

Peter Bexte

Trennen und Verbinden. Oder: Was heißt *und*?

Das 20. Jahrhundert steht unter dem
Zeichen ›und‹

—Wassily Kandinsky, 1927¹

Die folgenden Überlegungen wenden sich einem ebenso beziehungsreichen wie bedeutungslosem Wort zu, dem Wort *und*. Tatsächlich hat *und* keinerlei Bedeutung, es bezeichnet nichts. Es eröffnet jedoch eine Relation zwischen zweierlei, dem einen und dem anderen. In dieser seiner Zwischenstellung besetzt es eine Position, die an eine Grundform des Medialen rührt: das Trennen und Verbinden.

Medienphilosophische Reflexionen, die es gelernt haben, auf Verbindungsstücke in relationalen Gefügen zu achten, werden auf das Wort nicht verzichten wollen. Was also hat es auf sich mit dem *und*? Bemerkenswerterweise ist diese Frage wiederholt in Krisensituationen aufgeworfen worden. So lassen sich im Umkreis des 1. Weltkriegs eine ganze Reihe von Texten und Bildern bemerken, die auf eben dieses Wort reflektieren. Im Zentrum der folgenden Betrachtungen soll eine Collage des Dadaisten Kurt Schwitters stehen: sein *Unbild* von 1919. Vorab aber sei die Frage nach dem *und* einem philosophischen Werk jener Zeit entnommen: Franz Rosenzweigs *Stern der Erlösung* von 1921.

Grundwort *und*

Das sprachphilosophische Denken des 20. Jahrhunderts hat sich aus unterschiedlichen Quellen gespeist. Eine von ihnen ist mit dem Namen Franz Rosenzweig verbunden. Man kennt ihn durch jene Bibelübersetzung, an der Rosenzweig mit Martin Buber ab 1924 arbeitete, um Judentum und deutsche Sprache einmal noch zu verknüpfen, bevor die Hitlerei den Zusammenhang zerschlug. (Jude und Deutscher sein: Was heißt da *und*?). Man kennt ihn ferner als Entdecker des sogenannten Ältesten Systementwurf des deutschen Idealismus, den Rosenzweig 1917 in den Sitzungsberichten der Heidelberger Akademie der Wissenschaften veröffent-

¹ Wassily Kandinsky, »*und*. Einiges über synthetische Kunst« (1927), in: ders., Max Bill (Hg.), *Essays über Kunst und Künstler*, Bern 1963, S. 99.

lichte. Sein Hauptwerk aber wurde nicht in einer Akademie verfasst, sondern an der Front des Balkankriegs 1918 entworfen. Unter dem Eindruck dieser Erschütterungen hat Rosenzweig nicht mehr an Universitäten zurückkehren mögen, sondern hat sich dem Jüdischen Lehrhaus zugewandt.

Das Buch *Der Stern der Erlösung* (1921) hat solch unterschiedliche Leser wie Walter Benjamin² und Karl Löwith³ gefunden; in Frankreich haben Stéphane Mosès und Emmanuel Lévinas sich darauf bezogen. Man erwarte von den folgenden Überlegungen jedoch keinen Überblick. Denn es kann hier nicht darum gehen, dieses erstaunliche Dokument eines Aufbruchs umfassend darzustellen. Im Gegenteil soll es auf gänzliche andere Weise beleuchtet werden: indem das unterschwellige Glimmen eines seiner Motive erneut zu lebendiger Flamme entfacht wird.

In der Tat erscheinen hier Reflexionen, an denen ein medienphilosophisches Denken sich entzünden kann. Sie unterlaufen die gängige Erwartung, Medien seien allemal Verbindungsmedien, denn bei Rosenzweig geht es um etwas völlig Anderes. Sein Denken umkreist die eigentümliche Grunderfahrung, gleichzeitig getrennt und verbunden zu sein. Sie mag in der sogenannten *Mediengesellschaft* allenthalben aufdämmern; kaum jemand aber hat sie intensiver bedacht als Franz Rosenzweig 1921. Seine sprachphilosophischen Überlegungen zu der Kopula *und* zielen eben darauf ab. Denn das *und* vermag nicht nur das eine und das andere zu reihen, es schürzt auch den Knoten der paradoxen Formulierung, in der das eine und sein Gegenteil zum Rätselbild zusammenschießen. Es ist dieses avancierte *und*, das Rosenzweigs Denken beflügelt und das er an einer Philosophie des Namens entwickelt.

2 Walter Benjamin hat sich das Buch gleich nach dem Erscheinen von seinem Freund Gershom Scholem zusenden lassen (Brief an Scholem vom 12. Juli 1921). Im Dezember 1922 besuchte er den schwer erkrankten Rosenzweig (Brief an Scholem vom 30. Dezember 1922). 1929 zählte Benjamin den *Stern der Erlösung* zu den Büchern, die lebendig geblieben sind, vgl. Walter Benjamin, »Bücher, die lebendig geblieben sind« (1929), in: Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser (Hg.), *Gesammelte Schriften*, Bd. III.1, Frankfurt/M. 1991, S. 169–171. Noch im Kafka-Aufsatz von 1934 ist Benjamin auf Rosenzweig zurückgekommen und hat dessen Gedanken über das Leere in der chinesischen Kultur auf Kafka angewandt. Vgl. Walter Benjamin, »Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages« (1934), in: Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser (Hg.), *Gesammelte Schriften*, Bd. II.2, Frankfurt/M. 1991, S. 409–438, hier S. 418.

3 Karl Löwith, »M. Heidegger und F. Rosenzweig. Ein Nachtrag zu *Sein und Zeit*« (1942/43), in: ders., *Sämtliche Schriften*, Bd. 8, Stuttgart 1984, S. 72–101. Im ersten Satz wird Rosenzweig als philosophisch kongenialer Zeitgenosse Heideggers angesprochen. Löwith war Heideggers Assistent gewesen und wandte sich nach 1933 mit Entsetzen von ihm ab. In einem späteren Rückblick schrieb er: »Und noch eines wußte Rosenzweig, was die Deutschen [...] nicht wissen und wahrhaben wollen, daß nämlich das ›und‹ zwischen Deutscher- und Judesein eine Frage des Taktes ist.« Karl Löwith, *Mein Leben in Deutschland vor und nach 1933. Ein Bericht*, Frankfurt/M. 1989, S. 131.

