

Literatur- wissenschaft & Theorie Beispiele

Detlef Kremer

Literaturwissenschaft als Medientheorie

ASCHENDORFF VERLAG



Inhalt

I.	Kleines Vorspiel in der Geschichte	7
II.	Was ist ein Medium? Erste Annäherung	11
III.	Was ist ein Medium? Zweite Annäherung	15
IV.	Die Medialität des Textes	19
	Empfangsprobleme	21
	Medienkonkurrenz	23
	Platons Kritik der Schrift	25
	Die Materialität der Schrift	28
V.	Das Medium ist die Botschaft: Marshall McLuhan	35
	Das Medium als Werkzeug	37
	Heiße und kalte Medien	39
	Historische Abfolge der Leitmedien	40
	Fernsehen im globalen Dorf	45
VI.	Bild, Schrift, Technobild. Vilém Flussers Kommunikologie	49
	Kommunikologie. Reden gegen den Tod	49
	Entwicklungsgeschichte der Codes:	
	Bild, Schrift, Technobild	52
	Medienmoral und Ikonoklasmus	56
VII.	Die Differenz der Schrift. Jacques Derridas Dekonstruktion	59
	Ursprungslosigkeit	59
	Die Äußerlichkeit der Schrift	61
	Der Status der <i>différance</i> .	
	Text und Hypertext	66

VIII. Michel Foucault:	
Diskursanalyse und literarischer Text	68
Medium und Diskurs	68
Archiv, Diskurs, Aussage	69
Archäologie und Genealogie	71
Mikrophysik der Macht	75
Literatur als subversiver Diskurs	77
IX. Lektüre als Form des Textes	81
Medium und Form	81
Konzentration und Zerstreuung	82
Die lustvolle Lektüre.	
Roland Barthes' <i>Lust am Text</i>	84
Der lesbare und der schreibbare Text	89
Wiederholungslektüre	95
Unlesbarkeit	98
Unverständlichkeit:	
Gründungsfiguren in der Romantik	100
Schrift als Umweg	104
X. Der bezeichnete Körper	106

Anhang

Anmerkungen	115
Literatur	127
Über den Autor	135

I. Kleines Vorspiel in der Geschichte

In seinen – zwischen 1817 und 1829 gehaltenen und erst später nach den Mitschriften eines Schülers publizierten – *Vorlesungen über die Ästhetik* entwickelt Hegel einen Begriff der Kunst und Kunstgeschichte, der auf seine Selbstaufhebung hin angelegt ist. Er behauptet eine wachsende Entmaterialisierung und entsprechend Spiritualisierung der Kunstformen. Hegel unterzieht die Geschichte der Kunst einem geschichtsphilosophischen Kursus, dessen Anfangs- und Endpunkt eine GröÙe markiert, die er „Geist“ nennt. Dieser vergegenständlicht sich zunächst in der „rohen“ Form der Architektur, um sich über Skulptur, Malerei und Musik bis hin zur Poesie zu „vergeistigen“. In der poetischen Literatur ist die Kunst, so Hegel, an den „Punkt des Geistes“¹ gelangt, wo ihren Formelementen keinerlei Materialität mehr anhaftet, sondern wo sie sich in der Illusion mentaler Vorstellungswelten verflüchtigen. Auf diesem historisch höchsten Niveau der Kunstgeschichte – und Hegel spricht hier von seiner unmittelbaren Gegenwart – existiert literarische Form nur noch als möglichst durchsichtige sinnliche Imagination des Geistes:

Ihre [der Poesie] charakteristische Eigentümlichkeit liegt in der Macht, mit welcher sie das sinnliche Element, von dem schon Musik und Malerei die Kunst zu befreien begannen, dem Geiste und seinen Vorstellungen unterwirft. Denn der Ton, das letzte äußere Material der Poesie, ist in ihr nicht mehr die tönende Empfindung selber, sondern ein für sich bedeutungsloses *Zeichen*, und zwar der in sich konkret gewordenen Vorstellung.²

