

Anna Kapuścińska

Kazimierz-Wielki-Universität, Bydgoszcz

DOI: 10.19195/0435-5865.142.16

Zur Digitalisierung analogischer Zeichen im digitalen Zeitalter

Die Dichotomie „analogisch“ – „digital“ lässt sich nach Umberto Eco mit dem Beispiel des Computers illustrieren, der „digital (d. h. er verfährt mittels binärer Wahlen und zerlegt die Botschaft in diskrete Elemente) oder analogisch sein kann (er drückt z.B. den Zahlenwert durch die Stromintensität aus, indem er eine strenge Äquivalenz zwischen zwei Größen herstellt)“ (Eco 2002: 221). Das darauf aufgebaute Konzept des „analogischen Modells“ ließe sich relativ problemlos auf die ikonische Kodierung beziehen.

Wenn man nämlich bestimmt, daß eine diskrete Einheit (oder eine Summe diskreter Einheiten) „x“ einer anderen diskreten Einheit eines anderen Systems entsprechen soll, dann setzt man gerade das Eingreifen einer codifizierenden Konvention voraus. Aber wenn man bestimmt, daß eine bestimmte Stromintensität einer, nehmen wir an, bestimmten physikalischen Größe analogisch entspricht, dann legt man diese Entsprechung auf Grund einer vorhergehenden Ähnlichkeit fest (Eco 2002: 221).

Dem liegt die Annahme zugrunde, dass sich diese Ähnlichkeit nicht aus einer Konvention ergibt, sondern vielmehr, dass sie auf ikonischer Ähnlichkeit basiert und selbst die Grundlage der Konvention bildet, indem beispielsweise „die Stromintensität [...] einige der Eigenschaften der numerischen Größe [hat], die sie darstellt“ (Eco 2002: 221).

Eco zufolge erweisen sich die analogischen ähnlichkeits-basierten Modelle als semiotisch nicht erklärbar, weil „wir [...] nicht imstande [sind], es zu erklären, weil letzendes nicht wir es erzeugt haben“ (Eco 2002: 221). Darin sieht Eco den Grund dafür, dass sich die Semiotik darum bemüht, die Konventionalität der Kommunikation zu beweisen. Selbst die ikonischen Zeichen sollen demnach – als konventionelle Zeichen – nicht analogisch sein, denn es ist nötig, „zu zeigen, daß dieses nicht auf einem analogischen, sondern auf einem digitalen Code begründete“ (Eco 2002: 222). Von Eco wird davon ausgegangen, dass selbst die ikonischen

Zeichen auf digitalen Codes basieren. In diesem Zusammenhang wird von Eco Folgendes vorausgesetzt:

1. Es genügt, wenn man zeigt, daß alle ikonischen Codes theoretisch auf eine digitale Struktur zurückgeführt werden können, auch wenn wir in der Praxis nicht immer als solche analysieren können.
2. Der Beweis betrifft wiederum (wie in den Naturwissenschaften) die Art und Weise, wie man die Kommunikationsprobleme in ihrer Gesamtheit zu erklären versucht, und beinhaltet weder eine abschließende ontologische Behauptung, noch eine definitive Annahme über die universelle Struktur der Kommunikation (Eco 2002: 223).

Auch für die Codes, über die man sagen könnte, dass sie „nicht digital seien, sondern eben gerade analogisch, und daß sie stufenweise (*mehr* oder *weniger*) vorgehen“ (Eco 2002: 226), soll demnach gelten, dass sie wenn nicht digital, dann jedenfalls digitalisierbar sind (vgl. Eco 2002: 226).

Obwohl die Negierung analogischer Zeichen als methodologisch begründet erscheint, ist sie aus der Perspektive der vorliegenden Überlegungen höchst ungünstig. Dadurch entsteht nämlich eine im allzu hohen Maße heterogene Gruppe der (digitalen bzw. digitalisierbaren) Zeichen unterschiedlicher Provenienz, zu der sowohl die Zeichen gehören, die auf binären Oppositionen basieren, als auch solche, die einer stufigen Kodierung unterliegen. Bei der Aufhebung dieser Dichotomie lässt sich auch nur schwer der semiotische Wandel der Zeichen nachvollziehen, deren Code durch technische Digitalisierung auf die Relation der Binarität reduziert wird. Daher wird im Folgenden der – auch wenn zum großen Teil reduktionistischen – klassischen Distinktion zwischen Digitalität und Analogizität gefolgt. In Bezug auf die digitalen Codes wird dabei mit Goodman vorausgesetzt, dass ein Code nur dann als digital gilt, wenn er disjunktiv und endlich differenziert ist.

