

Zwei asynchrone Zeitverläufe. Wittgenstein zu bewegten Bildern

Herbert Hrachovec

Die Raffinesse, mit welcher die Bewusstseinsphilosophie seit Kant den Erkenntnisvorgang darstellt, hat keinen Platz für einfach Bilder, die sich wahrnehmende Personen von der Welt machen. Dementsprechend abrupt wirkt die programmatische Abbildtheorie, die Wittgenstein im *Tractatus* der Weltbeschreibung zugrund legt. Seine Inspiration kam von der probeweisen Rekonstruktion eines Verkehrsunfalls durch Puppen (Tagebuch 29.9.1914). Man kann sich fragen, wieso Wittgenstein in diesem Zusammenhang nicht auf die Photographie verwiesen hat. Hier eine Hypothese: Abgesehen davon, dass dokumentarische Spurensicherung damals noch nicht gebräuchlich war, enthält die Darstellung durch Puppen einen Freiheitsgrad, der Fotos fehlt. Mit ihnen lassen sich verschiedene Situationen, entsprechend ihrer Gelenkigkeit, nachstellen. Genau diese Flexibilität schreibt Wittgenstein dem Satz als Bild zu.

„Ein Satz muss mit alten Ausdrücken einen neuen Sinn mitteilen.“ (*Tractatus* 4.03) Das geschieht, indem seine Worte, grammatischen Regeln entsprechend, zusammengestellt werden. Sie ergeben eine Struktur, die ein logisches Bild der Sachlage bietet, die es darstellt. Die grammatischen Möglichkeiten der Satzbestandteile (konventionell etwa Deklination und Konjugation) sind gleichsam die Gelenke der Puppen, die in verschiedene Stellungen gebracht werden können, um eine Situation wiederzugeben. Zeit ist kein Faktor in diesen Überlegungen. Wie sich die Welt *de facto* entwickelt, hat Wittgenstein kaum interessiert. Sein Augenmerk galt den obersten Prinzipien aller möglichen Weltzustände und, später, einer überschaubaren Situation. Er hat darum die Abbildtheorie des *Tractatus*, nachdem er die Dogmatik der Elementarsätze verworfen hatte, nicht in Richtung *bewegter* Bilder weiterentwickelt. Ein prominentes Beispiel für seine Verwendung von Bildern ist das „Bild, einen Boxer in bestimmter Kampfstellung darstellend“ (Philosophische Untersuchungen § 22). Es ist nicht als Schnappschuss aus dem Video eines Boxkampfes konzipiert, sondern als Schaubild mit unterschiedlichen Verwendungsweisen.

Zeit und Bild

Die häufigsten Bezüge zu Zeit und Bild, also zu einem Charakteristikum von Filmen, die sich im

Nachlass finden, betreffen das Verhältnis des erlebten und des technisch materialisierten Filmbilds. „Wenn ich die Tatsachen des ersten Systems mit den Bildern auf der Leinwand und die Tatsachen im zweiten System mit den Bildern auf dem Filmstreifen vergleiche, so gibt es auf dem Filmstreifen ein gegenwärtiges Bild, vergangene und zukünftige Bilder; auf der Leinwand aber ist nur die Gegenwart.“ (Ms 105, 84. Vgl. Ms 106, 103; Ms 107, 2; Ms 107, 176; Ms 108, 3; Ms 112, 128 etc.) Das erste System, jenes der Daten, ist wesentlich simultan. Im Sinn von „Gegenwart“, der dabei im Spiel ist, fehlt das Verhältnis dieser Zeitbestimmung zu einem Vorher und Nachher. Um diese Linie in Wittgensteins Überlegungen soll es hier nicht gehen, sondern um eine singuläre Bemerkung aus dem Jahr 1948, die er in keine weiteren Überarbeitungen aufgenommen hat. Sie stammt aus der Diskussion über die Einbettung von Begriffen in Lebensformen. In diesem Zusammenhang bezieht er sich nicht auf das Phänomen des Films, um eine philosophische Unterscheidung zu illustrieren, sondern er stellt ein filmartiges Gedankenexperiment an, um eine Pointe herauszuarbeiten.

