

2. VORLESUNG

SEMIOTIK: ZEICHEN UND BEDEUTUNG

Meine Damen und Herren,
In der heutigen Vorlesung geht es um die Lehre von den Zeichen, der Semiotik (von griechisch Sema/Semeion = Zeichen).

1. ZEICHENDEUTUNG

Umberto Eco (1932 – 2016) war ein italienischer Bestsellerautor, Universalgelehrter, streitbarer Kolumnist und Essayist, Medien- und Kulturwissenschaftler, Bibliomane und einer der bedeutendsten Semiotiker.



Abb. 2.01: Umberto Eco (1932 – 2016) ¹

Ausgehend von der uralten Metapher „die Welt ist ein Buch, dessen Text uns zu lesen aufgegeben ist“ gibt uns *Eco* auf den ersten Seiten seines Romans *Der Name der Rose* eine anschauliche Einführung in die Kunst der Zeichendeutung, die ich Ihnen zu Beginn dieser Vorlesung zitieren möchte.

Der Ich-Erzähler des Romans, der Mönch *Adson von Melk*, berichtet, wie er in jungen Jahren zusammen mit seinem Meister, *William von Baskerville*, den steilen Weg zu einer Abtei erklimmt, dem Schauplatz des Romans. An einer baumbewachsenen Wegbiegung verharrt Meister *William* einen Augenblick, um sorgfältig eine Spur im Schnee und ein paar abgeknickte Ästchen zu betrachten. Als anschließend eine Gruppe aufgeregter Mönche erscheint, erklärt er ihrem Anführer, dass „Brunellus, das Lieblingssperd des Abtes“, entlaufen sei, und beschreibt, wie das Pferd aussieht und wo es zu finden ist.

Als die Mönche weiter gerannt sind, entspinnt sich zwischen Schüler und Meister folgender Dialog:

„Nun sagt mir aber, wie habt Ihr es angestellt, das alles zu wissen?“

„Mein lieber Adson, schon während unserer ganzen Reise lehre ich dich, die Zeichen zu lesen, mit denen die Welt zu uns spricht wie ein großes Buch ... Ich schäme mich fast, dir zu wiederholen, was du doch wissen müßttest: Am Kreuzweg zeichneten sich im frischen Schnee sehr klar die Hufspuren eines Pferdes ab, die auf den Seitenpfad zu unserer Linken wiesen. Schön geformt und in gleichen Abständen voneinander, lehrten sie uns, daß der Huf

¹ „File: Italiaanse schrijver Umberto Eco, portret.jpg“ by Bogaerts, Rob / Anefo is marked with CC0 1.0

klein und rund war und der Galopp von großer Regelmäßigkeit, woraus sich auf die Natur des Pferdes schließen ließ, und daß es nicht aufgeregt rannte wie ein scheuendes Tier. An der Stelle, wo die Pinien eine Art natürliches Dach bildeten, waren einige Zweige frisch abgeknickt, genau in fünf Fuß Höhe. An einem der Maulbeersträucher - dort, wo das Tier kehrtgemacht haben mußte, um den rechten Seitenweg einzuschlagen mit stolzem Schwung seines prächtigen Schweifes - befanden sich zwischen den Dornen noch ein paar tiefschwarze Strähnen ...'

„Gewiß“, sagte ich, „aber der schmale Kopf, die feinen Ohren, die großen Augen ...?“

„Ich weiß nicht, ob der Rappe sie wirklich hat, aber ich bin überzeugt, daß die Mönche es glauben. Meister Isidor von Sevilla lehrt, die Schönheit eines Pferdes verlange, daß der Kopf schmal sei, die Augen groß, die Nüstern geöffnet, der Nacken aufgerichtet, Mähne und Schweif dicht ...“

„Gut, gut“, sagte ich, „aber wieso „Brunellus“?“

„Möge der Heilige Geist dir etwas mehr Grips in den Kürbis geben, mein Sohn!“ rief der Meister aus. „Welchen Namen hättest du ihm denn sonst gegeben, wenn selbst der große Buridan, der nun bald Rektor in Paris werden wird, keinen natürlicheren wußte, als er von einem schönen Pferd reden sollte?“ (Eco 1987, S. 20-21)

Eco veranschaulicht hier die unterschiedlichen Zusammenhänge, in denen Zeichen auftreten können, sei es als natürliche Zeichen (geknickte Zweige als Hinweis auf die Größe eines Pferdes) oder als künstliche Zeichen, die von Menschen geschaffen werden, z.B. um eine bestimmte Idee zum Ausdruck zu bringen (der Name des Pferdes, der sein edles Wesen anzeigen soll).

In seinem Buch *Zeichen - Einführung in einen Begriff und seine Geschichte* (1977) definiert Eco Zeichen als „etwas, das für jemanden für etwas anderes steht“, das also für den Zeichenempfänger eine *Bedeutung* hat. In der folgenden Übersicht schlägt er eine differenzierte Einteilung der natürlichen und künstlichen Zeichen vor.