Alles, was einen Namen hat, zeigt damit an, dass es etwas Bestimmtes ist und nicht etwas Anderes. Kein Name geht aufs Ganze, wie ein Schatten folgt ihm das *und* in Gestalt des *und nicht*. So werden *Ja* und *Nein* zugleich gesagt, verbunden durch die Kopula. »Über *Ja* und *Nein* schließt sich das *Und*.«⁴ Dies gilt auch für die Sprache, wie sie immer nur im Plural in Erscheinung tritt – als eine von den vielen Sprachen, die alle einen Namen haben: Griechisch und Japanisch und Spanisch und so weiter. Wir leben unter den Bedingungen post Babel, wo Verwirrung und Verständigung zwei Seiten desselben sind. Um es in Rosenzweigs Worten zu sagen: »Die wirkliche Sprache zwischen Anfang und Ende aber ist allen gemein und doch jedem eine besondere; sie verbindet und trennt zugleich.«⁵

Mit diesem Diktum ist der Ausgangspunkt der folgenden Betrachtungen erreicht. Sie zielen auf das Zentrum des Ausdrucks *verbinden und trennen zugleich*, kurz: Sie zielen auf das *und*. Die Vermutung lautet, dass im *und* beides oszilliert: das Trennen wie auch das Verbinden.

Rosenzweig nannte es das »Grundwort aller Erfahrung, das Wörtchen *Und*«⁶. Er hat ausdrücklich nicht von einer Synthesis in der Erfahrung gesprochen, sondern von dem *und* als Zeichen eines Prozesses zwischen zwei Polen und als einer möglichen Bruchstelle im Synthetischen.⁷ Man sieht: Die Sprengkraft dieses Worts ist leicht zu unterschätzen. In der Tat ist es ein Wörtchen nur, klein und scheinbar fern begrifflicher Logik. Denn Begriffe pflegen Substantive zu sein, dies aber ist nur eine Konjunktion. Sie schiebt sich zwischen die Wörter, die sie verbinden soll, jedoch zugleich auf Abstand hält. Damit ist die Frage nach dem *und* gestellt. Das Wort glüht auf in seiner paradoxen Zwischenstellung – Brücke und Sperre zugleich; Zeichen eines ambivalenten Prozesses. In dieser tiefen Ambivalenz verstört es noch die Bewegung im Rhizom, welche Gilles Deleuze und Félix Guattari 1980 als eine »Logik des UND« zu entwickeln gedachten.⁸ Rosenzweig hat das Wort abgründiger gefasst. Die folgenden Betrachtungen knüpfen daran an.

4 Franz Rosenzweig, *Der Stern der Erlösung* (1921), Frankfurt/M. 1988, S. 50.

5 Ebd., S. 122.

6 Ders., »Das Neue Denken. Einige nachträgliche Bemerkungen zum ›Stern der Erlösung‹« (1925), in: ders., Karl Thieme (Hg.), *Die Schrift. Aufsätze, Übertragungen und Briefe*, Königstein 1976, S. 186–211, hier S. 208.

7 Vgl. ders., *Der Stern der Erlösung* (1921), Frankfurt/M. 1988, S. 256: »Es ist das Zeichen des Prozesses, der zwischen dem im *Ja* und *Nein* Entstandenen die fertige Gestalt wachsen lässt. Es ist also etwas ganz anderes als die idealistische ›Synthesis‹.« Vgl. Peter Bexte, »*und*. Bruchstellen im Synthetischen«, in: Gabriele Gramelsberger, Peter Bexte, Werner Kogge (Hg.), *Synthesis. Zur Konjunktur eines philosophischen Begriffs in Wissenschaft und Technik*, Bielefeld 2014, S. 25–40.

8 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Tausend Plateaus*, Berlin 1992, S. 41: »[...] wie man sich zwischen den Dingen bewegt, wie man eine Logik des UND entwickelt [...]«.

Rebellion des *und* (1)

Das *Undbild* von Kurt Schwitters entstand am Ende des Weltkrieges, und zwar im Zusammenhang der so genannten MERZbilder. Seit 1918 benutzte der Künstler den Ausdruck MERZ, den er aus dem Zerschneiden des Schriftzugs *Commerz* hervorgehen ließ. Schwitters hatte die Neigung, Textstücke für seine Collagen vorne abzuschneiden, nicht etwa hinten. Dies entsprach der dadaistischen Praktik, Sätze rückwärts zu lesen, um ihren Sinn zu unterlaufen. Für die MERZkunst sollte neben zerschnittenen Typographien jedes weitere Material zugelassen sein, auch Müll sowie Maschinenteile usw. Schwitters sprach von MERZkunst und MERZbildern: »Sie werden verstehen, daß ich ein Bild mit dem Wort MERZ das MERZbild nannte, wie ich ein Bild mit *und* das und-Bild [...] nannte.«



Abb 1: Kurt Schwitters, *Das Undbild*, 1919. Collage; 35,8 × 28 cm.

Aus der Serie der MERZbilder sticht das *Undbild* von 1919 heraus. Wie gestaltet man *und*? Weil ihm dies unmöglich vorkam, war Schwitters von dem Wort entzückt: »Den Ausdruck des Wortes ›und‹ kann man nicht malen.«¹⁰ Tatsächlich drückt das *und* nichts aus, es ist nicht expressiv und bot eben deshalb einen eleganten Ausstieg aus dem Expressionismus, dem der junge Künstler nahe gestanden hatte. Die Konjunktion verbindet allenfalls Expressionen, allein genommen aber steht die bloße Kopula für gar nichts – es sei denn, für ein Verbinden als solches. Um es mit Franz Rosenzweig zu sagen: »Das Und ist nicht der geheime Begleiter des einzelnen Wortes, sondern des Wortzusammenhangs.«¹¹ Der Ausdruck *und* markiert also ein doppelbödiges Unternehmen. Indem das Wort für Wortzusammenhänge zum Namen einer künstlerischen Arbeit wird, eröffnet es die Form der Collage. In Schwitters' Collage erscheint der Schriftzug *und* nicht nur als eines von vielen Bildelementen, vielmehr benennt er das Terrain für die Struktur des Und-Sagens. Damit hat das *Undbild* einen Grundton der Kunst des 20. Jahrhunderts angeschlagen. *Und* ist das Schlüsselwort einer ästhetischen Erfahrung, die in Collagen, Assemblagen, Montagen usw. ihre symbolische Form finden sollte.

Schwitters' *Undbild* kann als visuelle Entfaltung weitgehender Reflexionen zu der besagten Konjunktion verstanden werden. Tatsächlich hat der Künstler sich mehrfach mit dem *und* beschäftigt. 1925 notierte er einen Prosatext mit dem lapidaren Titel *und*.¹² 1930 schuf er zwei Variationen auf das *Undbild* von 1919.¹³ Eine erste Vermutung könnte lauten, dass die Beschäftigung mit dem *und* auf ein internes Problem künstlerischer Collagen und Assemblagen antwortet: Wie sind Zufallsfunde zu verbinden? Wie kommen das eine und das andere zusammen: das Holzstück und die Fahrkarte und der Knopf und die blaue Pappe und so weiter?