Und die apodiktische Schlussfolgerung lautet: „Die Dichtkunst ist die allgemeine Kunst des in sich freigewordenen, nicht an das äußerlich-sinnliche Material zur Realisation gebundenen Geistes, der nur im inneren Raume und der

inneren Zeit der Vorstellungen und Empfindungen sich ergeht.“³

Hegel hat mit ihrer äußersten Wertschätzung die Poesie allerdings auch an den Punkt geführt, wo sie, ihrer letzten sinnlichen Hülle entkleidet, in die offenen Arme der reflexiv und diskursiv überlegenen Philosophie läuft. Wenn Hegel den geschriebenen Buchstaben der Literatur als transparenten Durchgangspunkt des Geistes einschätzt, so unterschlägt er nachhaltig den Materialcharakter des literarischen Textes, was gleichbedeutend ist mit der Leugnung seiner Medialität. Denn wo der Geist unmittelbar kommuniziert, bedarf es keines Mediums der Kommunikation. Was im Grunde schon für die Philosophie äußerst problematisch, wenn nicht kurzschlüssig ist, führt im Hinblick auf die Literatur zu einer vollständigen Schiefelage: Die Fehleinschätzung der Materialität von Schrift ist hier umso folgenschwerer, je stärker sich moderne Literatur seit der Romantik gerade über eine Selbstreflexion ihrer ästhetischen Form und ihrer zugrunde liegenden Technik, der Schrift, bestimmt.

Es beinhaltet eine ironische Pointe auf die Hegelsche Dialektik, dass ausgerechnet die „spiritualisierteste“ Kunstform, die romantische Literatur, wieder den Blick schärft für das Material und die Technik, die ihre Basis ist. Das Wissen um die Selbstreflexivität der romantischen Literatur ist Bewusstheit von ihrer Medialität. Diesem Wissen ist nicht nur Friedrich Schlegels Programm der Romantik als einer „Transzendentalpoesie“ verpflichtet, die er als „zugleich Poesie und Poesie der Poesie“⁴ bestimmt, sondern das Wissen um die mediale Vermittlung der Literatur prägt weiteste Bereiche der Romantik und darüber hinaus der Moderne. Exemplarisch sei nur auf eine Stelle aus Brentanos Roman *Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter* (1800/02) verwiesen. In einem „allgemeinen Gespräch über das Romantische“ führt der Titelheld die reflexive Brechung der Wahrnehmung und die mediale Brechung der Darstellung aus: „Das Romantische ist also ein Perspektiv oder vielmehr die Farbe des Glases und die Bestimmung des Gegenstands

durch die Form des Glases.“⁵ Gegenüber einem klassizistischen oder realistischen Kunstwerk sei die romantische Poesie durch ein größeres Maß an medialer Selbstreflexion gekennzeichnet. Sie bezeichne nicht nur einen „Gegenstand“, sondern auch die formale Bedingung und die subjektive Art und Weise der Bezeichnung:

[D]enn nach meiner Meinung ist jedes reine, schöne Kunstwerk, das seinen Gegenstand bloß darstellt, leichter zu übersetzen als ein romantisches, welches seinen Gegenstand nicht allein bezeichnet, sondern seiner Bezeichnung selbst noch ein Kolorit giebt, denn dem Übersetzer des Romantischen wird die Gestalt der Darstellung selbst ein Kunstwerk, das er übersetzen soll.⁶

Gerade der Vergleich mit einer Übersetzung vermag das mediale Selbstbewusstsein der Romantik, das Brentano hier thematisiert, sehr genau zum Ausdruck zu bringen, da man die Funktion eines Mediums vorläufig als eine Art Transformation begreifen kann. Wenn man sich ein Medium als materiellen Übergang zwischen zwei immateriellen Sphären vorstellen will, dann gewiss nicht in einer punktgenauen Übertragung: Jedes Medium verändert, d.h. übersetzt eine vorausgehende kommunikative Intention, die allerdings ohne eine mediale Vermittlung gar nicht zu haben ist. Genau in diesem Sinne konnte Niklas Luhmann bereits der Romantik ein ausgebildetes mediales Selbstbewusstsein attestieren: „Mit der Romantik schon beginnt die Erkenntnis, daß jede Form Form-in-einem-Medium ist.“⁷

Im Folgenden wird nach zwei Annäherungen an einen allgemeinen Begriff des Mediums (Abschnitt II und III) der Versuch unternommen, systematische und historische Grundzüge der Medialität des literarischen Textes zu entwerfen (Abschnitt IV). Im Anschluss daran werden zwei wichtige Medientheoretiker der jüngeren Vergangenheit, Marshall McLuhan (Abschnitt V) und Vilém Flusser (Abschnitt VI), auf Perspektiven für eine medientheoretisch

orientierte Literaturwissenschaft überprüft. Die Abschnitte VII und VIII sind den medientheoretischen Implikationen der Dekonstruktion Jacques Derridas und der Diskursanalyse Michel Foucaults gewidmet. Abschnitt IX versucht, Schlussfolgerungen aus den vorangehenden Überlegungen im Hinblick auf die Lektüre als Formatierung des Mediums Text zu ziehen, bevor im Abschnitt X die Beziehung von Zeichen und Körper zur Debatte steht.