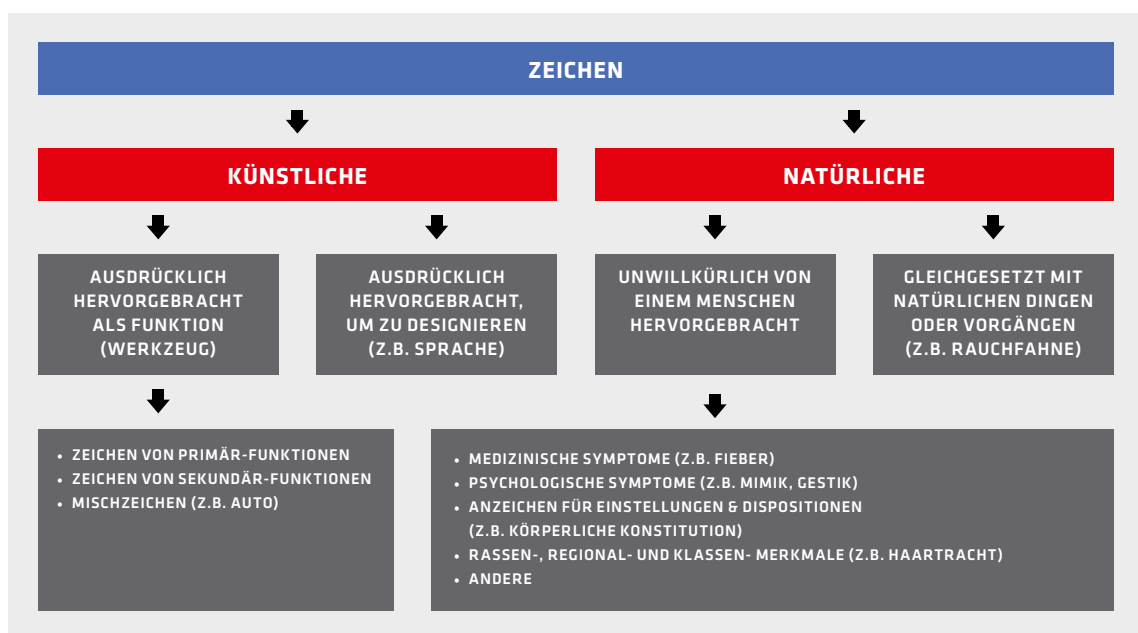


Abb. 2.02: Einteilung der Zeichen (modifiziert nach Eco 1973, S. 44)

Für die menschliche Kommunikation - und damit auch für die qualitative Datenanalyse - besonders bedeutsam sind neben den unwillkürlich von Menschen hervorgebrachten Zeichen wie Mimik und Stimmqualität vor allem die ausdrücklich zur Designation, das heißt zum Bezeichnen hervorgebrachten Zeichen: gesprochene und geschriebene Sprache, Bilder, künstlerische Darstellungen. Auch unsere Werkzeuge im weitesten Sinn, ebenso die gestaltete Umwelt einschließlich der Architektur, besitzen neben ihrer Werkzeug- und Gebrauchsfunktion (Hämmern mit dem Hammer, Eintreten durch die Tür, Wohnen im Haus) eine Zeichenfunktion. So zeigt mir die Tür als *Primärfunktion* den Eingang zum Haus, ihre Verzierung als prächtiges Portal bezeichnet als *Sekundärfunktion* den gesellschaftlichen Status des Besitzers oder die Bedeutung eines öffentlichen Gebäudes.

2. SERENDIPITY UND DIE MORELLI-METHODE

Der italienische Historiker und Kulturwissenschaftler *Carlo Ginzburg* (*1939) hat unter dem Titel *Spurensicherung* (1983) eine geistreiche und wie ein Krimi lesbare Kultur- und Wissenschaftsgeschichte des Zeichengebrauchs geschrieben.



Abb. 2.03: Carlo Ginzburg (* 1939) ²

Darin stellt er dem auf *Galilei* und *Descartes* zurückgehenden quantitativen Wissenschaftsverständnis die viel ältere Erkenntnissuche anhand von Spuren, Indizien oder Zeichen gegenüber. Deren Anfänge sieht er im „Jäger, der im Schlamm hockend die Spuren der Beute sucht“. *Ginzburg* zeigt, dass - im Gegensatz zu der auf Wiederholbarkeit beruhenden experimentellen Methode - das *Indizien-Paradigma* der Erkenntnis des Individuellen und Einzigartigen dient. Grundlegend sind hier der Schluss von einer Wirkung (Rauch) auf die zugrunde liegende Ursache (Feuer) und von oft scheinbar unbedeutenden Details auf das Ganze. In der 5. *Vorlesung* werde ich auf diese Schlussweise zurückkommen im Zusammenhang mit dem logischen Schlussverfahren der *Abduktion*, dem einzigen logischen Schlussverfahren, das zu *neuen* Erkenntnissen führt.

Ginzburg zeigt uns, dass *Umberto Eco*s Geschichte vom Pferd Brunellus als uraltes Vorbild ein unter Kirgisen, Tataren, Hebräern und Türken verbreitetes Märchen von drei Brüdern hat, die ein gestohlenes Kamel - in einer anderen Version ist es ein Pferd - vor Gericht anhand von vielfältigen Spuren so genau beschreiben konnten, als hätten sie es selber gesehen.

² Photo by Claude Truong-Ngoc / Wikimedia Commons - cc-by-sa-3.0 (claudio.truong.ngoc@gmail.com)

Diese Geschichte wurde in einer persischen Novellensammlung weiter ausgebaut und gelangte im 16. Jahrhundert unter dem Titel *Die Pilgerfahrt der drei jungen Söhne des Königs von Serendippo* ins Italienische. Der englische Schriftsteller *Horace Walpole* (1717 - 1779), Erfinder des Schauerromans, griff die Geschichte auf und prägte den Neologismus *Serendipity* für „Entdeckungen, die durch Zufall und Intelligenz gemacht werden“. Heute ist *Serendipity* als Entdeckungsquelle in der Soziologie und im Data Retrieval geläufig. *Serendipity* gehört auch zu den Lieblingskonzepten von Thomas Muhr und ist in die Entwicklung von ATLAS.ti eingeflossen.

Von besonderem Interesse ist für *Ginzburg* die sogenannte *Morelli-Methode*, die zurückgeht auf den italienischen Arzt und Kunsthistoriker *Giovanni Morelli* (1816 - 1891). Unter dem Pseudonym *Ivan Lermolieff* führte *Morelli* in den 1880er Jahren eine aufsehenerregende Neuerung zur kunstgeschichtlichen Unterscheidung zwischen Originalen und Kopien ein. Danach sind für die Zuordnung eines Gemäldes zu seinem Maler weniger die sorgfältig ausgeführten Bildpartien wie Gesichter aufschlussreich, sondern eher scheinbare Nebensächlichkeiten wie die Form von Finger- und Fußnägeln oder Ohrläppchen.