Die Manuskriptnotiz lautet folgendermaßen¹:

Dabei denke ich so: wir hätten auf einem Streifen ein regelmäßig fortlaufendes Bandmuster und auf diesem Muster also unregelmäßige Farbflecken, die wir mit Beziehung auf das Muster beschreiben, da uns diese Beziehung das Wichtige ist.

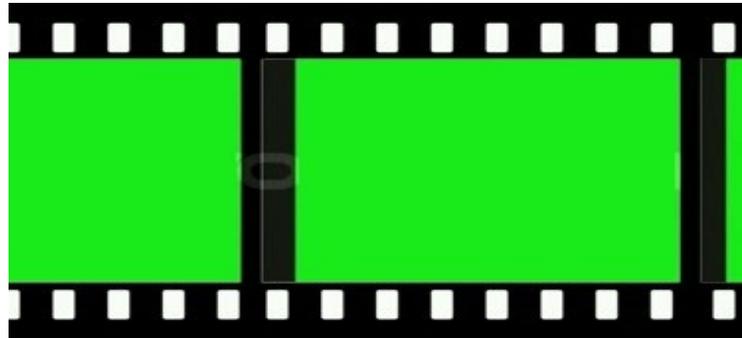
Wenn das Muster liefe a b c a b c a b c ..., so hätte ich z.B. einen besonderen Begriff dafür, daß etwas Rotes auf ein c fällt und etwas Grünes auf das nächste b. (Ms 137, S.99a)

Drei unterschiedliche semiotische Schichten sind in dieser Konstruktion zu beachten. Der zugrund liegende Streifen ist inhaltlich unbestimmt – ausser dass es sich um einen Streifen handelt. Er fungiert wie der Rahmen eines Bildes, der bloss das Eine mitteilt: wo die Grenzen dieses Artefaktes liegen. Ohne dass diese Mitteilung einen handgreiflichen Inhalt enthielte, bestimmt sie dennoch was zu solchen Inhalten gehört. („Diese Katalognotiz *ist nicht* Teil des Bildes.“) Wittgenstein läßt offen, wie der Streifen zu denken sei. Es könnte z.B. der Untergrund eines ornamentalen Bandes sein. Doch auch ein Filmstreifen würde gut ins Beispiel passen.

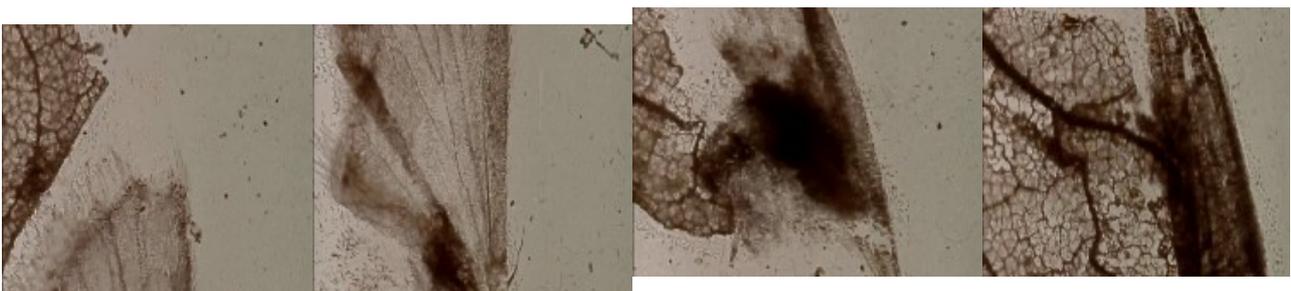
Die zweite Schicht ist nämlich ein „regelmäßig fortlaufendes Bandmuster“. Es zieht sich den Streifen entlang; man kann sich auch vorstellen, dass der Streifen es entlangzieht, eine klassische

¹ Die „Bergen Electronic Edition“ transkribiert die Passage so: „Dabei denke ich so: wir hätten auf einem Streifen ein regelmäßig fortlaufendes Bandmuster und auf diesem Muster also einen Grund eine [unregelmäßige | unregelmäßige Farbflecken] Zeichnung oder Malerei, die wir mit Beziehung auf das Muster beschreiben, da uns diese Beziehung das Wichtige ist. Wenn das Muster liefe a b c a b c a b c [etc. | ...], so hätte ich z.B. einen besonderen Begriff dafür, daß etwas Rotes auf ein c fällt und etwas Grünes auf das nächste e.“ Dieser Wiedergabe enthält zwei sinnstörende Fehler. Offensichtlich soll statt dem abschließenden „e“ ein „c“ stehen. Ein Blick auf das Faksimile zeigt, dass Wittgenstein sich ausgebessert hat. Die Wortfolge „auf diesem Muster also einen Grund eine [unregelmäßige | unregelmäßige Farbflecken] Zeichnung oder Malerei“ gibt, zweitens, in dieser Fassung keinen Sinn. Sie ist das Ergebnis einer unsachgemäßen Wiedergabe des im Faksimile zugänglichen Textbefundes und im obigen Zitat korrigiert.

