

Hartmut Winkler

Einkapselung auf der Ebene der Zeichen. Bausteine für eine Semiotik 2.0

2019

<https://doi.org/10.25969/mediarep/3972>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Winkler, Hartmut: Einkapselung auf der Ebene der Zeichen. Bausteine für eine Semiotik 2.0. In: Christina Bartz, Timo Kaerlein, Monique Miggelbrink u.a. (Hg.): *Gehäuse: Mediale Einkapselungen*. Paderborn: Fink 2019 (Schriftenreihe des Graduiertenkollegs "Automatismen"), S. 331–341. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/3972>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:2-33633>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution 4.0/ License. For more information see:

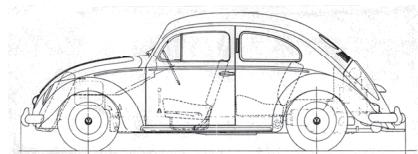
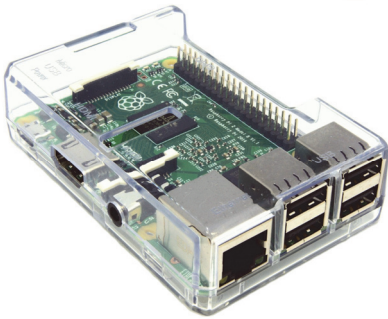
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

HARTMUT WINKLER

EINKAPSELUNG AUF DER EBENE DER ZEICHEN. BAUSTEINE FÜR EINE SEMIOTIK 2.0

1. Intro

Gehäuse und Einkapselungen kann man auf vielen Ebenen untersuchen. Technische Geräte brauchen ein Gehäuse, das die Technik von der Außenwelt isoliert und die Schnittstelle zu ihren Benutzern bildet; Pakete und Container schützen Waren auf dem Transport und halten, wie der Begriff schon sagt, ihren Inhalt zusammen. Futterale sind Gehäuse für andere Dinge; außen robust und innen gepolstert. Und natürlich hat auch die Natur ihre Kapseln: Schnecken tragen ein Gehäuse auf dem Rücken, das sie selbst gebaut haben und in das sie sich, wenn es Ärger gibt, zurückziehen können; Käfer haben ein Außenskelett, und Muscheln und Schildkröten sind wie Panzer armiert; eine Logik, die sich der Individualverkehr abschaut, wenn er Personen in Blech verkapselt verschickt.



Meine Behauptung nun ist, dass Phänomene der Einkapselung auch auf der Ebene des *Semiotischen* eine Rolle spielen. Wenn man Zeichen nicht einfach als gegeben voraussetzt, sondern fragt, wie Zeichen überhaupt zustande kommen, wird man klären müssen, wie Zeichen ihre Identität und ihre Grenzen gewinnen, was sie in sich abschließt und was sie von ihrem Kontext trennt.

Unter normalen Umständen wird man diese Frage nicht stellen. Im Fall der Schrift etwa erscheint es selbstverständlich, dass Zeichen Grenzen haben. Hoch typisiert, in sich abgeschlossen und mit sich identisch stehen sie schwarz auf weißem Grund. Es gibt – im phonetischen Alphabet – nur 26 von ihnen, alles andere ist Wiederholung und Kombination. Das Weiß des Grundes, die Tatsache, dass zwischen den Zeichen ein Leerraum ist und ein größerer Leerraum zwischen den Wörtern, erscheint als im Begriff der Schrift immer schon vorausgesetzt, und insofern wieder als selbstverständlich. Tatsächlich aber sind dies *technische Maßnahmen*; eine künstliche Trennung wie etwa ein Graben oder ein Zaun.

Mein Vorschlag also ist, solche Selbstverständlichkeiten auszusetzen und in einer Bewegung künstlichen Befremdens jene Techniken in den Blick zu nehmen, die das Zeichen zu einem Zeichen allererst machen, die es freistellen von seinem Kontext und es einreihen in die Gruppe der Kapseln und der Gehäuse.