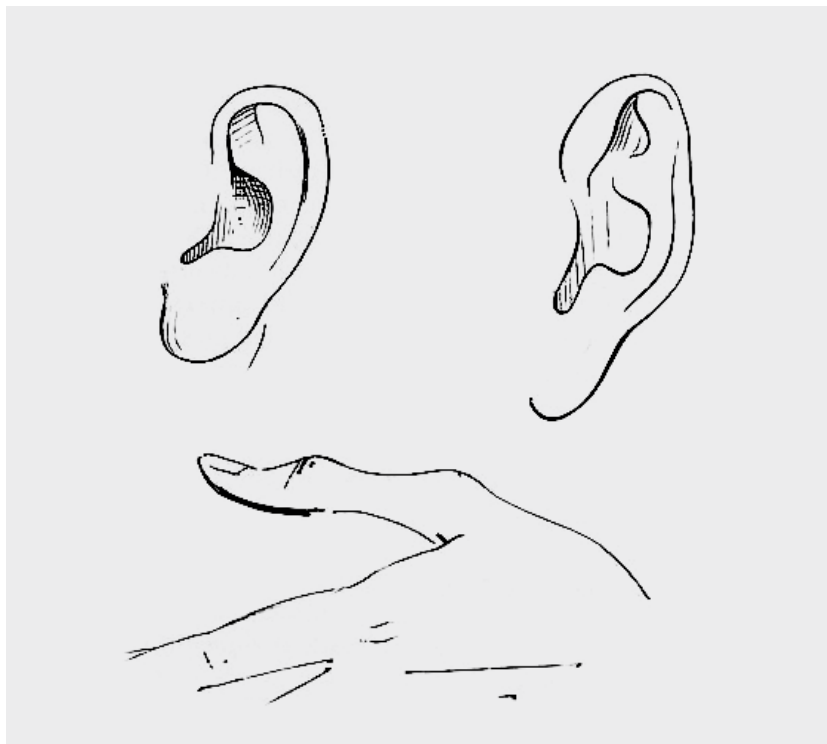


Abb. 2.04: Details zur Zuordnung von Gemälden (aus: Ivan Lermolieff 1880)³

Allein in der Dresdener Gemäldegalerie mussten nach *Morellis* Veröffentlichungen bei 46 Gemälden die Maler umbenannt werden. Das berühmteste Beispiel ist die *Schlummernde Venus* als eins der wenigen Originalwerke des Renaissancemalers *Giorgione*, das früher als Kopie eines Werks von *Tizian* galt.

³ <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/morelli1880/0001> (S. 104)



Abb. 2.05: Giorgione (1478 – 1510) „Schlummernde Venus“ (Gemäldegalerie Dresden) ⁴

Die Beachtung kleinster scheinbar unwichtiger Details ist auch in der Kriminalistik wichtig und wurde zur Zeit von Morellis Veröffentlichungen von *Edgar Allan Poe* und *Arthur Conan Doyle* in ihren Kriminalromanen als Spannungsmittel eingesetzt, wobei *Conan Doyles* Meisterdetektiv *Sherlock Holmes* sich zur Lösung eines Kriminalfalls ebenfalls für die Form von Ohrläppchen interessierte.



Abb. 2.06: Sigmund Freuds Couch – im Hintergrund seine Kunstsammlung ⁵

Ich möchte Ihnen am Beispiel einer berühmten Schrift von *Sigmund Freud* (1856 – 1939) einen Einblick in die Interpretation eines Kunstwerks geben. *Freud* hatte sich zunächst als Kunstsammler für die *Morelli-Methode* interessiert. In seiner 1914 veröffentlichten Studie *Der Moses des Michelangelo* (1969, S.207) schreibt er:

„Ich glaube, [Morellis] Verfahren ist mit der Technik der ärztlichen Psychoanalyse nahe verwandt. Auch diese ist gewöhnt, aus gering geschätzten oder nicht beachteten Zügen, aus dem Abhub – dem ‚refuse‘ der Beobachtung, Geheimes und Verborgenes zu erraten.“

⁴ https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/52/Giorgione_Schlummernde_Venus_1508-1510.jpg

⁵ Study with the couch, Freud Museum London, 18M0138.jpg – CC-BY-SA-4.0 (Self-published work)

Freud nutzte die *Morelle-Methode*, um die von *Michelangelo* in seiner *Moses-Skulptur* zum Ausdruck gebrachte Seelenlage zu ergründen. Nach einer minutiösen Beschreibung der in seine dicken Bartsträhnen greifenden linken Hand des *Moses* schreibt er:

„[Es] bleibt die Tatsache bestehen, daß der Druck des Zeigefingers der *rechten* Hand hauptsächlich Haarstränge der *linken* Barthälfte betrifft und daß durch diese übergreifende Einwirkung der Bart zurückgehalten wird, die Wendung des Kopfes und Blickes nach der linken Seite mitzumachen. Nun darf man sich fragen, was diese Anordnung bedeuten soll und welchen Motiven sie ihr Dasein verdankt“ (*Freud 1969, S. 209*).



Abb. 2.07: Der Moses des Michelangelo (1475 – 1564) ⁶

Aus diesem und weiteren „*Morellischen*“ Zeichen erschließt *Freud* die mutmaßlichen Bewegungsabläufe, die dem von *Michelangelo* festgehaltenen Moment vorausgingen: Plötzliches Sich-Aufbäumen vor Wut über den Tanz der Israeliten ums Golden Kalb, verbunden mit einem heftigen Griff in den Bart - und gleichzeitige Rücknahme dieses Impulses mit einer schnellen Rückbewegung des Armes, um die Gesetzestafeln zu retten, die dem Arm zu entgleiten drohen. Der *Moses des Michelangelo* wird damit bei *Freud* - im Gegensatz zum biblischen Moses -

„zum leiblichen Ausdrucksmittel für die höchste psychische Leistung, die einem Menschen möglich ist, für das Niederringen der eigenen Leidenschaft zugunsten und im Auftrag einer Bestimmung, der man sich geweiht hat“ (*Freud 1969, S. 217*).

Der Berliner Kunstgeschichtler und Bildtheoretiker *Horst Bredekamp* (*1947) weist in seinem 2021 erschienenen Monumentalwerk *Michelangelo* den von *Freud* und seinen Zeitgenossen angenommene Grund für die inneren Erregung des *Moses* zurück: Die Entdeckung des Tanzes um das Goldene Kalbs ist unvereinbar mit der sitzenden Haltung des *Moses*. (Nach dieser Entdeckung hatte *Moses* die ersten Gesetzestafeln zerschlagen.) Die Hörner des *Moses* - eigentlich Strahlen, die durch falsche Übersetzung zu „Hörnern“ wurden - weisen eindeutig auf die Zeit nach Empfang der zweiten Gesetzestafeln, das Tuch auf *Moses* rechtem Knie dient zur Verhüllung der für das Volk Angst einflößenden Strahlen. *Bredekamp* nimmt an, dass *Michelangelo* den Moment darstellt, als *Moses* von Gott erfährt, dass er selber das vor ihm liegende Gelobte Land nicht mehr betreten kann, da er vorher sterben wird. *Bredekamp* fasst seine Interpretation zusammen:

„[*Moses*] Furor gilt nicht dem Abfall der Israeliten, sondern der Erschütterung im Moment der Ankündigung des Todes. Diese Marmorfigur, die als Urbild der Kraft, des Zornes und des Patriarchalen gesehen wurde, ist vielmehr die Negation all dessen, was das 19. und 20. Jahrhundert in ihr sah.“ (*Bredekamp S. 305*)

Trotz der offenbaren Fehlinterpretation nennt *Bredekamp* *Freuds* Beschreibung des Bewegungsspiels von Fingern und Haarsträngen des *Moses* „eine Sternstunde der deutschen

⁶ Moses by Michelangelo JBU140.jpg. Creative Commons (CC BY 3.0)

Sprache“. Seine „Analyse der psychischen und motorischen Innenbewegung des Moses [habe] das Bild dieser Marmorfigur unhintergebar geprägt“. (*Bredenkamp 2021, S. 300 und 302*). Wir haben es hier mit einem Lehrstück über die Irrtumsmöglichkeiten der Zeichendeutung bei der Interpretation des inneren Erlebens zu tun. *Freud* hat das mutmaßliche innere Erleben des *Moses* durch eine sorgfältige Analyse des Ausdrucksverhaltens scheinbar in genialer Weise gedeutet – und unterlag doch einem großen Irrtum, weil er den Kontext verkannte. Allerdings stimmen *Freud* und *Bredenkamp* in ihrer Interpretation darin überein, dass *Moses* nicht Zorn sondern Selbstbeherrschung bzw. Ergebenheit in Gottes Willen zum Ausdruck bringt.

Ich möchte diesen Exkurs in die Kunstkritik abschließen mit einem Blick auf die moderne Kunst. *Umberto Eco* hat in den 60er Jahren für die Kunst den einflussreichen Begriff des *Offenen Werks* (*Eco 1973*) geprägt. Er gab damit der Kunstinterpretation eine *dialogische Perspektive*, wonach das Kunstwerk erst durch den Interpreten vollendet wird. Für *Eco* ist jedes Kunstwerk vielschichtig und mehrdeutig und weist damit eine gewisse Offenheit auf. In der *Kunst der Moderne* streben die Künstler darüber hinaus *bewusst* nach Offenheit:

„Der Künstler, so kann man sagen, bietet dem Interpretierenden ein *zu vollendendes Werk*: Er weiß nicht genau, auf welche Weise das Werk zu Ende geführt werden kann, aber er weiß, daß das zu Ende geführte Werk immer noch *sein* Werk, nicht ein anderes sein wird, und daß am Ende des interpretativen Dialogs eine Form sich konkretisiert haben wird, die *seine* Form ist, auch wenn sie von einem anderen in einer Weise organisiert worden ist, die er nicht vorhersehen konnte.“ (*Eco 1973, S. 55*).

Ich finde es wichtig, den Begriff des *Offenen Kunstwerks* auch in der Qualitativen Datenanalyse zu berücksichtigen, immer dann, wenn wir es nicht mit der Darstellung von Sachverhalten, sondern mit modernen Kunstwerken zu tun haben, wobei für den Theoretiker *Eco* Kunst immer auch Trivialkunst, Werbung und die Massenmedien einschließt. Eine solche Berücksichtigung erfordert, in der Interpretation von Texten und Multimedia unterschiedliche Lesarten möglichst diverser Interpreten gleichberechtigt nebeneinander zu stellen.

3. TECHNISCHE UND MENSCHLICHE KOMMUNIKATION

Welche Beziehung besteht nun zwischen einem Zeichen und dem von ihm Bezeichneten? Die *Informationstheorie* liefert eine einfache Antwort: Das *Zeichen* (Signal) ist durch seine *Kodierung* der *Information* zugeordnet, die durch sie vermittelt werden soll. Die *Kodierung* ist eine Art Gebrauchsanweisung, wie man vom Zeichen zum Bezeichneten gelangt. Nachrichtentechnisch haben wir es auch in der menschlichen Kommunikation mit einer *Informationsübertragung* zu tun, die von der *Kodierung* über den *Sprecher* und den *Übertragungskanal* zum *Hörer* bis zur *Dekodierung* läuft (s. Abb. 02.08).

Sprachliche Kommunikation ist jedoch ungleich komplizierter. Durch die Komplexität der Sprache und die Unterschiede der Sozialisation von Sprecher und Hörer überlappen sich die Kodierungs- und Dekodierungsregeln bei Sprecher und Hörer immer nur teilweise. Besonderheiten liegen darüber hinaus in den bewussten, aber auch unbewussten nichtsprachlichen Elementen von Mimik und Gestik, in der Kontextabhängigkeit, d.h. der Einbettung sprachlicher Kommunikation in die *Sprechsituation*, in den *sozialen Kontext* und

in ihrer Abhängigkeit von *sozialen Normen*. Eine weitere Besonderheit ist die Unterscheidung zwischen der *Denotation* (der Zeichenfunktion) und *Konnotation* (dem mitschwingenden Bedeutungshof) sprachlicher Äußerungen.

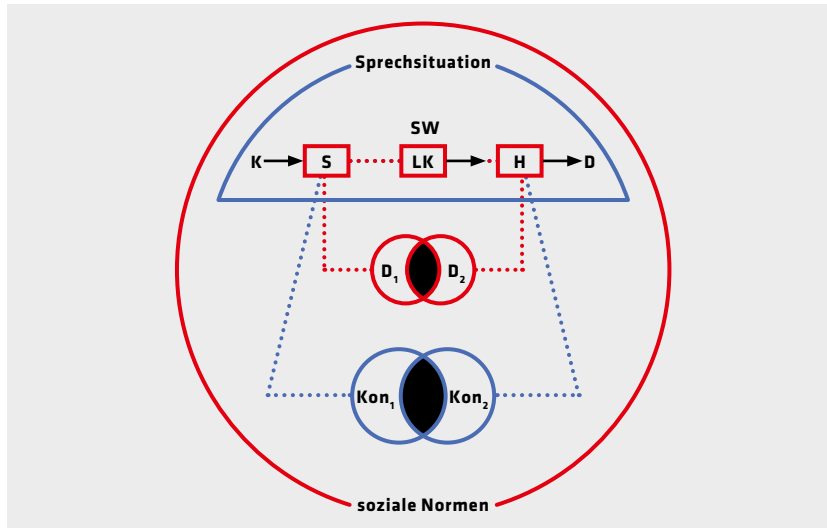


Abb. 2.08: Sprachliche Kommunikation (modifiziert nach Herrlitz 1973).