Filmrolle etwa, welche die Kader der photographischen Aufnahmen mit einer Geschwindigkeit von 24 Bildern pro Sekunde transportiert. Das Muster wäre in diesem Fall der Rahmen, den das Negativ des Films für jede Einzelaufnahme darstellt.



„Fortlaufend“ heißt dann sowohl, dass sich das Muster auf dem Streifen fortsetzt, als auch, dass es mit der Bewegung des Streifens mitgeht. Auf dieses Arrangement ist die dritte Ebene aufgesetzt. Relativ auf das regulär verlaufende Muster treten „unregelmäßige Farbflecken“ auf. Sie nehmen einen Platz innerhalb des Musterbandes ein. Der Effekt lässt sich im Kontrast zu einer Versuchsanordnung des Avantgarde-Filmmachers Stan Brakhage gut beschreiben. In seinem „Moth Light“ klebt er organisches Kleinmaterial direkt auf den Filmstreifen. (<http://www.youtube.com/watch?v=Yt3nDgnC7M8>) Dabei fehlt das regelmäßige Muster. Ausser der Wiederholung der vorgegebenen Kader ist nichts vorhersehbar.



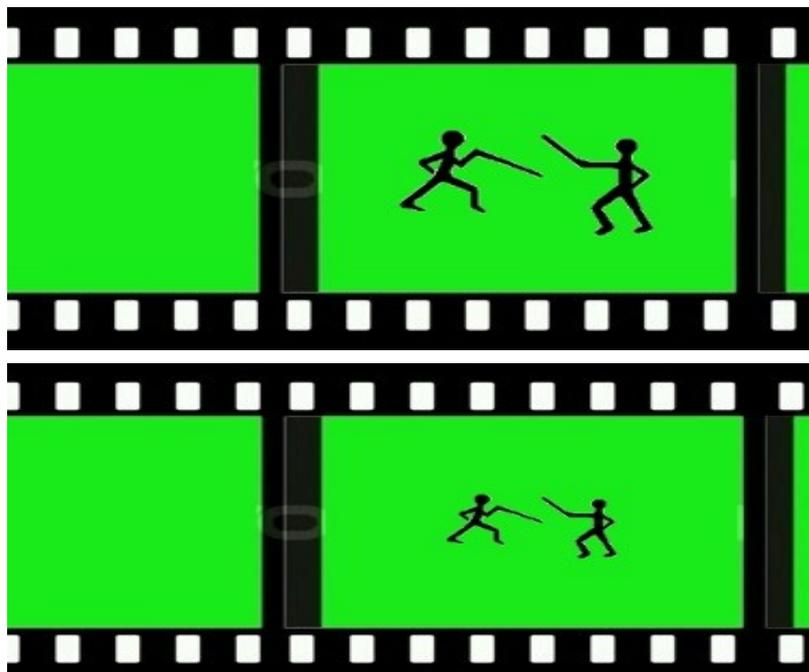
Wittgensteins Band funktioniert, anders als die experimentelle Intervention, wie eine konventionelle Filmvorführung. Es bietet Konstanz in der Zeitfolge *und* einen Anhaltspunkt für darauf bezogene Änderungen. Entsprechend der dargestellten semiotischen Schichtung ergeben sich überlagerte Zeitverläufe. Die Variante des Spielfilms bietet eine Serie regulär wiederholter Formen, innerhalb derer sich einzelne Marken oder Flecken verorten lassen. Das entspricht einer Einstellung, in welcher die Kamera unbewegt auf einen Weltausschnitt gerichtet ist, der sozusagen eine Bühne für eintretende Ereignisse darstellt. Aus Wittgensteins Tagebüchern kommen die beiden Fechter