2. Zeichen ohne Grenzen

Die skizzierte Frage nun ist weniger luxuriös, als man denken sollte. Dies wird deutlich, wenn man die ältere Schwester der Schrift, die mündliche Sprache, betrachtet. Schrift und Mündlichkeit sind parallele Realisierungen der Sprache als eines Systems, das die syntaktischen wie semantischen Regularitäten bereitstellt, die sprachliche Äußerungen möglich machen.

Gleichzeitig aber kennt die Mündlichkeit nichts, was – funktional oder physisch – den weißen Leerräumen der Schrift vergleichbar wäre. Der Lautstrom der Stimme ist zwar artikuliert, die Laute unterscheiden sich, und Konsonanten akzentuieren die Grenzen der Silben; physikalisch aber ist der Lautstrom – anders eben als die Schrift – kontinuierlich. Es gibt keine Pausen, die die Grenzen zwischen den Wörtern markieren; zudem sind die Laute weit weniger standardisiert als die Schrift; Dialekte und Soziolekte, Probleme der Akustik oder eine Erkältung des Sprechers lassen die tatsächlichen Schallereignisse breit variieren.

Dies wirft die Frage auf, wie Hörer überhaupt in der Lage sind, Sprache zu verstehen und einzelne Wörter aus dem Lautkontinuum heraus zu gewinnen. Und die Antwort ist so einfach wie kompliziert. Wir verstehen die Wörter der mündlichen Sprache, weil wir sie nicht eigentlich hören, sondern *wiedererkennen*. In der Sache bedeutet dies, dass erst der Hörer den Lautstrom der mündlichen Sprache gliedert. Der Hörer selbst stanzt aus dem Lautkontinuum heraus, was er als ‚Einheiten‘ dann versteht.

Gewissermaßen also kehrt sich der Vektor um, und der Hörer übernimmt eine aktive Rolle. Der Hörer *projiziert* eine Ordnung auf den Lautstrom, die dieser Lautstrom selbst nicht enthält und die er – für sich genommen – nicht gewährleisten kann. Und solche pattern recognition ist sehr voraussetzungs-voll. Sie verlangt, dass der Hörer über eine ausreichende Zahl voneinander abgegrenzter patterns bereits verfügt, dass dieser Satz von patterns mit denen anderer Hörer/Sprecher ausreichend kompatibel ist und dass der Hörer, auch wenn ihm das nicht bewusst wird, bereit ist, die Mühe der Segmentierung auf sich zu nehmen.

3. Andere Medien

Der skizzierte Unterschied zwischen Schrift und Mündlichkeit wäre von geringem Interesse, wenn er eine Grenze nur zwischen diesen beiden Modi der Sprache markierte. Tatsächlich aber berührt er eine Frage, die die gesamte Medienlandschaft betrifft; die Frage, die ich medientheoretisch für die interessanteste halte, und die dennoch vollständig ungelöst ist: die Frage, warum es überhaupt unterschiedliche Medien gibt.

Alles, was über den physikalisch ungegliederten Lautstrom der Stimme gesagt wurde nämlich, gilt umso mehr für die Welt der *Bilder*, und vor allem für Fotografie und Film. Die technischen Bilder, Fotografie und Film, setzen sich nicht aus abgrenzbaren Zeichen zusammen. Sie liefern Flächen kontinuierlicher Signifikanten, Flächen, die zwar optisch gegliedert sind, keineswegs aber in eine aufzählbare Anzahl identifizierbarer Zeichen zerfallen.

Die Bilder also müssen zumindest mit einem Alltagssprachlichen Zeichenbegriff kollidieren, wenn dieser voraussetzt, dass die Zeichen als solche benennbar, abgegrenzt und Teil eines Sets aufzählbarer weiterer Zeichen sind.