II. Was ist ein Medium? Erste Annäherung

Wenn heute von Medien die Rede ist, dann sind in erster Linie die elektrischen bzw. elektronischen audiovisuellen Massenmedien gemeint. Wenn man etwas aus den Medien erfahren hat, dann spricht man zuallererst von Fernsehen und Film, auch vom Internet oder von der Zeitung. Die Konfrontation mit audiovisuellen Medien hat allerdings auch den Blick für die Medialität jeder, auch der historisch älteren Formen der Kommunikation geschärft. Was aber ist ein Medium genau? Was ist gemeint, wenn vom Medium „Fernsehen“ gesprochen wird? Ist es der Fernsehmonitor oder die Sendeanstalt? Wohl kaum. Aber ohne beide würde das Medium „Fernsehen“ nicht funktionieren. Meint man ein bestimmtes Programm oder eine Sendung? Die tägliche Wiederkehr des (beinahe) Immergleichen? Auch Letzteres trifft es nicht, wenngleich es eine wichtige Funktion des Fernsehens benennt. Der Begriff des Mediums erweist sich als eine schwierig zu bestimmende Größe. Jeder weiß, was gemeint ist, wenn man vom Medium „Fernsehen“ spricht, aber eine präzise Definition gestaltet sich außerordentlich kompliziert. Annäherungsweise lässt es sich eingrenzen als die Summe aller Bedingungen und Möglichkeiten einer audiovisuellen Informationsverbreitung, die als „Rundfunk“ in dem Sinne funktioniert, dass die Sender-Empfänger-Beziehung in der Regel nicht umkehrbar ist. Selbst die seit einiger Zeit zu beobachtende Tendenz des Fernsehens, Zuschauer massenweise in die Programme zu integrieren und Hinz und Kunz zu Star und Superstar zu stilisieren, ändert an der grundlegenden Unterscheidung von Sender und Empfänger nichts, die letztlich auf einem Machtgefälle basiert. Die tägliche Verfügbarkeit und serielle Struktur des Programms geben weitere grundlegende Bedingungen des Mediums „Fernsehen“.

Die Verhältnisse der – verglichen mit Film und Fernsehen – altehrwürdigen literarischen Buchkultur sind nicht wesent-

lich überschaubarer. Was ist das literarische Äquivalent zum Medium „Fernsehen“? Reden wir vom Medium „Literatur“? Oder vom Medium „Buch“? Wohl kaum, denn darin wären alternative Erscheinungsformen wie Handschriften oder Zeitung ausgeschlossen. Können wir von einem Medium „Schrift“ sprechen? Oder meinen wir nicht eher das Medium „Text“? Vermutlich macht Letzteres am meisten Sinn, wenn man in diesem Begriff die Bedingungen und Möglichkeiten von Literalität und Textualität bedenkt. Aber die Grenzen sind keineswegs eindeutig zu ziehen. Mit einer Einlassung auf den Begriff des literarischen Textes – handschriftlich oder gedruckt – sind jedenfalls Momente der Mündlichkeit ausgeschlossen. Orale Poesie, Stimme und Rede bleiben eher Grenzphänomene in einer medientheoretischen Annäherung an die Literatur und Literaturwissenschaft, die dieser Band vornimmt. Dass dies keineswegs notwendig so sein muss, sondern eine mögliche Entscheidung ist, zeigt ein Blick auf das Theater, den Film oder das Fernsehspiel, wo der geschriebene Dialog auf die Präsenz und Performanz der Stimme angelegt ist.