K = Kodierung	S = Sprecher	D₁ D₂ = Denotation
SW = Schallwelle	LK = Lautkette	Kon₁ Kon₂ = Konnotation
D = Dekodierung	H = Hörer	

4. DIE SEMIOSE

Der Zusammenhang zwischen Zeichen und Bedeutung, das Thema der Semantik, ist für Semiotik und Sozialwissenschaften gleichermaßen zentral. Wodurch wird ein beliebiger physischer Sachverhalt (z.B. ein geknickter Zweig, eine Folge von Schallwellen oder Druckerschwärze auf dem Papier) zum Zeichen?

Ecos Antwort kennen wir schon:

Ein physischer Sachverhalt (der Zeichenträger) wird dadurch zum Zeichen, dass er für jemanden (den Interpreten) für etwas anderes (das Bezeichnete) steht.

Schauen wir uns den Vorgang des Bezeichnens (*Semiose*) genauer an. Schon die Wahrnehmung eines physischen Vorgangs als bedeutsam „für etwas“ vollzieht sich auf dem Hintergrund von Erfahrungswissen des Interpreten über die Lebenswelt. (Beispiel: Eine Rauchfahne bedeutet einmal „Feuer“, z.B. einen Waldbrand, in anderem Zusammenhang signalisiert sie die „Papstwahl“ – weiß oder schwarz). Die Interpretation des Zeichens als etwas „anderes“ ist ein *kreativer Akt der Sinnfindung*, für den der Zusammenhang (Kontext) des Zeichens und das Erfahrungswissen des Interpreten bedeutsam sind. Jede Interpretation ist allerdings immer nur vorläufig, neue Gesichtspunkte können ihre Revision erforderlich machen. Der Vorgang der potentiell nie endenden Interpretation wird als *hermeneutischer Zirkel* bezeichnet, auf den wir schon in der 1. Vorlesung eingegangen sind (Abb. 01.12).

Hinter der Frage nach dem Zusammenhang zwischen Zeichen und Bezeichnetem verbirgt sich ein erkenntnistheoretisches Problem. Die Auffassung des *naiven Realismus*, wonach die Zeichen den Gegenständen entsprechen, die sie bezeichnen, ist schon deshalb unhaltbar, weil es viele Zeichen gibt, deren Bedeutung auf keinerlei Gegenstand verweist. Als Beispiel wollen wir nach der Bedeutung des Wortes Pferd fragen (der gesprochenen Lautfolge oder der geschriebenen Buchstabenfolge /Pferd/). Ist ein bestimmtes Pferd gemeint, z.B. Brunellus? Sind alle Pferde eingeschlossen? Wie steht es mit Fotos oder steinzeitlichen Strichzeichnungen? Und Pegasus, das geflügelte Pferd der antiken Sage? In welchem Sinn sprechen wir vom Auto als dem „Pferd des technischen Zeitalters“?

Das *semiotische Dreieck* veranschaulicht die komplexe Beziehung zwischen Zeichen und Bezeichnetem:

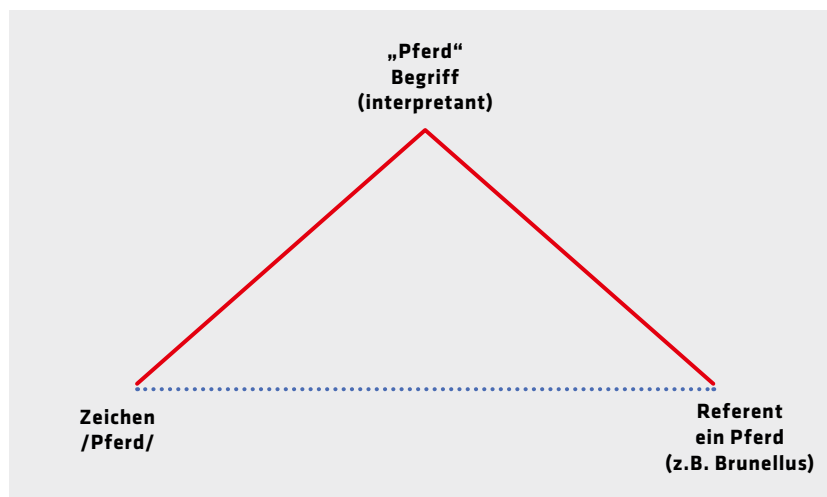


Abb. 2.09: Semiotisches Dreieck (modifiziert nach Eco 1977).

Das *Zeichen /Pferd/* steht nicht einfach für einen Gegenstand oder *Referenten*, d.h. für ein bestimmtes Pferd (z.B. für Brunellus). Das sagenhafte Pferd Pegasus hat beispielsweise nie als Gegenstand existiert. Vielmehr ordnet das *Zeichen /Pferd/* den *Begriff* des „Pferd-Seins“ einer offenen Klasse unterschiedlicher *Referenten* zu: lebenden, toten, gezeichneten, fotografierten, phantasierten Pferden, ja sogar Menschen („Der Mann, den sie Pferd nannten“).

Während *Zeichen* und *Referent* (Gegenstand) im semiotischen Dreieck offenbar eindeutig definiert sind, ist der Status des *Begriffs* bis heute in Philosophie und Sozialwissenschaften umstritten:

- Nach Auffassung des *Behaviorismus* entspricht ein Begriff einer Tendenz, auf eine Klasse von Gegenständen mit dem ihnen zugeordneten Zeichen zu reagieren. (Ein Exemplar der Klasse „Pferd“ löst das Zeichen /Pferd/ aus.)
- Nach Auffassung des *Mentalismus* (von lateinisch mens = Geist) ist der Begriff eine nicht beobachtbare Vorstellung oder Idee (das „ideale Pferd“ bzw. die Idee des Pferdes) im Bewusstsein der Menschen.

Umberto Eco verwirft beide Auffassungen. Für ihn ist der Begriff „Pferd“ selbst wieder ein Zeichen! Dieses Zeichen hat die Funktion, sowohl das Zeichen /Pferd/ als auch beliebige Referenten, also konkrete und metaphorische Pferde, die ebenfalls /Pferd/ genannt werden können, zu *interpretieren*. Der Begriff wird deshalb auch *Interpretant* genannt. Der *Interpretant* eines Zeichens hat die Eigenschaft, das Zeichen in eine andere „Ausdruckssubstanz“ zu übersetzen.