Und exakt an diesem Punkt – so kann man rekonstruieren – ist der große Aufbruch der Semiotik in den 1960er-Jahren gescheitert. Die Semiotik wollte eine umfassende Lehre von den Zeichen sein. Sie beanspruchte, Eigenschaften und Funktionsweise von Zeichen exakt zu beschreiben und einen Zeichenbegriff zu entwickeln, der für alle Medien in gleicher Weise Gültigkeit haben sollte.

Das Problem der Bilder war der Semiotik mehr als bewusst. In der Debatte wurden die unterschiedlichsten Vorschläge gemacht, wie es zu lösen wäre, kein Konzept aber konnte sich als auch nur einigermaßen plausibel durchsetzen, und die summierende Auskunft von Christian Metz, die Bildmedien präsentierten eben nicht einzelne Zeichen, sondern immer schon ‚große Syntagmen‘, sie seien „langage sans langue“, also eine Sprechweise ohne Sprache, ohne System, musste als die schlussendliche Kapitulation in dieser Frage erscheinen. Der hochfliegende Anspruch der Semiotik, alle Zeichensysteme, also auch die Bildmedien, Fotografie und Film, auf einen gemeinsamen Zeichenbegriff zu bringen, lag am Boden.

Und an dieser Situation hat sich, soweit ich sehe, trotz weiterer fünfzig Jahre Semiotik-Debatte und erheblicher theoretischer Anstrengungen nichts Substantielles geändert. Es bleibt bei dem Widerspruch, dass Bilder selbstverständlich als signifizierend betrachtet werden (fotografierte Hunde beißen nicht, und sie ‚verweisen‘ – wie auch immer – auf tatsächliche Hunde in der tatsächlichen Welt), dass der Begriff des ‚Zeichens‘ im Feld der Bilder aber nach wie vor kontraintuitiv ist. Die Bilder, so habe ich an anderer Stelle geschrieben, hatten dem Angriff der zergliedernden Vernunft widerstanden und ihre Eigenlogik gegen ein ganzes Fach – die Semiotik – durchgesetzt.

4. Techniken der Trennung

Die Frage, ob Zeichen Grenzen haben oder Grenzen haben müssen, also hat medientheoretische Relevanz, weil sie das Verhältnis der verschiedenen Medien zueinander betrifft. Und die Zwischenauskunft, dass es zwei grundsätzlich unterschiedliche Arten von Medien gebe, solche *mit* identifizierbaren Zeichen, und solche, die auch ohne diese offensichtlich gut funktionieren, kann zumindest medientheoretisch in keiner Weise befriedigen, weil sie vollständig offenlässt, zum einen, was der Grund hierfür ist, und zum zweiten, wichtiger, wie man sich das *Verhältnis* beider Arten von Medien vorstellen kann.

Setzen wir noch einmal bei den Techniken an, die die Trennung der Zeichen voneinander gewährleisten. Im Fall der Schrift waren dies die Leerräume, die die Buchstaben gegeneinander freistellen, und die größeren Leerräume, die die Wörter trennen. Diese Trennungstechnik erscheint unauffällig, weil sie das Weiß des Papiers, den ‚Grund‘ des materiellen Zeichenträgers benutzt. Es wird nicht aktiv eine Trennung eingebracht, wie das bei einem Zaun oder einem Graben der Fall wäre, sondern das Trennende ist gerade das ‚Nichts‘. Und dieses Nichts scheint immer schon da; es scheint die unausgesprochene Voraussetzung zu sein, dass man überhaupt schreiben kann. ‚Positiv‘, ontologisch vorhanden, sind die schwarzen Zeichen der Schrift.



Möglicherweise aber ist diese Sichtweise falsch. Auch Pausen, eine andere Form des Nichts, nämlich werden ‚gemacht‘. Das weist darauf hin, dass möglicherweise beide, Zeichen und Leerräume/Pausen, den gleichen ontologischen Status haben. Im Fall des Digitalen ist dies ohnehin evident. Null und Eins haben zumindest semiotisch exakt den gleichen Status, auch wenn dies auf technischer Ebene (Ladung oder Nicht-Ladung einer Speicherzelle, Auftreten oder Nicht-Auftreten einer Spannung zu einem bestimmten Zeitpunkt) noch einmal anders ist.

