

Haroldo de Campos

ZUGANG ZU MAX BENSE

„Enquanto com Max Bense eu ia
como que sua filosofia
numeral, tôda em esquadrias
do mental-luz dos meios-dias,
arquitetura se fazia ...“
(João Cabral de Melo Neto)

„Energique et fougueux, doué d'une con-
tention, d'une densité (*bensité*) extrême,
il donne l'impression de la plus grande
force: rayonnante, mais tenue à rênes courtes
(*maxima*).“
(Francis Ponge)

Die Ästhetik Max Benses war mindestens seit 1954 mit der Veröffentlichung des ersten Bandes seines vierteiligen Werkes (*Aesthetica I - Metaphysische Beobachtungen am Schönen*, 1954; *Aesthetica II - Ästhetische Information*, 1956; *Aesthetica III - Ästhetik und Zivilisation*, 1958; *Aesthetica IV - Theorie der ästhetischen Kommunikation - Programmierung des Schönen*, 1960), das seither in einem Band unter dem Gesamttitel *Aesthetica* (Baden-Baden 1965) vorliegt, entwickelt¹ worden. Diesem Werk muß man eine allgemeine Text-Theorie und eine Text-Ästhetik (*Theorie der Texte*, 1962) hinzufügen.

Beim hier vorliegenden Buch, dessen Original-Titel *Kleine Ästhetik*² (*Pequena Estética*) lautet, handelt es sich nicht um eine Synthese des vorangehenden Werkes, wie man meinen könnte. Eher handelt es sich dabei um eine davon relativ eigenständige Entwicklung, die es als Prämissen nimmt, jedoch einige seiner Linien ausarbeitet und erweitert mit dem bisweilen minimalen Hinweis auf manche wesentlichen Probleme, die Bense sich heute stellt.

Schon als ich 1959 zum ersten Mal über die neue Ästhetik Max Benses schrieb³, machte ich darauf aufmerksam, daß es sich um eine dynamische Ästhetik „in progress“ handelt, die ständiger Transformation fähig ist. Und wir befinden uns tatsächlich vor einer Ästhetik im ständigen Prozeß der Vervollständigung, die nicht vorgibt, ein „abgeschlossenes“, endgültiges System zu sein. In diesem Sinne schreibt der Autor im Vorwort und in der Einleitung zu diesem hier vorliegenden Buch, daß seine Ästhetik auch als „wissenschaftlich“ charakterisiert werden kann, da ihr theoretisches Gerüst stets der Korrektur durch Experiment und Untersuchung unterliegt. Sie ist zudem eine Betrachtung, die sich dem Neuen und Experimentellen im Bereich der Kunstproduktion (vom Text bis zu den Bildenden Künsten, dem Design, der Musik) zuwendet, was ebenfalls zu ihrem programmatisch „offenen“ Charakter beiträgt, der manchmal absichtlich „tendenziös“ ist („Tendenz“ und „Experiment“ sind für Bense auch „die ein-

zigen wesentlichen Kategorien der Schöpfung“; und unter diesem Motto leitete und veröffentlichte er zusammen mit Elisabeth Walther von 1955 bis 1960 die Zeitschrift *Augenblick*).

Die Ästhetik von Max Bense eignet sich wegen ihrer eigendynamischen und betont experimentellen Bedeutung offensichtlich für Kontroversen und Debatten; sie führt zu Polemiken. Das ist heilsam, wenn wir wissen, daß in der zeitgenössischen Kunst die gewagtesten Werke am Rande des Bedenklichen stehen, weil sie den Komfort der starren Formen und den erhabenen Schutz des Ewigen verabscheuen.