9 Kurt Schwitters, *Merz 20. Katalog*, Hannover 1927, S.100. Die Schreibweise des Bildtitels ist Schwankungen unterworfen. Schwitters schreibt an der genannten Stelle »und-Bild«. Auf der Rückseite des Bildes aber liest man: »Undbild«. Vgl. Kurt Schwitters, *Catalogue raisonné 1905–1948*, Karin Orchard und Isabel Schulz (Hg.), Ostfildern 2000–2006, Bd.1: 1905–1922, S.224 f., Nr. 447. Auch die Staatsgalerie Stuttgart, die das Bild besitzt, schreibt »Undbild«. Wir folgen dieser Schreibweise.

10 »Den Ausdruck des Wortes ›und‹ kann man nicht malen, stellte Schwitters fest.« Zit. Website der Staatsgalerie Stuttgart, dort ohne weiteren Nachweis: <http://onlinekatalog.staatsgalerie.de/detail.jsp?id=66B8E02544619F6E238C4BACB44FFF69> (14. 4. 2014).

11 Franz Rosenzweig, *Der Stern der Erlösung* (1921), Frankfurt/M. 1988, S. 36.

12 Kurt Schwitters, »Und« (1925), in: ders., *Das literarische Werk. Prosa 1918–30, Gesamtausgabe*, Bd. 2, Friedhelm Lach (Hg.), München 2005, S. 242–244.

13 Ders., *Catalogue raisonné 1905–1948*, Karin Orchard, Isabel Schulz (Hg.), Ostfildern 2000–2006, Bd.2: 1923–1936, S. 336 Nr. 1709, S. 338 Nr. 1716.

All dies mag Fragen künstlerischer Arbeit im engeren Sinne betreffen. Hanne Bergius hat darüber hinaus auf einen weitergehenden Kontext verwiesen, wie er in einem Aphorismus von Franz Werfel ausgesprochen wurde. Der Text erschien im Dezember 1914 in der Zeitschrift *Die Aktion*; Schwitters könnte ihn gekannt haben.¹⁴ Werfel thematisierte den Zerfall gesellschaftlicher Bindungen durch den Krieg: »[...] wir stehen machtlos der Einzelheit gegenüber, die keine Ordnung zur Einheit macht, es scheint, das ›Und‹ zwischen den Dingen ist rebellisch geworden, alles liegt unverbindbar auf dem Haufen, und eine neue entsetzliche Einsamkeit macht das Leben stumm.«¹⁵ Rebellisch heißt im wörtlichen Sinne das, was das *Bellum*, die kriegerische Auseinandersetzung auf anderem Terrain fortsetzt. Dabei fürchtete Werfel ein Verstummen; Dada aber fand eine Form für das, was scheinbar »unverbindbar auf dem Haufen liegt«.

Die dadaistische Collage kann als Antwort auf Werfels Anmerkung zum *und* verstanden werden. Wo Franz Werfel angesichts des 1. Weltkriegs eine Tragödie sah, hat der Dadaismus das Satyrspiel der Collage entfesselt. Eben dies meint nun der Ausdruck »Rebellion des *und*«. Damit ist einer medienphilosophischen Reflexion auf die Modalitäten relationaler Gefüge vorgearbeitet.

Rebellion des *und* (2)

Das *Undbild* ist von geringer Größe: 35,8×28 cm ergeben keine ausladende Bildfläche. Dennoch findet sich ein großer Reichtum an Details, ein komplexes Gefüge von Materialien, die in wechselseitige Verhältnisse gerückt sind. Was sogleich ins Auge fällt, ist ein blaues Dreieck im rechten Mittelraum, leicht vom Zentrum weggerückt. Um dieses Dreieck hat sich das Weitere gleichsam kristallisiert. Es waltet in dieser Collage ein durchaus konstruktiver Bildaufbau, dessen geometrische Elemente ahnen lassen, warum sich Kurt Schwitters später tief beeindruckt von Mondrians rechtwinkligen Farbflächen zeigte. Der Zufall hat in Schwitters Arbeiten niemals die Bedeutung gehabt, die er für andere Dadaisten hatte.¹⁶ Auch das

¹⁴ Hanne Bergius, »Kurt Schwitters, ›Créer du nouveau à partir de débris‹«, in: *Kurt Schwitters*, Katalog, Centre Georges Pompidou, Paris 1994, S. 38–45, hier S. 38.

¹⁵ Franz Werfel, »Aphorismus zu diesem Jahr«, in: Franz Pfemfert (Hg.): *Die Aktion* 48/49 (1914), 4. Jg., Sp. 902–905, hier: Sp. 903.

¹⁶ In diesem Sinne äußerte sich Hannah Hoeh über Kurt Schwitters: »Dem Zufall überließ er nichts.« Hannah Hoeh, *Aller Anfang ist Dada!*, Katalog, Berlinische Galerie, Ralf Burmeister (Hg.), Ostfildern 2007, S. 168. Zur enormen Bedeutung von Zufallsprozessen bei anderen Dadaisten vgl. Hans Richter, *Dada. Kunst und Antikunst*, Köln 1978, S. 51–65.

Wort *und* ist keineswegs zufällig ins Bild gehoben worden. Vielmehr findet es sich an signifikanter Stelle in dem Beziehungsgefüge des Ganzen, schräg über dem blauen Dreieck. Es handelt sich um einen Schablonendruck, der qua Schablone weit entfernt von aller Handschrift ist, wie sie unten links in der Signatur erscheint.

Im Zeichen des *und* sind Hölzer und Knöpfe und Eintrittskarten und Drahtgeflechte und Zahnräder und Lederstücke und Nägel usw. in der Bildfläche versammelt (oder sollte man sagen: verstreut?). Schwitters hat die Materialien bei Spaziergängen gesammelt, daheim gewaschen (auch das ist wichtig!) und sodann geklebt oder genagelt.¹⁷ Ein Versuch, vor dem Bild in der Staatsgalerie Stuttgart stehend die Nägel zu zählen, ergab eine Zahl von ca. 52. (Manches Nagelbild von Günther Uecker hat nicht viel mehr zu bieten.)

In dem *Undbild* werden diverse Formen eines künstlerischen Verkoppelns und Hinzufügens befragt. Dabei erweist das *und* seine Brüchigkeit. Man beachte den Schriftzug unten links: *Sökeland & Söhne*. Auf English nennt man diese Kopula ein *ampers-and*, ein Kaufmanns-und (welches typografische Zeichen Arno-Schmidt-Lesern bestens bekannt sein dürfte). Es verbindet Vater und Sohn zu einem Geschäftsmodell, in dem Verschiedenes steckt: eine Genealogie, eine Ökonomie, eine Hierarchie, eine ödipale Psychologie – mithin vier Weisen des Verbundenseins, vier Modalitäten einer Relation. Keineswegs handelt es sich um einen logischen Operator, wie man ihn aus formalen Sprachen im Sinne einer booleschen Algebra kennt.

