

SEMIOTIK UND DAS PROBLEM DER INTERPRETATION
IN DER KUNST

Unwahrscheinliche Ereignisse
sind selten.

A. Cournot (1801-1877)

Max Bense trat im Oktober 1983 in mein Leben. An einem Spätnachmittag, nachdem ich das kunsthistorische Institut in der Friedrichstrasse verlassen hatte, begegneten wir uns im Aufzug. Nach einem abwägenden Seitenblick kam es während der Fahrt nach unten zu folgendem Zwiegespräch: „Darf ich fragen, was studieren Sie?“ „Kunstgeschichte und Philosophie.“ „Philosophie! - Da können Sie auch zu mir kommen.“ Eine zögerliche Antwort meinerseits, da ich ahnte, mit wem ich es zu tun hatte, und der Respekt mich etwas verlegen machte. - „Wissen Sie denn, wer ich bin?“ - „Ich nehme an, Sie sind Max Bense.“ Scheinbare Überraschung, die in folgende Bemerkung mündete: „Wie? Sehe ich aus, als ob ich Bense hieße?“ Diese Reaktion meines Gegenübers war so unerwartet wie originell, und diese Begegnung - wohl ein Ereignis des Unwahrscheinlichen - sollte noch weitreichende Folgen für mein weiteres Studium haben. Meine Neugier war jedenfalls geweckt, so nahm ich die Einladung an und begab mich in der Woche darauf Freitagnachmittags ins Bensesche Kolloquium. Was mich dort zunächst mehr faszinierte als die semiotische Begriffswelt war der frei deklamierende Max Bense; über Leibniz und Descartes, Quantenmechanik und Kybernetik ging es, um das Bewußtsein der Maschinen und nicht zuletzt um die Mathematik in der Kunst.

Mit Begeisterung hatte ich die ersten vier Semester meines Studiums der Kunstgeschichte absolviert, hatte die Grundlagen der Malerei, Architektur und Skulptur gründlich studiert und war an einem kritischen Punkt angelangt: Das oft nicht exakt Bestimmbare und Mehrdeutige, mehr noch der Subjektivismus der ästhetischen Analyse, waren mir zum Problem geworden. Die mir eher vertraute positivistisch geprägte Denkweise erschwerte es mir, mich auf das subtilere Vorgehen der kunsthistorischen Hermeneutik einzulassen. Mehr Struktur und ein höheres Maß an Objektivität versprach schließlich das dreistufige Interpretationsschema der *Ikonologie* Erwin Panofskys, und als ich nun durch Max Bense und Elisabeth Walther in die ebenfalls triadisch strukturierte Semiotik eingeführt wurde, fand ich hier ein System mit ganz und gar rational Formulierbarem vor. Auch schienen beide Systeme vordergründig gewisse Parallelen aufzuweisen, zumindest was ihre Dreigliederung angeht. So möchte ich heute, nach so langer Zeit, den Versuch gedanklich noch einmal nachvollziehen, das Panofskysche Modell mit Hilfe des Instrumentariums der Semiotik zu analysieren.

Der Kunsthistoriker Erwin Panofsky hatte in seinem Aufsatz „Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst“⁴¹ von 1932, basierend auf den Grundlagen der Lehre von Aby Warburg, die *Ikonologie* und deren Praktizierung in der Kunstgeschichte begründet. Das Vorgehen der *Ikonologie* erfolgt im Wesentlichen in drei Interpretationsakten: der vor-ikonographischen Beschreibung, der ikonographischen Analyse und der

