



SWR2 ESSAY – Manuskript

„Die Gestik der Zeichen“

Ludwig Wittgenstein und die Musik

Autor: Ferdinand Zehentreiter

Redaktion: Lydia Jeschke

Sendung: Montag, 2. Mai 2011, 22.05 - 23.00 Uhr

Bitte beachten Sie:

Das Manuskript ist ausschließlich zum persönlichen, privaten Gebrauch bestimmt.
Jede weitere Vervielfältigung und Verbreitung bedarf der ausdrücklichen Genehmigung
des Urhebers bzw. des SWR.

Einen Mitschnitt dieser Sendung können Sie bestellen unter der
Telefonnummer 07221 / 929-6030

Die Gestik der Zeichen. Ludwig Wittgenstein und die Musik.

Ferdinand Zehentreiter

Sprecher 1: Bodo Primus (Text FZ)

Sprecher 2: Andreas Szerda (Text LW)

Sprecher 3: Karl-Rudolf Menke (weitere Zitate)

Musik 1:

Johannes Brahms: 4. Symphonie, 1.Satz,

Cleveland Orchestra

Leitung: George Szell

LC 06868 Sony SBK 46330,

(Track 1, Anfang – 0.37 ausblenden)

Sprecher 2: „Die musikalischen Themen sind in gewissem Sinne Sätze. Die Kenntnis des Wesens der Logik wird deshalb zur Kenntnis des Wesens der Musik führen.“ [Ludwig Wittgenstein, Werkausgabe Bd.1, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1984, S.130] „Der Satz ist kein Wörtermisch. – (Wie das musikalische Thema kein Gemisch von Tönen.) Der Satz ist artikuliert.“ [ebda, S.18]

Sprecher 1: Die Vergleichbarkeit sprachlicher und musikalischer Gestaltgebilde hat Ludwig Wittgenstein sein Leben lang beschäftigt. Er verweist auf sie bereits in seinen frühen Schriften wie dem 1918 abgeschlossenen Tractatus Logico-Philosophicus, und er würdigt sie noch in dem Hauptwerk seiner späten Phase aus den 40er Jahren, den Philosophischen Untersuchungen.

Sprecher 2: „Das Verstehen eines Satzes der Sprache ist dem Verstehen eines Themas in der Musik viel verwandter, als man etwa glaubt. Ich meine es aber so: dass das Verstehen des sprachlichen Satzes näher, als man denkt, dem liegt, was man gewöhnlich Verstehen des musikalischen Themas nennt.“ [ebda, S. 440]

Sprecher 1: Man sollte denken, dass ein Philosoph, der sich wie kaum ein anderer so folgenreich mit dem Phänomen der Sprache beschäftigt hat, ihrer tiefen Korrespondenz mit der Musik viele Seiten, vielleicht sogar ein eigenes Manuskript gewidmet hat. Diese

Erwartung wird jedoch gründlich enttäuscht. Ludwig Wittgenstein hat die Kunstform Musik zwar sehr geliebt, aber niemals gründlicher untersucht. Fast hat man den Eindruck, seine musikalischen Eindrücke haben sich bei ihm in philosophisches Denken verwandelt. Denn das Komponieren schwebte ihm als ideale Form der Kristallisierung von Gedanken vor, dem sich auch seine eigene Philosophie verpflichtet fühlte.

Sprecher 2: „Ich denke oft, das Höchste, was ich erreichen möchte, wäre eine Melodie zu komponieren. Oder es wundert mich, dass mir bei dem Verlangen danach nie eine eingefallen ist. Dann aber muss ich mir sagen, dass es wohl unmöglich ist, dass mir je eine einfallen wird, weil mir dazu eben etwas wesentliches oder das Wesentliche fehlt. Darum schwebt es mir ja als ein so hohes Ideal vor, weil ich dann mein Leben quasi zusammenfassen könnte; und es kristallisiert hinstellen könnte. Und wenn es auch nur ein kleines schäbiges Krystall wäre, doch eins.“ [Ludwig Wittgenstein, Denkbewegungen, Frankfurt am Main 1990, S.20]

Sprecher 1: Dieses ästhetische Bekenntnis Wittgensteins mag viele erstaunen, die nur das offizielle Bild seiner Philosophie im Kopf haben, ja, es mag ihnen geradezu als glatte Gegenteil davon erscheinen. Wollte Wittgenstein nicht in seiner Frühphase das Denken, oder: alles was sich sagen lässt, in den formalen Apparat der Aussagenlogik sperren ? Wurde er nicht so zum Gottvater des Wiener Kreises, jenes Zirkels radikaler Positivisten, der nur nach Möglichkeiten suchte, dieses geistige Korsett auch für die Erfahrungswissenschaften brauchbar zu machen ? – indem sie es ergänzte durch passende buchhalterische Formen der Welterfassung. Sicher, - es gab Mitte der 30er Jahren eine Wende in Wittgensteins Philosophie, nach der auch der Wiener Kreis ihn nicht mehr zu den Ihren rechnen wollte. Aber auch dann erscheinen seine Schlüsselthemen nicht gerade schöngeistig: welches sind die Grundlagen der Mathematik, was heisst es, in der Alltagssprache einer Regel zu folgen, besitzt eine Grammatik intersubjektiven Charakter, welches sind die Grundlagen der Erkennung von Mustern und Ähnliches mehr. Vieles davon machte Wittgenstein zum Guru der sprachanalytischen Tradition in Cambridge, die denkbar fern steht von ästhetischen Fragestellungen. Ja, und hat nicht gerade der gewichtigste Ästhetiker des 20.Jahrhunderts, Theodor W.Adorno, Wittgenstein nachgerade verachtet wegen seiner vorgeblichen erkenntnistheoretischen Vulgarität ?

