

wittgensteinskulptur

eine formalästhetische betrachtung des tractatus logico philosophicus

diplomarbeit
zur erlangung des
magistergrades der philosophie
eingereicht an der
fakultät für human- und sozialwissenschaften
der universität wien

vorgelegt von
walter meissl
wien, februar 2003

blaugrau.....	2
hellblau1.....	7
hellblau2.....	29
tiefblau.....	43
zwischen-ton.....	79
nachtblau.....	92
rotgrau.....	106
grün.....	108

blaugrau

"die freude beim lesen ihres buches kann also nicht mehr durch den schon bekannten inhalt, sondern nur durch die form erregt werden, in der sich etwa die eigenart des verfassers ausprägt. dadurch wird das buch eher eine künstlerische als eine wissenschaftliche leistung; was darin gesagt wird, tritt zurück hinter das, wie es gesagt wird."¹

wie läßt sich ein philosophischer text als kunstwerk verstehen? wie kann ein text wie wittgensteins tractatus logico philosophicus als skulptur aufgefaßt werden? lassen sich zwischen den ausdrucksformen der kunst und den darstellungsweisen der naturwissenschaften formale, strukturelle oder inhaltliche gemeinsamkeiten finden? sind kunstwerke und wissenschaftliche theorien von ihren zielsetzungen, ihren mitteln, ihren möglichkeiten grundsätzlich verschieden, inkompatibel, entgegengesetzt, oder gibt es annäherungen, überschneidungen, ununterscheidbarkeiten? wäre es denkbar, daß auf einer sehr fundamentalen ebene kunst und wissenschaft vor demselben problem stehen, nämlich dem problem der formulierung?

die folgende arbeit unternimmt den versuch, jene von frege angesprochene künstlerische leistung auf seine formal ästhetischen kriterien hin zu untersuchen. wittgensteins tractat scheint mir auf besondere weise geeignet zu sein, fragen dieser

¹ briefwechsel frege an wittgenstein vom 16.9.1919, brenner archiv innsbruck; auch in: monk ray, wittgenstein, das handwerk des genies, stuttgart 1992, verlag klett-cotta, s. 192

art zu beantworten. in seiner hieratischen kargheit ragt der tractat wie ein monolith aus der fülle philosophischen schrifttums heraus. nicht zufällig hält ihn frege eher für ein kunstwerk als eine wissenschaftliche abhandlung. zu eigenwillig, zu spröde und lapidar ist die ausdrucksweise. entgegen allen regeln wissenschaftlicher korrektheit, wirkt er allein durch seine form verstörend und faszinierend zugleich. merkmale, die in der regel auf große kunstwerke zutreffen. frege sieht darin unausgesprochen einen mangel. einen mangel an disziplin und korrektheit, ein unerlaubtes abschweifen zu literarischen ausdrucksweisen, eine inadäquate herangehensweise an die strenge form des logischen. für frege scheint es so zu sein, daß zwischen logik, mathematik und naturwissenschaft eine unüberbrückbare kluft zu den literarischen oder bildenden künsten besteht, zumindest was ziel, methode und gegenstand dieser unterschiedlichen kulturellen traditionen anbelangt. diese gestalten einen subjektiven ein- oder ausdruck zum zwecke der erbauung oder unterhaltung, jene beschreiben gesetzmäßigkeiten einer objektiven welt. die verwechslung oder vermischung des einen mit dem anderen, kann daher nur zu ungenauigkeit und inkompetenz führen. in seiner arbeit "über sinn und bedeutung"² vertritt frege die ansicht, daß bei der frage nach dem sinn und der bedeutung eines gedankens der sinn durch dichtung und kunst, die bedeutung durch die wissenschaft festgelegt wird. das heißt einerseits, daß über wahrheit oder falschheit von aussagen nur die wissenschaft auskunft geben kann und andererseits, daß durch kunst und dichtung keine weltbeschreibung im sinne einer objektiven tatsachenerhebung möglich ist. wenn dies aber zutrifft, dann unterscheiden sich diese beiden gedanklichen zugangsweisen zur welt (denn auch der sinn gehört zur welt) durch ihre sprachlich vermittelte form. und wenn es die form ist, was für einen grund hätten wir dann eine bestimmte form, z.b. die logische form, vor anderen auszuzeichnen? wenn es sich um ein problem der form handelt, dann ist es ein problem der formulierung und das steht im mittelpunkt des durch die kunst und dichtung vermittelten gedankens.

dieser ablehnenden haltung freges gegenüber dem tractat, die durch eine vermeintliche oder tatsächliche künstlerische form mitverursacht scheint, steht eine begeisterte rezeption dieses werkes durch künstlerinnen und schriftstellerinnen gegenüber.

² ztschr. f. philos. u. philos. kritik, nf 100, 1892, s. 25 - 50

wittgenstein selbst hat den tractat als eine im strengen sinne logisch, mathematische arbeit aufgefaßt. aber genau aus diesem grund sah wittgenstein sich veranlaßt, eine form der darstellung zu wählen, die von der naturwissenschaftlichen konvention abweicht. dieses abweichen von der konventionellen form entspringt einer notwendigkeit, wenn man bedenkt, welchen anspruch wittgenstein an den tractat stellte. dieser anspruch war nichts geringeres, als die gesamtheit des auf der logischen form des gedankens beruhenden sagbaren im umfassenden rahmen des nicht sagbaren darzustellen. das nichtsagbare muß sich dabei zwangsläufig an der art der formulierung zeigen. genau hier vermute ich die schnittstelle zwischen wissenschaft und kunst. diese schnittstelle wird von wittgenstein in seinem frühwerk laufend thematisiert: es ist das sagbare im unterschied zum sich zeigenden. das sich zeigende zeigt sich jeweils und ausschließlich an der form. der inhalt eines kunstwerkes zeigt sich an der art seiner formulierung. wäre es nicht so, wären alle kunstwerke überflüssig, da sich ihr inhalt dann einfach sagen ließe.

nach seinen vergeblichen versuchen das manuskript des tractats bei den verlegern von kraus, weininger und frege zu veröffentlichen, wendet sich wittgenstein an den herausgeber des "brenner" ludwig v. ficker. ende 1919 schreibt er an ficker:

" bis dahin möchte ich nur soviel darüber sagen: die arbeit ist streng philosophisch und zugleich literarisch, es wird aber doch nicht darin geschwafelt."³

welche bedeutung wittgenstein der form seines werkes beimaß, kommt in einer passage des begleitbriefes zu seinem manuskript, das er an ficker schickte, zum ausdruck:

"..ich wollte nämlich schreiben, mein werk bestehe aus zwei teilen: aus dem, der hier vorliegt, und aus alledem, was ich *nicht* geschrieben habe. und gerade dieser zweite teil ist der wichtige. es wird nämlich das ethische durch mein buch gleichsam von innen her begrenzt; und ich bin überzeugt, daß es, *streng*, NUR so zu begrenzen ist."⁴

vorausschickend möchte ich kurz auf ein paar besonderheiten in diesem zitat hinweisen. neben der inhaltlichen aussage, daß sich an der gesamtheit des textes das zeigt, was der text nicht sagt, sind die kursivsetzungen, das groß geschriebene "NUR" und die interpunktionssetzungen bemerkenswert. es sind einige jener objektformalen kriterien, anhand denen ich die formalästhetische interpretation des tractates durchzuführen versuche.

³ ebda. s. 195

⁴ ebda. s. 196

ich betrachte den tractatus also als kunstwerk. ohne von seinem inhalt abzusehen, betrachte ich diesen vielmehr als integratives gestaltungselement in der gesamtkomposition. der tractat ist in seiner gesamtkomposition eine skulptur. die formulierung des logischen gedankens ist eine kompositorische gestaltungsfrage.

zunächst werde ich angeben, was ich unter skulptur verstehe und wie diese nach ihrer äußeren und ihrer inneren form interpretierbar ist. damit soll gezeigt werden, unter welchen aspekten man sinnvoll über einen text als skulpturales gebilde reden kann. diese textskulptur versuche ich im weiteren in ihrem strukturalen gerüst, in ihrem formalen aufbau, in ihrer konkreten ästhetischen aussage freizulegen. dabei stütze ich mich auf zwei unterschiedliche, formalästhetische ansätze. der eine stammt von oswald wiener, der in einem bemerkenswerten aufsatz den begriff der ergriffenheit im hinblick auf ästhetische gestaltungsstrategien analysiert. der andere ansatz stammt aus der tradition der konkreten poesie, wobei ich mich hier vorallem auf eugen gomringer, franz mon und velimir chlebnikov beziehe.

die vertreter der konkreten poesie, die die formalen aspekte der sprache als relevantes, aussage- und gestaltungsfähiges literarisches material erkannt haben, stehen in einer tradition der moderne, die um die jahrhundertwende begonnen hat und die ich als tradition des konkreten bezeichnen möchte. zu dieser tradition gehört nicht nur die literatur, sondern sie umfaßt alle künste, die bildenden, die darstellenden und die mathematik. an einigen beispielen werde ich dies zu erläutern versuchen.

um den tractat als kunstwerk zu verstehen, ist es nicht unwesentlich auch die geschichte seiner entstehung zu betrachten. die entstehungsgeschichte ist einerseits durch die biographie des verfassers, seines charakters, seiner persönlichkei geprägt, sie ist aber auch die nachvollziehbare einsicht in die art der formgebung. sie gibt einblick in den umgang mit dem material, mit seiner widerspenstigkeit und seinem widerstand, der überwunden werden muß, will man das material seinen absichten entsprechend in form bringen. es sind jene künstlerischen strategien des arbeitens, die sich von einer vagen idee ausgehend, über entwurf, komposition, ausführung bis zur fertigstellung erstrecken. es ist die arbeit am material. es ist der sich im satz, im bild, im ton ausdrückende gedanke. insofern ist die arbeit wittgensteins auch als spezifisch künstlerische arbeit zu sehen und zu bewerten.

ich werde daher einen kurzen biographischen überblick über wittgensteins leben bis zur fertigstellung des tractats geben, mit einem besonderen schwerpunkt der lektüre wittgensteins aus dieser zeit.

diesen vorbereitenden einführungen schließt sich als hauptteil dieser arbeit die analyse des textes nach den in dieser einföhrung explizierten formalästhetischen kriterien an, ergänzt durch einen strukturvergleich mit anderen beispielen aus der philosophischen literatur. den abschluß bildet der versuch, die spezifische form des tractats von seinem inhalt her als notwendig zu interpretieren. das hauptproblem, wie sich die logische form darstellen läßt, zeigt der tractat als ganzes. die unterscheidung zwischen sagen und zeigen entspricht dem unterschied zwischen kunst und theorie. die kunst zeigt, was die theorie sagt.

hellblau 1

was heißt skulptur? im allgemeinen sprachgebrauch versteht man unter skulptur ein werk der bildhauerkunst. in einem eingeschränkten sinn meint man damit einen in form gehauenen stein. in einem nicht eingeschränkten sinn kann man darunter z.b. ein gebilde verstehen, das josef beuys soziale skulptur genannt hat. eine gemeinsame definition dieser so unterschiedlichen begriffe von skulptur könnte so aussehen: eine skulptur ist ein durch bearbeitung eines oder mehrerer materialien hergestelltes gebilde, das durch seine räumliche und zeitliche formgebung einer künstlerischen intention entspricht, einen bestimmten informationswert besitzt und sich in einem feld sozialer interaktion befindet. "materialien" und "gebilde" sind hier ebenfalls in einem weiten sinne aufzufassen. bäume und wörter können solche materialien sein und soziale beziehungen und naturwissenschaftliche theorien können solche gebilde sein. in diesem sinne möchte ich den hier verwendeten ausdruck "skulptur" verstanden wissen. sein umfang scheint mir weit genug, um ein gebilde wie ein buch unter den begriff einer skulptur behandeln zu können, andererseits aber auch eng genug, um nicht völlig beliebig von einem artefakt zu sprechen.