Mit dem Bezug auf Fernsehen bzw. Literatur ist der Medienbegriff stillschweigend auf eine Grundannahme verpflichtet, die einer Erläuterung bedarf. Einer der einflussreichsten Medientheoretiker der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, der Kanadier Marshall McLuhan, operiert mit einem sehr weit gefassten Medienbegriff. Er meint im Grunde jedes Werkzeug, mit dem der Mensch die Grenzen seines Körpers überschreitet. Zwischen Fernsehen, Film, Schuhen oder einem Hammer gibt es, so McLuhan, keinen prinzipiellen Unterschied: In jedem Fall bedient sich der Mensch eines technischen Mediums, um die Beschränkung seines Körpers zu überschreiten und die Möglichkeiten seiner Sinne zu erweitern. Zu Beginn seines berühmten Buches *Understanding Media* (1964), in deutscher Übersetzung *Die magischen Kanäle* (1968), stellt McLuhan klar, dass er unter Medium „jede Ausweitung unserer eigenen Person“⁸ versteht. Und bereits in der Einleitung kapriziert er sich auf die mediale Differenz von Stuhl und Sofa:

Während das neunzehnte Jahrhundert das Zeitalter des Redaktionsstuhls war, ist das unsere das Zeitalter der Sofas der Psychiater. Als Ausweitung des Menschen ist der Stuhl eine spezialisierte Ablagerung des Gesäßes, eine Art *ablativus absolutus* des Hinterteils, während das Sofa das ganze menschliche Wesen ausweitet.⁹

Selbst wenn man McLuhan hier einen gewissen Zug zum Karnevalesken in Rechnung stellen muss, bleibt kein Zweifel daran, dass sein Medienbegriff als Ausdehnung des Menschen eben auch einen Stuhl umfasst.

McLuhans Medienbegriff ist – bei aller Präzision in bestimmten Punkten, auf die wir später genauer eingehen werden – mit einigen Schwächen behaftet. Seine weite Anlage ist mit mangelnder Klarheit und einem Hang zur Differenzlosigkeit teuer erkaufte. Wenn er vom Stuhl bis zum Computer alles umfasst, dann ist weder eine Unterscheidung von Technik und Medium noch von Technik und Code mehr möglich. Gegenüber diesem sehr weit gefassten Medienbegriff soll deshalb hier von Medium nur im Zusammenhang von Kommunikation, Informationsübermittlung und Zeichen-transfer gesprochen werden.

Dennoch kann die zum geflügelten Wort gewordene Überschrift des ersten Kapitels von *Understanding Media*, „The medium is the message“, „Das Medium ist die Botschaft“, auch hier zum Leitgedanken werden, nicht jedoch im Sinne einer schlichten Gleichung von Medium und Botschaft, sondern in dem Sinne, dass die formalen Bedingungen eines Mediums seine Inhalte qualifizieren und dass mit jedem Medium andere Inhalte verbunden sind. Zur Erläuterung sei an einen wichtigen anderen Medientheoretiker des ausgehenden 20. Jahrhunderts erinnert, der McLuhan mehr verdankt, als er selbst einräumt: Vilém Flusser. Gegenüber einer Theorie der Kommunikation, die auf das Senden und Empfangen inhaltlicher Botschaften gerichtet ist, beobachtet Flusser die formalen Bedingungen und medialen Widerstände von Kommunikation. An die Stelle der naiven Frage: „Was will er sagen?“ rückt die „kluge“ Frage: „Durch welche

Hindernisse hindurch hat er gesagt, was er eben gesagt hat?“¹⁰ Medien sind in diesem Verständnis gleichzeitig Möglichkeitsbedingung und Filterung/Brechung von Kommunikation nach ganz spezifischen formalen Widerständen. Sie regeln selbst ihre spezifische Art der Informationsvermittlung und -speicherung. Sind damit aber die eben eingeräumten definitorischen Vagheiten des Medienbegriffs überwunden?

III. Was ist ein Medium? Zweite Annäherung

Die Schwierigkeiten einer präzisen Definition des Medienbegriffs lassen sich umgehen, indem man ihn als einen relationalen Begriff konzipiert, d.h. als einen solchen, der sich nur in Relation zu einem anderen Begriff fassen lässt. Ohne im engeren Sinn auf eine medientheoretische Anwendung gerichtet zu sein, hat Niklas Luhmann ein relationales Modell des Mediums formuliert, das auch im Zusammenhang einer medientheoretischen Literaturwissenschaft aufschlussreich sein kann. Um seine Unterscheidung von Form und Medium zu begreifen, ist eine kurze Einlassung auf die kommunikationstheoretische Grundanlage von Luhmanns Theorie sozialer Systeme geraten.