Der Unterschied zwischen der Digitalität und Analogizität ist von Goodman mit dem Beispiel der Druckmesser illustriert. Als analog¹ gilt dabei ein Druckmesser „mit einem runden Zifferblatt und einem einzigen Zeiger, der sich mit zunehmendem Druck gleichmassig im Uhrzeigersinn bewegt“. Seine Analogizität besteht darin, dass es „sich auf dem Zifferblatt keine Ziffern oder andere Marken² befinden und jeder Unterschied in der Zeigerposition einen Unterschied im Charakter konstituiert“ (Goodman 2012: 151–152). In solchem Druckmesser ist nach Goodman die Bedingung der syntaktischen sowie semantischen Differenzierung nicht erfüllt, „denn wir können die Position des Zeigers nie mit absoluter Präzision feststellen“ und „das semantische Ordnen – der Druckverhältnisse – auch dicht ist“ (Goodman 2012: 152). Für solchen Fall gilt die diesbezügliche Erläuterung von Fischer, dass „zwischen zwei Zeichen immer ein weiteres Zeichen liegt, indem beliebige Zeitpunkte in einem Kontinuum angezeigt werden können“ (Fischer 2009: 90). Ein anderes von Fischer angeführtes Beispiel für einen analo-

¹ Die Bezeichnung „analog“ bei Goodman ist als ein Synonym für „analogisch“ bei Eco zu betrachten.

² Die „Marke“ ist dabei im Sinne der „Eigenschaft“ (vgl. Eco 2002: 207) zu verstehen.

gischen Messer bezieht sich auf eine endlich differenzierte aber nicht disjunktive Uhr, an deren Zifferblatt sich sechzig Striche befinden. Dabei gehört zwar jeweils ein Zeichen zu einem Strich, aber dafür gehören alle Positionen des Minutenzeigers, die sich näher an einem Strich als an dem anderen befinden, zu demselben Zeichen (vgl. Fischer 2009: 90).

Digital ist hingegen ein Druckmesser, dessen „Zifferblatt durch Punkte in etwa fünfzig Abschnitte eingeteilt wird“, vorausgesetzt, dass man sich beim AbleSEN der Druckwerte nicht mit der Wahrnehmung der absoluten Position von dem Zeiger auf dem Zifferblatt begnügt. Wenn man den genauen Wert ablesen will, kann „jeder Punkt so verstanden werden, daß er das Zentrum eines Gebiets in der Weise markiert, daß jedes Erscheinen des Zeigers innerhalb dieses Gebiets als eine Inskription desselben Charakters gilt“ (Goodman 2012: 152). Die Werte an solchem Messer sind nach Fischer aus dem Grund digital, weil die angezeigten Ziffern disjunktive Marken der Zeichen sind und weil die Folge der Marken als Realisierung eines mehrstelligen Zeichens angesehen wird. Dieses Schema funktioniert sowohl als disjunktiv, indem jede Marke genau zu einem Zeichen gehört, als auch differenziert, indem sich für zwei Zeichen immer feststellen lässt, dass eine Marke nur zu einem von ihnen gehört (vgl. Fischer 2009: 90).

Bei solcher Auffassung der Analogizität und Digitalität bieten sich die Bilder als ein ausgezeichnetes Beispiel für analogische Zeichen. Damit soll keinesfalls ihre Konventionalität, die von Eco akzentuiert wird, bestritten werden. Gleichzeitig wird jedoch nicht die Annahme übernommen, dass dabei erst die Konvention jegliche Ähnlichkeit konstituieren soll (vgl. Eco 2002: 221). Im Gegenteil: bei den meisten Bildern geht sie der Konvention – und dem dadurch bedingten Code – voran. Selbst aufgrund eines von Eco angeführten Beispiel lässt sich das kausale Verhältnis der ikonischen Ähnlichkeit zur Konvention veranschaulichen. Der Erkenntniscode, der eine gezeichnete Zebra erkennen lässt, nämlich die Anwesenheit der Streifen, ist zweifellos mit der natürlichen Ähnlichkeit motiviert (vgl. Eco 2002: 205). Zwar ist die Auswahl der „relevanten Züge“, die zur Grundlage des Erkennungscode werden, mit kulturellen Gegebenheiten motiviert, dennoch nehmen sie in der Regel (auch wenn nur indirekt) Bezug auf die ikonische Ähnlichkeit. Dadurch werden die beiden von Fischer definierten Analogizitätsbedingungen erfüllt. Erstens sind dabei alle Eigenschaften der Marken, und nicht – wie bei den digitalen Zeichen – nur die distinktiven, relevant. Zweitens sind dabei die Farbtöne und Helligkeiten völlig undifferenziert (vgl. Fischer 2009: 92).