Materialtechnisch finden sich neben den genannten Nägeln weitere Dinge, die das Thema des Verbindens aufrufen: Kleidungsknöpfe, zwei Zahnräder; auch eine Metallklammer zur Verbindung zweier Flächen. Das *und* wirkt motivierend im mehrfachen Sinne des Wortes: Es mag für den Künstler psychologisch motivierend gewesen sein, zugleich aber verwandelt es die genannten Materialien in Bildmotive. Ihr Erscheinen im Bild folgt einem Grundton, den das Wort *und* angeschlagen hat, sodass es zu gleitenden Übergängen kommt zwischen Material, Thema, Motiv. Indem das *und* zwischen die Materialien tritt, stiftet es Zusammenhänge, deren Seiten es zugleich auseinanderhält, um sie im Raum zu zerstreuen.

Schwitters hat das *und* aus der Linearität der Schrift in den Raum des Bildes verschoben. Als bildliches Element tritt das Wort aus der linearen Ordnung der Schrift heraus und streut die Anschlusselemente in einem Bildraum, welcher mehrdimensional ist. Tatsächlich bietet das *Undbild* nicht nur eine zweidimen-

17 Zu der Frage von Schwitters' Müllwaschungen vgl. Monika Wagner, *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München 2001, S. 61 sowie S. 304 f., Endnote 15. Die Frage lautet, ob es hierbei nur um Hygiene ging oder darüber hinaus um ein ästhetisches Moment: die Gewinnung von Patina und von gedämpften Farben.

sionale Fläche. Indem die aufgebrachten Materialien in den Raum ausgreifen, kommt noch eine dritte Dimension ins Spiel. Streng genommen wäre das Bild als Relief anzusprechen, was leider auf keiner der bekannten Fotografien des Werkes deutlich wird. In der Tat erweist das Medium Fotografie sich an dieser Stelle als höchst problematisch. In der Regel sucht man Schattenwürfe zu vermeiden, weil sie Partien des Kunstwerks verdecken würden. Eine Reliefstruktur aber zeigt sich fotografisch nur bei Streiflicht mit starker Schattenbildung.¹⁸ Man muss sich also entscheiden: Entweder vermeidet man Schatten, dann ist das Relief nicht zu erkennen; oder man bildet Schatten für das Relief, dann aber versinken Details im Dunkeln. Wie auch immer – es bleibt in der fotografischen Reproduktion eines Reliefs stets etwas Unfotografierbares. Dies hat (vielfach unbemerkte) Folgen für eine Bildwissenschaft, die hauptsächlich mit Reproduktionen arbeitet. Das Foto eines Reliefs zeigt und verstellt zugleich. Es rührt damit auf andere Weise an das medienphilosophische Grundthema des Trennens und Verbindens. Denn zwischen der einen und der anderen Erscheinungsweise steht das *und*.

Exkurs: Trennen und Verbinden

In der ethnografischen Literatur gibt es ausgearbeitete Konzepte zum Thema Trennen und Verbinden. Dies gilt für Arnold von Genneps *Les rites de passage* (1909) ebenso wie für die strukturelle Anthropologie eines Claude Lévi-Strauss.¹⁹ Bemerkenswerterweise hat Lévi-Strauss die Verwandtschaft seines Verfahrens mit den künstlerischen Collagen seines Freundes Max Ernst immer wieder betont. »Gerade von den Surrealisten habe ich gelernt, die abrupten und unvorgesehenen Kombinationen nicht zu scheuen, so wie die, in denen sich Max Ernst in seinen Collagen gefällt. Dieser Einfluss ist im Wilden Denken greifbar.«²⁰ Man kann das Statement auch rückwärts lesen: Collagen sind eine Form wilden Denkens. Sie erproben abrupte und unvorgesehene Kombinationen, in denen das Trennen und Verbinden eine Rolle spielt. Wir haben diese Tätigkeiten in Schwitters' *Unbild* verkörpert gefunden. Es ist durchaus bedeutsam, dass die künstlerische Form der

¹⁸ Die Staatsgalerie Stuttgart hat dem Verf. leider keine Streiflichtaufnahme von Schwitters' *Unbild* zur Verfügung stellen können.

¹⁹ Arnold von Gennep, *Übergangsriten* (1909), Frankfurt/M. 1999, S. 176: »Die typische Abfolgeordnung der Übergangsriten (Trennung, Umwandlung, Angliederung) [...]«.

²⁰ Claude Lévi-Strauss, Didier Eribon, *Das Nahe und das Ferne. Eine Autobiographie in Gesprächen*, Frankfurt/M. 1989, S. 57.

Collage, wie sie in Dadaismus und Surrealismus entwickelt wurde, in den Strukturalismus hineingewirkt hat. (Dabei mag es zur Glättung von Paradoxien gekommen sein, wie sie später im Poststrukturalismus wieder hervorgekehrt wurden. Auf seltsame Weise ähnelt der Prästrukturalismus dem Poststrukturalismus.)

Für unseren Zusammenhang ist wichtig, was Lévi-Strauss 1977 in einer Debatte mit Michel Serres sagte. Serres hatte anhand der Homerischen *Odysee* die These entwickelt, Aufgabe der Kultur sei es, Räume zu trennen und neu zu verbinden. Im Protokoll der Debatte mit ihm liest man eine überraschend emphatische Zustimmung des strukturalen Anthropologen, der ansonsten durchaus ruppig mit den Nachgeborenen umging: »(Claude Lévi-Strauss:) Und dazu erlaube ich mir das Geständnis, daß ich ganz persönlich außerordentlich beeindruckt war von folgendem Satz Michel Serres': ›Aufgabe der Kultur ist es Räume zu trennen und neu zu verbinden.‹ Zufällig habe ich genau dasselbe in fast denselben Worten über den Mythos geschrieben.« Das Gemeinsame sah Lévi-Strauss darin, dass »letztlich jeder Mythos darin besteht, Kontakte ein- und auszuschalten.«²¹

Der Strukturalismus handelte nach eigenem Selbstverständnis von dynamischen Strukturen. Sie trennen und verbinden Lebende und Tote durch Rituale; Männer und Frauen durch Heiratsregeln; Pflanzen, Tiere, Boote, Götter, Menschen in der mythischen Erzählung; usw. Die ethnografische Literatur zur Erforschung dieser Zusammenhänge ist reich. Die von Michel Serres' Meisterschüler Bruno Latour entwickelte Actor-Network-Theorie hat einiges davon aufnehmen können. (Man sieht nebenbei: Die Reihe der Personen vom Dadaismus/Surrealismus bis hin zum Poststrukturalismus ist nicht sehr lang, zumindest in Frankreich.)