Sprecher 3 (Adorno): „Wenn Wittgenstein erklärt, man solle nur das sagen, was sich klar sagen lässt, dann klingt das zwar sehr heroisch und hat womöglich noch einen mystisch-

existentiellen Oberton, der sehr erfolgreich an die Menschen in der gegenwärtigen Stimmung appelliert. Ich glaube aber, dass dieser berühmte Satz Wittgensteins geistig von einer unbeschreiblichen Vulgarität ist, weil darin vorbeigesehen wird an dem, worauf es allein in der Philosophie ankommt: das ist genau das Paradox dieses Unterfangens, mit den Mitteln des Begriffs das zu sagen, was mit den Mitteln des Begriffs eigentlich nicht sich sagen lässt, das Unsagbare eigentlich doch zu sagen.“ [Th.W.Adorno, Philosophische Terminologie, Frankfurt am Main 1973, S. 55f.,]

Sprecher 1: Aber gerade das Interesse, das viele Künstler an Wittgenstein gezeigt haben, reibt sich auffällig an dem Adornoschen Verdikt. Wie hätten diese sich an einem Sprachbürokraten erwärmen können, der all das, was sich nicht in begrifflicher Eindeutigkeit objektivieren lässt, allenfalls einem formlosen mystischen Erleben zubilligt ? Würde ein Philosoph der blossen Tatsachenaussage eine Sprache besitzen, die ein so gnadenlos unbestechlicher Schriftsteller wie Thomas Bernhard zum Besten zählt, was die deutschsprachige Literatur hervorgebracht hat ?

Sprecher 3 (Bernhard): „Was Wittgenstein betrifft: er ist die Reinheit Stifters, Klarheit Kants in einem – und seit Stifter (und mit ihm) der Grösste. Was wir als Österreicher durch NOVALIS, den deutschen, nicht gehabt haben, ist uns jetzt Wittgenstein.“ [Zit in: Joachim Schulte, Ludwig Wittgenstein, Frankfurt am Main, S.135)

Sprecher 1: Und was soll man von all den Dissertationen halten, in denen philosophisch ausgebildete Künstler sich mit Wittgenstein beschäftigt haben, - mittlerweile ein umspannendes Genre für sich. Die Schriftstellerin Ingeborg Bachmann findet sich darin ebenso wie der Filmregisseur Ethan Coen oder der Komponist Steve Reich.

Musik 2:

Steve Reich: “Proverb”

Theatre of Voices, with members of The Steve Reich Ensemble

Leitung: Paul Hillier

Nonesuch 7559 - 79430 - 2

(Track 1, Anfang – 2.30, ausblenden)

Sprecher 1: Dass Wittgensteins eigenes Darstellungsideal auch eine musikalische Seite hat, lässt sich zunächst biographisch erklärlich machen. Er stammt aus einem sehr musikliebenden Haus, das auch die Mittel dazu hatte, diese Passion in grossem Stil zu pflegen. Dem

Philosophen gefiel es bisweilen, auf seine nicht geringen musikalischen Kenntnisse angesprochen, zu entgegnen, dass in seinem Elternhaus 7 Konzertflügel gestanden hätten. Sein Vater war einer der reichsten Männer des alten Österreich. Er hatte als Unternehmer in der Stahl- und Bergwerksbranche Fortune gemacht. Sein Erfolg gründete in der klassischen Mischung aus Härte, strategischem Geschick, Wagemut und despotischer Willenskraft. Dazu gesellte sich ein hoher und mäzenatisch verantwortlicher Kunstsinn. Leopoldine Wittgenstein, seine Frau, gereichte der Familie als gute Pianistin zur weithin anerkannten Zierde. Man gehörte zu den Spitzen der Gesellschaft und empfing im eigenen Palais mit eigenem Konzertsaal auch musikalische Grössen wie Johannes Brahms, Richard Strauss und Gustav Mahler. Ein Dankesbrief Eduard Hanslicks an Leopoldine, die sich nach dem Befinden des Erkrankten erkundigt hatte, signalisiert deutlich die Ranghöhe des gesellschaftlichen Verkehrs, der hier gepflegt wurde.

Sprecher 3 (Hanslick): „Verehrteste liebe gnädige Frau ! Sie haben mir mit Ihrem so theilnehmenden Brief eine Herzensfreude gemacht, die mich den ganzen Tag froh und dankbar erfüllte. Lebhaft gingen vor meinen Augen die vielen schönen Abende vorüber, die wir Ihnen verdanken ! Die herrliche Musik, die mit vergnügter Erregung erwarteten Toasts Ihres geistvollen und beredten Gatten, ihre andächtig der Musik lauschenden herzigen Söhnchen und was noch Alles ! Mein sich ziemlich im Gleichgewicht haltendes Befinden lässt mich hoffen, dass ich im Mai auch mündlich werde danken können für Ihre so gütige Nachfrage ! Hochachtungsvoll, Ihr ergebener Eduard Hanslick.“ [Rush Rhees (Hg.), Ludwig Wittgenstein. Porträts und Gespräche, Frankfurt am Main 1987, S.30]

Sprecher 1: Aus einem der „lauschenden herzigen Söhnchen“ wurde sogar ein Pianist von einiger Berühmtheit, Paul Wittgenstein. Er ist der Nachwelt vor allem bekannt geblieben durch sein tragisches Künstlerschicksal. Im 1. Weltkrieg verlor er durch eine russische Kugel seinen rechten Arm. Durch unermüdliches Training konnte er mit seiner Linken technisch Beachtliches leisten, wovon die eine oder andere der wenigen erhaltenen Aufnahmen von ihm einen gewissen Eindruck zu geben vermag.

Musik 3:

Johannes Brahms: Bearbeitung der Chaconne aus der Partita Nr. 2 d-moll, BWV 1004 von Johann Sebastian Bach für Klavier linke Hand

Paul Wittgenstein, Klavier

LC 02208 ORION ORS 7028 (Übernahme DRA)

Sprecher 1: Obwohl Paul Wittgenstein eine Reihe namhafter Komponisten – darunter Maurice Ravel, Richard Strauss, Benjamin Britten und Sergej Prokofjew - dafür gewinnen konnte, für ihn Konzerte zu schreiben, wurde er mit seiner Karriere nicht wirklich glücklich. Nicht nur fand er an den Widmungsstücken einiges auszusetzen, was immer wieder zu hässlichen Streitereien mit den Komponisten führte, er sah sich auch unrettbar behaftet mit dem Makel der Zirkussensation. Das war sogar innerhalb der Familie zu spüren. Ludwig etwa hatte zwar grossen Respekt vor den spieltechnischen Fähigkeiten seines Bruders, zweifelte aber an seinen künstlerischen Möglichkeiten. Ein Freund der Familie überliefert dazu einen aufschlussreichen Vorfall