der tractat ist demnach eine skulptur. ein aus wörtern, aus druckerschwärze und papier hergestelltes raumzeitliches gebilde, das mit einer bestimmten gestalterischen absicht, durch einen arbeitsprozeß hergestellt wurde, einen informationsgehalt besitzt und eine soziale, interaktive wirkung hervorruft. dieses skulpturale gebilde stellt - wie jede skulptur - einen gedanken dar. die assoziation eines in stein gehauenen gedankens ist durchaus erwünscht. ich verlasse hier die von wittgenstein

im tractat vertretene auffassung, daß der gedanke der sinnvolle satz ist⁵. ich fasse den gedanken als sinnvolle form auf. das medium oder das material in dem sich diese form darstellt, ist nicht von vornherein ausgezeichnet. es können wörter oder steine sein. die steinskulptur als formulierung eines gedankens ist der drastische ausdruck dafür, daß ein gedanke formuliertes material ist. die härte, widerständigkeit, sperrigkeit die der stein seiner formulierung entgegensetzt, entspricht genau jenem widerstand, der sich auch bei der formulierung mit dem wortmaterial bemerkbar macht. die überwindung dieses widerstandes ist die formulierung eines gedankens.

nach welchen formalästhetischen kriterien lassen sich skulpturale gebilde der hier definierten art beurteilen? formalästhetisch soll hier bedeuten, eine vom expliziten inhalt absehende, urteilende betrachtung gestalterischer, formgebender qualitäten. das absehen vom inhalt kann auch bedeuten, daß der inhalt als gestaltungselement formalästhetisch betrachtet wird. welche kriterien können dazu dienen, solche formalästhetischen gegebenheiten im hinblick auf ihre wirkungsweise und ihrer kompositorischen qualität zu beurteilen? was die wirkungsweise betrifft, möchte ich mich auf einen von oswald wiener in diesem zusammenhang benutzten begriff beziehen, den der ergriffenheit. für den aspekt der kompositorischen qualitäten greife ich auf arbeiten von drei führenden theoretikern der konkreten poesie zurück, eugen gomringer, franz mon und velemir chlebnikow.

der tractat ist eine werk mit unbestrittener, enormer wirkungskraft. abgesehen von der fachspezifisch, philosophischen rezeption, ist der tractat bis auf den heutigen tag zu einer wesentlichen quelle der inspiration und auseinandersetzung für künstlerinnen und schriftstellerinnen geworden. in seinem einfluß auf die bildende kunst und die literatur nimmt der tractat wie das übrige werk wittgensteins wahrscheinlich eine sonderstellung ein. ich erwähne nur einige wenige prominente beispiele von künstlern und literatinnen, die sich mit dem werk wittgensteins in ihrer arbeit auseinandergesetzt haben: die schriftstellerin ingeborg bachmann und der schriftsteller thomas bernhard, der künstler und informatiker oswald wiener, der filmemacher ferry radax, der architekt jan turnovský, die bildenden künstler joseph kosuth, robert morris, franz west.

⁵ vergl. tlp 4

ich bestreite natürlich keineswegs, daß das interesse von künstlerinnen und schriftstellerinnen am tractat nicht ein vorrangig philosophisches ist. ich meine aber, daß dieses interesse durch eine sensibilität für die künstlerische form geweckt wird, daß die form die aufmerksamkeit erregt und daß diese spezielle form auf besondere weise seinen inhalt vermittelt.

oswald wiener versucht in seinem aufsatz "wozu kunst überhaupt"⁶ das allgemeine phänomen dieser besonderen art der erregung und aufmerksamkeit durch den begriff der ergriffenheit zu analysieren.

wiener definiert ergriffenheit als ein phänomen unseres bewußtseins, das den "grad der nähe" die "intensität der resonanz"⁷, die durch eine bestimmte art des erlebens ausgelöst wird, bezeichnet. es ist ein unmittelbares erleben, das nicht sosehr durch einen analysierbaren inhalt, als vielmehr durch bestimmte strukturelle merkmale der form hervorgerufen wird. ergriffenheit ist keineswegs die folge eines primitiven reizreaktions musters, das durch das menschliche vermögen der reflexion und analyse überwunden werden könnte. sie steht im gegenteil - nach wiener - im zentrum unseres verstehenden apparates. die ergriffenheit, gleichsam ein konstitutives und universelles element unseres erkenntnisvermögens, das es uns erlaubt, ästhetischen und strukturellen innovationen auf die spur zu kommen, die - wenn überhaupt - erst nachträglich einer rationalen analyse zugänglich werden.

willard van orman quine hat auf vergleichbare weise den begriff der induktion als ähnlich fundamental für unser erkenntnisvermögen aufgefaßt. er diskutiert dies eingehend in dem aufsatz "natürliche arten".⁸ darin führt er das problem der induktion auf das problem zurück, wie die begriffe "art" und "ähnlichkeit" logisch befriedigend definiert werden können. da dies nicht gelingt und diese beiden begriffe in sonderbarer unbestimmtheit bestehen bleiben, bestimmt sie quine als atavistische funktionen unseres erkenntnisvermögens. ähnlich wie der begriff der "ergriffenheit" sind die begriffe "art" und "ähnlichkeit" frühe formen unseres wahrnehmungs- und verstandesmechanismus, die im sinne einer lebenserhaltenden intention

⁶ o. wiener,

⁷ ebda. s.

⁸ w.v.o.quine, ontologische realtivität und andere schriften, reclam, stuttgart 1975, s.158

auswahlkriterien liefern, sich aber nicht auf eine exakte beschreibung festlegen lassen.

zustände des ergriffenseins können durch mannigfache erscheinungen ausgelöst werden. besondere naturerlebnisse, bestimmte arten von affekten oder stimmungen, können genausogut zu einem zustand der ergriffenheit führen, wie ein kunstwerk, ein musikstück oder auch - wie ich meine - eine philosophische theorie. diese durch mannigfache und äußerst unterschiedliche phänomene ausgelöste ergriffenheit entzieht sich weitestgehend unserer willkürlichen beeinflussung. die intensität des ergriffenheitserlebnisses ist im allgemeinen umso stärker, je widerstandsfähiger sich ein solches erlebnis gegen mögliche analysen und interpretationen wehrt. abgesehen von allen möglichen phänomenen, die ergriffenheit hervorrufen, geht es wiener um die analyse einer ganz bestimmten form der ergriffenheitsevokation: der kunst. die kunst, bildende, darstellende, literarische und musikalische kunst, bedient sich expliziter strategien, um ergriffenheit zu erzeugen. es ist jene qualität eines kunstwerkes, die einen fesselt, gefangen nimmt, nicht mehr losläßt, die mit einem wort die attraktivität eines solchen werkes ausmacht. die qualität solchen ergreifens muß keineswegs mit der qualität des kunstwerkes als gesamtes übereinstimmen. wiener führt allgemein bekannte beispiele dafür an, wie es im bereich der trivial-, schund- und kitschproduktion momente gibt, die ergriffenheit auslösen, obwohl man sich von der banalität dieser werke abgestoßen fühlen kann.

wieners frage zielt allerdings auf jene art von ergriffenheit, die durch die qualität eines kunstwerkes in seiner gesamtheit erzielt wird. was sind die konstitutiven merkmale großer kunstwerke im hinblick auf ihre fähigkeit ergriffenheit auszulösen? inwieweit ist diese ergriffenheit ein konstitutives merkmale für das verständnis eines kunstwerkes? sind in einem kunstwerk strukturelle merkmale angebbbar, denen zufolge ergriffenheit ausgelöst wird? wiener versucht durch die analyse des ergriffenheitsbegriffes nichts weniger als allgemeingültige strukturmerkmale ästhetischer formgebung zu liefern. er tut dies durch eine art von selbstbeobachtung, die man in einem weitgefaßten sinn der neopositivistischen protokollsatzmethode zuordnen könnte. er beobachtet und analysiert, was bei bestimmten sensorischen inputs, sich an seinem psychomentalen zustand oder verhalten verändert.

ein grundproblem der gesamten empiristischen tradition ist die frage, auf welche weise und an welcher stelle sich denken und sinnliche erfahrung berühren. die protokollsatzdebatte des wiener kreises versuchte dieses problem dadurch zu lösen, daß man an der schnittstelle zwischen der realen außenwelt und den von dieser empfangenen reizungen des individuellen sinnesapparates einen objektivierbaren protokollmechanismus einzuschalten versuchte. der einzelne beobachter protokolliert nach einem standartisierten verfahren seine zu einem bestimmten zeitpunkt, an einem bestimmten ort gemachten beobachtungserlebnisse. diese können allgemein überprüft und in der folge durch beschluß abgeändert, verworfen oder angenommen werden.⁹

grundbegriff ist für wiener das schema, welches er im sinne von allen turings automatentheorie verwendet. ein schema ist demnach - vereinfacht gesagt - eine bestimmte folge von endlichen zuständen, die mit ihrer umgebung in wechselwirkung stehen. gelangt ein bestimmtes schema über unseren sensorischen apparat zur psychomentalen verarbeitung, dann tritt ergriffenheit in jenen fällen besonders stark auf, in denen ein bekanntes schema durch neue, unbekannte elemente angereichert wird. diese neuen elemente bewirken eine spannung, eine störung oder verstörung, eine erhöhte art der aufmerksamkeit und in besonderen fällen, ergriffenheit. das bekannte schema versucht das unbekannte element so zu integrieren, dass es "sinn" ergibt. so kann - wie wiener vorallem am beispiel der musik zeigt - bei mehrmaligem passieren solcher schwierigen stellen eine art erhöhter konzentration mit nachfolgender erleichterung auftreten. die erleichterung ist quasi die reaktion darauf, daß man trotz der schwierigen stelle den weg zurück zum gewohnten gefunden hat. ein bekanntes schema, das wir in seinen einzelheiten nachzuvollziehen vermögen, stimmt für uns. diese "stimmigkeit erscheint uns als genuß oder überdruß"¹⁰. die ergriffenheit im wiederholten genuß ist schnell erschöpft. erst wenn durch innovative störungen das gewohnte schema gleichsam neu aufgeladen wird, stellt sich ergriffenheit wieder ein. ein schema kann auch durch

⁹ vergl.: carnap rudolf, über protokollsätze, in: schleichert h. (hg.), logischer empirismus - der wiener kreis, 1975, wilhelm fink verlag, münchen

und: neurath otto, protokollsätze, in: schleichert h. (hg.), logischer empirismus - der wiener kreis, 1975, wilhelm fink verlag, münchen

¹⁰ ebda. s..

unauflösbare störungen in seiner gespanntheit verharren und so selbst bei oftmals wiederholtem durchlaufen, ergriffenheit hervorrufen. wird allerdings ein neues, ungewohntes element mit einer bestimmten regelmäßigkeit eingeführt, so verliert sich sehr schnell der charakter des neuen und die innovation kann umschlagen in eine lästige platitüde.