In der Architektur von Luhmanns Theorie sozialer Systeme nimmt der Begriff der Kommunikation einen zentralen Stellenwert ein. Im Zusammenhang seines theoretischen Modells der Kommunikation hat Luhmann ein sehr weit gefasstes Konzept von Medium formuliert. Den Ausgangspunkt stellt die Frage danach, wie „Kommunikation als *Informationsverarbeitung*“¹¹ überhaupt möglich ist:

Gesehen im Kontext evolutionärer Errungenschaften muß kommunikativer Erfolg als zunächst äußerst unwahrscheinlich gelten. Kommunikation setzt für sich bestehende Lebewesen mit je eigenem Informationsverarbeitungsapparat voraus. Jedes Lebewesen sieht und bearbeitet, was es wahrnimmt, für sich. Wie ist unter solchen Umständen Kommunikation, das heißt koordinierte Selektivität, überhaupt möglich?¹²

Diese Frage muss vorangestellt werden, weil Luhmann von der Voraussetzung ausgeht, dass Verständnis, im Sinne einer gelingenden Kommunikation zweier Kommunikationspartner, als extrem unwahrscheinlich einzuschätzen ist. Wie soll „alter“ verstehen, was „ego“ meint, wenn es nicht bestimmte intersubjektiv gültige Annahmen und Regeln

gibt? Angesichts einer inzwischen Jahrtausende alten Karriere und einer dramatisch gestiegenen Masse von durchaus gelingenden Kommunikationsakten, müssen offenkundig evolutionäre Vorkehrungen eingeräumt werden, mittels derer Kommunikation wahrscheinlich wurde. Um die Unwahrscheinlichkeit von kommunikativem Erfolg zu depotenzieren, kommt es, so Luhmann, historisch zur Herausbildung von Medien, die er als Transformatoren versteht, die Unwahrscheinliches in Wahrscheinliches verwandeln. Dass die Evolution sozialer Systeme ganz offensichtlich von durchaus erfolgreicher Kommunikation ermöglicht wurde, wertet Luhmann nicht als Widerlegung seines Theorems der Unwahrscheinlichkeit. Im Gegenteil: je mehr Verständnis/gelungende Kommunikation erreicht wird, desto voraussetzungsreicher und d.h. unwahrscheinlicher wird die Anschlusskommunikation.

Luhmann differenziert eine dreifache Unterscheidung der Unwahrscheinlichkeit von Kommunikation. Die erste Ebene bezieht sich auf das Problem von Verstehen überhaupt, die zweite „auf das *Erreichen* von Adressaten“¹³, wenn Kommunikation über räumliche und zeitliche Grenzen hinweg ausgedehnt wird, und die dritte Ebene betrifft den „kommunikativen Erfolg“, die „gelungene Kopplung von Selektionen“¹⁴, also die Sicherung der Kommunikation, die durch anschließende Kommunikation oder Interaktion demonstriert wird.

Diesen drei Unwahrscheinlichkeiten begegnet die Evolution sozialer Systeme mit drei unterschiedlichen Typen von Medien. Um überhaupt ein Verstehen von Kommunikation zu ermöglichen, müssen Sprachen im Sinne von Zeichensystemen ausgebildet werden, in denen akustische bzw. optische Zeichen für Sinn benutzt werden. Sinn stellt die Möglichkeitsbedingungen und den Kontext der Zeichenfestlegung: „Das allgemeinste Medium, das psychische und soziale Systeme ermöglicht und für sie unhintergebar ist, kann mit dem Begriff ‚Sinn‘ bezeichnet werden.“¹⁵ Um zu verstehen, warum Sinn als das allgemeinste Medium fungiert, muss auf die Unterscheidung von-Medium und Form verwiesen werden. Losgelöst von einer hier und