Sprecher 3 (Dury): „Einmal hat Paul Klavier geübt, während sich Ludwig in einem anderen Zimmer des Hauses aufhielt; plötzlich wurde das Spiel unterbrochen, Paul kam in das Zimmer hereingestürzt und sagte: ‚Ich kann einfach nicht spielen, wenn Du im Haus bist. Ich spüre, wie Deine Skepsis unter der Tür hereinsickert.‘“ [ebda., S.190]

Sprecher 1: Ludwig Wittgenstein wurde zwar durch die allgegenwärtigen Privatlehrer im Hause eine gründliche literarische und philosophische Bildung zuteil, eigene musikalische Aktivitäten scheint er aber zunächst kaum entwickelt zu haben. Er hatte hingegen von Kindheit an ein grosses technisches Interesse. Seine Schwester Hermine berichtet, dass er mit zehn Jahren aus Zündhölzern und Draht das Modell einer Nähmaschine gebaut hätte, die tatsächlich ein paar Stiche nähen konnte. Auch seine Schulausbildung schien ganz auf dem Weg zu einem technischen Beruf zu liegen: nach dem Realgymnasium in Linz der Beginn eines ingenieurwissenschaftlichen Studiums an der Technischen Universität Berlin, und dann ein Wechsel an das College of Technology in Manchester. Eine musikalische Tätigkeit kam schliesslich nur ganz bescheiden ins Spiel: Für seine Ausflüge in den Volksschullehrer-Beruf Anfang der Zwanziger Jahre musste Wittgenstein ein Instrument lernen, er wählte die Klarinette, - die er im übrigen nicht in einem Etui, sondern in einem Strumpf herumzutragen pflegte, da dies besser zu seinem spartanischen Äusseren passte, als das normale Equipment. In einer anderen musikalischen Kunst war er allerdings eine staunenswerte Naturbegabung: Er konnte höchst präzise und virtuos pfeifen. In seinem Repertoire befanden sich ganze Schubertlieder, der er zum Teil mit Begleitung eines Klavierspielers darbot, oder längere Passagen aus Instrumentalwerken. Sein Schüler Norbert Malcolm etwa erinnert sich an eine musikalische Autofahrt.

Sprecher 3 (Malcolm): „Meine Haupteinprägung an die lange Heimfahrt ist, dass wir über Musik sprachen und dass er mir erstaunlich richtig und ausdrucksvoll einige Teile aus der Siebenten Symphonie von Beethoven vorpiff.“ [Norman Malcolm, Erinnerungen an Wittgenstein, Frankfurt am Main, S.111]

Sprecher 1: Nun ist es Zeit, sich zu fragen, ob, wie vielfach angenommen, Wittgensteins Beziehung zur Musik sich in derlei erschöpft. Sicherlich: er ist in einem hochmusikalischen Elternhaus aufgewachsen, er liebte die Musik, vor allem das klassische Wiener Repertoire von Haydn bis Brahms und auch Bruckner, er piff ausgezeichnet, und es finden sich hier und da in seinen Texten kleine musikästhetische Bemerkungen, am ausführlichsten in seinen „Vorlesungen über Ästhetik“ von 1938, die allerdings nur in von ihm nicht autorisierten Mitschriften erhalten sind. Lohnt es da, dieser Perspektive weiter nachzugehen? Erfährt man durch diese irgend etwas Belangvolles über das Phänomen Wittgenstein – und das heisst eben: über sein Denken? Das ist, um eine populär gewordene Formulierung von ihm zu verwenden, „der Fall“. Man kann sogar sagen, dass seine verstreuten Bemerkungen zur Musik eine besonders aufschlussreiche Verdichtung seiner zentralen Gedanken liefern. Aber gilt das denn auch für seinen Erstling: den Tractatus-Logico-Philosophicus? – der uns die erfassbare Welt vorzustellen scheint als eine Versammlung klassifizierbarer Fakten? Und dies in einer Darstellungsweise, die den Leser überfallartig konfrontiert mit einer durchnummerierten Kaskade von Definitionen – eine Gehirn-Depesche..

Sprecher 2: „I [Eins] Die Welt ist alles, was der Fall ist. I.I [Eins – Punkt – Eins] Die Welt ist die Gesamtheit der Tatsachen, nicht der Dinge. I.I I [Eins – Punkt – Eins Eins] Die Welt ist durch die Tatsachen bestimmt und dadurch, dass es *alle* Tatsachen sind. I. I 2 Denn, die Gesamtheit der Tatsachen bestimmt, was der Fall ist und auch, was nicht der Fall ist. I.I 3 Die Tatsachen im logischen Raum sind die Welt. I.2 Die Welt zerfällt in Tatsachen. I.2 1 Eines kann der Fall sein oder nicht der Fall sein und alles übrige gleich bleiben. 2 Was der Fall ist, die Tatsache, ist das Bestehen von Sachverhalten. 2.0 1 Der Sachverhalt ist eine *Verbindung* von Gegenständen (Sachen, Dingen). 2.0 1 1 Es ist dem Ding wesentlich, der Bestandteil eines Sachverhaltes sein zu können.“ [Wittgenstein, Werkausgabe 1, S.11]