So kann als *Interpretant* des sprachlichen Zeichens /Pferd/ das Bild eines Pferdes dienen, umgekehrt kann für ein Bild (etwa in einer Kunstausstellung) das Wort oder der Bildtitel /Pferd/ als *Interpretant* fungieren. Ob der *Interpretant* als Vorstellung im Kopf oder als wahrnehmbares Zeichen realisiert ist, spielt für den Vorgang des Bezeichnens keine grundsätzliche Rolle. Jeder Interpretant interpretiert ein Zeichen und lässt sich seinerseits durch ein anderes Zeichen interpretieren. Begriffe sind keine vorgegebenen „Ideen“, sondern sie sind verwoben mit anderen Begriffen, durch die sie in einem prinzipiell unendlichen Prozess interpretiert werden können (*unendliche Semiose*). Sie sind Knoten in einem Netz von Zeichen, die sich gegenseitig definieren. Dieses Netz nennt *Eco* ein *System von Zeichensystemen* - seine Definition von *Kultur*.

Eine solche Auffassung von Kultur wird auch von dem Ethnologen *Clifford Geertz* (1926 - 2006) geteilt, in dessen Buch *Dichte Beschreibung* (1987) es im Vorspann heißt:

„... Ich vertrete eine semiotische Auffassung von Kultur. Kultur ist ein System gemeinsamer Symbole, mit deren Hilfe der einzelne seinen Erfahrungen Form und Bedeutung geben kann. Sie ist ein öffentlicher gesellschaftlicher Diskurs, der ‚im Hof, auf dem Markt und auf dem städtischen Platz‘ anzutreffen ist. In den beobachtbaren sozialen Handlungen der Menschen artikulieren sich kulturelle Formen: sie geben somit nicht nur über sich selbst Aufschluss, sondern weisen auf grundlegendere kulturelle Bedeutungen hin. Durch ihre ‚dichte‘ Beschreibung eröffnen sie eine Möglichkeit des Verstehens von Kultur. Im Gegensatz zu ‚dünnere Beschreibung‘, die sich auf das Sammeln von Daten beschränkt, heißt ‚dichte Beschreibung‘, die komplexen, oft übereinander gelagerten und ineinander verwobenen Vorstellungsstrukturen herauszuarbeiten und dadurch einen Zugang zur Gedankenwelt der untersuchten Subjekte zu erschließen, ‚so dass wir - in einem weiteren Sinn des Wortes - ein Gespräch mit ihnen führen können“.

Für die qualitative Datenanalyse mit ATLAS.ti ist das *Semiotische Dreieck* bedeutsam, wenn es um das *Kodieren* von Zitaten in Texten oder Multimedia geht. *Kodieren* ist ein zentraler Schritt in der qualitativen Datenanalyse. Die Auswertenden (bzw. beim automatischen Kodieren das Programmsystem) ordnet dabei einer Textpassage oder einer Multimedia-Einheit einen *Kode* oder ein Schlagwort zu. In dem zugehörigen *Kodekommentar* kann zusätzlich die Bedeutung des jeweiligen Kode definiert bzw. umschrieben werden.

Der *Kode* (ein vieldeutiger Begriff, der beim Kodieren hier anders als in der Informationstheorie definiert ist) entspricht im Semiotischen Dreieck dem *Zeichen*, das kodierte Zitat (Textstelle oder Multimedia-Sinneinheit) dem Referenten bzw. der *Bedeutung*. Das *Signifikat* bzw. der *Sinn* ist ebenfalls ein Zeichen (bzw. eine Zeichenkette), die mit dem *Kodekommentar* gleichgesetzt werden kann, da sie den Sinn des Kodes definiert bzw. umschreibt (s. Abb.02.10).

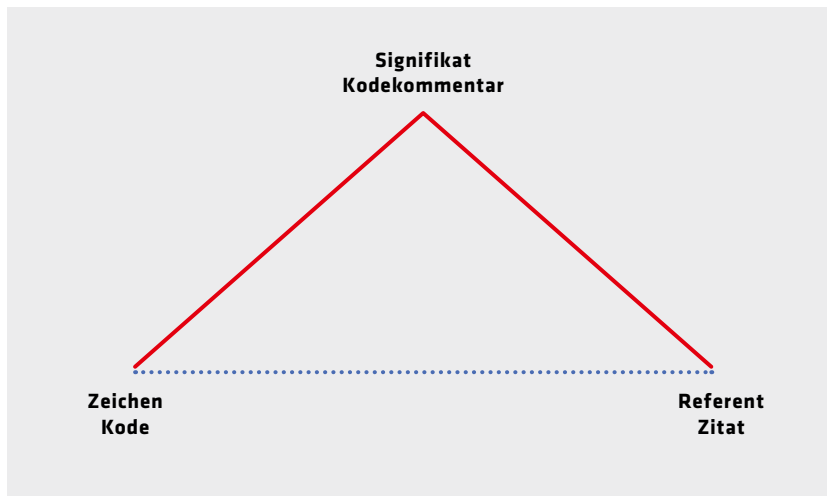


Abb. 2.10: Kodieren mit ATLAS.ti

Die oben für das Zeichen /Pferd/ beschriebene Möglichkeit, dass Zeichen, Referent und Signifikat oder Begriff sich reihum gegenseitig bezeichnen können, gilt entsprechend für die Kodierung: Jedes einzelne Zitat, das einem Kode zugeordnet wird, ist einer seiner möglichen Referenten und zugleich ein komplexes Zeichen, das diesen Kode bezeichnet. Die Definition eines Kodes entspricht seinem Signifikat oder Sinn und sollte in ATLAS.ti im zugehörigen Kode-Kommentar umschrieben werden. Die Gesamtheit aller einem Kode zugeordneten Zitate kommt dem Signifikat oder Sinn des Kodes am nächsten: Alle Zitate eines Kodes weisen eine *Familienähnlichkeit* auf. Das heißt, *die Bedeutung des Kodes wird definiert durch die gemeinsame Bedeutung aller Textstellen, auf die er sich bezieht*. Anders ausgedrückt: die einem Kode oder Begriff zugeordneten Zitate sind *Beispiele seiner Verwendung*. Das führt uns zur Gebrauchstheorie der Bedeutung.

5. GEBRAUCHSTHEORIE DER BEDEUTUNG

Die semiotische Auffassung von Sprache und Kultur gibt uns zugleich einen Hinweis auf die wichtige Frage, wie denn überhaupt die Bedeutung eines Zeichens - einer sprachlichen Äußerung, eines Wortes, eines Begriffs, eines Satzes oder Bildes - festgestellt oder analysiert werden kann: Letztlich durch Einordnung in das semantische Netz der Bedeutungsstrukturen, mit denen das Zeichen verwoben ist.