Üblicherweise sind die Bilder nach der hierbei angenommenen Einteilung als analogisch betrachtet und damit mit den – digitalen – sprachlichen Zeichen kontrastiert. In dieser Arbeit wird dennoch der Ansatz vertreten, dass nicht nur die Bilder, sondern auch die sprachlichen Zeichen grundsätzlich analogisch sind. Keineswegs wird damit jedoch die von Goodman angedeutete Disjunktivität und endliche Differenzierung der alphabetischen Charaktere (vgl. Goodman 2012: 125–151) bestritten. Vielmehr wird bei dieser Behauptung von der Auffassung der sprachlichen Zeichen ausgegangen. Wenn man nämlich mit Eco die Sprachen

als „Codes der verbalen Sprache (definiert), bei denen das Vorhandensein der doppelten Gliederung außer Zweifel liegt“ (Eco 2002: 235), ist evident, dass dabei Wörter als sprachliche Zeichen betrachtet werden, wobei die Zeichen (Moneme) aus Phonemen konstruiert sind (vgl. Eco 2002: 231). Dies scheint folgende Behauptung zu berechtigen:

Der Code der verbalen Sprache besteht aus Systemen, die diskrete Einheiten strukturieren: Eines der wichtigsten Ergebnisse der zeitgenössischen Linguistik ist es, analogische Modelle ausgeschaltet zu haben [...] (Eco 2002: 221).

Diese Annahme erweist sich dennoch als nichtzutreffend, wenn man vom Text als sprachlichem Zeichen ausgeht. Für solche Sichtweise sprechen die derzeitigen Entwicklungstendenzen, die in der modernen Sprachwissenschaft zu verzeichnen sind. Die textlinguistischen Ansätze bedingen nämlich die Verschiebung des Hauptaugenmerks vom Wort und Satz auf den Text, als die einzige Erscheinungsform der Sprache. Bereits 1964 legt Peter Hartmann fest:

Sprache kommt beobachtbar vor in Textform [...] Noch niemals ist Sprache in anderer Form als in Textform vorgekommen, d.h. in Sprachfunktion geäußert worden. Das andere, was man bei vollständiger Erfassung der Sprache außerdem berücksichtigen wird und was manchem vielleicht als das Eigentliche der Sprache erscheint, wird man unter dem Namen (sic!) KONSTITUENTEN ZUR TEXTBILDUNG begreifen: also alles, was unter Titeln wie ‚Sprache als System‘, ‚das Grammatische in der Sprache‘, ‚Wortschatz‘, auch ‚Sagen wollen‘ und ähnlichen behandelt zu werden pflegt (Hartmann 1964: 17).

Dieser Gedanke wurde nachfolgend als ein grundlegender Gedanke der erst zu herausbildenden Textlinguistik angesehen und als ein Plädoyer dafür betrachtet, „den Text als theoretische und praktische Einheit semiotisch, philosophisch, phänomenologisch, aber auch linguistisch zu ergründen“ (de Beaugrande 1997: 5).

Texte als sprachliche Zeichen weisen mehrere Parallelen mit den ikonischen Zeichen auf. Ebenso wie es „die tausend Arten [gibt], ein Pferd zu zeichnen“ (Eco 2012: 215), gibt es auch zahllose Möglichkeiten, das Pferd mit einem sprachlichen Text zu beschreiben. Ein grundlegender Unterschied zwischen den Bildern und Texten, der im Kontext der Digitalität und Analogizität immer wieder auftaucht, ist demnach lediglich auf die Kodierungsstärke³ ihrer Figuren zurückführbar. Als die Figuren eines ikonischen Zeichens sind für eine ikonische Darstellung eines Pferdes die Einheiten wie „Schwanz“, „Kopf“, „Augen“ oder „Mähne“ zu betrachten, für die eine relativ schwache Kodierung kennzeichnend ist. Zu den Figuren eines textuellen Zeichens gehören hingegen sowohl Sätze als auch Wörter und Buchstaben. Besonders die Figuren, die sich der zwei letzteren Ebenen zuordnen lassen, weisen eine starke Kodierung auf.