Sprecher 1: Die Welt als Totalität der Tatsachen – da scheint doch jeder Geist verloren zu sein, und gar die fragilen Rätsel der Kunst. Aber man sollte sich von dem wie gestanzte wirkenden Äusseren des Tractatus nicht beirren lassen. Dahinter stecken Abgründe. Zunächst

gilt es, eines der grössten Missverständnisse über diese Abhandlung von ihr zu nehmen: sie sei eine Urschrift des modernen Positivismus. Diese Einschätzung konnte sich festsetzen, da der Gründungszirkel dieser Denkungsart, der „Wiener Kreis“, Wittgenstein in den 20er Jahren wie einen Heiligen verehrte – und dabei in das eigene Programm einbaute, sinnwidrig, wie die genauere Betrachtung sofort zeigt. Wittgensteins Begriff der „Tatsache“ hat mit dem positivistischen Begriff der „Tatsache“ nicht das Geringste zu tun, was leider auch Denkern wie Adorno völlig entgangen ist. Der Wiener Kreis verstand darunter Fakten, die aus der Erfahrung stammen. Sie würden erfasst durch reine Beobachtungen, die ihrerseits theoriefähig gemacht werden durch ihre Niederschrift in sogenannten Protokollsätzen. Der im Tractatus vorgestellte formale Kalkül der Aussagenlogik wurde dabei als Methode benutzt für höhere Abstraktionen aus dem Reservoir der begriffsfreien „harten Daten“, wie sie in den Protokollsätzen niedergelegt waren. Wittgensteins philosophische Entfaltung der damals neuen Aussagen-Logik, wie er sie selbst etwa bei Bertrand Russel kennengelernt hatte, diente also als Vorbild für eine durch und durch logifizierte wissenschaftliche Universalsprache. In der Tat war es auch Wittgenstein darum gegangen, methodisch die Kernstrukturen der Sprache hinter ihren Oberflächenformen zu bestimmen.

Sprecher 2: „Alle Philosophie ist Sprachkritik. Russels Verdienst ist es, gezeigt zu haben, dass die scheinbare logische Form des Satzes nicht seine wirkliche sein muss.“ (zit. in: Stephen Toulmin e.a., Wittgensteins Wien, Serie Piper, München Zürich, S..245)

Sprecher 1: Wittgensteins philosophisches Interesse für die innere Struktur sprachlicher Aussagen beschränkte sich aber nicht nur auf die Erschliessung ihrer formalen Innenseite. Wie seinem zeitweiligen Vorbild Gottlieb Frege ging es ihm dabei gleichzeitig um das Verhältnis der Sprache zur Welt, also um ihre Wahrheitsfähigkeit.

Sprecher 2: „Nur die Wirklichkeit interessiert die Logik. Also die Sätze NUR, in soweit sie *Bilder* der Wirklichkeit sind.“ [Wittgenstein, Werkausgabe 1, S.97]

Sprecher 1: Recht eigentlich war dies Wittgensteins zentrale Frage: Wie ist die schnörkellose, unkorrumpierte und möglichst tiefenscharfe Darstellung der Welt möglich ? Damit gehörte er zum Kern der radikal kulturkritischen Wiener Avantgarde seiner Zeit, war er Weggefährte von Karl Kraus mit seiner Kritik an der Phrase und von Adolf Loos mit seiner Verurteilung des Ornaments. Die Abhandlung über „Die Prinzipien der Mechanik“ des Physikers Heinrich

Hertz gab ihm entscheidende theoretische Anstöße. Hertz versuchte zu zeigen, wie die mathematische Modell-Sprache der Physik korrespondiert mit den Strukturen der physikalischen Realität, dh, auf welche Weise diese Sprache den Blick auf ihren Gegenstand strukturiert. Von Russell hatte Wittgenstein erfahren, wie man die logische Form sprachlicher Aussagensysteme konstruiert. Nun wollte er das Programm von Hertz philosophisch verallgemeinern und eine allgemeine mathematische Modellsprache darstellen, die gültig wäre für die Tatsachenerkenntnis überhaupt. Aber bitte, könnte man nun sagen, hatten die Matadore des Wiener Kreises denn nicht Recht getan, Wittgenstein für sich zu reklamieren? Zumal dieser mit seinem Begriff der „Elementarsätze“, aus denen Aussagensysteme konstruiert werden könnten, doch ein Pendant zum positivistischen Begriff des basalen „Protokollsätze“ geliefert hätte. Aber gerade Wittgensteins Orientierung an Hertz zeigt eine entscheidende Differenz zum Wiener Positivismus. Die Tatsachenwelt, die in der logischen Modellsprache beschrieben wird, kann für Wittgenstein nicht bloss eine beobachtbare Dingwelt sein, an der nachträglich Abstraktionen vorgenommen werden. Die innere Struktur dieser Sprache legt zwingend den Schluss nahe, dass die Tatsachen, die sie ausdrückt, ihrerseits logisch sind. Wittgenstein spricht hier von einem objektiven logischen Raum, der mit den Strukturen der sprachlichen Aussagensysteme korrespondiert.

Sprecher 2: „6.361 In der Ausdrucksweise von Herz könnte man sagen: Nur *gesetzmässige* Zusammenhänge sind *denkbar*.“ [Wittgenstein, Werkausgabe 1, S.80]

Sprecher 1: Oder in Wittgensteins eigener Terminologie:

Sprecher 2: „Eine Aussage kann nicht den logischen Charakter der Welt betreffen. Denn damit eine Aussage überhaupt möglich sei, damit ein Satz *Sinn* haben *kann*, muss die Welt schon den logischen Bau haben, den sie eben hat. Die Logik der Welt ist aller Wahr- und Falschheit primär.“ [LW, Werkausgabe 1, S.103]

Sprecher 1: Eigentlich sagt es Wittgenstein ja vom Anfang seines Tractatus an unmissverständlich: Die Welt der Tatsachen ist nicht die der beobachtbaren Fakten, sondern besteht aus Sachverhalten, und diese wiederum stellen die strukturellen Verbindungen zwischen den Dingen dar. Also können Dinge nur *logisch* und nicht durch blosser Wahrnehmung identifiziert werden, da sie immer schon der Logik von Sachverhalten zugehören.

Sprecher 2: „In der Logik ist nichts zufällig. [...] Wenn die Dinge in Sachverhalten vorkommen können, so muss dies schon in ihnen liegen. [...] Wie wir uns räumliche Gegenstände überhaupt nicht ausserhalb des Raumes, zeitliche nicht ausserhalb der Zeit denken können, so können wir uns keinen Gegenstand ausserhalb der Möglichkeit seiner Verbindung mit anderen denken. [...] Jedes Ding ist, gleichsam, in einem Raum möglicher Sachverhalte. Diesen Raum kann ich mir leer denken, nicht aber das Ding ohne den Raum.[...] Die Möglichkeit seines Vorkommens in Sachverhalten ist die Form des Gegenstandes“ [LW, Werkausgabe 1, S.12]

Sprecher 1: Dass Wittgenstein hier den ästhetisch vorbelasteten Begriff der „Form“ verwendet, ist nicht zufällig. Denn es geht ihm nicht bloss darum, überhaupt die logische oder strukturelle Qualität des Gegenstandes zu betonen im Gegensatz zu einer blossen Dinglichkeit. Dafür würde es auch reichen, ihn als Bedeutungselement in einem Begriffssystem zu identifizieren. Aber es genügt Wittgenstein nicht, den Gegenstand einfach von aussen zu klassifizieren, um ihn zu bestimmen. Er soll von innen erfasst werden, in der Konstellation seiner internen Eigenschaften, also typologisch, man könnte auch sagen physiognomisch, oder: ästhetisch.