Und möglicherweise führt der Verweis auf das Gemachtsein der Pause ohnehin in die falsche Richtung. Gemachtsein verlangt, dass ein Macher benannt werden kann; und unterstellt allgemeiner eine Entstehungslogik *top down*. Auch im Fall der Schrift aber ist nicht davon auszugehen, dass sie einen ersten Macher hatte. Sehr viel wahrscheinlicher ist, dass sie sich entwickelt hat; und zwar *bottom up*, im Verlauf einer sehr langen Zeit und in einem weitverzweigten Netzwerk von Praktiken.

Dies wiederum verändert den Technikbegriff. Wenn man unterstellt, dass auch die Techniken der Trennung sich herausgebildet, *sich entwickelt* haben, dann kommen möglicherweise völlig andere Ursachen und Entstehungslogiken in den Blick. Wie also, das war die Frage, könnten begrenzte, voneinander getrennte, mit sich identische Zeichen entstanden sein?

5. Techniken der Trennung 2, Einkapselung als emergenter Prozess

Gehen wir noch einmal statt von den konstituierten Zeichen von ihrem Gegenpol, dem ‚amorphen‘ semiotischen Material fotografischer Bilder und Bewegtbilder aus. Betrachtet man das Bilderuniversum als Ganzes, ist dieses Material fast unendlich divers. Es gibt eine unabsehbar große Zahl von Fotografien; und keines dieser Bilder ist genau wie das andere (sieht man von technischen Reproduktionen, von Kopien und von Abzügen des gleichen Negativs ab).

Wenn man sehr viele Fotografien gesehen hat allerdings, treten deutlich Strukturen hervor: Die meisten Fotos zeigen ein wie auch immer geartetes Objekt in der Mitte. Viele Fotografien zeigen Personen, die in Brusthöhe abgeschnitten sind. Viele Fotografien sind unten grün und oben blau. Und ein bestimmter Anteil zumindest der Ferienfotos ist – ein stabiles Bildklischee – durch einen Torbogen fotografiert.

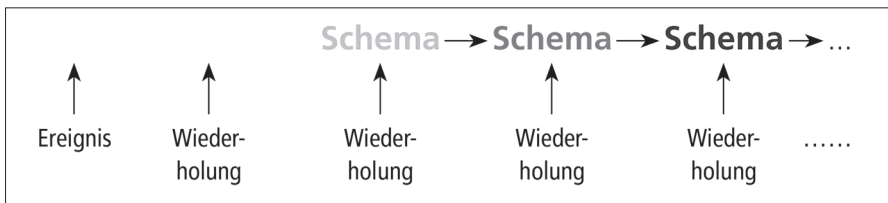
Dass überhaupt eine Struktur vorliegt, ist am einzelnen Bild nicht zu sehen. Erst in der Masse der Bilder, in der *Wiederholung* treten die Ähnlichkeiten hervor. Es braucht also eine Instanz, die in der Lage ist, diese Wiederholung zu registrieren. Entweder über lange Zeit, oder indem das Material gesammelt und simultan vergleichend nebeneinander gelegt wird.

Was aber heißt, dass ‚Strukturen‘ hervortreten? Die Gestalt- und die Schematheorie haben gezeigt, dass *alles*, was wir sehen, auf den beschriebenen Mechanismus der Wiederholung zurückgeht: Die Tatsache, dass wir überhaupt Objekte

erkennen können und Figur von Grund unterscheiden, jede Objektkontur, die Fähigkeit, Personen und Gesichter als solche zu identifizieren usf. – all dies wird in einer langen Kette von Wahrnehmungsakten *erlernt*. Im Konkreten bedeutet dies, dass Figur und Grund zumindest für ein Baby zunächst vollständig ineinander verschwimmen. Erst im Verlauf der Entwicklung lösen sich Figuren vom Grund ab, beginnt die Wahrnehmung, ‚Objekte‘ zu isolieren. Die oben genannten Bildklischees also sind nur der Sonderfall einer allgemeineren Regel.