Die Betrachtungsweise Max Benses hat viele Berührungspunkte mit anderen Manifestationen des kritischen Denkens unserer Zeit. Ich habe schon im oben erwähnten Aufsatz von 1959 auf gewisse Parallelen hingewiesen, die zwischen einigen Hauptideen von Max Bense und beispielsweise manchen theoretischen Gesichtspunkten der russischen Formalisten, den Vorläufern des zeitgenössischen Strukturalismus, gezogen werden können. Bevor die Formalisten eine abgeschlossene Theorie („fertige Wissenschaft“), eine starre Methode angehen, bevorzugen sie die Verfertigung einer theoretisch-verfahrensbedingten Stütze, die für die Wechselfälle der Praxis geeignet ist. Auch sie meinten, das Kunstwerk sollte in seiner eigenen Materialität erfaßt werden. Wenn Bense sagt, daß seine Ästhetik sich nicht mit dem „Schönen“ beschäftigt, sondern mit der Messung „ästhetischer Zustände“ in „materiellen Trägern“; wenn er klarstellt, daß sie nicht „spekulativ“ (im Sinne Kants, der die Dinge als unerreichbar für die Wahrnehmung hält), sondern empirisch-rational, gegenständlich-materiell ist; wenn er eine Gefallensästhetik ablehnt, erlaubt er damit den Vergleich mit Positionen jener russischen Pioniere der modernen Literaturkritik⁴. Denn das besondere Augenmerk der Formalisten war das Kunstwerk als solches und nicht seine außerliterarische Genese (biographisch-atmosphärisch, psychologisch etc.). Sie beabsichtigten, die technische Entstehung des literarischen Werks zu klären und wandten sich gegen eine mystische Voraussetzung der Schöpfung. Auf diese Weise formulierten sie eine Theorie des literarischen Werkes als ein verbales Produkt, dessen Material die Sprache ist. In der Anfangsphase galt ihre Auseinandersetzung besonders dem Klanggefüge, während die semantischen Probleme in den Hintergrund traten, wie es in gewissen Momenten in der Ästhetik Max Benses geschieht, sobald die rein statistische Materialität, der „chaotische Zustand“ der künstlerischen Werke bevorzugt wird. (Dieses Anliegen wird bei Bense genauer untersucht und unter dem Kunstwerk-Aspekt „Semantem“ berücksichtigt.) Im Fall der Formalisten handelt es sich um die Erforschung der dialektischen Beziehung „Klang und Bedeutung“, die seit ihren Anfängen etwa die Überlegungen Roman Jacobsons inspirieren.) Eichenbaum stellt 1927 seiner Theorie der „formalen Methode“ den folgenden Satz des berühmten Botanikers A.P. de Candolle als Epigraph voran: „Le pire, à mon avis, est celui qui représente la science comme faite.“ Sein methodisches Verständnis ist „immanent“. Die Formalisten nehmen sich jederzeit das Recht zur Verfeinerung und Modifikation ihrer Methode, wenn sie Phänomene entdecken, die nicht auf die zuvor aufgestellten „Gesetze“ zurückführbar sind. Eichenbaum wendet sich gegen deren Position (vor allem der Epigonen), die die formale Methode ins Dogmatische, in ein unbewegliches System, verwandeln wollten. „In unserer wissenschaftlichen Arbeit“, berichtet er, „gilt die Theorie allein als Arbeits-hypothese, die uns dabei hilft, die Fakten zu entdecken und zu begreifen. Wir versuchen, die Regelmäßigkeit der Fakten zu bestimmen, um diese dann als Forschungsmaterial zu nutzen. (...) Wir postulieren konkrete Prinzipien und fügen sie hinzu, sofern das Material es zuläßt. Wenn das Material nach Verbesserung oder Änderung der Prinzipien verlangt, so vollziehen wir diese auch. In diesem Sinne fühlen wir uns im Verhältnis zu unseren eigenen Theorien ganz frei, so wie die Wissenschaft sein sollte - in dem Maße, wie Theorie und Überzeugung zwei

vers
nich
Form
emp
eine
sche
sufic

Es is
lehn
gem
trete
dies
gen
auto
sche
zeiti
theti
mier
prüf
Ästh
kula
mier
vom
sche
dem
weic
gen
gege
ein I
griff
gehö
Mor
Ästh
Phys
Aut
phis
zwis
und
über