Auch in der medienwissenschaftlichen Literatur werden gern Trennungen und Verbindungen beobachtet. In einer Gesellschaft, die sich selbst als Mediengesellschaft beschreibt, scheint damit eine bloße Selbstverständlichkeit angesprochen zu werden: Medien gelten in der Regel als Verbindungsmedien und der Befehl »be connected!« wird bereitwillig befolgt. Es hat sich in diesen Erwartungen etwas verselbstständigt, was gar nicht selbstverständlich ist und wo die Idee des Verbindens auf die Vorstellung eines Steckers heruntergebracht wurde. Um aus dieser Sackgasse herauszukommen, thematisieren die hier vorgestellten Überlegungen das *und* in seinen ambivalenten und paradoxen Erscheinungsweisen.

²¹ Claude Lévi-Strauss in: Jean-Marie Benoist (Hg.), *Identität. Ein interdisziplinäres Seminar unter Leitung von Claude Lévi-Strauss*, Stuttgart 1980, S. 37.

Kommutativgesetz

Für das sprachliche *und* ist ein Unterschied zum booleschen Operator *and* festzuhalten, der oben bereits angedeutet wurde. Denn für den logischen Operator gilt das Vertauschungsgesetz (Kommutativgesetz), welches besagt: Die Variablen können vertauscht werden, ohne dass sich etwas ändert. *A und B* ist rechnerisch dasselbe wie *B und A*. In sprachlichen wie auch in bildlichen Kontexten gilt dies jedoch nicht. In einem Bild mit zwei Elementen A und B ist es keineswegs folgenlos, wenn diese beiden ihre Plätze tauschen. Vielmehr entsteht dabei ein anderes Bild. In einem grundlegenden Aufsatz zur Semiotik von Bildfeldern hat Meyer Schapiro darauf hingewiesen: »The *and* in ›A and B‹, where the two elements differ decidedly in size or form or color, is adjunctive, not conjunctive; and the position in the field expresses this relation, just as the pair Father and Son has a quality lacking in Son and Father.«²² Es ist gewiss nicht selbstverständlich, eine Ordnung des Bildes mit einer sprachlichen Formulierung für das Generationenverhältnis zu vergleichen. Unter der Hand kommt dabei eine kulturelle Semantik ins Spiel. Sie rührt an eine Prägung der westlichen Welt, von links nach rechts zu lesen und diese Leserichtung mit dem Gefälle einer Genealogie und einer Hierarchie zu überlagern. Auf jeden Fall ist es nicht folgenlos, wenn man das Vertauschungsgesetz auf einen nicht-mathematischen Gebrauch des Wortes *und* anwendet. Die Konjunktion erweist sich als gewichtet und von den Kontexten bestimmt. Eben darum hat es Folgen für das gesamte Gefüge, wenn die Plätze getauscht werden, sowohl in Texten wie in Bildern.

Synkategoremata und disjunktive Konjunktionen

Das *und* gleicht dem Chamäleon. Sein unscheinbarer Text kann je nach Kontext vielerlei Tönungen annehmen, die seine Bedeutung allererst herstellen. Nach antiker Lehre nennt man solche Wörter Synkategoremata.²³ Sie lenken die Aufmerksamkeit auf die prinzipiell ungesicherten, weil kontextabhängigen Bedeutungen von Verbindungsstücken, Klammerungen, Koppelungen usw. Was sich in der Betonung dieser Elemente ankündigt, ist ein Shiften der Aufmerksamkeit von semantischen zu syntaktischen Elementen. Die Verbindungsstücke werden

²² Meyer Schapiro, »On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs«, in: *Semiotica* I (1969), S. 233.

²³ Stephan Meier-Oeser, »Synkategorem; synkategorematisch; synsemantisch«, in: Joachim Ritter et al. (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 10, Basel 1998, S. 787–799.

bedeutsam und problematisch zugleich. Eine solche Verschiebung der Aufmerksamkeit ist für wesentliche Positionen des 20. Jahrhunderts bezeichnend: in den Künsten, in den Philosophien, in den Medienwissenschaften.

Sprachwissenschaftlich betrachtet gehört das *und* in die Wortart der Konjunktionen. Konjunktionen und Präpositionen haben eines gemeinsam: Sie regeln auf sprachlicher Ebene das Trennen und Verbinden. Dies ist etwas sehr Fundamentales. Seit der antiken Grammatik hat dieser Sachverhalt gesteigerte Aufmerksamkeit gefunden, gipfelnd im Begriff des ausschließenden Bindeworts, der disjunktiven Konjunktion. Der Terminus findet sich in den *Institutiones Grammaticae* des Priscian von Caesarea (um 500 n. Chr.). Bis weit in die frühe Neuzeit hinein, also länger als ein Jahrtausend, ist dieses Buch quasi synonym mit Sprachlehre gewesen und zeigten Allegorien der Grammatik in der Regel ein Bild des byzantinischen Autors.²⁴ Priscian unterschied siebzehn Arten (*species*) der Konjunktionen, darunter die kopulativen und die disjunktiven. Sein Beispiel für die disjunktive Konjunktion ist das *oder*: »vel dies est vel nox (= Entweder ist es Tag oder Nacht)«. ²⁵ Priscian lehrte, dass das *oder* zwei Wörter verbinden kann, deren Sinn es zugleich trennt. Damit war das Problem auf zwei Ebenen verlagert und das Paradox entschärft. Wohl gemerkt: Priscian hat diese Frage nur anhand des *oder* diskutiert. Die Übertragung des Begriffs *disjunktive Konjunktion* auf das *und* bedeutet dem gegenüber eine moderne Zuspitzung. In dieser Hinsicht ist es in jüngerer Zeit von Gilles Deleuze und Jean-Luc Nancy thematisiert worden. Es könnte aufschlussreich sein, die Tradierung dieses Ausdrucks in seinen diversen Formierungen durch die Jahrhunderte zu verfolgen.

Et cetera

Bislang wurde das *und* in seiner Zwischenstellung innerhalb eines Ausdrucks beobachtet. Es lässt sich jedoch auch an anderer Stelle bemerken, nämlich am Ende eines Satzes. Dies ist in vielen Gesprächen zu beobachten: Jemand erzählt einer anderen Person von einem Ereignis, bei dem dieses und jenes geschah, *und* dann kam der noch hinzu, *und so weiter*. Dieses abschließende *und* in der Gestalt eines *und so weiter* signalisiert, dass noch nicht alles gesagt ist; es ließe sich noch

²⁴ Man denke etwa an das Halbr relief von Luca della Robbia, *Priscian oder Die Grammatik*, an der Nordostseite des Glockenturms des Florentiner Doms.