Die Trennung von Figur und Grund gibt uns eine Ahnung davon, dass zumindest im Feld der visuellen Wahrnehmung die Grenzen der Objekte nicht einfach gegeben sind. Objekte vielmehr *bekommen* Grenzen. Indem sie sich gegen unterschiedliche Kontexte behaupten, treten sie Schritt für Schritt aus dem Grund hervor.



Und eigentlich sind es natürlich nicht die ‚Objekte‘ selbst, die hier Grenzen bekommen. Was Gestalt- und Schematheorie beschreiben ist vielmehr ein *Wahrnehmungsmechanismus*, der Objekte als *Schemata der Wahrnehmung* produziert. Wenn oben also gesagt wurde, dass der Wahrnehmende Schemata/patterns auf den Strom der Wahrnehmungen projiziert, und wenn unterstellt wurde, dass er über diese patterns immer schon verfügen muss, um überhaupt wahrnehmen zu können, so wird nun beschrieben, wie diese Wahrnehmungs-

schemata sich herausbilden und wie der Wahrnehmende zu seinem Besitzstand an patterns kommt.

6. Wiederholung

Wenden wir uns also der Wiederholung zu. Wenn die Wiederholung zentral für die Herausbildung der Wahrnehmungspatterns ist, lohnt es, ein paar ihrer Eigenheiten zu diskutieren, bevor Schlüsse auch für die Herausbildung des *Zeichens* möglich sind.

Wiederholung ist als Mechanismus äußerst robust; sie verlangt keineswegs, dass identisch ist, was sich wiederholt, es muss nur hinreichend *ähnlich* sein. Anders als das übrige Material, und in irgendeiner Hinsicht ähnlich.

Und es geht noch weiter; denn auch die Ähnlichkeit selbst ist mehr als robust. So kann zunächst vollständig offenbleiben, in *welcher Hinsicht* Ähnlichkeit besteht; das Kriterium für Ähnlichkeit selbst ist emergent, es tritt im Material, in der Wiederholung, im Vergleich überhaupt erst hervor. So können ein Stein und ein Kaninchen – allen augenfälligen Unterschieden zum Trotz – beide ‚grau‘ sein; und das pattern ‚grau‘ wird erst dann entstehen, wenn es sich von allen konkret grauen Dingen, von Steinen und Kaninchen, Schritt für Schritt löst.

Zudem kann das *Maß* der Ähnlichkeit frei variieren. Große Ähnlichkeit grenzt an Identität, sehr geringe Ähnlichkeit droht im Meer der Differenzen unterzugehen oder wird sehr viel mehr Vorkommnisse („Instantiierungen“) brauchen, um als solche hervorzutreten. Wenn also oben ‚hinreichende Ähnlichkeit‘ verlangt wurde, ist auch, was ‚hinreichend‘ ist, keineswegs fix.

Und schließlich entscheidet – vollständig paradox – erst das Vorkommen von Wiederholung und Ähnlichkeit darüber, was überhaupt ein Vorkommnis, ein Fall von Wiederholung ist. Diese Überlegung mag rekursiv und verwirrend erscheinen, gleichzeitig aber ist sie unabweisbar: Weil man in den meisten Fällen einen ‚Urtyp‘ oder ein vorgeprägtes Muster als Startpunkt nicht ausmachen kann, kann, was als Fall von Wiederholung ‚zählt‘, ausschließlich an der Wiederholung selbst festgemacht werden und hängt von dieser vollständig ab.

7. Maschine

Ähnlichkeit, Wiederholung und das Entstehen von Struktur/Objekten/Schemata also hängen (zumindest auf Seiten der Wahrnehmung) auf systematische Weise zusammen. Und in der Vorstellung einer auf Ähnlichkeit basierenden Wiederholung zeichnen sich die Konturen einer ziemlich einzigartigen Maschine ab.