das einfügen neuer elemente in ein bekanntes schema gestaltet sich als prozeß. teilweise gelingt die integration, teilweise schlägt sie fehl. dadurch bauen sich immer wieder partielle lustgefühle auf und neue, unbekannte zusammenhänge, "stimmungen", werden erzeugt. es wird gleichsam in kleinen schritten die störung, die abweichung, der fehler in eine neue form der stimmigkeit uminterpretiert. als solche handelt es sich um einen lern- und erkenntnisprozeß. das interessante daran ist, daß sich sehr oft das "falsche" durch eine neue sichtweise zum "richtigen" wandelt, wie wiener anhand von beispielen aus der musik ausführt. es ist gleichsam eine neuordnung des ganzen, indem die störung stimmiger teil des ganzen wird. die ergriffenheit, die sich dadurch einstellt, wird durch eine neue art von sinn evoziert. doch dieser sinn bleibt in den meisten fällen rätselhaft. wieder ist es ein beispiel aus der musik, durch das wiener die rätselhaftigkeit dieses sinnes veranschaulicht. ein plötzlich neu gehörtes, in seiner stimmigkeit eindeutig sinnstiftendes musikstück, sperrt sich gegen eine rationale interpretation dieses sinnes. der sinn erschließt sich in der unmittelbarkeit des gehörten. nichts weiter. die beschreibende darstellung des sinnes erschöpft sich in der beschreibung struktureller und formaler eigenschaften. diese rufen jedoch keine ergriffenheit hervor, sondern das gehörte.

die veränderung und abwandlung eines schemas durch neue elemente kann äußerst vielfältig sein. ein schema kann z.b. derart stark verwandelt werden, daß es enomer anstrengung und übung bedarf, das abgewandelte schema als eine abwandlung des alten, und nicht als ein völlig unzusammenhängend neues zu betrachten, etwa wenn die umgebungsgeräusche beim anhören eines musikstückes, als integrative bestandteile des stückes aufgefaßt werden.

die fähigkeit zu solcher integration und die lust an solcherart ergriffenheit, setzt nach wiener ein reaktionsfähiges schema oder eine struktur im psychomentalen prozeß voraus. dieses im psychomentalen apparat wirksame schema steht in resonanz zu dem durch den sensorischen input aufgenommenen, rezipierten schemata. wie,

wann und ob auf ein schema mit neuen elementen das psychomentele resonanzschema reagiert, liegt in der komplexen struktur der persönlichkei und deren biographie. dies ist nach wiener insofern bemerkenswert, als es sich gegen die auffassung eines objektiven schönen richtet.

bei der weiteren analyse formalästhetischer kriterien unterscheidet wiener allgemein an einem kunstwerk zwei ebenen/strukturen: eine objektstruktur und eine "naive", literarische struktur.

erstere bezeichnet die formalen komponenten eines kunstwerkes. die objektstruktur ist die reflexiv beschreibbare form an beziehungen, die ein kunstwerk in relation zu seinem medium aufweist. es sind dies z.b. die art der tonfolgen, elemente des bildaufbaues, gliederung eines textes, etc.. es sind die materialspezifischen merkmale der inneren organisation, die in der regel durch mathematische beziehungen beschreibbar und durch handwerkliches geschick herstellbar sind. diese art der inneren stimmigkeit sorgt für nachvollziehbarkeit, überraschung, spannung, etc..

die literarische komponente eines kunstwerkes ist verantwortlich für "anbindung an und kontrast mit dem umfassenden schemata der allgemeinen tradition"¹¹. diese literarische komponente betrifft nicht das isolierte kunstwerk als formalen komplex, sondern jene art von wirkungsfolgen, die beim autor, interpreten oder rezipienten spezifische "außerkünstlerische" gefühls- und bewußtseinslagen hervorrufen. "...mit fünf worten: mobilisierung von folgen von körperempfindungen und bewußtseinslagen."¹² ein beispiel für die anwendung solcher literarischer komponenten wäre die beabsichtigte und programmatische hervorrufung wohldefinierter, wechselnder stimmungs- und gefühlseindrücke durch melodie, rhythmus, etc..

objekt- und literarische struktur hängen auf zweifache art zusammen. einerseits sorgt eine gelungene verschränkung beider ebenen für einen optimalen ergriffenheitseffekt, andererseits sind die literarischen elemente nicht immer eindeutig von den objektformalen elementen zu trennen. auch die literarischen

¹¹ ebda. s. 33

¹² ebda. s. 33

elemente werden durch bestimmte formale eigenschaften des materials/mediums getragen. nur sind sie der analyse nicht oder nur schwer zugänglich. wiener erklärt dies durch einen verwaschenen, unscharfen grenzbereich, der sich in unserem psychomentalen, physischen apparat zwischen den unterschiedlichen zustandsebenen der sensorischen und nervösen verarbeitung ergeben.

"die 'mentale' schicht der in einem menschen realisierten, ineinander verzahnten schemata reicht von den objektstrukturen, deren operationen der selbstwahrnehmung sehr deutlich werden können, bis zu einer verwaschenen grenze, an der das psychologische in das physiologische übergeht. in diesem 'unteren' grenzbereich residieren z.b. die zeichen, auf denen die formen der 'mentalen' schicht operieren – empfindungen, qualitäten, oder strukturen auf diesen zeichen, die nicht introspezierbar, aber konstatierbar sind."¹³

einen interessanten vergleich mit diesen zwei strukturellen parametern bieten die überlegungen von jan turnovský in dem buch "die poetik eines mauervorsprungs"¹⁴. darin unterscheidet turnovský zwei ausrichtungen in der architektur: eine konzeptuelle und eine empirische. die konzeptuelle richtung, die der philosophischen tradition des rationalismus zugeordnet wird, geht von einem streng durchkomponierten, rational konsistenten architekturmodell aus, während die empirische richtung sich schlicht nach den baulichen gegebenheiten wie standort, material, zeit, etc. orientiert. turnovský lässt diese beiden richtungen einerseits bis zum griechischen tempel als der konzeptuellen tradition zurückreichen, andererseits führt er die empirische tradition bis zur vorgefundenen höhle zurück. die konzeptuelle ausrichtung könnte man mit wieners objektstruktur vergleichen und die empirische mit dessen literarischer struktur. die objektstruktur ist die konzeptuelle anwendung einer form auf ein medium oder material, die empirische oder literarische struktur reagiert auf vorgefundene bedingungen wie traditionen, standorte, bedürfnisse.

das beispiel von turnovský ist hier nicht zufällig gewählt. turnovský beschäftigt sich in seiner arbeit mit einem architektonischen detail des sogenannten stonborough hauses in der wiener kundmannngasse, das wittgenstein gemeinsam mit dem architekten paul engelmann für seine schwester gebaut hatte. dieses architektonische detail ist ein mauervorsprung im frühstückszimmer des hauses. turnovský gelingt es auf geradezu meisterhafte art anhand dieses ausschnittes zwei dinge zu verdeutlichen. er zeigt, mit welcher radikalen konsequenz und einer von puristischer strege und

¹³ abda s. 34

¹⁴ turnovský jan, die poetik eines mauervorsprungs, verlag vieweg, wiesbaden, 1999

ästhetischem asketismus getragenen konzeption, wittgenstein dieses hause baute. wittgenstein versuchte hier mit dem ihm eigenen gespür für die schlichte, lapidare form, nach einer rational durchkomponierten konzeption eine neuartige objektformale struktur umzusetzen. andererseits macht turnovský deutlich, daß dieser radikale konzeptuelle anspruch scheitern muß, weil die empirischen bedingungen des bauens oder nach wiener, die unvermeidliche anbindung an die hintergrundstruktur der traditon, für ein rational konsistentes konzept stets zu dicht, zu unvorhersehbar, letztlich zu unfäßbar sind. am beispiel des stonborough hauses heißt dies, daß der sich aus der gesamtkonzeption des hauses ergebende mauervorsprung, kein notwendiger, kohärenter teil des konzeptes ist, sondern eine spontane notlösung, die sich durch den konkreten bau selbst ergibt. wollte man dieses detail sinnvoll in das gesamtkonzept einfügen, wäre dies ein so weitreichender eingriff, daß das gesamtkonzept nicht mehr dasselbe wäre.

es ist nun keineswegs so, daß dieses prinzipielle scheitern einer strikt konzeptuellen vorgehensweise von nachteil wäre. im gegenteil: daraus resultiert das, was turnovský 'die poetik eines mauervorsprungs' bezeichnet. diese irritationen, diese abweichungen und verunreinigungen, sind grund und ursache für ergreifende schönheit. sie sind jene art der verflechtung und verschränkung von konzeptueller objektstruktur und empirischer tradition, die ganz im sinne wieners ursache für ergriffenheit sind. ich bringe dieses beispiel von turnovský etwas ausführlicher, weil es in gewisser weise jene poesie, die auch den traktat auszeichnet, wiederholt. auch der traktat ist in seiner konzeptuellen strengte durchbrochen und durchsetzt von "verunreinigungen", die seinen reiz, seine wirkung und seine tiefe entscheidend mitbestimmen.

in den künstlerischen gestaltungsstrategien wird mit den literarischen komponenten vorallem im hinblick auf wirkungen experimentiert, während mit den objektstrukturen kompositorische, konstruktive anstrengungen im vordergrund stehen. insgesamt ist es jedoch ein beständiges osszillieren zwischen objekt- und literarischer struktur, ein zum teil unbewußtes ausprobieren, ein tastendes suchen, bis sich einerseits durch einen glücklichen zufall, andererseits durch planende überlegung ein neues hören oder sehen oder verstehen einstellt und so neuen sinn produziert.

eine äußerst interessante bemerkung wieners betrifft die mathematik als ästhetische erscheinung. mathematik und ästhetik sind weniger zwei getrennte bereiche zwischen denen teilweise eine abbildfunktion besteht, sondern die mathematik ist ein teilbereich der ästhetik mit speziellen regeln.

dieser gedanke wird im weiteren noch im zusammenhang mit wittgensteins these von der einheit von ästhetik und ethik von interesse sein. ebenfalls im zusammenhang mit der mathematik deutet wiener die literarische struktur als hintergrund. in der mathematik scheint das verhältnis zwischen hintergrund und objektstruktur geklärt, während in der kunst ein ständiges spiel des wechsels, des fragens zwischen hintergrund und objekt stattfindet. mögliche unvereinbarkeiten sind von einem ästhetischen blickpunkt aus immer nur vorläufig. der widerspruch oder die negation sind - anders als in der mathematik - in der kunst nie absolut oder unüberbrückbar. es hängt eher von der geschmeidigkeit, der beweglichkeit oder akzeptanz des jeweiligen psychomentalen resonanzkörpers ab, ob ein schema mit einem anderen kompatibel erscheint oder nicht.

wieners vergleich zwischen kunst und mathematik zeigt nicht nur, daß beide bereiche auf ähnlichen gestaltungsprinzipien beruhen, die jeweils zu ergriffenheitszuständen führen, sondern er zeigt auch, dass diese ergriffenheitszustände erkenntnisformen sind. die ergriffenheit als emotional begriffene stimmigkeit ist ausdruck einer erkenntnis. es ist der durch lustgewinn erzeugte sinn. als einfaches beispiel solcher sinnproduktion führt wiener an: das aneinanderreihen beliebiger töne zu einer wiederholbaren phrase, die man durch "eingriffe" kürzt, stört, dehnt, dreht, verdoppelt, etc. das ergebnis dieser arbeit wird jeweils sinn sein.