jetzt sich vollziehenden Kommunikation, in der die Kommunikationspartner also unmittelbar anwesend sind, übernehmen zweitens „*Verbreitungsmedien*“¹⁶ die Überwindung der Raum- und Zeitgrenzen. Hierunter versteht Luhmann technische Medien wie Schrift, Druck, Funk, Fernsehen etc. Die Ausdehnung der Reichweite der Kommunikation muss durch Standardisierung stabilisiert werden. Es ist wichtig zu bemerken, dass diese technischen Verbreitungsmedien Sinn durch ihre eigene mediale Technik erzeugen. Um den Erfolg von Kommunikation allgemein zu garantieren, bedarf es symbolisch generalisierter Kommunikationsmedien, die semantische Generalisierungen verwenden, um Sinn-Selektion und Handlungs-Motivation zu verbinden. Als solche nennt Luhmann Wahrheit, Geld, Liebe, Macht/Recht, „Grundwerte“ etc.¹⁷ Sie bilden eine Art von semantischen Groß-Mustern, die in der historischen Evolution in kleinere Einheiten differenziert werden. Als kursorisches Beispiel mag hier etwa die passionierte Liebe gelten. Die Kommunikation leidenschaftlicher Liebe kann nur Aussicht auf Verständnis oder gar Erfolg haben, wenn die Semantik der Liebe als Passion hinreichend verbreitet ist und wenn zwei Partner sich im gleichen „Medium“ bewegen, d.h. Voraussetzungen und Folgen der passionierten Liebe kennen und teilen.

Ohne die zugrunde liegende Unterscheidung von Medium und Form bleibt Luhmanns Typologie der Medien unvollständig und vermutlich unverständlich. Im Rückgriff auf Franz Heider bestimmt Luhmann Medien zunächst ganz allgemein als „lose Kopplung von Elementen“ und „offene Mehrheit möglicher Verbindungen“¹⁸. Einschränkend fügt Luhmann hinzu, dass die Unterscheidungsmöglichkeiten groß genug sein müssen, um von einem Medium sprechen zu können:

Natürlich limitieren Medien das, was man mit ihnen anfangen kann. Sie schließen, da sie ja ihrerseits aus Elementen bestehen, Beliebigkeit aus. Aber das Arsenal ihrer Möglichkeiten bleibt im Normalfalle groß genug, um nicht auf wenige Formen festgelegt zu sein, denn das würde schließlich die Unterscheidung kollabieren lassen.¹⁹

Der Begriff des Mediums wäre ohne seinen Differenzbegriff „Form“ nicht nur unvollständig zu verstehen, sondern es fiel mit ihm die ganze Elastizität und Funktionalität von Luhmanns Medienbegriff aus. Form und Medium sind relationale Begriffe, die sich wechselseitig bestimmen. Für das Medium ist es zunächst charakteristisch, dass es latent ist. Aktualisieren kann es sich nur über Formen, „als Prozessieren von Formen“.²⁰ Der Latenz des Mediums korrespondiert Stabilität und eine ausgeprägte Invarianz, während Formen zwar sichtbar und aktuell, aber instabil und variabel sind. Das Medium bezeichnet eine Reihe von Möglichkeiten, ist beobachtbar allerdings nur über seine tatsächlichen Realisierungen in Formen. Als kurzes Beispiel mag ein Hinweis auf das Fernsehen dienen, das als Medium unsichtbar ist, denn es darf nicht mit seinen technischen Voraussetzungen identifiziert werden. Beobachtbar wird es nur, wenn es die Form einer konkreten Sendung annimmt, wobei diese andererseits nur die Form annehmen kann, die durch die medialen Möglichkeiten und Bedingungen vorgegeben sind: „Was immer als Medium dient, wird Form, sobald es einen Unterschied macht.“²¹

Luhmanns Form-Medium-Unterscheidung ist, wie gesagt, nicht auf einen medienwissenschaftlichen Einsatz orientiert. Die relationale Unterscheidung präzisiert vor allem auch kein Gebiet von Gegenständen, sondern sie muss als formale, epistemologische Hülle zunächst mit medientheoretischen Inhalten gefüllt werden, um dort aussagefähig gemacht werden zu können. Die zweistellige Unterscheidung kann jedoch die Differenzlosigkeit des Medienbegriffs in der medientheoretischen Diskussion überwinden. Sie erlaubt es, auf verschiedenen Ebenen Medien zu unterscheiden, ohne eine strenge Hierarchisierung des Begriffs erstellen zu müssen. Medium ist dann das, was über hinreichend Stabilität und Möglichkeiten verfügt, um eine Reihe von Formen zu prozessieren. Medium ist ein Prozessor von Sinn. Wir werden diesen Punkt im Zusammenhang mit der Relation Text/Lektüre später im Abschnitt IX wieder aufnehmen.