Einzigartig ist diese Maschine in Bezug auf ihre Reichweite; von der optischen Wahrnehmung (Gestaltbildung) bis zur Stereotypentheorie, von der frühkindlichen Konstitution erster (visueller oder auditiver) Objekte bis hin

zum elaborierten Diskurs der audiovisuellen Medien; und von der Ebene des Contents (der Ebene, auf der die Wahrnehmung ‚Objekte‘ erkennt) bis hin zu der der formalen Gestaltung, insofern auch die Mittel der formalen Gestaltung einem Prozess der Konventionalisierung unterliegen und erst mit einer sich herausbildenden Medienkompetenz als ‚Formen‘ erkannt werden.

Und einzigartig ist sie zweitens, weil sie eine ‚weiche‘ Maschine ist. Verteilt auf eine unendliche Vielzahl von Aktanten und Ereignissen, die sich, ohne Start- und Endpunkt, über unüberschaubar lange Zeiträume verteilen; gebunden an die weiche, graue Hardware in den Köpfen, die notorisch schwer zu analysieren ist; und an die komplexe Wechselwirkung zwischen diesen Köpfen und dem, was (außen) wahrzunehmen ist. Als Maschine, als gesellschaftliches Dispositiv, kann sie nur im theoretischen Modell und nur im Groben beschrieben werden.

Die besondere Leistung dieser Maschine aber ist klar: Sie ist eine Maschine der Extraktion. Was als Rohmaterial der Wahrnehmung nichts als ein prasselndes Chaos wäre (weshalb Babys so viel schlafen müssen), arbeitet sie in kleine hirngerechte Häppchen um. Und Schritt für Schritt rüstet sie das Hirn mit einem Schutzschirm aus, der den Strom der Wahrnehmungen pariert, indem er ihm – aktiv – mit einem Set von Schemata begegnet.

Die zweite Leistung besteht in einer Ablösung vom Konkreten. Was sich wiederholt ist eben keineswegs das Konkrete selbst; sondern vielmehr etwas, was die Fälle von Wiederholung – via Ähnlichkeit – miteinander verbindet. Sobald man von Schemata spricht, ist diese Abstandnahme immer mitgedacht; Schemata sind abstrakter als das, was sie schematisieren; und der genannte Mechanismus ist die Basis-Maschine der Abstraktion.

Die dritte Leistung ist für das hier verfolgte Argument entscheidend. *Indem* das Schema sich vom Konkreten ablöst, nimmt das Schema selbst Gestalt an und gewinnt Qualitäten, die sonst nur Objekte haben. Schemata werden in gewisser Weise selbst Objekt (oder ‚Ding‘). Sie gewinnen Grenzen, Gestalt und Kontur.

8. Zeichen

Kehren wir nun zu meiner eigentlichen Frage, derjenigen nach den Zeichen und ihrem Kapsel-Charakter zurück. Zeichen scheinen mir zunächst ein schlichter Anwendungsfall des gerade beschriebenen Mechanismus zu sein. Wenn Wahrnehmungen allgemein sich zu Schemata verhärten, die die Potenz haben, zukünftigen Wahrnehmungen als ordnende Kraft gegenüberzutreten, so kann man sich so oder ähnlich auch die Entstehung von Zeichen denken. Ein Weg, der vom Nicht-Zeichen (der einzeln-konkreten Wahrnehmung) hin zum Zeichen führt, sofern man dieses selbst als ein Schema der Wahrnehmung begreift.

Zeichen *sind* Schemata; dies wird deutlich, etwa wenn man Mechanismen der Stereotypisierung betrachtet: Als zum ersten Mal in der Geschichte des Films ein Kalender durchgeblättert wurde, um den Ablauf einer längeren Zeit anzudeuten, war dies eine originelle ästhetische Lösung. Inzwischen, hundert- oder tausendfach wiederholt, ist dies ein Bildklischee, um nicht zu sagen ein Zeichen. An solchen (selten so klar benennbaren) Fällen kann man die Genese von Stereotypen relativ plastisch zeigen, als einen Vorgang, der vom nie gesehenen Einzelereignis via Wiederholung/Verhärtung zum Bildzeichen führt.