ich möchte nochmals zusammenfassen: wiener unternimmt den versuch anhand des begriffs der ergriffenheit ein erkenntnistheoretisches modell zu entwickeln, das auf allgemeinen kriterien ästhetischer gestaltungsstrategien beruht. diese strategien der formgestaltung betreffen bildende, darstellende, literarische, mathematische künste. es sind sozusagen allgemeine kriterien, welche zur herstellung von strukturen oder schemata dienen, die das erkenntnishafte gefühl der ergriffenheit in höherem oder geringerem maße hervorzurufen vermögen. diese kriterien der gestaltung oder

formgebung sind wiederholung, verdoppelung, verkürzung, entgegensetzung, störung, drehung, spiegelung, etc.. zur anwendung kommen diese kriterien bei der herstellung oder verarbeitung von schemata, die eine doppelte struktur aufweisen: eine objektstruktur und eine literarische- oder hintergrundstruktur. durch einfügen neuer elemente, durch umgruppierung, entgegensetzung, etc. werden diese schemata abgewandelt, neu interpretiert und sind damit in der lage neuen sinn zu produzieren.

im folgenden möchte ich zeigen, wie in der tradition der konkreten poesie einerseits das augenmerk gestalterischer möglichkeiten auf das gelenkt wurde, was wiener die objektstruktur nennt, und wie andererseits das konkrete an der sprache, nämlich das material aus dem sie besteht, ohne explizit auf einen inhalt zu verweisen, sinn produziert. dabei beziehe ich mich auf theoretische aufsätze von eugen gomringer und franz mon.¹⁵

gomringer listet die einzelnen elemente, aus welchen sich jeder mögliche text zusammensetzt, auf: der buchstabe, das wort, der satz, die konstellation, die fläche, das buch. jede einzelne dieser komponenten besitzt einen visuellen, graphischen, bildhaften aspekt, der keineswegs beliebig ist. die konkrete form des buchstabens oder wortes, das material aus denen sie geformt sind, die anordnung auf einer fläche, ihre räumliche verteilung ergeben jeweils unterschiedliche möglichkeiten des optischen oder bildhaften ausdrucks. diese bildhafte qualität ist nicht einfach eine vom expliziten inhalt eines textes losgelöste qualität des sprachmaterials. das geformte bildmaterial ist gleichsam das strukturelle zeichengerüst der intendierten bedeutungen.

wenn man von dem etwas ideologisierenden sendungsbewußtsein gomringers absieht, so geht aus seinen überlegungen zur sprachform deutlich die vielfältigkeit und der reichum an strukturellen kombinationsmöglichkeiten hervor, die der umgang mit der form bietet. aber es geht gomringer nicht allein um die form. es geht vielmehr um den zusammenhang zwischen den gestaltungsmöglichkeiten des materials im hinblick auf eine intendierte aussage. jede zeit hat ihre form, könnte man sagen, egal

¹⁵ in: konkrete poesie, anthologie von eugen gomringer, stuttgart 1972, reclam nr. 9350

was sie ausdrückt. so sieht gomringer den vers als überholte form, der nicht mehr - strukturell und formal betrachtet - in der lage ist, zeitgemäß adäquat inhalt zu vermitteln. die frage der adäquatheit muß hier letztlich eine frage der verständlichkeit sein. das heißt eine lebendige zeitgemäße adäquate sprachliche form garantiert verständlichkeit. nach gomringer stellt heutzutage der vers eine rein historische größe dar. demgegenüber sieht er die konstellation als zeitgemäße sprachform an, die den individualistischen empfindungscharakter des verses überwindet und zu einer objektivierten, knappen wie präzisen, neuen sprachform führt.

"die konstellation ist die einfachste gestaltungsmöglichkeit der auf dem wort beruhenden dichtung"¹⁶ schreibt gomringer. die bildhafte anordnung auf einem flächig gedachten hintergrund soll als grundkonstellation für eine neue art von dichtung gelten. die sprache als instrument einer neuen art intersozialer kommunikation soll eine neue, auf die gesellschaft bezogenen funktion erfüllen:

"..das konkrete sprachgebilde als eine auf knappe, unverhüllte form gebrachte information zu verwenden."¹⁷

das wesentliche an gomringers überlegungen scheint mir seine erkenntnis der einzelnen aspekte struktureller gestaltbarkeit von sprachmaterial zu sein. das vermögen, beim anblick sprachlicher zeichen inhalt mitzuteilen, besteht darin, die letztlich grenzenlose vielfalt wie sie durch

"häufung, verteilung, analyse, synthese und rasterung von sprachlichen zeichen, von buchstaben und worten.." ¹⁸

ermöglicht wird, in immer neue und historisch aktuelle bezüge umzuschreiben.

das struktur- und gestaltungsfähige sprachmaterial beschränkt sich nicht auf buchstaben, worte, sätze, konstellationen, sondern erstreckt sich nach gomringer auch auf die größte textliche einheit, das buch. das buch ist materielles strukturmerkmal eines sprachtextes. der seitenumbruch ist gleichsam ein gedankenumbruch, das umblättern eine zeitliche zäsur im gedankenfluß. anfang und ende, vorne und hinten eines buches sind konventionen, die ein räumliches strukturschema eines textes definieren. so werden von der größten texteinheit, dem buch, bis zur kleinsten, dem buchstaben, texte als von strukturmerkmalen bestimmte

¹⁶ s.157

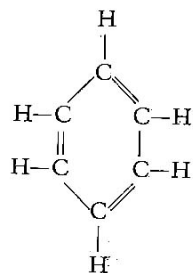
¹⁷ ebda. s. 159

¹⁸ ebda. s. 159

bilder aufgefaßt: ideogramme (begriffszeichen), piktogramme (bildzeichen), typogramme (buchstabenzeichen), konstellationen (flächenzeichen), buchgedicht (raumzeichen). als aktueller bezug auf den hier nicht näher eingegangen werden kann, sei die völlig neuartige strukturelle und formale qualität der neuen elektronischen medien erwähnt. sie bilden in ihren noch unabsehbaren möglichkeiten ein reiches reservoir an noch auszuschöpfenden, innovativen neuerungen im hinblick auf sinngebende textproduktion.

ein weiterer konkreter dichter, franz mon, schildert in dem aufsatz "zur poesie der fläche"¹⁹ wie die leere fläche auf der das schriftbild erscheint, von syntaktischer und semantischer relevanz ist. der meist übersehene zusammenhang der zwischen schriftbild und hintergrund besteht, kann zu neuen möglichkeiten der strukturellen gliederung von textbildern führen. als anschauliches beispiel bringt mon die chemische formel des benzolringes, die sich explizit einer von der konventionellen räumlichen textverteilung abweichenden struktur bedient und eine für die besonderen zwecke und anforderungen chemischer notation adäquate flächenordnung von textzeichen entwickelt hat.

man erinnere sich, die strukturformel für benzol lautet (wobei hier korrekterweise anstatt "lautet", "sieht aus" stehen müßte):



die entdeckung der inhaltsleeren sprachlichen form als ästhetisch relevantes gestaltungsmedium ist nicht bloß eine entdeckung, die es erlaubt, den traditionellen inhaltsgebundenen sprachformen neue hinzuzufügen. es ist vielmehr eine entdeckung, die notwendige und wesentliche relevanz für alle textformen besitzt. text könnte ohne verwendung der formalen prinzipien, wie sie in der konkreten poesie aufgezeigt und beschrieben werden, überhaupt nicht funktionieren. text ist

¹⁹ ebda. s.167

immer schon und mit notwendigkeit eine auf einem materiellen hintergrund in einem ästhetischen sinn geformte struktur. damit erhebt sich die frage, auf welche weise eine so und so gestaltete textstruktur die bedeutung des darin eingeschlossenen inhaltes bestimmt?

ich fasse das oben gesagte nocheinmal kurz zusammen:

elemente der konkreten textgestaltung in laut und bild: buchstabe, silbe, wort, satz, seite, buch

- die sich aus diesen elementen ergebenden bildtypen: ideogramm, piktogramm, typogramm, konstellation, buchgedicht.
- permutative operationen, die auf diese elemente angewandt werden können, um "ästhetischen sinn" zu produzieren: häufung, verteilung, analyse, synthese, rasterung
- syntaktische und semantische relevanz der leeren fläche: die bedeutung von schriftbild und hintergrund

in der tradition der europäischen moderne gibt es eine entwicklung, die ich als tradition des konkreten bezeichnen möchte. diese tradition des konkreten vollzog sich in so unterschiedlichen bereichen wie der bildenden (abstrakte und konkrete malerei) und darstellenden kunst (oskar schlemmers triadisches balett; kurt schwitters blaugrau bleibt blaugrau), der literatur (konkrete poesie), der musik (schönberg, cage) und der mathematik (formalismus). zur illustration jeweils ein beispiel aus dem bereich der malerei und der mathematik.

diese beispiele sollen zeigen, daß es ein bestimmtes geschichtliches klima gab und noch gibt, in dem eine zunehmende hinwendung zu fragen der form und der formulierung stattfindet. sinn kann unter absehung eines spezifischen inhalts produziert werden. es ist gleichzeitig eine hinwendung zum material. eine spezifische art der manipulation eines bestimmten materials macht nicht nur dieses material zum träger von bedeutung, sondern ist in seiner formuliertheit selbst bedeutung.

damit drängt sich wieder die frage der gestaltung in den mittelpunkt. die frage der ästhetik. ob wittgenstein bei der niederschrift des tractatus sich explizit fragen der äußeren formgebung gestellt hat, sei einstweilen dahingestellt. tatsache ist jedenfalls, daß wittgenstein mit pedantischer genauigkeit in vielen bereichen ein formgefühl an den tag gelegt hat, das zur annahme berechtigt, daß er auch bei der abfassung des traktats von seinem gefühl für die "richtige" form gebrauch gemacht hat.

die geschichte der modernen kunst kann man seit den impressionisten als eine entwicklung weg von der literarischen, erzählenden, illusionistischen malerei sehen, hin zu einer malerei, die sich auf das material, auf die form besinnt. die illusionistische raumauffassung wurde abgelöst von einer hinwendung zum raum der tatsächlichen zweidimensionalen bildfläche. das sujet als inhalt von malerei wich einer konzentration auf die malerischen darstellungsmittel. das, womit das sujet dargestellt wurde, wurde selbst zur darstellung gebracht. die im prinzip zur traditionellen sujetmalerei gleichmächtige potentialität an ausdrucks kraft des darstellenden mediums, war die eigentlich neue erkenntnis der abstrakten malerei. der inhalt der malerei verlagerte sich auf die malerei selbst. die reine malerei, die abstraktion von expliziten inhalten wurde zum programm. als vorbild diente die musik, die in ihrer reinheit des ausdrucks unübertroffen unter allen künsten erschien. reinheit in der musik besagte, daß die musik von ihrem wesen her - selbst wenn sie das gar nicht immer wollte - nicht anders konnte, als über den reinen sinneseindruck, über die materialität des tones zu wirken. der amerikanische kunstkritiker clement greenberg schreibt dazu in seinem 1940 in der zeitschrift "partisan review" erschienen aufsatz "zu einem neueren laokoon":