²⁵ Vgl. Axel Schönberger, *Priscians Darstellung der lateinischen Konjunktionen: lateinischer Text und kommentierte deutsche Übersetzung des 16. Buches der Institutiones Grammaticae*, Frankfurt/M. 2010, S. 30/31.

einiges hinzufügen. Redezeit ist jedoch ein knappes Gut, die Lebenszeit ist kurz, also hört man an einem gewissen Punkt auf. Dabei ist allen klar, dass niemals alles gesagt wird oder ein Thema völlig zu Ende gebracht sein würde.

Das abschließende *und so weiter* hat eine paradoxe Funktion: Es schließt und öffnet zugleich. Eine Kommunikation wird beendet, im selben Atemzug jedoch werden Anschlussmöglichkeiten eröffnet. Es gibt hier die Gewissheit einer Ungewissheit. Denn man wird auf Nachfrage und im Rückblick immer noch etwas hinzufügen, korrigieren, umdeuten können oder wollen oder müssen, *und so weiter*.

Harold Garfinkel hat in seinen Studien zur Ethnomethodologie von 1967 ein Prinzip daraus gemacht. Er sprach von der *Et-cetera*-Bedingung menschlicher Kommunikation. »The et cetera clause provides for the certainty that unknown conditions are at every hand in terms of which an agreement, as of any particular moment, can be retrospectively reread to find out in light of present practical circumstances what the agreement *really* consisted of *in the first place and all along*.«²⁶ Garfinkel hat die Bedeutung der Nachträglichkeit betont. Hinterher sieht vieles anders aus, das weiß man auch schon vorher und signalisiert mit einem *et cetera* die prinzipielle Möglichkeit eines nachträglichen Rereading. Die Besinnung auf das *et cetera* unterläuft ein altes Phantasma von Wahrheitsdiskursen: nämlich das letzte Wort zu haben. Das *und* ist immer nur das vorletzte Wort.

Es mag nicht überraschend wirken, dass Garfinkels *Et-cetera*-Bedingung in den jüngeren Debatten um Actor-Network-Theorien wieder aufgerufen wurde. Erhard Schüttpelz hat betont, Garfinkels *Et-cetera*-Postulat einer prinzipiellen Offenheit, Erweiterbarkeit und Nachträglichkeit »gilt auch für alle Akteure oder *Aktanten*, die andere in Aktion treten lassen«²⁷. In der Tat ist Handlungsmacht eine shiftende Größe, deren Verteilung in einem weiten Raum der Möglichkeiten immer wieder neu bestimmt werden kann. Denn die Tätigkeit des Trennens und Verbindens ist niemals abgeschlossen und streng genommen nur im Futur 2 beschreibbar: Um dieses oder jenes wird es gegangen sein.

Begriffe und Namen

Was die Philosophie angeht, so scheint das *und* nur gelegentlich und bei den Außenseitern des Fachs Aufmerksamkeit zu finden (Rosenzweig; Deleuze/Guattari).²⁸ In den Lexika philosophischer Begriffe sucht man das Wort vergeb-

²⁶ Harold Garfinkel, *Studies in Ethnomethodology*, Englewood Cliffs/NJ 1967, S. 74.

²⁷ Erhard Schüttpelz, »Elemente einer Akteur-Medien-Theorie«, in: Tristan Thielmann, Erhard Schüttpelz (Hg.), *Akteur-Medien-Theorie*, Bielefeld 2013, S. 23.

lich. Hier dominiert eine einzige Wortart: das Substantiv. Philosophische Begriffe pflegen Substantive zu sein oder zumindest substantivierte Formen anderer Wortarten. Streng nach der Formel *etwas als etwas anderes* werden diese Substantive *als* Begriffe aufgefasst und in Begriffslogiken eingesetzt. Das Wörtchen *und* ist jedoch kein Substantiv, sondern eine bloße Konjunktion und fällt aus diesem Schema heraus. Es eignet sich in seiner wesentlichen Unbestimmtheit, seiner *Unbeschriebenheit* (Franz Rosenzweig)²⁹, nur schwerlich für das philosophische Geschäft, etwas zum Begriff zu erheben. Ein Begriff des *und* wäre sinnlos, weil er etwas Entscheidendes unbegreiflich machen würde: nämlich die komplette Kontextabhängigkeit dieses Wortes. Sobald man es aus den jeweiligen Zusammenhängen heraushebt, ist es leer. Die Frage nach dem Sinn eines nackten *und* ist sinnlos. Es bezeichnet eine Relation und erscheint bei wechselnden Modalitäten in relationalen Gefügen. Dabei geht es weniger um den Sinn des Wortes, als vielmehr um die Frage, was es macht.

Das *und* macht etwas am begrifflichen Denken: Es macht die Abhängigkeit der Begriffe von einer einzigen Wortart sichtbar. Indem die Aufmerksamkeit sich auf die Konjunktionen verschiebt, fallen die Begriffe auf ihr Dasein als Substantive zurück. Es ist nun nicht mehr selbstverständlich, dass einzig diese Wortart im Zentrum des Nachdenkens steht. Wie sähe eine Philosophie aus, die von anderen Wortarten ausginge, etwa von den Konjunktionen oder Präpositionen?³⁰

Gewiss, die Substantive wären damit nicht verschwunden. Es wäre jedoch nicht mehr selbstverständlich, sie als Begriffe zu nehmen. Wenn sie aber nicht mehr als Begriffe auftreten, als was erscheinen sie dann? Die hypothetische Antwort lautet, dass sie unter diesen Voraussetzungen als Namen erscheinen. Damit ist ein weites Feld eröffnet, das hier nur angedeutet werden kann. Man mag dabei an sehr verschiedenen Ansätze denken sei es Franz Rosenzweigs Abkehr vom Idealismus durch ein Denken des Namens³¹; sei es Walter Benjamins Wort

28 Ausnahmen bestätigen die Regel: Karen Gloy, *Einheit und Mannigfaltigkeit. Eine Strukturana-lyse des ›und‹. Systematische Untersuchungen zum Einheits- und Mannigfaltigkeitsbegriff bei Platon, Fichte, Hegel sowie in der Moderne*, Berlin 1981.