Sprecher 2: „Um einen Gegenstand zu kennen, muss ich zwar nicht seine externen, - aber ich muss alle seine internen Eigenschaften kennen. [...] Eine interne Eigenschaft einer Tatsache können wir auch einen Zug dieser Tatsache nennen. (In dem Sinn, in welchem wir etwa von Gesichtszügen sprechen.) [...] Das Bestehen solcher interner Eigenschaften und Relationen kann aber nicht durch Sätze *behauptet* werden, sondern es *zeigt* sich in den Sätzen, welche jene Sachverhalte darstellen und von jenen Gegenständen handeln.“ [LW, Werkausgabe 1, S.12,34]

Sprecher 1: Formulierungen dieser Art belegen auf atemberaubende Weise die oft verkannte Doppelsinnigkeit. des Tractatus. Das Experiment, mit Hilfe der Aussagenlogik eine Strukturbestimmung der Sprache als Erkenntnisapparat zu gewinnen, ist nur die eine Seite. Aber da gibt es noch eine andere, die weit in die Zukunft vorausweist, nicht nur in die des Wittgensteinschen Denkens selbst, sondern auch in die der Philosophie, der Logik, der Sozialwissenschaften, der Sprachtheorie und: der *Ästhetik* im allgemeinen. Dazu gehört auch diese Würdigung des physiognomischen Denkens inmitten einer Konstruktion, in der dafür

eigentlich gar kein Platz vorgesehen ist. Denn diese identifiziert das sprachliche Erkennen der Welt mit dem klassifizierenden Denken, also mit der formallogisch schlüssigen Verknüpfung von Aussage-Sätzen oder Behauptungen, die entweder eindeutig wahr oder falsch sind – wie: „Dieser Gegenstand ist ein Tisch“ oder „Alle Logiker sind Menschen“. Die Charakterisierung eines Gesichtes aufgrund seiner typischen Züge geht darüber hinaus. Beschränkt man sich hier auf Behauptungssätze, gerät man auf schwankenden Grund und wird dabei nichtssagend. Wittgenstein hat dies später in seinen „Vorlesungen zur Ästhetik“ aufgespießt. Die Aussageform, in der einem Gegenstand ein Adjektiv zugesprochen wird, etwa: dieses Werk ist schön, empfand er auf dem Felde der Ästhetik als gänzlich belanglos.

Sprecher 2: „Der Gegenstand Ästhetik ist sehr umfassend und wird, wie mir scheint, völlig missverstanden. Der Gebrauch eines Wortes wie ‚schön‘ führt sogar noch eher zu Mißverständnissen, wenn man die linguistische Form der Sätze, in denen es auftaucht, betrachtet. ‚Schön‘ ist ein Adjektiv, und so könntest du versucht sein zu sagen: ‚Dies hat eine bestimmte Qualität, nämlich die, schön zu sein.‘ [...] Wir glauben, wir müssen über ästhetische Urteile wie ‚Das ist schön‘ reden, aber wir haben gesehen, dass diese Ausdrücke gar nicht auftauchen, wenn wir über ästhetische Urteile reden, sondern ein Wort etwa so wie eine Geste benutzt wird, die eine komplizierte Handlung begleitet.“ [Ludwig Wittgenstein, Vorlesungen und Gespräche, Fischer, Frankfurt am Main 2000, S.23]

Sprecher 1: Wittgenstein sieht das physiognomische Urteil also nicht fundiert in der blossen Klassifikation eines Phänomens unter Begriffe – nach dem Schema: dies ist ein Gegenstand aus der Klasse all jener Gegenstände, denen das Merkmal schön zugesprochen werden kann. Weit davon entfernt vergleicht er es mit einer spontanen Geste, die eine individuelle begriffliche Charakterisierung in sich birgt. Das gilt auch für jene immanente Typisierung von Gesichtszügen, von der im Tractatus die Rede ist. In den Vorlesungen zur Ästhetik wird gerade ein solcher Akt als Beispiel für ein ästhetisches Urteil angeführt, - wobei Wittgenstein keinen Zweifel daran lässt, dass seine musikalischen Erfahrungen hinter solchen Überlegungen wirken, also die Frage: wodurch entsteht der charakteristische Eindruck, den ein Musikstück erzeugt.

Sprecher 2: „Ich zeichne vielleicht ein Gesicht. Später zeichne ich ein anderes Gesicht. Du sagst: ‚Das ist nicht das gleiche Gesicht.‘ – aber Du kannst nicht sagen, ob die Augen enger stehen oder die Nase länger ist oder sonst etwas in dieser Art. ‚Es sieht irgendwie anders aus.‘

Das ist ungeheuer wichtig für die gesamte Philosophie. [...] Wenn ich ein Menuett bewundere, kann ich nicht sagen: ‚Nimm ein anderes. Es erzielt den gleichen Effekt.‘ Was meinst Du ? Es *ist* nicht das gleiche.“ [ebda., S.50,53]

Sprecher 1: Im Lichte dieser Überlegungen drängt sich der Eindruck auf, dass Wittgensteins musikalische Erfahrungen für sein Denken zentrale Bedeutung hatten – dass sie nicht nur den Schlüssel liefern für die aufregende Doppelsinnigkeit des Tractatus, sondern auch für Kernthemen von Wittgensteins späterer Entwicklung. Die hohe Spannung, unter der der Tractatus steht, wurde zwar früh bemerkt, aber oft nur vordergründig verstanden. Es ist offenkundig, dass Wittgenstein darin den Kontrast zweier polarer Erfahrungsweisen darstellen möchte. Da gibt es auf der einen Seite die Aussage-Systeme, in denen die objektiven logischen Formen der Welt abgebildet werden. Dabei sollte man hier nicht an bloße Spiegelungen denken, sondern an Modell-Konstruktionen. Diesem System von Aussagen stehen die ethischen Erfahrungen des Individuums gegenüber, die sich nicht in so einem System unterbringen lassen. In dieser Hinwendung zur Ethik machen sich Wittgensteins Erlebnisse im 1. Weltkrieg geltend und der tiefe Eindruck, den Leo Tolstoj's „Kurze Einführung in das Evangelium“ in dieser Krisenzeit auf ihn gemacht hat. Da Wittgenstein die Welt zur Zeit des Tractatus nur als Gegenstand einer gleichsam mathematisch operierenden Sprache verstehen konnte, mussten die inkommensurablen ethischen Erfahrungen als ausserweltlich gedacht werden.