"...fand die avantgarde, was sie gesucht hatte; als sie nämlich entdeckte, daß der vorzug der musik wesentlich darin liegt, daß sie eine 'abstrakte' kunst ist, eine kunst der 'reinen form'. dies ist sie, weil sie objektiv nicht in der lage ist, etwas anderes als eine sinnesempfindung mitzuteilen, und weil diese empfindung nur in bezug auf denjenigen sinn zu verstehen ist, durch den sie ins bewußtsein tritt. ein nachahmendes gemälde

kann in begriffen nicht-visueller identitäten beschrieben werden, bei einem musikstück, gleich ob es etwas nachzuahmen versucht oder nicht, ist dies dagegen nicht möglich."²⁰

beispielhaft für diese entwicklung möchte ich einige punkte aus kandinskys theoretischem werk zu seiner malerei anführen. 1926 veröffentlichte kandinsky "punkt und linie zu fläche"²¹. in dieser arbeit analysiert kandinsky die zeichnerischen grundelemente der malerei. interessant dabei ist, daß sich darin eine gewisse inhaltliche ähnlichkeit zum tractat findet. sieht man von den etwas schwärmerischen metaphysischen spekulationen ab, die kandinsky seiner analyse der malerischen syntax unterlegt, dann kann man durchaus von einem, dem tractat vergleichbaren atomismus sprechen. kandinsky ging es nicht darum, was mit einem bild dargestellt werden kann, sondern was die bedingungen dieses darstellens sind. welches sind die elemente, die eine bildliche darstellung erst möglich machen? auch wittgenstein ging es im tractat nicht darum, was sätze aussagen, sondern was die bedingungen ihrer aussagefähigkeit sind. was im tractat der elementarsatz ist, ist bei kandinsky der punkt. der punkt ist das urelement der malerei. er ist die grundbedingung jedes bildes. der punkt steht sozusagen zwischen der leeren fläche des bildträgers und dem bild. es ist ein ideeller geometrischer punkt, in dem sich schweigen und sprechen verbinden. in dieser idealisierten punktform ist die gesamtheit des auszusprechenden potentiell enthalten. der punkt als reine potentialität ist schweigen. das schweigen ist bei kandinsky die verbindung zur sprache, weshalb der punkt zuerst in der sprache vorkommt. zur sprache kommt der punkt im satz. dies ist bei kandinsky wörtlich zu verstehen. der punkt, einerseits als leerer raum, der einen satz vom anderen trennt, andererseits als satzzeichen, das in einem logisch funktionalen zusammenhang mit anderen satzzeichen steht. es ist auffallend, daß kandinsky hier von satz und satzzeichen spricht, allerdings in einem etwas anderem sinn. der punkt als satzzeichen ist das konkrete, am papier befindliche interpunktionszeichen, das sich nach kandinsky von seiner gewohnten funktion lösen kann, aus dem satzzusammenhang heraustreten und selbstständig auf der fläche bestehen kann. wittgenstein faßt das satzzeichen gänzlich anders auf. das satzzeichen ist bei ihm jenes einfache oder komplexe symbol, das die logische

²⁰ in: kunst und theorie im 20. jahrhundert, hersg. ch. harrison u. p. wood, stuttgart, 1998, verlag gerd hatje, bd.2, s. 683

²¹ w. kandinsky,

struktur eines satzes wiedergibt. wie bei kandinsky dieser logisch funktionale satzzusammenhang zu verstehen ist, bleibt etwas dubios. jedenfalls nimmt er diesen punkt aus dem satzzusammenhang heraus und setzt ihn allein auf eine freie fläche. in dieser vom satz befreiten leeren umgebung gewinnt der punkt an selbstständigkeit, d.h. "... der klang des punktes gewinnt an deutlichkeit und kraft."²² was immer das heißen soll. einerseits handelt es sich um einen ideellen geometrischen punkt, andererseits um einen punkt, der als satzzeichen sätze voneinander trennt und insofern wohl als konkret zu verstehen ist. möglicherweise sieht kandinsky hier einen spezifischen zusammenhang zwischen der syntax von sprache und der einer bildgrammatik. erstere könnte er für ideell halten, letzteren für konkret. wie auch immer. in der ablösung des punktes aus dem bedeutungszusammenhang des satzes, in der verselbstständigung des punktes auf der leeren fläche, beginnt die malerei. von diesem urelement aus entwickelt kandinsky das gesamte repertoire malerischer ausdrucksmittel.

der punkt wird weiter analysiert. da dem materiellen punkt im gegensatz zum ideellen ausgedehntheit, form und umriß zukommt, entsteht ein erstes spannungsverhältnis zwischen der relativen ausgedehntheit des materiellen punktes und der fläche. der punkt kann sich in seiner relativen ausgedehntheit zu einer gröÙe ausdehnen, daß er die gesamte fläche bedeckt.

aus dem punkt entsteht die linie. die linie "... ist die spur des sich bewegenden punktes."²³ sie ist das zweite malerische grundelement. die linie ist sozusagen das ergebnis der aufgebrochenen ruhe des punktes. dieses aufbrechen, diese bewegung des punktes, dieser übergang von der zeitlosigkeit des punktes zur zeitlichkeit der linie, geschieht durch äußere krafteinwirkung auf den punkt. je nachdem wie diese krafteinwirkung erfolgt, entstehen die verschiedenen arten von linien, wobei kandinsky zunächst drei grundlegende linienarten postuliert: die horizontale, der er die eigenschaft der kälte zuspricht, die vertikale, mit der eigenschaft der wärme und die diagonale, die er kaltwarm nennt. diese drei grundlinien sind gleichzeitig grundlegende bewegungsformen. sie stellen gleichsam die drei grundrichtungen der zeit vor.

²² ebda. s.

²³ ebda.s.

kandinsky entwickelt aus dem urelement punkt und der daraus durch krafteinwirkung entstehenden linie ein ganzes universum an zeichnerischen möglichkeiten, die zugleich auch grundelemente aller malerischen möglichkeiten sind.

als drittes beschreibt kandinsky den notwendigen raum, in dem punkt und linie in erscheinung treten können. dieser raum ist die materielle grundfläche. diese fläche besitzt die eigenschaft, von zwei horizontalen und zwei vertikalen linien begrenzt zu sein. diese vier linien stellen qualitäten dar, die mit oben, unten, rechts und links bezeichnet werden. im rahmen der grundfläche sind die grundelemente punkt und linie gesetzt und definieren sich dort durch ihre räumliche nähe oder ferne zu den vier qualitativ verschiedenen begrenzungslinien. damit ist der elementare aufbau eines bildes umrissen.

diese analyse der zeichnerischen und malerischen grundelemente kann auch als relevante grundkonstellation im bereich der konkreten literatur gelten. die von gomringer postulierten grundelemente buchstabe bis buch basieren ihrerseits auf diesen einfachsten zeichnerischen und materiellen grundvoraussetzungen.

seit ende des 19. jh. vollzieht sich auch in der mathematik so etwas wie eine hinwendung zum konkreten. es geht einmal mehr um die fragen, was sind mathematische gegenstände, was sind die natürlichen zahlen, was sind punkte und geraden, wie können die mathematischen grundoperation der addition und multiplikation als reiner operativer formalismus bewiesen werden, wie läßt sich widerspruchsfreiheit in mathematischen systemen beweisen? quine sieht darin eine neuformulierung des mittelalterlichen universalienstreites²⁴. den drei traditionellen positionen des realismus, konzeptualismus und nominalismus stellt er drei moderne positionen der mathematischen grundlagendiskussion als entsprechungen gegenüber. dem realismus entspricht der logizismus, die beide davon ausgehen, daß allgemeinbegriffe oder mathematisch/logische gegenstände real existieren. der konzeptualismus und seine moderne variante der intuitionismus glauben zwar an universalien, diese werden aber vom menschlichen geist nicht entdeckt, sondern

²⁴ vergl. w.v.o. quine, was es gibt, in: von einem logischen standpunkt, frankfurt/main, 1979, ullstein verlag, s. 20 ff.

erfunden. der nominalismus und sein modernes korrelat, der formalismus bestreiten zur gänze die existenz abstrakter entitäten. die mathematischen gegenstände sind nichts weiter als bedeutungslose spielsteine in einem durch klare regeln geführten spiel. in diesem sinne repräsentiert der formalismus die tradition des konkreten in der geschichte der mathematik.

in gewisser hinsicht könnte man die nominalistsische position konkret, d.h. als inhaltsleer, als bloße wortformen, als nur die form betreffend, auffassen. die realistische position vertritt hingegen die auffassung , daß es hinter der form einen realen inhalt gibt, der durch die form ausgedrückt oder bezeichnet wird und ohne den die form bedeutungslos wäre. bei der realistischen auffassung verweist die form auf einen expliziten, aber nicht empirisch faßbaren inhalt, bei der nominalistischen version verweist die form entweder auf sich selbst oder auf einen empirisch erfahrbaren gegenstand.

seit mitte des 19. jh. kristallisierten sich vier unterschiedliche positionen zur frage der mathematischen gegenstände und deren grundgesetze heraus.

nach waismann²⁵ besteht die erste position in der annahme, daß die natürliche zahlenreihe und ihre grundgesetze eine selbstevidente, durch innere anschauung gerechtfertigte tatsache ist. dies ist die position kants, für den die mathematik ein system aus synthetisch, apriorischen urteilen ist²⁶.

der 2. standpunkt ist im prinzip eine konsolidierte auffassung des ersten. nicht die unmittelbar aus den grundrechnungsarten gewonnenen gesetzmäßigkeiten wie kommutativ-, assoziativ-, distributivgesetz und das gesetz der monotonie (nachfolgergestez) sind konstitutiv, sondern, vereinfacht gesagt, fundamentalere gesetze, die jenen auf einer tieferen ebene zugrunde liegen. peano führte die gesamte arithmetik durch ein logisches schlußverfahren auf fünf der anschauung unmittelbar einleuchtende grundgesetze zurück. das problem blieb jedoch das gleiche. das sogenannte unmittelbar einleuchtende war ein gegenstand außerhalb der mathematik. diese selbstevidente anschauung gehörte nicht mehr zum formalismus der mathematik. sie ist weder beweisbar, noch durch sonstige gründe

²⁵ vgl. waismann friedrich, einföhrung in das mathematische denken, münchen, 1970, dtv; s. 66

²⁶ kant immanuel, prolegomena zu jeder künftigen metaphysik, leipzig, 1927, verlag reclam

plausibel zu machen. nur das intuitive gefühl der absoluten richtigkeit berechtigt zu deren annahme. dieses gefühl der absoluten richtigkeit machte diese selbstevidenten grundannahmen zu einem inhalt. der inhalt als das eigentlich reale hinter dem formalismus der zeichen.

peano markiert den endpunkt der arithmetisierung der mathematik²⁷. daran anschließend folgt der versuch, die grundlagen der mathematik auf das fundament eines logischen kalküls zu stellen. der wichtigste vertreter dieser richtung ist frege. die mathematik wird als teilbereich der logik aufgefaßt, d.h die grundbegriffe der arithmetik lassen sich durch definitionen auf rein logische begriffe zurückführen. der vorteil dieses verfahrens: es bedarf keiner selbstevidenten anschauung mehr. wittgenstein stellt dazu fest: "alle sätze der logik sagen dasselbe. nämlich nichts."²⁸ und waismann schreibt, "tautologien sind also sätze, die aufgrund ihrer bloßen form wahr sind, deren wahrheit aber um den preis völliger inhaltslosigkeit erkaufte ist."²⁹

damit hat die mathematik zum ersten mal einen standpunkt erreicht, wie er zu beginn der abstrakten malerei, etwa bei kandinsky, vertreten wurde. die anfänge der abstrakten malerei sind zwar insofern konkret, als sie die malerischen grundkonstituenten zum inhalt haben, sie sind es jedoch nicht im strengen sinn, da die malerischen grundelemente farbe, punkt, linie, fläche etc. noch immer inhaltlich interpretiert wurden. der atomare punkt wurde als ideeller punkt und nicht als konkreter materialer punkt aufgefaßt. die farbe oder die richtung der linie war von ideellen qualitäten abgeleitet und nicht von der bloßen form des materials. auch frege interpretierte den logischen kalkül noch immer inhaltlich. er hielt die logik für "...eine beschreibende wissenschaft..." die "...beziehungen zwischen idealen gegenständen wie 'und', 'oder', 'wenn' usw..."³⁰ beschreibt.