Sowohl Bilder als auch Texte, die in diesem Beitrag als analogische Zeichen betrachtet werden, werden dennoch nicht selten zum Gegenstand technologischer Umwandlung, bei der sich zwischen der Digitalisierung auf der internen und

³ Zu der Distinktion zwischen den starken und schwachen Codes vgl. Eco (1977: 171).

externen Ebene unterscheiden lässt. Diese Unterscheidung wird von Sandbothe antizipiert, wobei sie sich vielmehr auf die interne und externe Ebene von der Verschriftlichung des Bildes bezieht (vgl. dazu Kapuścińska 2014: 85). Die Annäherung bildlicher Zeichen den grundsätzlich digitalen Schriftfiguren ist jedoch gleichzeitig als ihre Digitalisierung zu verstehen, die im vorliegenden Beitrag thematisiert wird. Die Verschriftlichung bzw. Digitalisierung bildlicher Zeichen auf der internen Ebene betrifft die innere Struktur der Computerbilder, die als aus Pixeln zusammengesetzte Bilder „bereits von ihrer technologischen Struktur her Schriftcharakter haben“ (Sandbothe 1998: 75). Die Digitalität solcher Bilder wird von Fischer dadurch erklärt, dass sie „aus einer endlichen Anzahl von einfarbigen Feldern, Pixeln (bestehen), die jeweils einen aus endlich vielen Farbtönen und eine aus endlich vielen Helligkeiten tragen“ (Fischer 2009: 92).

Bei Computerbildern kann man, sofern die Unterscheidungsfähigkeit der Betrachterin mindestens so groß ist wie die Genauigkeit (Granularität) der Auflösung, immer entscheiden, zu welchem Zeichen eine Realisierung eines Bildes gehört. Zwei Bilder können, zumindest im Prinzip, als gleich oder verschieden identifiziert werden (Fischer 2009: 92).

In diesem Zusammenhang werden solche Bilder von Sandbothe mit den (digitalen) sprachlichen Zeichen verglichen. Demnach lassen sich „(m)it entsprechenden Editor-Programmen [...] die Elemente, aus denen das digitale Bild besteht, wie die Buchstaben einer Schrift austauschen, verschieben und verändern“ (Sandbothe 1998: 75–76). In Folge dessen ist das (analogische) Bild zum digitalen Bild geworden. Die eventuelle „Begegnung des zweidimensionalen Bildes mit dem linearen Algorithmus“, die bisher nur schwer „mit einem linearen Algorithmus auf und in dem Computer darzustellen“ war, explodierte „mit dem Pixel, dem *picture element*, aus dem alles gemacht ist, was heute ›Bild‹ heißt, von Freizeitversuchen lebenswerter ganzheitlich träumender Sonntagsmaler einmal abgesehen“ (Nake 2005: 111). Bereits früher wird auf solche Tendenz auch von Eco hingewiesen:

Experimente ikonischer Reproduktion – oder Invention durch Computer, wie die in den Laboratorien der Bell Telephone von Knowlton und Harmon, von der japanischen Computer Technique Group, von Charler Csuri an der Ohio State University, von der Boeing Computer Graphics (sh. *Cybernetic Serendipity*, 1968) durchgeführten, zeigen, daß die digitale Programmierung der ikonischen Zeichen inzwischen einen hohen Grad an Raffinement erreicht hat und daß ein größeres Raffinement und größere Komplexität nur eine Frage der Zeit und ökonomischen Mittel ist (Eco 2002: 229).

Auf der externen Ebene wird von Sandbothe hingegen auf die funktionale Umwandlung der Bilder in der hypertextuellen medialen Realität hingewiesen. Obwohl Bilder häufig nach wie vor als „eine Art Quasi-Referenz“ gelten, unterliegen sie einer „semiotischen Transformation“, die sich durch „geschicktere, dem Hypertext-Medium angemessenere Formen der Bildpräsentation auf dem Netz“ (Sandbothe 1998: 75) manifestieren.