Es is
lism
Prob
(ohn
rung
Strul

verschiedene Dinge sind. Es gibt keine bereits fertige Wissenschaft; die Wissenschaft lebt nicht von der Aufstellung von Wahrheiten, sondern von der Überwindung des Irrtums.“ Die Formalisten befürworteten die methodologische Pluralität und ermutigten gar dazu, sofern der empirische und innere Charakter beibehalten wurde. Sie strebten demzufolge die Schaffung einer „autonomen Literaturwissenschaft an, die von den inneren Eigenschaften des literarischen Materials ausgehen würde“, wiewohl sie eine aprioristische und wesentliche (auto-suffiziente) Methode ablehnten.

Es ist wahr, daß die Formalisten gleichermaßen die Idee, allgemeine Theorien zu bilden, ablehnten und sich von den ästhetischen Problemen entfernten, indem sie den Fragen der Allgemeinheit die konkreten Probleme bevorzugten, die bei der Analyse des Kunstwerkes auftreten. Dieser Aspekt hält jedoch einen gewissen Widerspruch aufrecht. Nach Todorov kann diese Ablehnung der philosophischen Prämissen und methodologischen Verallgemeinerungen keineswegs überraschend sein, wenn ein Teil der Forscher zwar ihrer Methode keinen autonomen Wert beimißt, eigentlich aber eine der am besten ausgearbeiteten methodologischen Doktrinen im Bereich der Literaturtheorie entwickelte.⁵ Bense denkt seinerseits gleichzeitig über allgemeine, abstrakte Probleme und konkrete Fragen nach (seine „generative Ästhetik“ faßt auch künstlerische Produkte ins Auge, die mit Techniken der Computerprogrammierung realisierbar sind). Er wendet sich einer ständigen empirischen und rationalen Nachprüfung seiner Theorien zu, indem er die Idee eines geschlossenen Systems ablehnt. Für seine Ästhetik strebt er den *Status* der Wissenschaft an und sieht darin das Korrektiv für das „spekulative Geschwätz“ der Kunstkritik und den „pädagogischen Irrationalismus“ der Akademien. (Das erinnert an die heftigen Einwände Jacobsons gegen eine Kunst- und Literaturkritik vom Typ *causerie*, die sich in psychologischen Posen gefällt und einem vagen philosophischen Gehalt nachhängt, fern der Genauigkeit wissenschaftlicher Terminologie.) Obwohl sie dem hegelianischen Denken Tribut zollt (wie es ein Motto am Anfang des Buches belegt), weicht die Ästhetik Benses von der Hegels in dem Maße ab, wie der Philosoph der *Vorlesungen über die Ästhetik* eine sogenannte „interpretative“ Ästhetik vorstellt, die der Kunst einen gegenständlichen, unabhängigen, nachprüfbaren Charakter abspricht und sich statt dessen für ein Konzept des Schönen (das Kunstschöne) ausspricht, gestützt auf die metaphysischen Begriffe der „Idee“ und des „Idealen“, deren Manifestationen zur Entfaltung eines „Weltgeistes“ gehören, dem sie sich im Verein mit allen Bezirken der intelligiblen Welt - wie beispielsweise Moral und Religion - unterordnen. Max Bense erklärt seine Entscheidung für eine galileische Ästhetik und beruft sich auf die *Considerazioni al Tasso* von Galileo Galilei, in denen der Physiker des 16. Jahrhunderts erstmalig eine wissenschaftliche Auffassung von der Autonomie der ästhetischen Wirklichkeit entwickelt hatte, die vom theologischen, philosophischen und moralischen Wissen unabhängig war. Auf diese Weise unterscheidet Bense zwischen einer traditionellen Ästhetik als einem hegelianischen „System der Interpretation“ und einer modernen Ästhetik als einem „System der Forschung“, das „ästhetische Zustände“ überprüfen kann, oder einer galileischen Ästhetik, wie er sie bezeichnet.⁶

Es ist zudem bemerkenswert, daß die sowjetische Semiologie, die auf der Asche des Formalismus der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts aufbaute und die erneute Überprüfung der Problematik jener Bewegung ausschöpfte - vor allem dank des französischen Strukturalismus (ohne die Vermittlung des Prager Kreises zu vergessen) -, gewisse Entwicklungen als Neuerungen darstellt, welche mit Aspekten im Werk Benses, das lange von den französischen Strukturalisten ignoriert wurde⁷, vergleichbar sind.