russel, der ebenfalls wie frege an der logifizierung der mathematik arbeitete, entdeckte im fregeschen system eine folgenschwere antinomie und zerstörte so die hoffnungen auf eine erfolgreiche durchführung dieses projektes. russel hatte entdeckt, daß das auf einem mengentheoretischen klassenkalkül aufbauende

²⁷ vergl. waism. s. 69

²⁸ tlp. 5.43

²⁹ ebda. s.70

³⁰ ebda. s. 70

frege'sche programm einen widerspruch enthielt. die frage nach der menge aller mengen, die sich selbst enthält, führte zu der berühmten antinomie, die russel in seiner typentheorie zu beheben suchte. russel führte eine hierarchie der mengenbildung ein, die es nicht mehr erlaubte, beliebige gegenstände in mengen zu fassen, sondern die nur bestimmte gegenstandsbereiche für mengenbildungen zuließ. so konnten z.b. mengen von dingen, mengen von mengen, usw. in einer hierarchischen abfolge gebildet werden. dies war allerdings weit entfernt vom ursprünglichen anspruch, den russel an dieses projekt gestellt hatte.

als vierter standpunkt entwickelte sich ein tatsächlich konkretes programm, d.h. ein inhaltsloser, anschauungsloser formalismus, der auf nichts anderem mehr beruhte, als auf sich selbst. in der bildenen kunst zeichnete sich eine ähnliche entwicklung ab. die abstrakte kunst mündete in die konkrete kunst des materials, des realen raumes, und der realen aktion im realen raum. seit monet und den impressionisten wurde das bild als zweidimensionale fläche verstanden. dies galt als radikale abkehr von der historischen darstellung illusionistischer raumauffassungen. nicht der illusionäre bildraum, sondern der zweidimensionale realraum der leinwand war gegenstand künstlerischer gestaltungsstrategien. diese entwicklung mündete in den abstrakten expressionismus eines de kooning u.a. und in letzter konsequenz im gestischen expressionismus eines jackson pollok.

ende der fünfziger und anfang bis mitte der sechziger jahre entwickelte sich aus dem umfeld der sogenannten cage klasse eine subkulturelle avantgarde, die den bildbegriff konsequent von der zweidimensionalität der fläche in die dreidimensionalität des raumes übertrug. die zwei dimensionen der fläche sind letztlich genauso illusionär, wie der bildraum. das bild ist als materieller gegenstand immer schon ein dreidimensionaler gegenstand. die assemblage führt diese dreidimensionalität sichtbar auf der bildfläche ein, indem gegenstände auf der fläche montiert werden, die in den realraum gleichsam herausragen (vergl. allan kaprow "baby"). von diesem stand der dinge aus, ist es nur mehr ein kurzer gedanke zu der auffassung, daß sich das bild auf den gesamten realraum ausbreitet. mit der einbeziehung des gesamten umgebungsraumes (enviroment) wird der raumbegriff des historischen bildes soweit konkretisiert, daß die bildgestaltung mit dem tatsächlichen realraum zusammenfällt. der galerieraum, der öffentliche raum, der naturraum sind die "leinwand", die folie, der hintergrund, auf dem mit

dreidimensionalen gegenständen "gemalt" wird. der letzte schritt in dieser entwicklung bildet das happening oder die performance. die handlungen, gesten, bewegungen, stellungen des künstleren gleichermaßen wie die des publikums werden zu mitteln der gestaltung und des ausdrucks. in der fortschreitenden desillusionierung der raumauffassung vollzieht sich also von den impressionisten bis zu den performancekünstlerinnen eine zunehmende radikalisation, die nicht zuletzt in der aufhebung der individuellen, subjektiven, künstlerischen geste besteht und kunst und leben inszenatorisch zur deckung zu bringen versucht.

mit ähnlicher radikalität in der hinwendung zum konkreten geht der hauptvertreter des mathematischen formalismus, david hilbert, vor, wenn er behauptet, man müsse jederzeit anstatt 'punkt, geraden, ebenen', 'tische, stühle, bierseidel'³¹ sagen können. der mathematische formalismus geht nicht mehr davon aus, daß axiome unmittelbar einleuchtende tatsachen beschreiben, sondern die axiome sind nur mehr inhaltsleere satzgerüste/formgerüste, die in ihrer gesamtheit die grundbegriffe desjenigen systems erklären, auf das sie angewandt werden. das kann z.b. die euklid'sche geometrie oder eine nichteuklidische geometrie sein. diese leerheit oder konkretheit des mathematischen formalismus wird besonders anschaulich, wenn man sich hilberts definition der euklidischen axiome ansieht. das erste axiom in euklids elementenlehre lautet: "jeder punkt kann mit jedem punkt durch eine gerade verbunden werden."³² diese aussage läßt sich in die formel umwandeln: "zu zwei punkten x_1 und x_2 gibt es stets eine gerade y , so daß x_1 und x_2 auf y liegen." noch weiter umgeformt lautet dieser satz: "zu zwei A-dingen x_1 und x_2 gibt es stets ein B-ding y so, daß x_1 und x_2 in der C-beziehung zu y stehen." eine solcherart vollkommen formalisierte, konkrete satzstruktur genügt, um einen konsistenten kalkül aufzubauen. womit dieser formalismus interpretiert wird, worauf er angewendet wird, ist für seine strukturelle aussagekraft unerheblich. er ist offen für alle möglichen interpretationen. so kann das hier genannte satzgerüst sowohl euklids erstes axiom interpretieren, als auch die beziehungskonstellation zwischen zwei stühlen und

³¹ fuchs walter, knaurs buch der modernen mathematik, münchen 1966, droemerschel verlagsanstalt, s. 34

³² waismann s. 26

einem tisch beschreiben.³³ auf ähnliche weise ist die abstrakte und noch mehr die konkrete kunst die darstellung inhaltsleerer strukturen möglichen gestaltens. wie die kunstgeschichte zeigt, sind diese strukturen genauso vielfältig und können ebenso ergriffenheitszustände hervorrufen wie die traditionelle sujetkunst.

diese beispiele aus der geschichte der bildenden kunst und der mathematik sollen zeigen, wie es auf verschiedenen gebieten zu einer völlig neuartigen bewertung der form gekommen ist. form als eigenständiger ausdruck. indem die inhaltsleere form als eigenständiger wert erkannt wurde, stellt sich ganz unweigerlich das problem der formulierung und des materials.

hellblau 2

bevor ich die hier vorgestellten formalästhetischen kriterien im einzelnen anhand des tractattextes diskutiere, möchte ich einen kurzen biographischen überblick über wittgensteins leben bis zum erscheinen des tractats geben. ein besonderes augenmerk in dieser biographischen notiz wird auf wittgensteins lektüre gelegt. es soll insgesamt ein gefühl für die künstlerische persönlichkeit wittgensteins entstehen, das ihn zwar nicht als bildenden künstler im herkömmlichen sinne zeigt, in ihm aber dennoch als persönlichkeit mit einem absoluten willen zur ästhetischen richtigkeit

³³ fuchs, s. 35

beschreibt. wittgensteins selbstbild war keineswegs das eines künstlers. aber viele seiner charakterlichen eigenheiten, sein ausgeprägtes formgefühl, seine bedingungslosigkeit in gestaltungsfragen, sowie seine ruhelosigkeit in der suche nach dem richtigen ausdruck, weisen ihn als jene unkonventionelle, schöpferische persönlichkeit aus, die auch herausragende bildende künstler oder musiker auszeichnet.

zum zweiten sollte diese biographische notiz den historischen rahmen aufzeigen, innerhalb dessen der tractat entstand und als dessen antwort er sich verstand.

wittgenstein wird am 26. april 1889 in wien als sohn eines der reichsten großindustriellen der donaumonarchie geboren. er genießt eine umfangreiche privaterziehung, bis er 1903 nach linz in eine realschule kommt, die er 1906 mit der matura abschließt. wittgenstein ist in dieser schule ein kraßer außenseiter, der mit seinen gepflegten umgangsformen und seinem großbürgerlichen auftreten auf unverständnis und ablehnung bei seinen schulkameraden stößt. er ist isoliert und leidet unter dieser, sicher auch von ihm selbst mitverursachten isolation. seine lektüre in dieser zeit ist schopenhauers **"die welt als wille und vorstellung"** und **otto weiningers "geschlecht und charakter"**. er wird stark von **karl kraus "fackel"** beeinflusst und er liest: **ludwig boltzmanns "populäre schriften"** und **heinrich hertz "die prinzipien der mechanik"**

es verwundert, wie weiningers vollkommen verquere, bis absurd blöde gedankengänge über frauen, juden, rasse, psychologie und erkenntnistheorie wittgenstein so stark beeinflussen können. aber gerade dieses werk schätzt er besonders. nach monk ist das dadurch begründet, daß sich wittgenstein von weiningers tragischem genie- begriff angezogen fühlt, jenem genie, das das unmögliche versucht und dabei immer im bewußtsein des scheiterns und des todes lebt. weininger, der sich in einer theatralischen inszenierung mit 23 jahren im sterbehaus beethovens umbringt, liefert selbst ein beispiel für dieses tragische scheitern. davon fühlt sich wittgenstein angezogen. sein ganzes leben hindurch wird er von selbstzweifeln gequält und ständig lebt er in der angst, nichts wirklich wertvolles schaffen zu können.

hertz problematisiert den begriff der kraft in newtons mechanik. er vertritt dabei keine empiristische, sondern eine kantianische position, d.h. hertz glaubt, dass unsere realitätsmodelle die wirklichkeitserfahrung bedingen und nicht, daß nach empiristischer auffassung unsere realitätsmodelle aus der wirklichkeitserfahrung abgeleitet sind. so ist wittgenstein schon sehr früh mit der kantischen position vertraut, und sein denkstil orientiert sich an den exaktheitsforderungen einer technologisch orientierten naturwissenschaftlichen praxis.

von 1906 bis 1908 studiert wittgenstein in berlin charlottenburg an der technischen hochschule ingenieurwissenschaft und schließt mit einem diplom ab. er liest **gottfried kellers tagebücher**.