ikonologischen Interpretation. Stufe I, das primäre oder natürliche Sujet, zielt dabei auf die Beschreibung dessen ab, was man bei der ersten Betrachtung eines Kunstwerks sieht und empfindet. Dieser primäre „Phänomensinn“, nach Panofsky auch Sach- und Ausdruckssinn genannt, wird schon verstanden, wenn der Betrachter in einem Bild bemerkt, was darauf dargestellt ist, und welcher Ausdruck aus den Wirkungsmitteln des Bildes spricht. Stufe II, das sekundäre oder konventionale Sujet, befaßt sich mit dem „Bedeutungssinn“. Dabei ist der Gegenstand des Bildes bisweilen leicht zu erfassen, öfters aber ist er verborgen oder sowohl bei älteren als auch bei ganz modernen Kunstwerken unverständlich. Dann muß er mit Hilfe von literarischen Quellen oder der Theorie hervorgezogen und erklärt werden. Stufe III schließlich übergreift die beiden ersten Stufen: Der sogenannte „Wesenssinn“ will die Grundhaltungen des menschlichen Geistes, wie er sich in den verschiedenen Epochen als „Weltanschauung“ manifestiert hat, in Gestalt und Gehalt des einzelnen Kunstwerks wiederfinden. Vereinfacht man die Definitionen, so kann man sagen, daß Stufe I auf Form- und Stilbetrachtung zielt, Stufe II auf Inhaltserklärung und Stufe III auf geistesgeschichtliche Verankerung. Grundsätzlich betrachtet Panofsky das Kunstwerk als Zeichen, doch legt er dabei die Dualität von sinnlich-materialelem Träger und Bezeichnetem zugrunde². Der von Peirce entwickelte Zeichenbegriff dagegen führt das Zeichen nicht als einen besonderen Gegenstand ein, sondern als eine Relation, und zwar als eine dreistellige von Mittel, Objekt und Interpretant. Auf dieser Grundlage betonte Max Bense stets die prinzipielle „Mitführung“ materialer Elemente und wandte sich gegen eine Separation von materialer und intelligibler Welt, da das Zeichen stets „eine ebenso materiale (repertoireabhängige) wie intelligible (vorstellungsabhängige) repräsentierende Vermittlung zuläßt.“³ Hier unterscheiden sich die semiotische Zeichentheorie und das ikonologische Modell ganz entscheidend, wie später im einzelnen noch zu zeigen sein wird.

Panofskys Schema ist ein Interpretationsmodell, wohl gemerkt, das heißt, die Prozesse und Abläufe der Beschreibung und Deutung werden wesentlich in der Drittheit repräsentiert. Daß Drittheit, semiotisch formuliert als Interpretant, bereits im primären Bezug des Mittels als auch im sekundären Bezug des Objekts relevant wird, war auch dem Nicht-Semiotiker Panofsky bewußt. In seinem 1955 erschienenen Buch *Meaning in the Visual Arts* ergänzt und revidiert er seine 1932 entworfene Methode. Dort schreibt er zum primären oder natürlichen Sujet: „Man erfaßt es, indem man reine Formen identifiziert, nämlich: gewisse Konfigurationen von Linie und Farbe oder gewisse eigentümlich geformte Bronze- oder Steinstücke als Darstellungen natürlicher Gegenstände wie menschlicher Wesen, Tiere, Pflanzen, Häuser, Werkzeuge und so fort.“⁴ Es handelt sich hier also bereits um eine gestaltbezogene oder objektbezogene Interpretation. An anderer Stelle bemerkt Panofsky: „Jede Deskription wird - gewissermaßen noch ehe sie überhaupt anfängt - die rein formalen Darstellungsformen bereits zu Symbolen von etwas Dargestelltem umgedeutet haben müssen; und damit wächst sie bereits, sie mag es machen, wie sie will, aus einer rein formalen Sphäre schon in eine Sinnregion hinauf.“⁵ In der semiotischen Subzeichenfolge wird dieser Sachverhalt absolut einsichtig im Mittel durch das Legizeichen (1.3) und im Objekt durch das Symbol (2.3) repräsentiert.

Panofskys primäre Stufe, die der vor-ikonographischen Beschreibung, vernachlässigt die Repertoires, die Erstheit des triadisch relationalen Zeichens (Mittelbezug), handelte es sich doch bei der Kunst, die er in Betracht zieht, größtenteils um die traditionellen Repertoires von Kunstwerken der Renaissance. Seine Beschreibung setzt in der Zweitheit, dem Objektbezug, an. Grundlegend dabei ist, wie oben bereits ausgeführt, daß das Problem der Beschreibung von Anfang an das Problem der Interpretation beinhaltet: „Eine wirklich rein formale Beschreibung dürfte nicht einmal Ausdrücke wie „Stein“, „Mensch“ oder „Felsen“ gebrauchen,