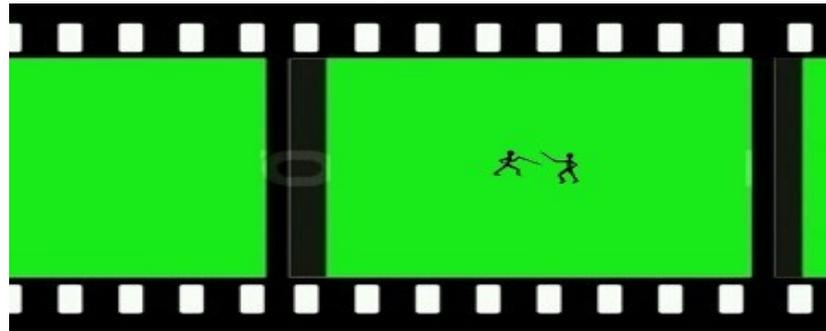
(29.9.1914) in einen Film:



In diesem Fall bietet die starre Einstellung die Möglichkeit, sich ganz dem Geschehen zu widmen, das „irregulär“ zwischen den Kadern auftritt. In einem zweiten Schritt kann man sich vorstellen, dass die Einstellung ihrerseits sich verändert. Zum punktuellen Auftreten von Formen im Bezugsrahmen kommt eine zeitliche Entwicklung des Rahmens selbst hinzu. Entscheidend für Wittgensteins Konstruktion ist allerdings der Umstand, dass er nicht so unabsehbar wechselt, wie das interne Geschehen. Das Muster ist repetitiv und regulär. Es entfaltet sich in der Zeit, aber nicht sprunghaft.

Eine Kamerafahrt ist ein gutes Beispiel. Der gefilmte Bildinhalt wechselt dabei nicht unabhängig vom Rahmen. Die Aufnahme aus einer fixen Position schließt das Jenseits der Ränder konstitutiv von der Symbolisierung aus. Alles, was sichtbar werden soll, muss sich in einem Bildausschnitt bemerkbar machen. In der Fahrt hingegen bewegt sich das Gerät, welches den Ausschnitt herstellt, relativ auf das von ihm Ausgeschlossenen. Eine Zeit für das *Auftreten* von Ereignissen und eine für die Herstellung von *Bedingungen für das Auftreten* von Ereignissen interferieren.





Bilddarstellungen
arbeiten mit

Exklusionen, deren Grenzen sich verschieben können. Auf diese Weise kommt nicht nur ein sich verändernder Inhalt, sondern auch eine Veränderung der Ausgrenzungskriterien von Inhalt ins Bild. Wenn sich die Kamera in eine Richtung bewegt, erfüllt sie eine doppelte Referenzfunktion. Einerseits (wie im simplen Fall) implementiert sie eine Ausgrenzung von Bildinhalten, andererseits garantiert sie, dass die *Überschreitung* dieser Grenzen als ein *Verlauf* zu deuten ist. Die Dynamik des Aufnahmeapparates bewirkt eine erhöhte Präsenz des Aufgenommenen, das nicht mehr sprunghaft in einen Rahmen eintritt, sondern sich für eine Exploration anbietet.

Eine solche welterschließende Rolle der bewegten Rahmen ist davon abhängig, dass die Bewegung der Kamera in dem Sinn verlässlich ist, dass sie sich an die Parameter des Filmsujets hält. Wenn es sich um eine Hausmauer handelt, fährt sie die Fläche entlang. In diesem Szenario sind Neuigkeiten und Zuordenbarkeit prästabilisiert. Der Wechsel einer Ansicht verbindet dagegen Unbekanntes mit bereits Bekanntem. Ein Beispiel wären unmotiviert Kamerashwenks, in denen die Einstellungen sich nicht an die supponierte Kontinuität eines Sujets halten. Die technische Seite des Vorgangs, nämlich die maschinell bewirkte Selektion einer Ansicht, macht sich gegenüber ihrer Eigenzeit quasi selbständig und zwingt dem Film abrupte Verlagerungen auf. Von der Hausmauer weg zur Straße oder in die Luft zu filmen wechselt das Thema, wenn auch eine allgemeine raum-zeitliche Kontinuität gewahrt bleibt. (Erst mit dem Schnitt wird die Beschränkung auf eine einzelne Aufnahmesituation aufgegeben.) Wenn die Handhabung der Kamera und die Zeit des Auftretens gefilmter Abläufe auseinandertreten, beginnt eine Desorientierung, die sich als Dynamik, Tanzbewegung, Verwirrspiel oder Chaos ausgestalten läßt. Die Einprägsamkeit des Wittgensteinschen Aphorismus liegt darin, dass er ein anschauliches Beispiel entwirft, um die in solchen Vorgängen beteiligten Faktoren herauszuarbeiten.