Sprecher 2: „Der Sinn der Welt muss ausserhalb ihrer liegen. In der Welt ist alles, wie es ist, und geschieht alles, wie es geschieht; es gibt *in* ihr keinen Wert. – und wenn es ihn gäbe, so hätte er keinen Wert. [...] Darum kann es auch keine Sätze der Ethik geben. Sätze können nichts Höheres ausdrücken.“ [LW, Werkausgabe 1, S.83]

Sprecher 1: Das wurde oft, etwa von Adorno, verstanden als grober Dualismus zwischen einem sprachlichen Denkapparat, der nur klassifizieren kann, und einer individualistischen Erfahrung höchster Werte, die sich jeder begrifflichen Formulierung entzieht. Wittgensteins Pointe liegt aber woanders. Er verweist auf die unüberschreitbare Differenz zwischen Wissenschaft und konkreter praktischer Erfahrung.

Sprecher 2: „Wir fühlen, dass, selbst wenn alle möglichen wissenschaftlichen Fragen beantwortet sind, unsere Lebensprobleme noch gar nicht berührt sind.“ [LW, Werkausgabe 1, S.85]

Sprecher 1: Hier denkt er Fragestellungen Kierkegaards fort. Und dabei wird zweierlei klar: Das sprachliche Denken ist nur in Gestalt der Wissenschaft unvereinbar mit konkreter ethischer Erfahrung von Lebenssinn - das soll lediglich heissen, es gibt keine wissenschaftliche Begründung des eigenen ethischen Handelns, auf das dieses sich stützen könnte. Genau das aber schliesst keineswegs das logische Denken über Wertbeziehungen generell aus, auch nicht ein wissenschaftliches. Erst in dieser Perspektive vollendet der Traktatus sein erkenntniskritisches Projekt. Man kann es verstehen als Versuch, eine Schallmauer zu überwinden: das Paradigma der formallogischen Darstellung von Sachverhalten. Dieses musste dem Wittgenstein des Tractatus erscheinen als der Königsweg, die Sprache als Erkenntnisorgan zu sezieren. Allerdings war dies abgelesen von den Naturwissenschaften, also von der mathematischen Modellsprache der Physik. Die Übertragung auf die Logik der Kulturwissenschaften stand noch aus, wetterleuchtete aber im Tractatus bereits. Dessen Anatomie der formalen Erkenntnis war von Grund auf verknüpft mit einer Diagnose seiner inneren Begrenzungen. Wittgenstein hat sie klar benannt: formale Aussagenverbindungen können zwar die logischen Strukturen der Welt abbilden. Aber dieser Abbildungsprozess selbst, ein geistiger Akt jenseits der Strukturen der Natur, entzieht sich seiner Art der Darstellung. Die formale Erkenntnis kann sich nicht selbst erkennen bzw. beschreiben. Sie weist ihre logischen Formen, in denen die Formen der Welt zur Darstellung kommen, lediglich auf. Dieser äussere Schematismus ist im Falle der Naturwissenschaften nicht zu vermeiden. Sie benötigen daher eine nicht-naturwissenschaftliche Begründung ihrer Erkenntnisweisen. Und genau mit dieser Perspektive schliesst der Tractatus. Weil die Welt innerhalb der Aussagenlogik nur „erscheint“, ohne dass dies in ihrem Rahmen begründet werden könnte, spricht der Tractatus am Ende von mystischer Offenbarung. Dazu kommt, dass für die formale Erkenntnis *alle* kulturellen Erfahrungsweisen ein Mysterium bleiben müssen. Die Konsequenz: Das vorgestellte Erkenntnismodell kann nur ein Sprungbrett sein, um auf eine Ebene zu gelangen, auf der auch die Strukturen der *kulturellen* Welt in den Strukturen der wissenschaftlichen Sprache abgebildet werden können.

Sprecher 2: „6.5 3 Es gibt allerdings Unaussprechliches. Dies zeigt sich, es ist das Mystische. Die richtige Methode der Philosophie wäre eigentlich die: Nichts zu sagen, als was sich sagen

lässt, also Sätze der Naturwissenschaft – also etwas, was mit Philosophie nichts zu tun hat [...] 6.5 4 Meine Sätze erläutern dadurch, dass sie der, welcher mich versteht, am Ende als unsinnig erkennt, wenn er durch sie – auf ihnen – über sie hinausgestiegen ist. (Er muss sozusagen die Leiter wegwerfen, nachdem er auf ihr hinausgestiegen ist.) Er muss diese Sätze überwinden, dann sieht er die Welt richtig. 7 Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen.“ [LW, Werkausgabe 1, S.85]

Sprecher 1: Aber Wittgenstein hat im Tractatus mehr ausgesprochen, als sein Schweigegebot vermuten lässt. Es findet sich darin immer wieder eine Flaschenpost aus der Zukunft, die Botschaften enthält über jene künftige Philosophie ohne die alten Beschränkungen. Dabei spielt die Ästhetik eine zentrale Rolle. Wittgenstein setzt sie gleich mit der Ethik als jener nicht formalisierbaren Welt, deren Sprache noch gefunden werden muss. Gerade die Kunst gibt ihm die Möglichkeit, diese andere Welt als Erweiterung des gegenstandserfüllten logischen Raumes anzusehen – und diesem nicht bloss als unvorstellbaren transzendenten Bezirk entgegenzusetzen.