Dabei werden verschiedene Bereiche des Bildes mit „source anchors“ versehen, die auf jeweils unterschiedliche „destination anchors“ verweisen. Das Bild funktioniert dann selbst wie ein Hypertext. Aktiviere ich einen Link innerhalb des Bildes, werde ich auf andere Bilder oder Texte verwiesen. Das Bild erscheint nicht länger als Referenz und Schlußpunkt eines Menüs, sondern wird selbst zu einem Zeichen, das auf andere Zeichen (Sandbothe 1998: 75).

Als „semiotische Schnittstelle im unendlichen Verweisungsgefüge des digitalen ‚Docuverse‘“ (Sandbothe 1998: 75) wird das hypertextuelle Bild der (digitalen) Schrift gleichgesetzt. Solche Annäherung zwischen den bildlichen und sprachlichen Zeichen wird auch von Cieszkowski beobachtet. Indem aus der Sprache das Symbolische entfernt wird, wird sie zu einem Ding reduziert und mit anderen Dingen vergleichbar gemacht (vgl. Cieszkowski 2010: 183). Im Gegensatz zu Sandbothe ist dies aber bei Cieszkowski nicht als ein Anzeichen für die Digitalisierung des Bildes zu verstehen. Wenn man nämlich die Sprache im textlinguistischen Sinn als Text betrachtet, der (im Fall eines geschriebenen Textes) aus Schrift-Figuren konstruiert ist, dann handelt es sich bei der Annäherung zwischen Bild und Sprache nicht um zwei Gegenpole: analogisch – digital. Vielmehr hat man es mit zwei Arten von analogischen Zeichen (im Sinne Goodmans) zu tun, deren unterscheidende Merkmale durch diese Annäherung zumindest zum Teil ausgeblendet werden.

Der Einfluss von den modernen Medien auf tradierte semiotische Kategorien beschränkt sich jedoch nicht auf die (partielle) Aufhebung der Grenze zwischen Bildern und Spracheinheiten als zwei Arten analogischer Zeichen. Dadurch wird auch ihre inhärente Analogizität in Digitalität umgewandelt. Solche Tendenz lässt sich insbesondere an den Bildern und Texten im „mosaikartigen Maschennetzwerk“ (vgl. McLuhan 1992: 358) des Internets erkennen, u. a. in mehreren Nachrichtenportalen.

Am Beispiel eines polnischen Nachrichtenportals *Wirtualna Polska* (<http://www.wp.pl>) lassen sich zwei Arten digitalisierter Zeichen unterscheiden. Die erste sind Zeichen in Form von geschriebenen Texten. Unabhängig von dem sprachlich kodierten Inhalt weisen sie eine stark konventionelle typographische Gestaltung auf, wobei die Lesbarkeitsbedingungen offensichtlich nicht beachtet werden. Darunter lassen sich zwei zusammenspielende Muster distinguieren. Das eine, das in jeder Text-Bild-Einheit präsent ist, ist eine weiße, linksbündig ausgerichtete Aufschrift mit einem rechtseitigen Schatten. Sie tritt in zwei Varianten der Schrittgröße auf, wobei die größere Schrift nur in den Einheiten verwendet wird, die ganz oben auf der Seite lokalisiert sind. Das zweite Muster, das nur in einigen Einheiten im oberen Teil der Webseite vorkommt, ist eine schwarze Schrift vor dem Hintergrund eines weißen Vierecks. Diese Aufschriften kommen jeweils unmittelbar über den weißen vor und stehen mit ihnen im inhaltlichen Zusammenhang. Sie enthalten jeweils die Angaben zu der Person, auf die in der Einheit Bezug genommen wird.

Zur zweiten Art von Zeichen gehören hingegen die Bilder, deren Lokalisierung in der virtuellen Mosaik alles andere als zufällig ist. Obwohl die Bilder in dem obersten Bereich sich hinsichtlich der Abmessungen von den sonstigen unterscheiden, wird auch dabei das Schema der regelmäßigen vertikalen und horizontalen Abstände zwischen den Bildern rekonstruiert. Die tiefer angezeigten Bilder haben jeweils die gleiche Größe und die horizontale Position, in einigen Fällen sogar auf Kosten der Vollständigkeit abgebildeter Objekte, indem z.B. ein Teil des Kopfes der abgebildeten Person über den Rahmen des Bildes hinausgeht.