Und gleichzeitig ist das Endresultat, das konstituierte Zeichen, ein privilegiierter Sonderfall. Zeichen sind Feldzeichen, die nicht den Prozess selbst, sondern das Ende des Prozesses, den Sieg der Verhärtung markieren. In gewisser Weise feiern die Zeichen die Abstraktion. Abgelöst vom Konkreten kleben sie den Dingen, die einmal konkret waren, ein Etikett auf. Die Zeichen werden selbst Objekt und treten, als seien sie dies schon immer gewesen, in den Kreislauf der (Zeichen-)Objekte ein.

9. Einkapselung, Abrundung der Gestalt

Eine Einkapselung des Zeichens also gibt es auf unterschiedlichen Ebenen. Zum einen in der Verhärtung des Zeichens selbst, in der Verhärtung *zum* Zeichen. Wenn die Vorstellung einer ‚Verhärtung‘ den Prozess von Wiederholung und Gestaltgewinn auf metaphorisch plausible Weise fasst, dann ist das Resultat eine Kapsel. Was immer diese Kapsel enthält, sie muss sich – eine Strategie der Freistellung und der Grenzziehung – gegen ihren Kontext armieren.

Kann es dann noch wundern, dass Zeichen – konstituierte Zeichen – auch was ihre äußere Gestalt oder Gestaltung angeht, zu Freistellung, Abrundung oder Prägnanz tendieren? Der weiße Leerraum, der die Zeichen der Schrift umgibt, ist *freigeräumt* (die mündliche Sprache kennt solche Leerräume nicht). Er ist Resultat der Verhärtung selbst, und der Objektwerdung des Zeichens geschuldet.

10. Abrundung des Inhalts

Was aber enthält die Kapsel? Was ist der Inhalt des Zeichens? Kann eine ‚Abrundung‘ auch auf dieser zweiten Ebene gezeigt werden? Wenn man noch einmal den Mechanismus der Schemabildung unterstellt, der via Wiederholung/Ähnlichkeit aus beliebigen Materialien Schemata extrahiert, und wenn das Schema/Zeichen seine Identität gewinnt, indem es sich aus seinen jeweils konkreten Kontexten zunehmend herauslöst, dann muss das Zeichen ein doppeltes Verhältnis zu seinem Kontext haben:

In jeden aktuellen Kontext tritt das Zeichen, wie Bühler sagt, als ein ‚Fremdling‘ ein. Als ein konstituiertes Zeichen bringt es seine konventionalisierte Bedeutung immer schon mit. Man kann sagen, dass das Zeichen sich isoliert, es ist aggressiv gegenüber seinem Kontext und bunkert sich ein.

Und gleichzeitig ist es aggressiv gegen den Kontext, gerade weil es sich diesem vollständig verdankt. Und zwar nicht dem jeweils aktuellen Kontext, sondern den Kontexten der Vergangenheit, aus denen es sich Schritt für Schritt herausgelöst und gegen die es sich verhärtet hat. Aus jedem Kontext, in dem es auftrat, hat das Zeichen etwas an sich gezogen und mitgenommen; die Kontexte der Vergangenheit haben das Zeichen ‚informiert‘. Und wenn es nun als ‚voll‘ und selbstgenügsam erscheint, so nur deshalb, weil diese Geschichte am Zeichen selbst nicht mehr wahrzunehmen ist, weil das Zeichen als Produkt auftritt, das seine Bindung an die Geschichte seiner Verwendungen unkenntlich macht.