29 Franz Rosenzweig, *Briefe*, Berlin 1935, S. 279 f.: »Das Leben würde ich nimmermehr zu reglementieren wagen. Das würde ja der Unbeschriebenheit des ›und‹ widersprechen, die mir wie Sie sahen geradezu eine Glaubensnotwendigkeit ist.« Die Stelle findet sich in Rosenzweigs Brief an Helene Sommer vom 16. 1. 1918. Unter dem Titel *Deutschtum »und« Judentum* ist er vielfach nachgedruckt worden, z. B. in: *Der Morgen: Monatsschrift der Juden in Deutschland* 4 (Okt. 1933), S. 264–268. Als PDF im Internet: <http://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/cm/periodical/titleinfo/2903214>, letzter Zugriff: 10. 6. 2014.

30 Vgl. Dieter Mersch, »Meta/Dia. Zwei unterschiedliche Zugänge zum Medialen«, in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 2 (2010), S. 185–207.

31 Knapp skizziert in dem posthum erschienen Buch von Franz Rosenzweig, *Das Büchlein vom*

vom adamitischen Namengeben³²; sei es Saul Kripkes Nachdenken über den Zusammenhang von Name und Notwendigkeit³³; usw. Der Wechsel von Begriffen zu Namen liegt im Zuge einer rebellischen Logik des *und*. Schwitters hat dies nonchalant angedeutet, indem er das *und* zum Namen eines Bildes machte. Denn die Verselbständigung der Kopula wirft die grundsätzliche Frage nach den Wortarten auf. Es mag dann so erscheinen, als ob die Wörter »unverbindbar auf dem Haufen liegen« (um noch einmal Franz Werfel zu zitieren). Das *und* jedoch reiht sie erneut und ruft sie beim Namen.

Vielleicht ist dies ein Hinweis für eine Medienphilosophie, die sich weitgehend vom *Begriff* des Mediums verabschiedet hat, und stattdessen Praktiken und Prozesse beobachtet. Sie spielen zwischen Akteuren, die keiner Begriffslogik mehr folgen, sondern anderen Weisen des Trennens und Verbindens. Dabei aber führen alle etwas mit sich, das man in seiner Schlichtheit leicht übersieht: einen Namen.

Literatur

- Benjamin, Walter, »Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages« (1934), in: Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser (Hg.), *Gesammelte Schriften*, Bd. II.2, Frankfurt/M. 1991, S. 409–438.
- »Bücher, die lebendig geblieben sind« (1929), in: Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser (Hg.), *Gesammelte Schriften*, Bd. III.1, Frankfurt/M. 1991, S. 169–171.
- *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt/M. 1978.
- Benoist, Jean-Marie (Hg.), *Identität. Ein interdisziplinäres Seminar unter Leitung von Claude Lévi-Strauss*, Stuttgart 1980.
- Bergius, Hanne, »Kurt Schwitters, ›Créer du nouveau à partir de débris‹«, in: *Kurt Schwitters*, Katalog, Centre Georges Pompidou, Paris 1994, S. 38–45.

gesunden und vom kranken Menschenverstand, Königstein 1984, Kap. 3: Diagnose, S. 39–49. Ebd., S. 75 heißt es: »So hat Adam genannt [...]«. Die sokratische Starre soll nicht länger den Anfang des Philosophierens bilden, vielmehr wechselt die Orientierung im Denken von Athen nach Jerusalem.

32 Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1925), Frankfurt/M. 1978, S. 19: »In solcher Haltung aber steht zuletzt nicht Platon, sondern Adam, der Vater der Menschen als Vater der Philosophie, da. Das adamitische Namengeben ist so weit entfernt, Spiel und Willkür zu sein, daß vielmehr gerade in ihm der paradiesische Stand sich als solcher bestätigt, der mit der mitteilenden Bedeutung der Worte noch nicht zu ringen hatte.« Benjamin unterschied Namen von Begriffen und Ideen: »Was aber solche Namen als Begriffe nicht vermögen, leisten sie als Ideen [...]«, ebd., S. 23.

33 Saul A. Kripke, *Name und Notwendigkeit*, Frankfurt/M. 1993.

- Bexte, Peter, »und. Bruchstellen im Synthetischen«, in: Gabriele Gramelsberger, Peter Bexte, Werner Kogge (Hg.), *Synthesis. Zur Konjunktur eines philosophischen Begriffs in Wissenschaft und Technik*, Bielefeld 2014, S. 25–40.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Tausend Plateaus* (1980), Berlin 1992.
- Garfinkel, Harold, *Studies in Ethnomethodology*, Englewood Cliffs/NJ 1967.
- Genep, Arnold von, *Übergangsriten* (1909), Frankfurt/M. 1999.
- Gloy, Karen, *Einheit und Mannigfaltigkeit. Eine Strukturanalyse des ›und‹. Systematische Untersuchungen zum Einheits- und Mannigfaltigkeitsbegriff bei Platon, Fichte, Hegel sowie in der Moderne*, Berlin 1981.
- Hoech, Hannah, *Aller Anfang ist Dada!*, Katalog, Berlinische Galerie, Ralf Burmeister (Hg.), Ostfildern 2007.
- Kandinsky, Wassily, »und. Einiges über synthetische Kunst« (1927), in: Max Bill (Hg.), *Essays über Kunst und Künstler*, Bern 1963, S. 97–108.
- Kripke, Saul A., *Name und Notwendigkeit*, Frankfurt/M. 1993.
- Lévi-Strauss, Claude, Didier Eribon, *Das Nahe und das Ferne. Eine Autobiographie in Gesprächen*, Frankfurt/M. 1989.
- Löwith, Karl, *Mein Leben in Deutschland vor und nach 1933. Ein Bericht*, Frankfurt/M. 1989.
- »M. Heidegger und F. Rosenzweig. Ein Nachtrag zu *Sein und Zeit*« (1942/43), in: ders., *Sämtliche Schriften*, Bd. 8, Stuttgart 1984, S. 72–101.
- Meier-Oeser, Stephan, »Synkategorem; synkategorematisch; synsemantisch«, in: Joachim Ritter et al. (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 10, Basel 1998, S. 787–799.
- Mersch, Dieter, »Meta/Dia. Zwei unterschiedliche Zugänge zum Medialen«, in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 2 (2010), »Medienphilosophie«, S. 185–207.
- Richter, Hans, *Dada. Kunst und Antikunst*, Köln 1978.
- Rosenzweig, »Deutschtum ›und‹ Judentum«, in: *Der Morgen: Monatsschrift der Juden in Deutschland* 4 (Okt. 1933), S. 264–268. Als PDF im Internet: <http://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/cm/periodical/titleinfo/2903214>, letzter Zugriff: 10. 6. 2014.
- *Der Stern der Erlösung* (1921), Frankfurt/M. 1988. Als seitenidentisches PDF mit einer Einleitung von Bernhard Casper im Internet unter der Adresse: www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/310, letzter Zugriff: 10. 4. 2014.
- *Das Büchlein vom gesunden und vom kranken Menschenverstand*, Nahum N. Glatzer (Hg.), Königstein 1984.
- »Das Neue Denken. Einige nachträgliche Bemerkungen zum ›Stern der Erlösung‹« (1925), in: ders., Karl Thieme (Hg.), *Die Schrift. Aufsätze, Übertragungen und Briefe*, Königstein 1976, S. 186–211.
- *Briefe*, Berlin 1935.
- Schapiro, Meyer, »On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs«, in: *Semiotica* I (1969), S. 223–42. Wiederabgedruckt in: *Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art* 6 (1972–1973), Nr. 1, S. 9–19.
- Schönberger, Axel, *Priscians Darstellung der lateinischen Konjunktionen: lateinischer Text und kommentierte deutsche Übersetzung des 16. Buches der Institutiones Grammaticae*, Frankfurt/M. 2010.
- Schüttpelz, Erhard, »Elemente einer Akteur-Medien-Theorie«, in: Tristan Thielmann, Erhard Schüttpelz (Hg.), *Akteur-Medien-Theorie*, Bielefeld 2013, S. 9–67.
- Schwitters, Kurt, »Ich und meine Ziele«, in: ders., *MERZ 21. Erstes Veilchenheft*, Hannover 1931, S. 113–117. – Als PDF unter der Adresse <http://sdrclib.uiowa.edu/dada/merz/21/index.htm>, letzter Zugriff: 10. 4. 2014.