Daher erörtert Jurij M. Lotman in seinen *Vorlesungen zu einer strukturalen Poetik* (dt. 1972), die 1964 von der Universität Tartu veröffentlicht wurden, etwa folgende Fragen: Die der Relationen von mathematischen Begriffen aus der Mengenlehre für die Beschreibung der Beziehungen zwischen den „textlichen“ Elementen (den künstlerischen Elementen, die im Werk wirklich verwendet werden) und den „außertextlichen“ Elementen, aus denen erstere künstlerisch ausgewählt („markiert“) werden (die textlichen und außertextlichen Verknüpfungen bilden zwei Untermengen, deren Verbindung eine universale Menge ist); die maschinelle Möglichkeit der Textproduktion und die generativen Modelle poetischer Texte; die künstlerische Information als Information über die Struktur; die Wahrnehmung des literarischen Textes als Kampf zwischen dem Empfänger und dem Leser in Begriffen der mathematischen Spieltheorie; das Problem der Originalität und der Redundanz: die „Ästhetik der Identität“ einerseits, in der die Redundanz künstlerisch wertvoll ist, und die „Ästhetik der Opposition“ andererseits, in der das Neue wichtig ist. (In diesem Sinne erwähnenswert bleibt die Dialektik, die Bense zwischen Mikro- und Makro-Innovation, zwischen Originalität und Stil, chaogenen Zuständen und strukturierten oder konfigurierten Zuständen aufstellt; ebenso bemerkenswert ist auch die Auffassung Benses von der „relativen Kreativität“, d. h. einer „Originalität, die vom Repertoire abhängt“, die bei Lotman die komplementäre Relation der textlichen Untermenge „Poesie“ und der außertextlichen Untermenge „Nicht-Poesie“ im Gesamt-Universum - hier: das Repertoire - aller verbalen „poetischen“ und „nicht-poetischen“ Botschaften einer Kultur erklären kann.)⁸

Ein weiterer Repräsentant dieser neuen russischen Semiologie, V. Ivanov, der über die Anwendung der exakten Methoden in literarischen Studien schreibt, beschreibt die Aktivität des Schriftstellers mit Begriffen, die den von Max Bense angewandten nahekommen, wenn dieser sich über die „generative Semiose der Innovation“ äußert und den „ästhetischen Zustand“ als eine besondere Klasse der Information erläutert, die aus einem heuristischen Prozeß experimenteller Selektion resultiert. Ivanov sagt: „Vom linguistischen Gesichtspunkt aus gesehen besteht die Arbeit des Schriftstellers darin, diesen einzigen Satz, der gewisse ästhetische Kriterien erfüllt, aus der möglichen Gesamtzahl der Sätze (oder größeren Texte), die einen bestimmten Inhalt vermitteln, auszuwählen.“⁹ Und er fügt hinzu, daß die kombinatorische Bewertung aller möglichen linguistischen Texte, unter denen das poetisch Notwendige ausgewählt wird, die Tätigkeit eines großen Dichters im Verlauf seines ganzen Werkes verändert, soweit die Probleme berührt werden, die er zu lösen sucht, die einer unermesslichen Anzahl von Rechenmaschinen ähneln, d. h. vom mathematischen Gesichtspunkt aus äußerst wichtig („unerläßlich“) sind. So wie Bense sich um die Möglichkeiten der Textprogrammierung und die geplante Vorwegnahme einer zukünftigen künstlichen Wirklichkeit kümmert, die der Perfektion fähig ist, behauptet auch Ivanov, daß das Endziel der Poetik weiterhin die Lösung jener Probleme bleibt, die auch für die moderne Literatur wichtig sind oder sogar ihre Entwicklungen vorwegnehmen, wobei er bekräftigt: „Deshalb wird jene Einheit der Theorie und des literarischen Experimentes, welche die strukturalistische Poetik der Epoche ihres Erscheinens charakterisierte, auch der Leitstern für die modernen Forscher sein.“ Es ist die Wiedergewinnung der vorkämpferischen Orientierung des Formalismus der ersten beiden Jahrzehnte, als Roman Jakobson eine seiner ersten Arbeiten ausgerechnet dem Studium des kontroversen und problematischen Werkes des größten Erneuerers der russischen Poesie dieses Jahrhunderts widmete: Welemir Chlebnikov. Der russische Formalismus unterscheidet sich übrigens - wie Victor Erlich anmerkt - vom angloamerikanischen „new criticism“ gerade durch die Hinwendung zur Erneuerung in Literatur und Kunst, während dieser durch Konser-