In Bezug auf die Bilder ist noch zusätzlich darauf hinzuweisen, dass man dabei mehrmals mit den sog. „Fertigbildern“ zu tun hat, also Photographien, die „weder eine ausgewiesene künstlerische Handschrift vorweisen, noch einen unmittelbaren Ereignisbezug liefern“ (Schneider 2010: 152). Dennoch trifft dafür die Erklärung von Pablo Schneider nicht zu, dass es sich dabei um „durchdacht komponierte Bilder, die mittels Fotomodellen und einer ausgesuchten Umgebung umgesetzt werden“ (Schneider 2010: 152). Auf den hierbei thematisierten Bildern sind nämlich keine Modelle abgebildet, sondern Personen, wie z. B. Politiker, die diese Informationen betreffen. Immerhin sind auch diese Bilder keine dokumentarischen Bilder, auch wenn es mit dem „Nimbus der Authentizität“ (Schneider 2010: 152–153) versehen ist. Es wird mit den Fertigbildern darauf abgezielt, „eine scheinbar vorhandene Wirklichkeit vorzuführen“ (Schneider 2010: 153).

Denn die als Fertigbilder charakterisierten Fotos sind nicht Vorgaben realer Situationen, vielmehr werden durchdachte Vorstellungen in Szene gesetzt und Wahrnehmungsmuster erzeugt. Es handelt sich um Darstellungen bestimmter Vorstellungen, die dem Betrachter als Abbildungen der Realität erscheinen und somit jenes Fünkchen Zufall in sich tragen könnten, das der Fotografie zugeschrieben wird. Doch es sind gerade keine Bilder von Ereignissen, sondern durchdacht komponierte Darstellungen von Begriffen (Schneider 2010: 153).

Dass die ikonische Bedeutung der Zeichen auf das Minimum reduziert ist, lässt sich noch expliziter daran erkennen, dass die Bilder wiederholt werden, indem dasselbe Bild mehrmals sogar gleichzeitig angezeigt werden kann, was in dem in diesem Beitrag betrachteten bildlichen Material ist das am Beispiel eines Bildes aus dem unteren Webseitenbereich sichtbar.

Aufgrund der obigen Charakteristik lässt sich die These bestätigen, dass der Positionierung der sowohl textuellen als auch bildlichen Einheiten in dem vordefinierten Schema der Webseite der Vorrang vor der Lesbarkeit bzw. Vollständigkeit zuerkannt wird. Ausgerechnet solcher quasi instrumentale Gebrauch der sonst analogischen Zeichen bedingt ihre Digitalisierung, indem sie als das Material zur Verwirklichung eines vordefinierten Schemas verwendet werden. Solcher „Spektakel des Überflusses“ begünstigt eine neue Übersichtsqualität, wobei die Übersicht wegen beschränkter Perzeptionsmöglichkeiten des Empfängers zwangsläufig selektiv ist und wobei ihre Anordnung wichtiger als die Bedeutung der einzelnen Bilder ist (vgl. Cieszkowski 2009: 10). Daher sind die mit den Zeichen „deno-

tierten“ Ereignisse (oder eher Nicht-Ereignisse) (vgl. Baudrillard 2000: 180) völlig austauschbar, vorausgesetzt, dass sich das neue Zeichen in das Schema einfügt.

Das oben angeführte Beispiel exemplifiziert eine allgemeinere Tendenz, die in den modernen (digitalen) Medien gegenwärtig ist. Die übrige Bedeutung der Texte und Bilder, die auf mehr oder weniger starken semiotischen Codes basiert, wird dem digitalen (binären) Code der Anwesenheit und Abwesenheit untergeordnet, wodurch diese analogischen (auch wenn ohnehin digitalisierbaren) Zeichen tatsächlich digital werden.