Sprecher 2: „Ethik und Ästhetik sind Eins.“ „Das Kunstwerk ist der Gegenstand sub specie aeternitatis gesehen. Dies ist der Zusammenhang zwischen Kunst und Ethik. Die gewöhnliche Betrachtungsweise sieht die Gegenstände gleichsam aus ihrer Mitte, die Betrachtung sub specie aeternitatis von ausserhalb. So dass sie die ganze Welt als Hintergrund haben. Ist es etwa so, dass sie den Gegenstand mit Raum und Zeit sieht statt in Raum und Zeit ? Jedes Ding bedingt die ganze logische Welt, sozusagen den ganzen logischen Raum. (Es drängt sich der Gedanke auf): Das Ding sub specie aeternitatis gesehen ist das Ding mit dem ganzen logischen Raum gesehen.“ (LW, Werkausgabe 1, S.178)

Sprecher 1: Diesen umfassenden logischen Raum bezeichnet Wittgenstein in den Philosophischen Untersuchungen, der Hauptschrift seiner späten Zeit, mit einem Begriff aus seinen ästhetischen Reflexionen: als Kristall

Sprecher 2: „Die Logik stellt eine Ordnung dar, und zwar die Ordnung a priori der Welt, d.i. die Ordnung der *Möglichkeiten*, die Welt und Denken gemeinsam sein muß. Diese Ordnung aber, so scheint es, muss *höchst einfach* sein. [...] Sie muss vom reinsten Kristall sein. Dieser Kristall aber erscheint nicht als eine Abstraktion; sondern als etwas Konkretes, ja als das Konkreteste, gleichsam *Härteste*.“ (LW, Werkausgabe 1, S.294]

Sprecher 1: Nicht nur Ethik und Ästhetik sind hier eins, sondern auch Logik und Ästhetik: Als Kristall besitzt das Logische Schönheit und das Schöne Logik. Exemplarisch sieht Wittgenstein dies verkörpert in der Kunst des Melos und den musikalischen Formen, die aus ihr erwachsen. Daher stehen ihm die Komponisten der grossen Wiener Tradition, von Haydn bis Brahms am nächsten. Bei Wagner hingegen vermisst er die Stringenz, etwa durch ein Missverhältnis zwischen Stoff und Form.

Sprecher 2: „Merkwürdig zu sehen, wie ein Stoff sich einer Form widersetzt. Wie der Nibelungenstoff sich der dramatischen Form widersetzt. Er will kein Drama werden und wird keins und nur dort ergibt er sich, wo der Dichter oder Komponist sich entschliesst, episch zu werden. So sind die einzigen bleibenden und echten Stellen im Ring die epischen, in denen Text oder Musik erzählen. Und darum sind die eindrucksvollsten Worte des ‚Rings‘ die der Bühnenanweisungen.“ (Martin Alber, Hg., Wittgenstein und die Musik, Innsbruck 2000, S.162)

Sprecher 1: In den musikalischen Formen fand Wittgenstein auch von Anfang an jene Kristallwelt vor, deren Logik nicht aufgeht in der Entsprechung zu einem mathematisierbaren Aussagenkalkül. Man musste nur im Vergleich zwischen Sprache und Musik die Geltungsverhältnisse umkehren, um zu einer Revolutionierung seiner Sprachtheorie zu kommen – also nicht bloss sagen: Musik ist eine Art Sprache, sondern vielmehr: Sprache ist eine Art Melos. Erst durch diese Perspektive kann die anfangs zitierte Stelle aus den Philosophischen Untersuchungen in ihrer vollen Tragweite gewürdigt werden.

Sprecher 2: „Das Verstehen eines Satzes der Sprache ist dem Verstehen einer Themas in der Musik viel verwandter, als man etwa glaubt. Ich meine es aber so: dass das Verstehen des sprachlichen Satzes näher, als man denkt, dem liegt, was man gewöhnlich Verstehen des musikalischen Themas nennt.“ (LW, Werkausgabe Bd.1, S.440]

Sprecher 1: Hier wird durch eine musikalische Grunderfahrung ein neues Kapitel der Sprachtheorie aufgeschlagen. Sprache besitzt hier nicht mehr nur den Stellenwert eines Darstellungsmediums, sondern sie wird selbst zu einer eigenen Gegenstandswelt – und zwar zu einer, in der die Sätze auf autonom gegliederte Weise miteinander kommunizieren. Aus dem System von Aussagen wird das Sprachspiel.

Sprecher 2: „Ein Wort in dieser Bedeutung *hören*. Wie seltsam, dass es so etwas gibt. *So* phrasiert, so betont, so gehört, ist der Satz der Anfang eines Übergangs zu *diesen* Sätzen, Bildern, Handlungen.“ [LW, Werkausgabe 1, S.441]

Sprecher 1: Mit der Wendung zum Modell der Sprachspiele war eine bahnbrechend neue Disziplin geboren, die Theorie der Sprechakte. Darin kam endlich die Vielfalt der sprachlichen Äusserungsformen zur Geltung - mit der Einsicht, dass Sprechen und Handeln eine unlösbare Einheit bilden. Der durch die Weiterentwicklungen dieser Disziplin erfolgende linguistic turn in den Sozialwissenschaften wirkt bis heute entscheidend fort. Die sprachliche Erkenntnis zeigt dabei ein völlig neues Gesicht. Sie richtet sich hier nicht mehr auf eine aussersprachliche Welt, sondern auf ihre eigenen Formen. Wenn sie diese in sich abbildet, zeugt sie sie gleichzeitig fort. Anders ausgedrückt: Wer im Strom des Sprechhandelns stehend dieses sprachlich ausdrückt, beteiligt sich praktisch daran. Diese Mitwirkung an den Strukturlinien der Kommunikation nennt Wittgenstein: einer Regel folgen. Die ständige Dechiffrierung der Regeln, denen man zu folgen hat, schafft für Wittgensteins Denken eine neue Situation. Jetzt ist es nicht mehr in jedem Fall geboten, darüber zu schweigen, worüber man nichts aussagen kann. Im Gegenteil. Im Falle der Regelbefolgung entfällt die Differenz zwischen der Urteilsaussage über einen Gegenstand und der nichtformalisierbaren praktischen Erfahrung. Denn man hat es mit einem neuen Begriff von Urteil zu tun: das dominierende Modell ist hier nicht mehr die Subsumtion der Phänomene unter ein feststehendes System von Aussagen oder Wissensinhalten. Das praktische Urteil beginnt vielmehr mit einem intuitiven Gestaltblick auf begegnende Kommunikationsmuster, noch ohne Wissensaussagen über sie machen zu können. Auch diese Erkennung einer Gestalt-Logik unterhalb des begründeten Wissens findet Wittgenstein vorgeprägt im musikalischen Form-Urteil.