vatis
neue
russi
den:
Bart
teilur
versc
grün
„lesb
des F
Mißt
derur
Unte:
bewe
Und
in un

Aus c

Anme

¹Die w
verz
² Dies
Ham
³ „A N
Petré
⁴ Sieh
Fank
Form
⁵ Auch
Form
„Das
theor
Manl
seine
wiss
durcl
sukz
perfé
Ausg
folge
der li
Illusi
herv
⁶ Siehe
Wort
⁷ Eine
Bens
eine

vatismus charakterisiert werden kann: „Für Jakobson und Sklovskij war das Stichwort Erneuerung, für Tate und Ransom Tradition. Antiakademisch bis zum Extrem, könnten sich die russischen Formalisten kaum für Ransoms Versuch erwärmen, die professionelle Kritik auf den Bereich der *Academia* zu beschränken“.¹⁰ Diese Position nimmt heute auch Roland Barthes ein, wenn er meint, daß die literarische Semiotik nicht darauf abzielt, eine neue Abteilung der Linguistik oder der Literaturkritik zu bilden, sondern das Bild zu verändern und zu verschieben, das wir von der Linguistik und Literatur haben, die sich als eine Tätigkeit begründenden Widerspruchs darstellt, die als eines ihrer Hauptthemen nicht den (klassischen) „lesbaren Text“ nimmt, sondern den „unlesbaren Text“, oder, seit Stéphane Mallarmé, den des Bruchs.¹¹ Bereits 1956 bemerkte Max Bense (*Rationalismus und Sensibilität*), daß das Mißtrauen gegen das Experiment in der intelligiblen Sphäre soziale Wurzeln hat, die wiederum das Mißtrauen der Klasse zum Ausdruck bringt, die keinen Gefallen daran findet, ihre Unterscheidungs-merkmale, ihre Embleme und ihre Hierarchie zu gefährden, welche die Unbeweglichkeit ihrer Sprache im Sinne der Beständigkeit ihrer Welt recht deutlich interpretiert. Und er bezeugte sein Interesse für jene Autoren, die „für die geistige und schöpferische Arbeit in unserer Zivilisation einen neuen und zukunftsweisenden Sinn erobern würden.“¹²

Aus dem brasilianischen Portugiesisch von Tobias Burghardt.

Anmerkungen

¹Die von Elisabeth Walther herausgegebene Bibliographie Benses (*Max Bense - Bibliographie. 1930 bis 1. Mai 1967*) verzeichnet zahlreiche Titel vor 1954, die für die Entwicklung seiner Ästhetik von Bedeutung sind.

²Dieses Buch erschien mit kleinen Änderungen im Band *Einführung in die informationstheoretische Ästhetik* (Rowohlt, Hamburg 1969), in dem auch eine *Grundlegung und Anwendung in der Texttheorie* aufgenommen wurde.