- *Merz 20. Katalog*, Hannover 1927. Als PDF unter der Adresse <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/merz/20/index.htm>, letzter Zugriff: 10. 4. 2014.
- »Und« (1925), in: ders., *Das literarische Werk. Prosa 1918–30, Gesamtausgabe*, Bd. 2, Friedhelm Lach (Hg.), München 2005, S. 242–244.
- *Catalogue raisonné 1905–1948*, Karin Orchard, Isabel Schulz (Hg.), Ostfildern 2000–2006.
- Wagner, Monika, *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München 2001.
- Werfel, Franz, »Aphorismus zu diesem Jahr«, in: Franz Pfemfert (Hg.), *Die Aktion* 48/49 (1914), 4. Jg., Sp. 902–905.

Abbildungen

Schwitters, Kurt, *Das Undbild*, 1919; Collage, Gouache, verschiedene Materialien; 35,8×28 cm; Staatsgalerie Stuttgart.

Inhalt

Editorial — 7

Einleitung

Dieter Mersch

Wozu Medienphilosophie? Eine programmatische Einleitung — 13

Beiträge

Peter Bexte

Trennen und Verbinden. Oder: Was heißt *und*? — 51

Mira Fliescher

Signatur Malerei Alterität — 67

Katerina Krtilova

**Medienreflexiv. Zur Genese eines Verfahrens
zwischen Martin Heidegger und Vilém Flusser — 95**

Hans-Joachim Lenger

Einschnitte des Technischen — 119

Michaela Ott

**Zeit- und Bewegtbild-Medialisierungen
im philosophisch-technischen Wandel — 129**

Claudia Reiche

Dziga Vertovs mediale Epistemologie des Intervalls — 143

Leander Scholz

Die Spekulative Logik der Medien — 161

Philipp Stoellger

**Tod oder Leben – Unvermitteltes oder Unmittelbares?
Zum Chiasmus von Theologie und Medientheorie — 171**

Relektüre

Frank Haase

Metaphysik ist Medientheorie — 195

Übersetzung

Dieter Mersch

Einführung — 211

Samuel Weber

Theatrokratie, oder: Die Unterbrechung überleben — 215

Zu den Autoren — 243

Neues Jahrbuch

INTERNATIONALES JAHRBUCH FÜR MEDIENPHILOSOPHIE

Herausgegeben von Dieter Mersch, Michael Mayer

Was Medien sind, welche Effekte sie auf das durch sie Hervorgebrachte, Vermittelte oder Dargestellte haben und wie diese zu beschreiben sind, gehört zu einer der Grundfragen der Medienphilosophie. Eine andere, ebenso grundlegende, handelt von den Vokabularen, in denen wir von Medialitäten sprechen, von ihren Genesen und Geltungen, ihren Grenzen und Paradoxien. Medienphilosophie holt so den ausgebliebenen Grundlagendiskurs der Medienwissenschaften nach, fragt nach latenten begrifflichen Vorentscheidungen, nach Paradigmen medientheoretischer Reflexion, nach medialen Epistemologien oder sedimentierten Schichten unbedachter Philosopheme. Das äußerst dynamische Feld der Medienphilosophie bildet so ein kritisches wie produktives Unternehmen, das gleichermaßen in die Kultur- wie Bildwissenschaften, aber auch in die Sprach- oder Technikphilosophie ausgreift.

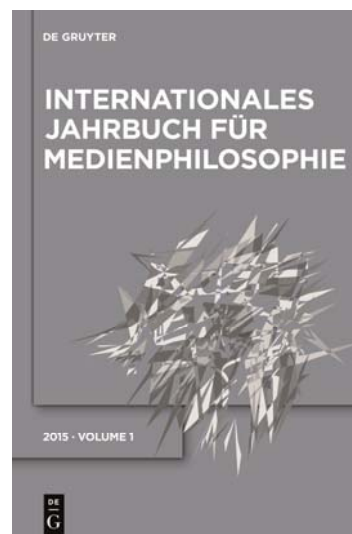
Das *Internationale Jahrbuch für Medienphilosophie* erscheint einmal pro Jahr. Es versammelt themengebunden Beiträge, präsentiert jeweils einen internationalen Gastbeitrag, bietet eine Relektüre zu klassischen philosophischen Texten unter medienphilosophischer Perspektive und enthält Berichte, manchmal auch Dialoge und Interviews.

Herausgeber

Dieter Mersch, Zürcher Hochschule der Künste, Schweiz; **Michael Mayer**, Universität Potsdam.

Redaktion

Jörg Sternagel, Universität Potsdam; **Katerina Krtilova**, Bauhaus-Universität Weimar.



JAHRESABONNEMENT FÜR JAHRGANG 1 (2015)

Print

€ 64,80 / *US\$ 88.00

Online

Bibliotheken/Institutionen
€ 64,80 / *US\$ 88.00
Abonnement Einzelkunden
€ 49,- / *US\$ 74.00

Print + Online

€ 78,- / *US\$ 106.00

1 Heft pro Jahrgang

ISSN 2194-7554
e-ISSN 2196-6834

PUBLIKATIONSSPRACHE Deutsch

FACHGEBIETE Erkenntnistheorie; Geschichte und Theorie der Kulturwissenschaften, Geschichtsphilosophie; Ästhetik; Literatur- und Kulturtheorie

ZIELGRUPPEN Studierende, Wissenschaftler, Institute, Bibliotheken