Unbestimmtheit

Ich habe aus dem gewählten Textabschnitt Aspekte hervorgehoben, die zu einer Theorie des Films passen. Das ist allerdings nicht ihre ursprüngliche Absicht. Die Passage ist ihm Rahmen einer

Diskussion über das Verhältnis zwischen gedanklichen Festlegungen und sich verändernden Umständen geschrieben. Der folgende Satz leitet sie ein: „Bezieht sich ein Begriff auf eine bestimmte Lebensschablone, so muss in ihm eine Unbestimmtheit liegen.“ (Ms 137, S.99a) „Schablone“ steht hier für die bekanntere „Lebensform“, einen Komplex von Gebräuchlichkeiten, in dem einzelne Handlungen und Bedeutungen verortet sind. Das Bandmuster ist eine graphische Verdeutlichung der Regularität, die Wittgenstein zum Hintergrund des Auftretens unantizipierter Impulse erklärt. Das Moment seiner vorhersehbaren Ordnung steht im Kontrast zum punktuellen Auftreten der „Farbflecken“, d.h. einzelner Marken, die wir in einem Kontext betrachten. „Wenn ein Lebensmuster die Basis für eine Wortverwendung ist, so muss in ihr eine Unbestimmtheit liegen. Das Lebensmuster ist ja nicht exakte Regelmäßigkeit.“ (Ms 137, S.100a)

Wittgenstein hat also den Fall im Auge, in dem sich der Bezugsrahmen und der im Rahmen auftretende Inhalt *beide*, jedoch in unterschiedlichem Tempo, ändern. Mit einem Filmbeispiel gesprochen: ein Reiter galoppiert ins Bild, während die Kamera seinen Weg verfolgt. Ein Schnappschuss aus dieser Szene wäre ein „Satzradikal“, wie das Schaubild des oben erwähnten Boxers, das unterschiedlich verwendet werden kann. Die Unbestimmtheit, von welcher hier die Rede ist, liegt aber nicht einfach darin, dass zu einem solchen Ausschnitt der gesamte Anblick dazugehört. Das wäre z.B. eine Totale, aus welcher das Segment genommen ist. Das Muster ist vielmehr der Wiesenpfad, der unsere Wahrnehmung des Reiters organisiert, inklusive seiner Stürze. Der Eindruck der Kontinuität des Galoppierens wird durch den Rahmen hergestellt, doch dessen Gleichförmigkeit ist nicht garantiert. Ist es noch derselbe Vorgang, wenn die Kameraeinstellung wechselt oder wenn das Bild von innen her zerrissen wird?





Der Punkt ist, dass in praktischen Anwendungen von Symbolgestalten die Zeit eine unentbehrliche Rolle spielt *und* dass dies nur auf der Folie einer relativ zu den Gestalten ihrerseits bewegten Umgebung dargestellt werden kann – einem „regelmäßig fortlaufenden Bandmuster“. Bewegte Bilder berühren in diesem Zusammenhang das Problem des Regelfolgens nach vorgezeichneten Begriffen. Wie wird gewährleistet, dass eine Festlegung – eine Sprach- oder Denkvorschrift – im Lauf der Zeit konsistent ausgeführt wird? Dazu muss man sich auf ein Umgebungsmuster beziehen: „Unter *diesen* Umständen sind *diese* Reaktionen angebracht.“ Die Wiederkehr der Umstände löst die Befolgung der Regel aus. Nun ist jedoch der Zeitmodus des Regelausdrucks nicht jener der wiederkehrenden Umstände. Aus der Präsenz des Ausdrucks lässt sich die Entwicklung des Musters nicht vorhersagen. Ein Muster, als Ordnungsstruktur in der Zeit, hat einen Spielraum gegenüber Ereignissen, die unter dieses Muster fallen. Es *ist* nicht Präsenz, sondern ein mehrfach die Gegenwart *formierendes* Gestaltprinzip, das von den Einzelfällen her nicht mit Sicherheit prognostizierbar ist. So kommt es dazu, dass ein Reiter unversehens in eine Situation gerät, in der er stürzt und in welcher der Film seine eigenen Wege geht.