³„A Nova Estetica de Max Bense“ (Die neue Ästhetik von Max Bense) ist eine Studie, die im Buch *Metalinguagem* (Vozes, Petrópolis 1970) erschien.

⁴Siehe auch: Victor Erlich: *Russian Formalism* (Mouton, 's-Gravenhage 1955), dt. *Russischer Formalismus* (Fischer, Frankfurt am Main 1987); Tzvetan Todorov: *Théorie de la littérature* (Seuil, Paris 1965); Krystyna Pomorska: *Russian Formalist Theory and its Poetic Ambiance* (Mouton, 's-Gravenhage 1968).

⁵Auch Todorov ist unschlüssig bei seiner Abwägung des formalistischen Beitrags: In „Das methodologische Erbe des Formalismus“, veröffentlicht 1965, erschienen in *As Estruturas Narrativas* (Perspectiva, São Paulo 1969), schreibt er: „Das große Verdienst der formalistischen Studien, die Tiefe und Qualität ihrer konkreten Analysen sowie ihre theoretischen Schlüsse sind häufig kaum begründet und widersprüchlich. Die Formalisten wußten allerdings von diesem Manko: immer wieder erinnern sie daran, daß ihre Doktrin sich in ständiger Entwicklung befindet.“ In der Einführung seiner formalistischen Textanthologie *Théorie de la littérature* (Seuil, Paris 1965), heißt es: „Man sieht, daß die wissenschaftliche Arbeit nicht auf ihr Endresultat reduziert werden kann: ihre wahre Fruchtbarkeit liegt in der Aktivität, durch die sich diese Arbeit aktualisiert, in ihren eigenen Widersprüchen, in ihren erfolgreichen Sackgassen, ihren sukzessiven Stufen der Entwicklung. Nur der Pädagoge verlangt nach einer Abhandlung, die ein abgeschlossenes System perfekter Formeln beschreibt, nicht jedoch der Forscher, der in den Annäherungen seines Vorgängers einen Ausgangspunkt für seine Wegstrecke findet.“ In „Formalistes et Futuristes“ (*Tel Quel*, Nr. 35, 1968) erkennt Todorov folgendes: „Gerade jetzt schätzt man die Formalisten als Vorläufer (oder Schöpfer) einer Literaturwissenschaft. Die Idee der literarischen Wissenschaft war bei den Formalisten nicht ganz deutlich ausgeprägt: sie waren nicht immer frei von der Illusion einer Wissenschaft des literarischen Werkes (...) Indessen ragt in ihren Hauptschriften stets das individuelle Werk hervor, dessen Analyse als Ausgangspunkt diente, um zu theoretischen Problemen zu gelangen.“

⁶Siehe Max Bense: „Zusammenfassende Grundlegung moderner Ästhetik“, in *Aesthetica* (Agis, Baden-Baden 1965), sowie *Wörterbuch moderner Ästhetik* (unveröffentlicht), Stichwörter: Galileo Galilei und G.W.F. Hegel.

⁷Eine Zusammenfassung der Aktivitäten von Max Bense und seiner Stuttgarter Gruppe erschien in: Jacques Legrand: „Max Bense et le groupe de Stuttgart“, *Critique*, Juli 1965 (Minuit, Paris); *Tel Quel*, Nr. 31, 1967 (Seuil, Paris) veröffentlichte eine Arbeit von Elisabeth Walther: „Caractéristiques sémantiques dans l'oeuvre de Francis Ponge“. In der Bibliographie

„Recherches Sémiologiques“, *Communications*, Nr. 4, 1964 (Seuil, Paris), ist nur ein Buch von Bense aufgenommen: *Theorie der Texte*. Unter den Forschern, die zum französischen Strukturalismus gehören oder ihm nahestehen, wird T. Todorov genannt: „Procédés mathématiques dans les Études littéraires“, *Annales*, Nr. 3, 1965, (Armand Collin, Paris), ein überraschend unverständlicher Hinweis. U. Eco: *La struttura assente* (Bompiani, Mailand 1968), ein Werk, in dem einige Thesen von Bense mit Aufnahmebereitschaft diskutiert werden. Der Fall von Abraham Moles bleibt unberücksichtigt, weil es sich um einen unabhängigen Forscher handelt, dessen *Théorie de l'information et la perception esthétique* (Flammarion, Paris 1958) von Bense selbst erwähnt wird, da er auf die Entwicklung der Theorien der Stuttgarter Gruppe einen gewissen Einfluß ausübte.