11. Typisierung

Und schließlich der Aspekt der Typisierung. Wenn Zeichen an Typisierung doppelt gebunden sind, insofern sie aus Prozessen der Typisierung hervorgehen und gleichzeitig ein *Mittel* der Typisierung sind, weil sie dem jeweils Konkreten als Typus, Teil eines Ordnungsrasters begegnen, so bedeutet auch dies eine Einkapselung. Zeichen können die Welt nur ordnen, weil sie *einfacher* gerastert, weniger komplex sind als diese. Dies haben sie mit Schubladenfächern gemeinsam. (Und hier liegt der Grund, warum man Schemata, Schematismus und Schematisierung, ein Denken in Schubladen und häufig auch Stereotypen pejorativ konnotiert.)

Geöffnet haben Kapseln scharfe Kanten: Typisierung impliziert, dass Schemata am Konkreten etwas abschneiden. Typisierung und Ordnung, das zeigt Adorno in seiner *Negativen Dialektik* am Beispiel der Sprache, haben einen Aspekt von Gewalt.

12. Schluss

Was ich hier skizziert habe, kommt ohne Metaphern nicht aus, in der Rede von ‚Verhärtung‘ oder ‚Einkapselung‘ wird dies deutlich; und wenn gesagt wurde, dass das Zeichen sich einem ‚Mechanismus‘ der Wiederholung verdankt, ist dies selbst in gewissem Sinne mechanisch, schematisch und modellhaft abstrakt.

Was die modellhafte Vorstellung leisten soll aber ist exakt das Gegenteil. Mir geht es darum, die semiotische Frage zu *dynamisieren*. Gerade weil das Zeichen als immer schon konstituiert erscheint, will ich zeigen, dass der Prozess wichtiger und interessanter ist als das Produkt; und dies umso mehr, als

das Produkt den Prozess (dem es sich verdankt) auf systematische Weise verbirgt.

Konstituierte Zeichen sind ein Sonderfall; Ausfällung, Reifizierung, Produkt der semiotischen Praktiken. Einmal dinghaft objektiviert allerdings gewinnen sie Autorität, sie treten den Praktiken gegenüber, als seien sie der selbstverständliche Maßstab, an dem sich die Praktiken messen. Dinghaft stabil wie die Dinge, und gleichzeitig ‚ideal‘, weil hoch typisiert und als Einzel-exemplar immer nur Instantiierung des Typus, verbinden sie Materialismus und Metaphysik. Zeichen- und medienkritisch vorinformiert aber werden wir an solchen Synthesen Zweifel haben. Ein Grund mehr, warum eine Semiotik 2.0 nicht auf das konstituierte Zeichen, sondern auf Schemabildung und Konventionalisierung abheben sollte, also darauf, wie die Zeichen zu Zeichen werden.

ABBILDUNGSNACHWEISE

Hartmut Winkler

Abb. 1 – <http://akiba.jpn.org/wp-content/uploads/2015/04/Raspberry-Pi-2-Model-B-2.jpg>. (S. 331 im vorliegenden Band.)

Abb. 2 – <http://www.liyk.de/galerie/pic.php?img=MTI0MjQ4MTg3Mzg3OD E0NDAwLnBuZw==&dpe=qu75qp899c25tdsor5b768rbs0>. (S. 331 im vorliegenden Band.)

Abb. 3 – http://www.wespenspinnen.de/wespenspinnen-bilder/foto_anzeigen.php?CHK_ID=84&galerie=Kaefer&bild=1444&pos=12&. (S. 331 im vorliegenden Band.)

Abb. 4 – <http://www.truckin24.de/03c1989d69109cc08/03c1989d8d0865624.html>. (S. 331 im vorliegenden Band.)

Abb. 5 – Adrian Frutiger, *Der Mensch und seine Zeichen*, Wiesbaden, 2006, S. 57. (S. 334 im vorliegenden Band.)

Abb. 6 – Ebd., S. 56. (S. 334 im vorliegenden Band.)

Abb. 7 – <http://www.brgdomath.com/psychologie/wahrnehmung-tk-2/wahrnehmung-als-prozess/>. (S. 336 im vorliegenden Band.)

Abb. 8 – Hartmut Winkler, *Basiswissen Medien*, Frankfurt/M., 2008, S. 257. (S. 336 im vorliegenden Band.)