Allerdings zeigt *Clifford Geertz*, dass es dabei nicht um eine abstrakte oder theoretische Analyse geht, sondern um die zumindest virtuelle *Teilnahme am Gespräch oder Diskurs* einer Sprachgemeinschaft. Erst auf dieser *pragmatischen Ebene* wird die Verschränkung von Sprache und Welt verständlich. Wie lässt sich nun die Bedeutung eines Wortes, Satzes oder Bildes ermitteln? Hierzu hat der österreichisch-englische Philosoph *Ludwig Wittgenstein* (1889 – 1951) eine *Gebrauchstheorie der Bedeutung* entwickelt.

Es lohnt sich, einen Blick auf das Leben und den Erkenntnisweg dieses Jahrhundertgenies zu werfen. Ich orientiere mich hier neben seinen Werken an der ebenso spannenden wie tief sinnigen Darstellung in *Zeit der Zauberer* (Eilenberger 2018).



Abb. 2.11: Ludwig Wittgenstein (1889 – 1951) ⁷

Wittgenstein war Sohn einer der reichsten Industriellenfamilien Europas. Nach einem Ingenieurstudium an der *Technischen Hochschule Charlottenburg* (der späteren *Technischen Universität Berlin*), studierte er Philosophie bei dem großen englischen Philosophen *Bertrand Russell* (1872-1970) in Cambridge, Mitverfasser der *Principia Mathematica*. Als Freiwilliger im ersten Weltkrieg beendete er an der Front sein 1912 begonnenes erstes großes Werk, den *Tractatus logico-philosophicus* (*Wittgenstein 1921*) von dem er im Vorwort meinte, „die Probleme (der Philosophie) im Wesentlichen gelöst“ zu haben und dass „die Wahrheit der hier mitgeteilten Gedanken unantastbar und definitiv“ sei.

Das Ziel seiner logisch-philosophischen Analyse war die Unterscheidung zwischen sinnvollen, sinnlosen und unsinnigen Sätzen. Der *Tractatus* besteht aus durchnummerierten Sätzen. Berühmt geworden sind vor allem sein erster und sein letzter Satz: „Die Welt ist alles was der Fall ist“ und „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen“.

Wittgenstein geht in seinem *Tractatus* aus von der *Abbildtheorie der Sprache*. Was der Fall ist, sind Tatsachen, d.h. das Bestehen von Sachverhalten, die sich zusammensetzen aus Verbindungen von Dingen. Sätze bestehe aus Namen für die Dinge und ihre logische Verknüpfung. In wahren Sätzen weisen die Namen der Dinge die gleichen logischen Verknüpfungen auf wie die Dinge in den ihnen zugeordneten Sachverhalten, anderenfalls sind es falsche Sätze. Sinnvolle Sätze sind Aussagen über Tatsachen wie die Sätze der Naturwissenschaften. Sinnlose Sätze sind Sätze, die unabhängig von Sachverhalten immer wahr sind, also Tautologien. Unsinnige Sätze sind dagegen Sätze, deren Namen keine Dinge entsprechen, z.B. Aussagen über gut oder schlecht – und alle Sätze der Philosophie. Das gilt auch für die Sätze des *Tractatus logico-philosophicus*, von denen es am Schluss heißt: „Meine Sätze erläutern dadurch, dass sie der, welcher mich versteht, am Ende als unsinnig erkennt, wenn er durch sie – auf ihnen – über sie hinausgestiegen ist.“ Kurz vorher deutet er allerdings eine Sphäre jenseits des Sagbaren an: „Es gibt allerdings das Unausprechliche. Dies zeigt sich, es ist das Mystische.“

⁷ By Clara Sjögren Public Domain, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=56059352>

Die Schrecken des Krieges hatten *Wittgenstein* zur Mystik und zur Religion gebracht. Nach dem Krieg verzichtete er auf sein gesamtes Erbe und lebte mehrere Jahre als Dorfschullehrer unter einfachsten Bedingungen in den österreichischen Bergen.

Ende der 20er Jahre kehrte er zur Philosophie zurück und wurde zum Begründer einer Philosophie der Alltagssprache. In seinem Spätwerk *Philosophische Untersuchungen* (1945), das den *Tractatus logico-philosophicus* auf den Kopf stellt, entwickelte er unter anderem seine *Gebrauchstheorie der Bedeutung*. Seine These lautet: „Die Bedeutung eines Wortes oder Satzes ist sein Gebrauch in der Sprache.“

Um das zu erläutern, benutzt *Wittgenstein* für die menschliche Sprache die Metapher eines *Sprachspiels*:

„Wieviele Arten der Sätze gibt es aber? Etwa Behauptung, Frage und Befehl? - Es gibt unzählige solcher Arten: unzählige verschiedene Arten der Verwendung alles dessen, was wir „Zeichen“, „Worte“, „Sätze“, nennen. Und diese Mannigfaltigkeit ist nichts Festes, ein für alle Mal Gegebenes; sondern neue Typen der Sprache, neue Sprachspiele, wie wir sagen können, entstehen und andre veralten und werden vergessen ...

Das Wort „*Sprachspiel*“ soll hier hervorheben, dass das Sprechen der Sprache ein Teil ist einer Tätigkeit, oder einer Lebensform.

Führe dir die Mannigfaltigkeit der Sprachspiele an diesen Beispielen, und anderen, vor Augen:

- Befehlen, und nach Befehlen handeln -
- Beschreiben eines Gegenstands nach dem Ansehen, oder nach Messungen -
- Herstellen eines Gegenstands nach einer Beschreibung (Zeichnung) -
- Berichten eines Hergangs -
- Über den Hergang Vermutungen anstellen -
- Eine Hypothese aufstellen und prüfen -
- Darstellen der Ergebnisse eines Experiments durch Tabellen und Diagramme -
- Eine Geschichte erfinden; und lesen -
- Theater spielen -
- Reigen singen -
- Rätsel raten -
- Einen Witz machen; erzählen -
- Ein angewandtes Rechenexempel lösen -
- Aus einer Sprache in die andere übersetzen -
- Bitten, Danken, Fluchen, Grüßen, Beten.