⁸ Ich beziehe mich auf die Quintessenz des Buches von Lotman, übersetzt von Léon Robel und veröffentlicht in *Change*, Nr. 6, 1970 (Seuil, Paris).

⁹ Ich verdanke Boris Schnaiderman die diesbezügliche Information zur Arbeit von V. Ivanov, veröffentlicht in: *Voprosy Literaturny*, Nr. 10, 1967, S. 115-126.

¹⁰ Victor Erlich: *Russischer Formalismus* (Fischer, Frankfurt a. M. 1987), S. 309.

¹¹ „Linguistique et Littérature“, *Langages*, Nr. 12, 1968 (Larousse, Paris); *SZ* (Seuil, Paris 1970). Beispiele der Arbeiten von Barthes, die sich problematischen, sog. „unlesbaren“ Werken widmen, sind die Analysen zu *Mobile* von Michel Butor und *Drame* von Philippe Sollers, in: *Théorie d'ensemble* (Seuil, Paris 1968).

¹² Max Bense schrieb selbst experimentelle Texte, darunter *Bestandteile des Vorüber* (1961), *Entwurf einer Rheinlandschaft* (1962), *Die präzisen Vergnügen* (1964), *Die Zerstörung des Durstes durch Wasser* (1967).

Internationale Zeitschrift für
Semiotik und Ästhetik
23. Jahrgang, Heft 3/4 1998

Inhalt

Harry Walter	3	Max Bense als Zeichner
Almir Mavignier	9	Erinnerungen an das Seminar von Bense in der
Ottomar Hartwig	11	Erinnerung an Vorlesungen und Seminare bei Max Bense
Hans Brög	13	Max Bense – Des intellektuellen Stuttgart glücklicher Umstand
Wolfgang Kiwus	17	Der geistige Mensch und die Technik
Frieder Nake	19	Mit Max Bense in der Sonne von Colorado, virtuell
Haroldo de Campos	25	Zugang zu Max Bense
Koij Kusabuka	31	Max Benses materiale Ästhetik und der Gestaltungsprozeß unter dem Gesichtspunkt des Algorithmus
Shutaro Mukai	37	Die Gegenwartsbezogenheit der Ästhetischen Anschauungen Max Benses
Frue Cheng	41	Designobjekt vom Standpunkt der Theoretischen Semiotik
Xu Hengchun	43	Abriss der Designästhetik
Jens-Peter Mardersteig	47	Max Bense in Memoriam
Georg Nees	49	Hadamards „Vergiss-Funktionen“
Helmar G. Frank	59	Begriff und Ursprünge der Informationsästhetik
Barbara Wörwag	67	Semiotik und das Problem der Interpretation in der Kunst
Udo Bayer	73	Zu Max Benses <i>Theorie Kafkas</i>
Elisabeth Emter	81	Der Mann, an den ich denke, wenn sich epistemologische Verwirrungen einstellen
Karl Gfesser	87	Erklärung und Begründung
Josef Klein	97	Die Triade der Zeichenfunktion
Alfred Toth	105	Ist ein qualitativer semiotischer Erhaltungssatz möglich?
Angelika Karger	113	Dank an Max Bense – Jetzt
Ilse Walther-Dulk	119	Einige Notwendige Bemerkungen zu Prousts Jean Santeuil
Jean-Claude Leroy	127	Jean-Marie Guyau – Précurseur de l'esthétique moderne
Georg Maag	133	Kleine Geschichte des Begriffs „Ästhetische Erfahrung“ Hochschule für Gestaltung