Literatur

- Baudrillard, Jean (2000): *Der unmögliche Tausch*. Berlin.
- de Beaugrande, Robert (1997): *Textlinguistik: Zu neuen Ufern?* In: Antos, Gerd / Tietz, Heike (Hrsg.): *Die Zukunft der Textlinguistik*. Tübingen.
- Cieszkowski, Marek (2009): *O zasadzie urzeczywistnienia w języku współczesnych mediów*. In: Rypel, Agnieszka / Jastrzębska-Golonka, Danuta / Sawicka, Grażyna (Hrsg.): *Język – Biznes – Media*. Bydgoszcz. S. 309–320.
- Cieszkowski, Marek (2010): *O profesjonalizmach z branży ubezpieczeniowej i symulacji jako formie komunikacji*. In: Bartwicka, Halina (Hrsg.): *Język – Tekst – Kultura*. Bydgoszcz. S. 179–187.
- Eco, Umberto (1977): *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*, übers. von Memmert, Günter. Frankfurt am Main.
- Eco, Umberto (2002): *Einführung in die Semiotik*, übers. von Trabant, Jürgen. Paderborn.
- Fischer, Martin (2009): *Schrift als Notation*. In: Koch, Peter / Krämer, Sybille (Hrsg.): *Schrift, Medien, Kognition. Über die Exteriorität des Geistes*. Tübingen. S. 83–101.
- Goodman, Nelson (2012): *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*. Frankfurt am Main.
- Hartmann, Peter (1964): *Text, Texte, Klassen von Texten*. In: Bogawus: Forum für Literatur, Kunst, Philosophie 2, S. 15–25.
- Kapuścińska, Anna (2014): *Zur Bebilderung des Textes und Betextung des Bildes aus der text- und bildwissenschaftlichen Perspektive*. In: Antos, Gerd / Opilowski, Roman / Jarosz, Józef (Hrsg.): *Sprache und Bild im massenmedialen Text. Formen, Funktionen und Perspektiven im deutschen und polnischen Kommunikationsraum*. Wrocław/Dresden. S. 81–92.
- McLuhan, Marshall (1992): *Die magischen Kanäle. „Understanding Media“*. Düsseldorf.
- Nake, Frieder (2005): *Algorithmus, Bild und Pixel: Das Bild im Blickfeld der Informatik*. In: Sachs-Hombach, Klaus (Hrsg.): *Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung*. Köln. S. 101–121.
- Sandbothe, Mike (1998): *Transversale Medienwelten. Philosophische Überlegungen zum Internet*. In: Vattimo, Gianni / Welsch, Wolfgang (Hrsg.): *Medien – Welten – Wirklichkeiten*. München. S. 59–83.
- Schneider, Pablo (2010): *Bildprägungen – Kunsthistorische und bildwissenschaftliche Perspektiven*. In: Sachs-Hombach, Klaus (Hrsg.): *Bild und Medium. Kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen der interdisziplinären Bildwissenschaft*. Köln. S. 149–163.

Abstracts

Das Ziel des Beitrags ist, das Phänomen der Digitalisierung von ursprünglich analogen Zeichen zu diskutieren. Die Diskussion fokussiert zwei Arten von Zeichen, die (nach der Distinktion von Goodman) analogisch sind. Die einen sind Bilder und die anderen – Texte, betrachtet, in Bezug auf die textlinguistische Konzeptualisierung der Sprache, als primäre sprachliche Zeichen. Das Beispiel eines polnischen Nachrichtenportals bestätigt die These, dass die spezifische mosaikartige Struktur die inhärenten Merkmale der darin enthaltenen Zeichen beeinflussen kann. Das typographische Schema ist dabei wichtiger als der semantische Inhalt, der auf solche Art und Weise präsentiert wird, die die Perzeptionsfähigkeiten eines durchschnittlichen Empfängers überfordert. Dadurch wird die Bedeutung der Bilder und Texte in der Regel auf die binäre (digitale) Relation ihrer Anwesenheit oder Abwesenheit im vorprogrammierten Schema beschränkt.

Schlüsselwörter: Zeichen, Semiotik, analogisch, digital, Medien

On the digitalisation of analogical signs in the digital age

The aim of the article is to discuss the phenomenon of digitalisation of the originally analogical signs. The discussion focusses on two types of signs, which may be considered as analogical (based on the distinction by Goodman). One of them are pictures and the other one – texts, treated, according to the textlinguistic conceptualisation of the language, as the primary language signs. The example from a Polish news website confirms the thesis that the specific mosaic structure may exert a considerable influence on the inherent features of the signs, which they contain. The typographic scheme of the mosaic becomes superior to the semantic content, which is presented in a way exceeding the perceptual capabilities of an average receiver. Thus, the meaning of pictures and texts is generally restrained to the binary (digital) relation of their presence or absence in the preprogrammed schema.

Keywords: sign, semiotics, analogical, digital, media

Anna Kapuścińska
Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy
Katedra Germanistyki
ul. Grabowa 2
85-601 Bydgoszcz
Polen
E-Mail: a.kapuscinska@ukw.edu.pl