Es ist interessant, die Mannigfaltigkeit der Werkzeuge der Sprache und ihrer Verwendungsweisen, die Mannigfaltigkeit der Wort- und Satzarten, mit dem zu vergleichen, was Logiker über den Bau der Sprache gesagt haben.“ (*Wittgenstein 1945, S. 300, § 23*)

Die Gebrauchstheorie der Bedeutung ist für die qualitative Datenanalyse praktisch bedeutsam, weil sie zum einen den Handlungs- bzw. Spielregel-Charakter sprachlicher Begriffe mit ihrer Vielfalt an Funktionen hervorhebt. Darüber hinaus erhalten wir ein wirksames Verfahren, die Bedeutung eines Begriffs zu bestimmen: Wir analysieren seinen *Gebrauch* im Handlungszusammenhang, das heißt für die qualitative Datenanalyse: in *Textbeispielen*. Dabei ist es von entscheidender Wichtigkeit, die jeweilige Sprachgemeinschaft und (Sub-) Kultur zu berücksichtigen, in welcher der Begriff benutzt wird.

In der qualitativen Datenanalyse heißt das konkret, *nicht* von festliegenden oder vorgefassten Bedeutungen der Begriffe auszugehen, sondern empirisch zu untersuchen, wie Begriffe – z.B. Freundschaft, Glück, Gesundheit und Krankheit – in den zu analysierenden bzw. zu interpretierenden Texten benutzt werden und in welcher Beziehung sie zu verwandten und gegensätzlichen Begriffen stehen.

Dies Prinzip machen sich auch die „Großen Sprachmodelle“ zunutze, auf denen Chatbots wie ChatGPT beruhen. Hierbei wird durch maschinelles Lernen auf der Basis von immensen Textkorpora rein statistisch die Bedeutung von Wörtern oder Sätzen ermittelt. Die scheinbar menschenähnlichen Antworten der Chatbots haben mit dem menschlichen Textverstehen nichts zu tun. Linguisten nennen diese Chatbots auf der Basis stochastischer Prozesse deshalb „stochastische Papageien“. Im Grunde handelt es sich bei den Antworten um statistisch arbeitende Plagiat-Maschinen.

Wie wir oben anhand des Semiotischen Dreiecks beim Kodieren in ATLAS.ti schon gesehen haben, wird auch der Sinn oder die *Bedeutung eines Kodes* in einem zu analysierenden Text-Korpus letztlich durch seinen Gebrauch definiert, nämlich durch die Familienähnlichkeit aller Zitate, die mit ihm verbunden sind. Das heißt zugleich, dass die Bedeutung des Kodes sich mit jedem neu gefundenen oder gelöschten Zitat verändern kann.

Auch der immer mehr an Bedeutung gewinnende Einsatz von Künstlicher Intelligenz in der qualitativen Datenanalyse nutzt die Gebrauchstheorie der Bedeutung, obwohl die Autoren des Maschinellen Lernens sich kaum je auf *Wittgenstein* berufen. Zur Ermittlung der Bedeutung eines sprachlichen Ausdrucks wird hierbei ein geeigneter Text-Korpus mittels lernender neuronaler Netze nach Beispielen für den Gebrauch des zu kodierenden Satzes oder Absatzes durchsucht.

Mit ATLAS.ti lässt sich auf dieser Basis eine automatische *Sentiment Analysis* durchführen, wobei ermittelt wird, welche Sätze oder wahlweise Absätze eines zu analysierenden Textes eine positive, neutrale oder negative emotionale Tönung aufweisen. Ebenfalls hier zu nennen ist die automatisierste Suche nach Konzepten.

6. ANREGUNGEN FÜR DIE DISKUSSION

- Was ist ein Zeichen? Inwiefern ist die Verwendung von Zeichen – und damit das Kodieren eines Textes – ein zweifacher kreativer Akt?
- Diskutieren Sie die Einteilung der Zeichen nach *Umberto Eco*.
- Diskutieren Sie die Beziehung *Zeichen - bezeichneter Gegenstand - Begriff* anhand des semiotischen Dreiecks. Was versteht *Eco* unter „unendlicher Semiose“?
- Wenden Sie das Semiotische Dreieck auf das Kodieren in ATLAS.ti an.
- *Umberto Eco* und *Clifford Geertz* sprechen von einer *semiotischen Kulturtheorie*. Was ist damit gemeint?
- Skizzieren Sie die Spielmetapher des Sprachgebrauchs nach *Wittgenstein* und die daraus abgeleitete *Gebrauchstheorie* der Bedeutung. Praktische Anwendungen?

7. LITERATUR

Bredenkamp, H. (2021): Michelangelo. Wagenbach: Berlin

Eco, U. (1972): Einführung in die Semiotik. Fink utb: München

Eco, U. (1973): Das offene Kunstwerk. Suhrkamp: Frankfurt M. (italienisch: Opera aperta 1962).
Englisch: www.ere.na/block/12772108

Eco, U. (1977): Zeichen - Einführung in einen Begriff und seine Geschichte. Edition Suhrkamp:
Frankfurt

Eco, U (1987): Der Name der Rose. dtv München
www.angelfire.com/blues/gerber1965/Eco/Rose.pdf

Ellenberger, W. (2018): Zeit der Zauberer – Das große Jahrzehnt der Philosophie 1919 – 1929.
Klett-Cotta, Stuttgart

Freud, S. (1969): Der Moses des Michelangelo. Freud-Studienausgabe Bd. X. S. Fischer:
Frankfurt M. http://irwish.de/PDF/Psychologie/Freud/Freud-Der_Moses_des_Michelangelo.pdf

Geertz, C. (1987): Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme.
Suhrkamp: Frankfurt

Ginzburg, C. (1988): Spurensicherung. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales
Gedächtnis. dtv: München.

Herrlitz, W. (1973): Aufbau eines Modells der sprachlichen Kommunikation. Funkkolleg Sprache,
Bd. 1. Fischer: Frankfurt

Lermolieff, I. (1880): Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden
und Berlin. E.A. Seemann, Leipzig 1880

Wittgenstein, L. (1960): Schriften Bd. 1. Suhrkamp: Frankfurt.
Darin: Tractatus logico-philosophicus (Erstveröffentlichung 1921)
<https://writing.upenn.edu/library/Wittgenstein-Tractatus.pdf>,
Philosophische Untersuchungen. (Erstveröffentlichung posthum 1958)
www.wittgensteinproject.org/w/index.php?title=Philosophische_Untersuchungen