sondern müßte sich grundsätzlich darauf beschränken, die Farben, die sich in mannigfacher Nuancierung gegeneinander absetzen, miteinander verbinden ... als völlig sinnleere uns sogar räumlich mehrdeutige Kompositionselemente zu deskribieren ... Nun bedarf es keiner Erörterung, daß eine in diesem strengen Sinne formale Beschreibung praktisch ein Ding der Unmöglichkeit ist.⁶ Die vor-ikonographische Analyse kann sich demnach nicht darin erschöpfen „Urstoffe“ oder „Urflecken“ zu benennen, sondern diese aufgrund der Erfahrung (Zweitheit), des Vertrautseins mit alltäglichen Handlungs- und Sachzusammenhängen zu identifizieren. Max Bense spricht hier von der „iconischen Evidenz“ oder der Evidenz der „unmittelbaren Anschaulichkeit.“⁷ Dieses Wiedererkennen durch Ähnlichkeit mit der zeichenexternen Welt und dem, was die Zeichen bildlich darstellen, Menschen, Tiere, Werkzeuge usw. wird im Objektbezug vom Icon (2.1) repräsentiert und im Interpretanten durch den rhematischen Konnex (3.1). Die Zeichenklasse von Panofskys erster Interpretationsstufe, der vor-ikonographischen Beschreibung, ist demnach Zkl (3.1 2.1 1.2). Es bleibt hier kritisch anzumerken, daß einzelne Werke und Werkgruppen der zeitge-nössischen Kunst diese Evidenz erschweren und zur Erfahrung der Unverständlichkeit zwingen, allein schon deshalb, weil die Objekte und die technischen Verfahren sich aufgrund unserer alltäglichen Erfahrung nicht identifizieren lassen. Die Analyse dieser Beziehung kann von der Panofskyschen Methode aus kaum erbracht werden, vor allem deshalb, weil der Mittelbezug dort außer Acht gelassen wird. Die Ausprägung eines neuen Falls, eine Art Eigenstil, können wir semiotisch im Sinzeichen des Mittels (1.2) festmachen, eine Kategorie, die es in Panofskys System nicht gibt. Panofsky war sich übrigens durchaus dessen bewußt, daß seine Methode nur auf einen begrenzten Kreis von Kunstwerken anwendbar ist.

In der Folge soll nun durch die ikonographische Analyse zunächst die korrekte Identifizierung der Motive vorgenommen werden. Der zweite Schritt in Panofskys Schema ist also die Ergänzung der Zeichenanalyse, die in der Beschreibung begonnen wurde. Sie fragt vor allem nach dem intendierten Ausdruck und der Absicht des Künstlers, der das Werk geschaffen hat. Sie ist nach der Umschreibung Panofskys „die ungewollte und ungewußte Selbstoffenbarung eines grundsätzlichen Verhaltens zur Welt.“⁸ Max Bense bemerkt hierzu, „daß ein kreatives Zuordnungssystem wie das der ästhetischen Produktion dem *externen Interpretanten* (dem Zeichengeber, dem Kunstproduzenten und in gewisser Hinsicht selbstverständlich dem Kunstbetrachter und kompetenten Kritiker) eine entscheidende Funktion zukommen läßt.“⁹ Hier spielt die Gesamtheit der Wirkungselemente eine Rolle, sowohl das Gegenständliche als auch der Erlebnischarakter von Farbe und Form. Darüber hinaus lassen die Lebensäußerungen der auf einem Bild dargestellten Personen, wie Trauer, Freundlichkeit, Gleichgültigkeit oder Devotion, den Eindruck einer bestimmten Wesensart erkennen. Diese „expressive Bedeutung“, kurz das Eindringen in den emotionalen Gehalt eines Werks wird im Objektbezug durch einen Index (2.2) repräsentiert. Der Index steht zentral, um Objekte oder Ereignisse, bzw. zeichenexterne Welt, zu repräsentieren. Max Bense spricht in Bezug auf das „künstlerische Objekt“ auch von „indexikalischer Evidenz“ oder von charakteristisch „ästhetischer Evidenz“.¹⁰

Wie Bense in seinen Schriften betont, hat das Zeichen „Bezeichnungsfunktion“, die der „Bedeutungsfunktion“ stets vorangeht. Diese Funktion wird vor allem von der Drittheit des Objektbezugs, dem Symbol (2.3) repräsentiert. Panofskys Schema wird diesem Anspruch Benses gerecht, denn vor der Entschlüsselung der tieferen Bedeutung, des „Wesenssinns“ eines Werks, soll nun ein Deuten der Symbole stattfinden. Hier sind vor allem literarische Kenntnisse gefragt. Allegorien müssen entschlüsselt werden, antike Mythen und biblische Legenden dienen als Quellen der Interpretation. Diesen Prozeß bezeichnet Max Bense als „symbolische