Die Unbestimmtheit eines Begriffs, im Unterschied zu Zufallsvariationen, liegt darin, dass zu seinem Gebrauch eine Regelmäßigkeit der Umgebungsbedingungen gehört, die ihn für Normalfälle kennzeichnet, aber nicht vor Überraschungen bewahrt. „Wenn nun einmal Anomalien in dem Muster auftreten, so werde ich im Zweifel darüber sein, welches Urteil zu fällen ist.“ (Ms 137, S.99a) Das Urteil bedient sich eines Begriffes unter Berücksichtigung von *ceteris paribus* Klauseln, d.h. unter der Annahme, dass die Entscheidungen, die eine Behauptung impliziert, zu den Erwartungen darüber passen, in welchem Umfeld diese Entscheidungen den erwünschten Erfolg

haben. In „Anomalie“ steckt das vorausgesetzte Gesetz des Musters, der Lebensschablone, die einer zweifachen Beschreibung folgt. Erstens ist sie gegenüber ereignishaft auftretenden Singularitäten ein Orientierungsrahmen und zweitens unterliegt sie selbst Ereignissen – Störfällen im Beispiel mit dem Reiter. Die eigentümliche Verschränkung dieser beiden Vorkommnisse im Weltverlauf bewirkt, dass Menschen in der Lage sind, auf Zeit zu planen und allenfalls die Planungen umzustellen, ohne gänzlich die Fassung zu verlieren.

Menschen geraten in Zweifel und können diese Zweifel bisweilen lösen. „Aber könnte dafür in meinen Instruktionen nichts vorgesehen sein?“ (Ms 137, 99a) Die Regelvorgabe des Musters kann unerwartete Umstände enthalten. „Oder nehme ich eben an, daß bei der Abrichtung, die uns den Begriff beibringt, das besondere Muster Voraussetzung war und selbst nie beschrieben wurde?“ (a.a.O.) Mit dieser Frage zielt Wittgenstein auf einen zentralen Punkt seiner späteren Philosophie. Begriffe werden nicht ein-für-allemal festgelegt. Sie werden in Situationen gebildet, die sich oft genug wiederholen, um diesen sprachlichen Instrumenten Effektivität zu verleihen. Dabei wird die Abhängigkeit bestimmter Interventionen von Stabilitätsvorgaben erzeugt und Wittgenstein weist auf zwei Besonderheiten hin. Einerseits *kann* auch eine solche Vorgabe sich ändern und andererseits wird sie möglicherweise gar nicht als Vorgabe wahrgenommen. In beiden Fällen ist die normale Praxis mit Begriffsausdrücken betroffen; sie gerät zwischen den anfangs miteinander synchronisierten Ereignisabläufen des Rahmens und des Dargestellten in die Klemme. Das kann den Begriff nutzlos machen, aber oft sind Zwischenlösungen möglich. Sie operieren mit einer gewissen Unbestimmtheit. Von Fall zu Fall kann entschieden werden, welcher Effekt dem Farbfleck im veränderten Muster zuzuschreiben ist. Oder handgreiflicher: woran es liegt, dass das Pferd nicht weitergaloppiert.

Den Veranstaltungstitel „Wittgenstein nach der Arbeit“ kann man so verstehen, dass er das Kino von der Beschäftigung mit Philosophie getrennt gehalten hat. Die Szenenfotos des Reiters stammen aus dem Trailer zu „Miracle Rider“ einer Western-Serie mit Tom Mix (<http://www.youtube.com/watch?v=c-PDcKXIBVk>). „Ludwig was particularly fond of Tom Mix. Philosophical questions about the extent to which the sentences in those films were a picture, i.e. a model of reality, were not posed in the dark nor had sound yet made its triumphal entry.“² Vielleicht ist die Trennung doch nicht so scharf verlaufen.

² Allan Janik, Hans Veigl: Wittgenstein in Vienna: A Biographical Excursion Through the City and Its History. Wien 1998. S. 146