1908 geht wittgenstein nach manchester und studiert dort flugzeugbau; er entwirft drachen für die wetterstation nahe glossop und beginnt sich für probleme der reinen mathematik zu interessieren. **bertrand russels "the principles of mathematics"** und **gottlob freges "grundlagen der mathematik"** üben auf wittgenstein einen nachhaltigen einfluß aus, der dazu führen wird, daß er 10 jahre später mit der fertigstellung des tractats eine umfassende antwort liefert.

vielleicht ist es wittgensteins naturwissenschaftliches interesse, sein talent für technische problemlösungen und die damit verbundene mathematische begabung, die ihn auf diese beiden werke aufmerksam macht. vorallem aber dürfte es die philosophische dimension gewesen sein, die ihn zu einer näheren beschäftigung mit diesen arbeiten führt. russel und frege haben beide in ihren arbeiten den versuch unternommen, die mathematik auf ein fundament der logik zu stellen. russel entdeckt aber in freges arbeit die berühmte antinomie von der menge aller mengen, die sich selbst nicht enthält. russel und frege haben beide ihr axiomatisch, logisches fundament auf einen klassenkalkül aufgebaut. dieser kalkül beinhaltet nicht nur klassen von dingen, sondern auch klassen von klassen. somit lassen sich alle denkbaren klassen in zwei klassen zusammenfassen: in die klasse aller klassen, die sich selbst als element enthält, das heißt, selbst klassen sind und in die klasse aller klassen, die sich nicht selbst als element enthalten, das heißt, die klassen dieser klasse enthalten als elemente nicht wieder klassen, sondern dinge. fragt man sich, ob die klasse, die alle klassen enthält, die nicht elemente ihrer selbst sind, sich selbst enthält, so erhält man keine antwort. enthält sich diese klasse selbst, so gerät sie in

widerspruch mit ihrer eigenen definition, die besagt, daß sie die klasse der klassen ist, die sich nicht selbst zum element hat. demnach ist sie eine klasse, die sich nicht als element selbst enthält, woraufhin sie ein element ihrer selbst sein müßte. um diesem widerspruch zu entgehen, ergänzt russel seine eigene arbeit um die typentheorie, die allerdings nicht sehr befriedigend wirkt. wittgenstein ist von diesem problem fasziniert und er beginnt an der lösung der russelschen antinomie zu arbeiten, während er gleichzeitig noch bis 1911 in manchester weiterstudiert und dort einen flugzeugmotor mit einem neuen propellertyp entwickelt und diesen patentieren läßt.

1911 fährt wittgenstein mit einem entwurf einer mathematischen abhandlung zu frege nach jena (nicht erhalten). diesen dürfte die arbeit nicht sonderlich beeindruckt haben, aber er empfiehlt wittgenstein bei russel in cambridge zu studieren. im oktober 1911 trifft wittgenstein erstmals russel in dessen sprechstunde am trinity college und besucht daraufhin russels vorlesungen über mathematik und logik. anfang 1912 gibt wittgenstein ein erstes manuskript russel zu lesen, der sich davon beeindruckt zeigt. in dieser arbeit schlägt wittgenstein eine definintion der logischen form im gegensatz zum logischen inhalt vor³⁴. seine grundlegende frage lautet: was ist die logik, und zwar nicht einfach als technische voraussetzung für schlußverfahren, sondern was ist sie ihrem innersten wesen nach, in bezug auf unser denken und in bezug auf die struktur der welt?

1912 immatrikuliert wittgenstein am trinity college in cambridge. zu dieser zeit liest er **"varieties of religious experience"** von **william james**. bei einem wien aufenthalt sieht wittgenstein das **anzengruber stück "die kreuzelschreiber"** und erkennt darin die möglichkeit religiöser erfahrung. er begründet diese möglichkeit religiöser erfahrung mit dem umstand absoluter aufgehobenheit und unabhängigkeit vom schicksal. in diesen themenkomplex von ethik, handlungsmaximen und religiöser erfahrung fällt auch die beschäftigung mit **charles dickens "david copperfield"**, worüber er mit russel einen ausgiebigen disput führt.³⁵

³⁴vergl. monk, s 58

³⁵ monk s.68

eine episode aus dieser zeit veranschaulicht wittgensteins unbedingten willen zur konsequenz, sein untrügliches gefühl für eine optisch unaufwendige form und auch seine exzentrik. als er von george edward moore dessen collegeräumlichkeiten zur verfügung gestellt bekommt, kann er sich beim einkauf des mobiliars für nichts entscheiden, da ihm alles zu verschnörkelt, zu wenig schlicht, zu wenig funktional ist. kein konfektionsgefertigtes möbelstück kann seinen strengen, puristischen maßstäben, die er in fragen der ästhetik ansetzt und die er auch auf nebensächliche, alltägliche dinge anwendet, genügen. in einem seiner briefe an seine geliebte ottoline morrell schildert russel wittgensteins reizbare, hypersensible künftlernatur:

"er ist extrem anspruchsvoll und hat gestern überhaupt nichts gekauft. er hielt mir einen vortrag, wie möbel sein sollen – alle verzeirungen, die keine funktion haben, kann er nicht ausstehen, und nichts ist ihm schlicht genug."³⁶

konsequenterweise läßt sich wittgenstein nach seinen eigenen angaben möbel bauen. russel beschreibt wittgensteins temperament wie folgt:

"sein temperament ist intuitiv und launisch, wie das eines künftlers. jeden morgen gehe er hoffnungsvoll an die arbeit, und abends beende er sie stets voller verzweiflung – wenn er etwas nicht versteht, wird er ebenso wütend wie ich."³⁷

in späteren jahren wird sich dieses künftlertemperament noch oft unter beweis stellen, so zum beispiel in seinem verhältnis zur musik, beim bau des hauses für seine schwester, beim modellieren einer mädchenbüste im atelier des befreundeten bildhauers michael drobil. extremer ausdruck für diese haltung ist eine anekdote, in der wittgenstein seine bewunderung für die basiluskathedrale im kreml äußert. in einem gespräch mit m. o'c drury bemerkt er dazu:

"es gibt eine geschichte – ich weiß nicht, ob sie zutrifft, aber ich hoffe, daß sie wirklich stimmt - , wonach iwan der schreckliche, als er die vollendete kathedrale sah, den architekten blenden ließ, damit dieser nie etwas schöneres entwürfe."³⁸

dieses verhalten ist ausdruck einer konsequenten haltung, bei der die frage der form zu einer frage der ethik wird. sich mit einer unbefriedigenden form zufrieden zu geben, käme einer unmoralischen handlung gleich.

"ethik und ästhetik sind eins"³⁹,

³⁶ monk s.72

³⁷ monk s. 59

³⁸ rush rees (hersg.), ludwig wittgenstein: porträts und gespräche, frankfurt/main, 1992, suhrkamp verlag, s. 226

³⁹ tlp 6.421

schreibt wittgenstein später im tractat. es geht ihm um eine radikale form, um eine konsequente form, bei der kein einziges detail überflüssig sein darf, sondern im gegenteil, durch eine funktionale oder konsistente notwendigkeit gerechtfertigt sein muß. das heißt, die form als ganzes und in ihren teilen muß einer inneren und äußeren notwendigkeit gehorchen, einer äußeren funktionalen und einer inneren konsistenten notwendigkeit, die ausdruck sowohl einer ästhetik wie ethik sein muß.

wittgenstein liest die biographien von mozart und beethoven, deren leistungen er weit über alles andere stellt und die er - wohl im gegensatz zu den philosophen - für die wahren, begnadeten "göttersöhne" hält.

im sommer 1912 liest er **tolstois "hadschi murat"**. tolstois erzählungen werden zeitlebens zu wittgensteins Lieblingslektüre gehören. noch viele jahre später empfiehlt er m. o'c. drury die lektüre von tolstois erzählungen.⁴⁰

neben tolstoi ist es vor allem dostojewski und dessen figur des starez aus den brüdern karamasow, die ihn immer wieder beschäftigen wird, und der er größten respekt entgegenbringt.

im herbst 1912 fährt er nach london, wo er bei russel wohnt und mit diesem heftig über logik debattiert. russel schildert in einem brief an ottilie morrell wittgensteins leidenschaftliches und kompromißloses bemühen um eine vollkommenheit im ausdruck. russel rät ihm, nicht erst dann mit dem schreiben zu beginnen, wenn er vollkommen darin ist, denn mit einem solchen anspruch würde er nie etwas schreiben. wittgenstein reagiert darauf mit einem wutausbruch. es ist nicht einfach eine attitüde, es ist ausdruck einer art von besessenheit. auch wenn man es für ein klischee halten mag, so ist diese form der leidenschaftlichkeit merkmahl einer ganz bestimmten künstlerpersönlichkeit.⁴¹

1913 schreibt wittgenstein eine böartig vernichtende buchrezension für die cambridge review über **p. coffeys "the science of logic"**. wittgenstein verteidigt fanatisch ein mathematisches exaktheitsideal. er arbeitet wie besessen ausschließlich an logischen problemen, leidet dabei ständig unter extremen

⁴⁰ ebda. s. 129

⁴¹ vergl. monk, s. 74

selbstzweifeln und daran, daß ihn sein "genius" im stich lassen könnte, er nichts ganzes zustande bringe, etc.. die verzweifelte haltung eines künstlers.

russel versucht zu dieser zeit wittgenstein als seinen nachfolger aufzubauen. er soll die ungelösten probleme der principia matheamtica, der logik, lösen. russel fühlt sich für diese gigantische aufgabe zu alt und zu müde. wittgenstein befindet sich zu dieser zeit, in einer äußerst labilen, psychologischen verfassung. er läßt sich hypnotisieren, da er glaubt, durch die hypnose, analog zu einer hypnotisch verursachten steigerung der muskelkräfte, ungeahnte geisteskräfte entwickeln zu können. nach zwei sitzungen ist das experiment erfolglos beendet.⁴²

1913 arbeitet russel an einer "urteilstheorie"⁴³, die wittgenstein als unzutreffend beurteilt. russel gerät daraufhin in eine schwere sinnkrise, erwartet aber von wittgenstein eine lösung des problems. wittgenstein arbeitet an der lösung dieser probleme, die laut pinsent

"nicht nur wunderbar einfach und schön ist, sondern auch alles aufzuhellen scheint."⁴⁴

im herbst 1913 reist er zusammen mit david pinsent nach norwegen. wittgenstein beginnt intensiv zu arbeiten. pinsent bemerkt dazu, wittgenstein sei in punkto reizbarkeit nicht besser als beethoven (beethoven war in gewisser weise wittgensteins vorbild)⁴⁵. es ist unverkennbar: die exzentrik wittgensteins ist die exzentrik eines künstlers.

nach seiner rückkehr aus norwegen will er unbedingt so schnell wie möglich wieder dorthin zurückkehren und zwar gleich für zwei jahre. russel spricht dieses ansinnen wittgensteins "künstlerischem gewissen"⁴⁶ zu. wittgenstein sucht eine selbstgewählte, lange isolation in der kälte und kargen schönheit des nordens, weil er glaubt, nur noch kurz zu leben.

russel weiß nicht genau, woran wittgenstein im einzelnen arbeitet. er drängt ihn, ihm seine neuesten ergebnisse mitzuteilen, weil er diese für eine bevorstehende

⁴² quellen: pinsent, monk s. 94

⁴³ vergl. monk s. 98

⁴⁴ siehe: monk s. 100

⁴⁵ vergl. monk s. 104

⁴⁶ vergl. monk s. 108

vortragsreise nach amerika nützen will. aus dieser situation, vor allem aber auf das drängen russels, entstanden die **"notes of logic"**⁴⁷, die aus einer mitstenographierten version von fragen und antworten zwischen russel und wittgenstein hervorgehen. interessant ist, daß russel wittgensteins ideen für bahnbrechend hält, ihnen aber durchaus nicht in allem folgen kann. es geht in diesen notes um das problem typentheorie versus symbolischer logik. die äußerst komplizierte theorie läuft auf den sehr einfachen gedanken hinaus, daß das zeichen "A" dasselbe zeichen wie "A" ist. d.h. "A", "B", "C" etc. sind derselbe buchstabentyp. das läßt sich aber nicht sagen, sondern das zeigt sich. hier ist also schon die wesentliche konzeption des tractats, nämlich die unterscheidung zwischen "zeigen" und "sagen" vorweggenommen. z.b. "x", "y", etc. wären andere zeichentypen. doch gerade das läßt sich auf keine weise sagen, sondern zeigt sich anhand der form, des symbolismus. das ist gemeint, wenn wittgenstein behauptet, daß das, was russel in der typentheorie sagen will, sich nicht sagen läßt. das läßt sich nur an der form, der formulierung, der gestaltung, der komposition zeigen. auch wittgensteins einstellung zur philosophie wird hier grundgelegt. die philosophie ist nicht deduktiv, sondern deskriptiv. d.h., die philosophie beschreibt formen. und genau in diesem sinn ist die philosophie ästhetisch und in diesem sinne ist sie ethisch, aber genau dadurch kann die ethik oder die ästhetik kein gegenstand der philosophie sein. die form zeigt ihre fähigkeit abzubilden. das abgebildete kann ausgesagt werden. aber die möglichkeit einer aussage, die auf dieser abbildfunktion beruht, kann nicht ausgesagt, sondern muß sich an der form selbst zeigen.

im oktober 1913 fährt wittgenstein erneut nach norwegen. als er sich von pinsent verabschiedet, ist das ihre letzte begegnung. david pinsent, einer seiner engsten bezugspersonen dieser zeit, stirbt fünf jahre später während der letzten kriegsmonate bei einem flugzeugunglück.

in einem briefwechsel mit russel aus norwegen zeigt sich erneut, daß wittgenstein die lösung des "logischen problems" als ein formales problem, als ein problem der richtigen form begreift.