Evidenz“, „die sich auf ein *konventionelles* Symbol (2.3), über das, eben wegen seiner Konventionalität (1.3 2.3) in einem dicentischen (entscheidbaren) Konnex (3.2) entschieden werden kann, bezieht.“¹¹ Auf die Bedeutung des Dicents soll im folgenden noch näher eingegangen werden. Die ikonographische Analyse wird demnach im vollständigen Objektbezug (2.1 2.2 2.3) repräsentiert.

Die höchste Stufe in Panofskys Modell ist das Entziffern des „Wesenssinns“, das heißt ein Eindringen in die letzte Schicht eines Kunstwerks, ein letzter wesensmäßiger Gehalt, der für „den individuellen Schöpfer, die individuelle Epoche, das individuelle Volk, die individuelle Kulturgemeinschaft in gleichem Maße bezeichnend ist“¹²; das heißt, man muß die wesentlichen Tendenzen des geistigen Leben des Menschen kennen, die Weltanschauung der Epoche oder der Persönlichkeit, die Philosophie, die religiösen Anschauungen, das politische Leben und die soziale Situation, all das, was Panofsky nach Cassirer¹³ „Symbole der Zeit“ nennt. Erst dann hat die Interpretation ihr Ziel ganz erreicht, wenn sie die Gesamtheit der Wirkungselemente aufgewiesen und gezeigt hat, wie sich in einem einzigen Kunstwerk gleichsam die ganze Epoche verkörpert.

Neben den rein „formalen“ Faktoren der Licht- und Schattenverteilung, der Flächen-gliederung, des Pinselduktus usw., die wir semiotisch dem rhematischen Interpretanten zuordnen (3.1) und der Identifizierung der Gegenstände und deren Einordnen mit Hilfe der Stil- und Typengeschichte, die darüber entscheiden, was im Hinblick auf Zeit und Ort darstellungsmöglich ist, - repräsentiert durch den dicentischen Konnex (3.2) - muß etwas gesetzmäßig Übergeordnetes hinzukommen: Das in so eminentem Maße Subjektive der persönlichen Erkenntnisquelle bedarf in hohem Maße eines objektiven Korrektivs. Ein solches Korrektiv ist für Panofsky die „allgemeine Geistesgeschichte“, die uns darüber Aufschluß gibt, was in einer bestimmten Epoche und in einem bestimmten Kulturkreis weltanschaulich möglich ist. Diese Orientierung an der Geistesgeschichte lehrt uns über die Modalität, unter der sich eine „Idee“ im Wandel der kunsthistorischen Entwicklung darstellen läßt. Semiotisch wird sie im Interpretanten durch das Argument (3.3) repräsentiert. Wie nun auf dieser höchsten Stufe deutlich wird, ist das Prinzip der Graduierung bei semiotischen Prozessen gleichwohl auch für den Aufbau des Modells der *Ikonologie* grundlegend.

Für Panofsky wurde die *Ikonologie* zur Interpretationswissenschaft. Doch hat besonders Heidegger in seinem Kantbuch¹⁴ darauf aufmerksam gemacht, daß jegliche Interpretation Erklärung von etwas sei, das nicht evident sei und ihr somit ein Gewaltakt zugrunde liege. Der Gedanke des Interpreten muß ja willkürlich eingeführt werden, und die Möglichkeit, daß ein objektiv falscher Gedanke durchgesetzt wird, ist nicht ausgeschlossen. Semiotisch gesprochen heißt das, daß wir uns zunächst bei der Setzung des Interpretationsgedankens im Bereich der Kategorie der *Möglichkeit* befinden, der „Seinsmöglichkeit“ oder der „Begriffsmöglichkeit“, wie Bense formuliert. Unser Organon der Erkenntnis auf dieser Ebene ist primär der „Instinkt“ bzw. die Wahrnehmung. Schreiten wir fort in das zweite Stadium der Interpretation, der in der ikonographischen Analyse aus allerlei Quellen abgeleiteten sekundären Bedeutung, so interpretieren wir hier auf der Ebene der *Wirklichkeit*: „Objektwirklichkeit, thetische Wirklichkeit, Vermittlungswirklichkeit“ führt Bense hier an. Unser Erkenntniswerkzeug ist die „Erfahrung“ (mit literarischen Quellen sowie der Stil- und Typengeschichte).