Sprecher 2: „Das Verstehen des musikalischen Themas [...] Warum sollen sich Stärke und Tempo gerade in dieser Linie bewegen ? Man möchte sagen: ‚weil ich weiss, was das alles heisst.‘ Aber was heisst es ? Ich wüsste es nicht zu sagen. Zur ‚Erklärung‘ könnte ich es mit etwas vergleichen, was denselben Rhythmus (ich meine, dieselbe Linie) hat. (Man sagt: ‚Siehst Du nicht, es ist, als würde eine Schlussfolgerung gezogen‘ oder: ‚Das ist gleichsam eine Parenthese‘, etc. Wie begründet man solche Vergleiche ?) [LW, Werkausgabe 1, S.440]

Sprecher 1: Wittgensteins Ausführungen über intuitive physiognomische Gestalt-Erkennung entsprechen auf verblüffende Weise Adornos Programm einer „musikalischen Physiognomik“, wie er es vor allem in seiner Monographie über Gustav Mahler entworfen hat. In beiden Fällen geht es um die immanente Rekonstruktion musikalischer Formen in ihrer konkreten Verlaufslogik - und unabhängig von dem eingeschliffenen Wissen darüber.

Sprecher 3: „Die zwingende Spiritualität der Mahlerschen Symphonik liegt in ihren sinnlich-musikalischen Konfigurationen. Anstatt Ideen zu illustrieren, ist sie konkret zur Idee bestimmt. Indem ein jeglicher ihrer Augenblicke, ohne Ausweichen ins Ungefähre zu dulden, seiner kompositorischen Funktion genügt, wird er mehr als sein blosses Dasein; eine Schrift, welche die eigene Deutung vorschreibt. Die Kurven solcher Nötigung sind betrachtend nachzuzeichnen“. [Theodor W. Adorno, Mahler. Eine musikalische Physiognomik, Suhrkamp Frankfurt am Main, S.2]

Sprecher 1: Noch in einer anderen Hinsicht entsprechen Wittgenstein und Adorno hier einander. Beiden erscheint der physiognomische Gehalt musikalischer Figuren verankert zu sein in ihrem Gestus. Wittgenstein sah daher auch das musikalische Urteil fundiert in der subkutanen mimetischen Übersetzung einer musikalischen Ausdrucksgeste – die natürlich nur der Anfang eines langen Weges der begrifflichen Begründung sein kann.

Sprecher 2: „Wäre ich ein guter Zeichner, könnte ich eine unzählbare Anzahl von Ausdrücken durch vier Striche erzeugen – Wörter wie ‚bombastisch‘ und ‚getragen‘ könnten durch Gesichter ausgedrückt werden. Damit wären unsere Beschreibungen viel flexibler und unterschiedlicher als sie es durch den Ausdruck von Adjektiven sind. Wenn ich von einem Schubert-Stücke sage, es sei melancholisch, dann ist es so, als gäbe ich ihm ein Gesicht. Ich könnte auch Gesten ausdrücken oder Tanzschritte. In Wirklichkeit benutzen wir Gesten und Gesichtsausdrücke, wenn wir etwas genau treffen wollen.“ [LW, Vorlesungen, S.14]

Sprecher 1: Damit wäre auch das letzte der zentralen Themen Wittgensteins genannt, die durch seine musikalischen Erfahrungen angeregt wurden. Nicht nur sein kulturwissenschaftlicher Strukturalismus, in dem Welterkenntnis und Werterfahrung verbunden sind, besitzt diese ästhetische Wurzel, sondern auch seine Theorie der Sprachspiele, der Regel und der Muster-Erkennung. Und nun kommt noch eine weitere bedeutende Dimension hinzu: seine Theorie der Lebensformen, die auf bislang noch nicht

ausgelotete Weise die Sprechakttheorie verkoppelt mit einem eigenen Modell der motorischen Intelligenz. Denn der Begriff der Geste steht auch im Zentrum seiner Sprachtheorie. *Jede* menschliche Äusserung besitzt für ihn eine gestische Dimension – als spontaner Gestaltentwurf nämlich. In der Entfaltung von Kommunikationsgesten besitzt das Sprechhandeln den Charakter eine Lebensäusserung. Und dies zeigt sich vor allem in den musikalischen Dimensionen des Sprechens, seinen Intonationsbetonungen, die Bedeutungen nicht nur einfärben, sondern miterzeugen..

Sprecher 2: „Wenn man aber sagt, ‚ich hoffe, er wird kommen‘ – gibt das Gefühl nicht dem Worte ‚hoffen‘ seine Bedeutung ? [...] Das Gefühl gibt dem Worte ‚hoffen‘ vielleicht seinen besondern *Klang*; dh. es hat seinen Ausdruck im Klang.“ (ebda, S.444)

Sprecher 1: Die Musikästhetik Ludwig Wittgensteins besitzt einen einzigartigen status Auf der einen Seite erscheint sie nur in versprengten, eingestreuten Äusserungen im Rahmen anderer theoretischer Modelle. Gleichzeitig aber haben Wittgensteins musikalische Erfahrungen der Entwicklung dieser Modelle wesentliche Anregungen gegeben. Da diese das Gesicht der meisten Geistesdisziplinen unserer Zeit radikal verändert haben, wäre man geneigt zu sagen, dass die Zukunft der Musikästhetik in Wittgensteins Händen liegt.

Musik 4:

Johannes Brahms: 4. Symphonie, 1.Satz, Schluss

s. Musik 1

(Track 1: einblenden bis Schluss, 1.30).