Die dritte und höchste Stufe der Interpretation läßt sich schließlich mit ihrer Orientierung an der allgemeinen Geistesgeschichte der Kategorie der *Notwendigkeit* zuordnen. Bense nennt hier entsprechend dem triadisch-trichotomischen System des Interpretanten drei Modalitäten der Notwendigkeit: mögliche Notwendigkeit (3.1), realisierte Notwendigkeit (3.2) und ge-

setzmäßige standardisierte Notwendigkeit (3.3). Unser Erkenntniswerkzeug auf dieser Stufe ist primär das „Denken“¹⁵.

Die Repräsentation des Kunstwerks als Zeichensystem erfolgt so über die Folge der logisch-ontologischen Modalitäten: Möglichkeit, Wirklichkeit und Notwendigkeit. Bei Panofskys Modell liegt der Schwerpunkt nicht auf der dritten, sondern der zweiten Modalität, der „Erfahrung“ mit den Erkenntnis-Werkzeugen und Erkenntnis-Gegenständen der Kunstgeschichte. Doch wenn heute die Kunstgeschichte aufgrund eines erweiterten Kunstbegriffs auch abstrakte und konkrete Kunst, Pop Art, Fotorealismus, Materialkunst, Installation und Environment und anderes mehr zum Gegenstand ihrer Forschung macht, so läßt sich auf diesem weiten Feld mit der Stilgeschichte nicht viel abgewinnen, wohl aber mit der Frage nach dem „Wesenssinn“ und „Bedeutungssinn“ eines Kunstwerks, denn schließlich läßt sich jedes Werk nach seiner Bedeutung befragen, auch wenn es mit dem herkömmlichen Kunstbegriff kaum noch etwas zu tun hat. So ist zum Beispiel ein abstraktes Werk Kandinskys jederzeit auf der Grundlage von Kandinskys methodischen Untersuchungen in seiner Schrift *Über das Geistige in der Kunst* über die Wirkung der malerischen Mittel hinaus nach der Bedeutung zu befragen, die der Künstler der autonomen Funktion von Farbe und Linie zgedacht hat. Der Schwerpunkt der Interpretation verlagert sich hier offensichtlich auf den zugrundeliegenden Logos und, wie Max Bense bemerkt, „tritt die figürliche und symbolische Bedeutung zurück zugunsten des direkten logischen Sinns und der Seinsthematik.“¹⁶ Dies gilt ebenso für die geometrische Kunst, wo die Formelsprache des reinen Denkens anstelle der künstlerischen Phantasie und Eingebung getreten ist. Das heißt, daß die anspruchsvollsten Schöpfungen der klassischen Moderne und der Gegenwartskunst wesentlich in der Drittheit repräsentiert werden. Es handelt sich hier um die von Bense angeführte „realisierte“ Notwendigkeit des selbstreferentiellen autonomen Werks.

Panofskys Modell kann als präsemiotisches triadisches Schema betrachtet werden, aus dessen Repräsentationsverlauf sich - wie aus allen Darstellungs- und Übertragungsschemata - dreistellig gegliederte Zusammenhänge ableiten lassen, die darin Funktionsträger von Beschreibungs- und Gedankenkomplexen sind.¹⁷ Doch während Panofskys Schema die Erfahrung und die Kenntnis der Kunstgeschichte zum Apriori des Verstehens der Kunst macht, hält die Semiotik das objektive Apriori der Theoriebildung der exakten Wissenschaften parat. Dieses kann das präsemiotische System der *Ikonologie* weder ersetzen noch überflüssig machen, vielmehr ist das semiotische System geeignet, das Verstehen zu vertiefen, indem es auf der Grundlage der ontologischen Modalitäten eine Fundierung der hermeneutischen Beschreibung möglich macht. In der Gegenüberstellung beider Systeme wird dies deutlich. Das semiotische System wurde für mich unter der Anleitung Max Benses zu einem Instrument des tieferen Verstehens von Prozessen der Kunst, wie ich in meiner Dissertation mit dem Titel *Modifikationen 'Ästhetischer Realität'* darlegen konnte. Zum Leitfaden meiner Untersuchung wurde mir ein Satz aus Benses *Aesthetica*: „Das *Schöne* und das *Nichtschöne* haben keinerlei substantielle Natur mehr, sie sind ... vollständig zu Modi geworden. Die ganze Entwicklung der modernen Kunst hat gezeigt, daß wir die substantielle Definition der Kunst durch das Kunstwerk durch eine modale und strukturelle ersetzen müssen, wenn unser Reden von Kunst noch einen angemessenen Sinn haben soll.“¹⁸

So schloß ich als letzte Doktorandin Max Benses mein Studium im Februar 1990 ab. Unvergessen bleiben mir das stets wohlwollende Interesse an meiner Arbeit und die persönliche Zuwendung dieses großen Lehrers.

Anmerkungen

- ¹ Erwin Panofsky: „Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst“, Wiederabdruck in: Ekkehard Kaemmerling (Hg.), *Bildende Kunst als Zeichensystem*, Köln 1979, S. 185-206.
- ² Oskar Bätschmann: „Beiträge zu einem Übergang von der Ikonologie zu kunstgeschichtlicher Hermeneutik“, in: Ekkehard Kaemmerling (Hg.), a.a.O., S.465-66.
- ³ Max Bense: *Die Unwahrscheinlichkeit des Ästhetischen und die semiotische Konzeption der Kunst*, Baden-Baden 1979, S. 18-19.
- ⁴ Erwin Panofsky: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst* (Meaning in the Visual Arts), Köln 1968, S. 38.
- ⁵ Erwin Panofsky: „Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst“, a.a.O., S. 187.
- ⁶ ebd., S. 186 f.
- ⁷ Max Bense: *Die Unwahrscheinlichkeit des Ästhetischen und die semiotische Konzeption der Kunst*, a.a.O., S. 44.
- ⁸ ebd., S. 200.
- ⁹ Max Bense: *Die Unwahrscheinlichkeit des Ästhetischen und die semiotische Konzeption der Kunst*, a.a.O., S. 100.
- ¹⁰ ebd., S. 46.
- ¹¹ ebd.
- ¹² Erwin Panofsky: „Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst“, a.a.O., S. 200.
- ¹³ Ernst Cassirer: *Philosophie der symbolischen Formen*, Darmstadt 1994.
- ¹⁴ Martin Heidegger: *Kant und das Problem der Metaphysik*, Frankfurt 1929, S. 192 f.
- ¹⁵ Max Bense: *Die Unwahrscheinlichkeit des Ästhetischen und die semiotische Konzeption der Kunst*, a.a.O., S. 61.
- ¹⁶ Max Bense: *Aesthetica. Einführung in die neue Aesthetik*, Baden-Baden, 1982, S. 63.
- ¹⁷ Max Bense: *Die Unwahrscheinlichkeit des Ästhetischen und die semiotische Konzeption der Kunst*, a.a.O., S.49.
- ¹⁸ Max Bense: *Aesthetica. Einführung in die neue Aesthetik*, Baden-Baden 1982, S. 143.

Literatur

- Bense, Max: *Aesthetica. Einführung in die neuere Aesthetik*, Baden-Baden 1982.
- Bense, Max: *Die Unwahrscheinlichkeit des Ästhetischen und die semiotische Konzeption der Kunst*, Baden-Baden 1979.
- Bense, Max: *Semiotische Prozesse und Systeme in Wissenschaftstheorie und Design, Ästhetik und Mathematik*, Baden-Baden 1975.
- Cassirer, Ernst: *Philosophie der symbolischen Formen*, Darmstadt 1994.
- Gil, Thomas: „Ernst Cassirers kultursemiotische Theorie der symbolischen Formen“, in: *Semiosis* 79/80, Baden-Baden 1995, S. 67-75.
- Heidegger, Martin: *Kant und das Problem der Metaphysik*, Frankfurt 1929.
- Kaemmerling, Ekkehard (Hg.), *Bildende Kunst als Zeichensystem. Ikonographie und Ikonologie*, Köln 1979.
- Panofsky, Erwin: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlin 1974.
- Panofsky, Erwin: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1978.

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 |