"alle sätze der logik sind verallgemeinerungen von tautologien und alle verallgemeinerungen von tautologien sind sätze der logik. andere logische sätze gibt es

⁴⁷ vergl. suhrkamp bd 1 s. 188

nicht. (dies halte ich für definitiv). die große frage ist jetzt: wie muß ein Zeichensystem beschaffen sein, damit es jede tautologie AUF EINE UND DIESELBE WEISE als tautologie erkennen läßt? dies ist das grundproblem der logik!"⁴⁸

wittgensteins seelenzustand ist zu dieser zeit von extremen gefühlsschwankungen bestimmt. sein künstlerisches temperament bestimmt den alltag und seine arbeit. getrieben von der sehnsucht nach konsequenz und klarheit, nach vollkommenheit und reinheit, quält er sich darin, ein makeloses werk zu schaffen.

im frühjahr 1914 besucht moor wittgenstein in norwegen. wittgenstein "diktiert" moore seine neuesten erkenntnisse. erhalten ist dieses diktat als "aufzeichnungen, die g.e. moore in norwegen nach diktat niedergeschrieben hat"⁴⁹. wesentlich darin, die unterscheidung zwischen "sagen" und "zeigen".⁵⁰

ab juli 1914 befindet sich wittgenstein wieder in wien und wird dort vom kriegsausbruch überrascht.

ich möchte im folgenden versuchen, die konkrete arbeitssituation in der der tractat entstanden ist, darzustellen. es geht mir vor allem darum, wie unter ganz bestimmten äußeren bedingungen ein arbeitsprozeß stattfindet, den man in gewisser weise als ein abarbeiten am material bezeichnen könnte. dieses abarbeiten verstehe ich in einem ganz konkreten sinn. so wie ein bildhauer einen steinblock bearbeitet, sich an der konkreten sprödigkeit und harte abmüht, um das material in eine bestimmte aussagefähige form zu bringen, so arbeitet wittgenstein am sprachmaterial. der vergleich mit einem bildhauer scheint mir auch in anderer hinsicht passend. wittgenstein arbeitet "bildhauerisch", am "ganzen stück", das heißt, das "ganze", die sprache insgesamt ist das formbare material, das zuerst in seiner groben grundstruktur herausgeschält wird und sich dann schicht um schicht in feinere strukturen verzweigt.

thematisch bewegt sich wittgenstein auf einem strikt vorgegebenen terrain. seine arbeit ist als antwort auf russels prinzipia mathematica und freges begriffsschrift

⁴⁸ siehe: monk s. 112/113

⁴⁹ suhrkamp bd. 1 s. 209

⁵⁰ siehe monk s.119

gedacht. auf die darin enthaltenen widersprüche und unklarheiten will wittgenstein eine endgültige antwort geben.

im juli 1914 erklärt österreich serbien den krieg. der erste weltkrieg beginnt. am 9. august tritt wittgenstein als freiwilliger auf dem wachschiff goplana auf der weichsel bei krakau seinen kriegsdienst an. an genau diesem tag beginnen die aufzeichnungen in den tagebüchern. diese tagebücher sind wesentlich mehr, als die aufzeichnung von tagesgeschehen, verfaßtheiten und erlebnissen. sie bildeten das grundmaterial aus dem der tractat herausdestiliert wird. sieben oder neun solcher tagebücher fertigt wittgenstein im laufe der kriegsjahre an. drei dieser bücher sind erhalten geblieben.

wittgenstein beginnt zunächst seinen dienst mit viel zuversicht. alles ist neu und unbekannt. neben der körperlichen arbeit hofft wittgenstein genügend zeit zu finden, um seine eigentliche arbeit, die arbeit am tractat fortführen zu können. hier ist anzumerken, daß wittgenstein zu dieser zeit noch keinen titel für seine arbeit hat. der titel entsteht erst im zusammenhang mit der erstveröffentlichung 1922 bei dem englischen verleger paul kegan. bei der suche nach einem titel für diese englische übersetzung hat moor die bezeichnung "tractatus logico philosophicus" in anlehnung an spinozas "tractatus theologico-politicus" vorgeschlagen, womit sich wittgenstein einverstanden erklärt⁵¹.

dieser umstand ist durchaus von interesse. es ist eines jener formalästhetischen kennzeichen, die wittgensteins arbeitsweise charakterisieren. er arbeitet nicht nach titeln. deshalb finden sich auch in keinem seiner werke titelbezogene inhaltsangaben. er arbeitet ohne vorgaben direkt am material, am material der sprache. aus dieser spracharbeit entstehen gleichsam module, die sich zu einheiten zusammenfügen lassen und denen man nachträglich einen titel geben kann. diese dekonstruktivistische, dezentrale, fragmentarische arbeitsweise behält wittgenstein zeit seines lebens bei. als er ende der zwanziger jahre wieder regelmäßig philosophisch zu arbeiten beginnt, sammelt er in tage- und notizbüchern material, das er in einer zweiten phase überarbeitet. diese überarbeitung besteht aus diktierten typoskripten, von denen er durchschläge anfertigt. aus diesen typoskripten

⁵¹ ebda. s.225

schneidet er mit der schere sätze, absätze, teile aus und fügt sie mit anderen teilen zusammen, klebt sie in seine laufend angefertigten notizhefte, kombiniert, strukturiert, streicht, erneuert.⁵² wittgenstein als textskulpteur.

schon die ersten tage auf der goplana desillusionieren wittgenstein vollständig. ungeziefer, verseuchte unterkünfte, ungenießbares essen und das schlimmste von allem: eine dumpfe, dumme, besoffene und gewalttätige mannschaft, für die er naturgemäß ein außenseiter und ein willkommenes opfer ist. wittgenstein versucht so gut es geht, sich von diesen grobheiten und anfeindungen fernzuhalten. in seinem tagebuch richtet er immer wieder heftige appelle an sich selbst, die gegebenen umstände in demut und gottvertrauen zu ertragen. zu einem leutnant gewinnt er ein freundschaftliches verhältnis, das ihm rückhalt und ansprache verschafft. die arbeit am schiff ist hart, doch dies scheint wittgenstein bei weitem nicht soviel auszumachen, wie die bosheit seiner kameraden. er bedient am schiff einen scheinwerfer. zum teil bei eisiger kälte und regen, unter artilleriefeuer und schlafmangel. doch wann immer zeit bleibt, versucht wittgenstein an seiner arbeit weiterzumachen. oft unter großen selbstzweifeln und selbstvorwürfen. dann stehen sätze wie der folgende im tagebuch:

"wenn wir einen chinesen hören, so sind wir geneigt, sein sprechen für ein unartikulierte gurgeln zu halten. einer der chinesisch versteht, wird darin die sprache erkennen. so kann ich oft nicht den menschen im menschen erkennen etc."⁵³

wittgenstein durchlebt in diesen ersten wochen des krieges schwerste geistige und körperliche krisen. schlafmangel, übermüdung, gefechtssituationen mit der russischen armee und immer wieder die grausamkeiten der pöbelnden mannschaft. zwischen tiefen depressionen, in denen er an seinen fähigkeiten, seinem durchhaltevermögen verzweifelt und dem anstrengenden kriegsalltag findet er zeit zu arbeiten, das heißt an seinem text weiterzuschreiben. immer wieder vermerkt er in seinen tagebuchaufzeichnungen erfolge, mißerfolge, hoffnungen und enttäuschungen in bezug auf seine arbeit. die umstände unter denen er schreibt, sind alles andere als

⁵² vergl. wittgenstein ludwig, wienerausgabe michael nedo (hersg.), wien, 1998, springer verlag, register zu den bänden 1-5, s. VII

⁵³ baum wilhelm (hersg.), geheime tagebücher, wien, 1991, verlag turia u. kant; s. 18

einladend oder inspirierend und es ist wittgensteins unbedingtem willen zuzuschreiben, daß er trotz aller widrigkeiten konsequent am schreiben festhält.

"draußen ist es eisig und stürmisch. ich liege auf dem stroh am boden und schreibe und lese auf einem kleinen holzkoffer." ⁵⁴

notiert er am 5.9, 1914.

wittgenstein beginnt mit der lektür von **tolstois "erläuterungen zu den evangelien"**. dieses werk schätzt wittgenstein besonders. es ist ihm in dieser zeit eine ständige quelle des trostes. er schreibt dazu:

"immer wieder sage ich mir im geiste die worte tolstois vor: 'der mensch ist ohnmächtig im fleische aber frei durch den geist.' möge der geist in mir sein!" ⁵⁵

tolstois evangelienkommentar wird für den verlauf des krieges zu wittgensteins talisman, den er immer bei sich trägt.

wittgenstein sucht jede gelegenheit sich von der mannschaft abzusondern, um augenblicke der besinnung zu finden. notiz am 15.9.1914:

"die russen sind uns auf den fersen! wir sind in unmittelbarer nähe des feindes. bin guter stimmung; habe wieder gearbeitet. am besten kann ich jetzt arbeiten, während ich kartoffeln schäle. melde mich immer freiwillig dazu." ⁵⁶

in diesen durch feindberührung gekennzeichneten situationen glaubt wittgenstein, daß er den krieg nicht überleben wird. daraus entsteht eine gewisse fatalistische einstellung, die ihm hilft, mit den zermürbenden umständen fertig zu werden. zwischen totaler erschöpfung und zeitweiliger aussichtslosigkeit arbeitet er unablässig an seinem text. die lösung "liegt ihm immer wieder auf der zunge" (gt. s. 29). jedoch ist jenes problem, von dem wittgenstein im vorwort des tractat sagen wird, daß es durch die endgültige lösung aller philosophischen probleme nicht berührt wird, ständig präsent. dieses ständig präsente problem ist ethischer und mystischer, nicht sagbarer natur. wie soll man sich verhalten? was ist der rechte weg? wie lebt man im geiste? wie erlangt man gnade? und immer wieder ermutigungen an sich selbst: "alles geht in dunst auf. nur zu!!!" (gt s.19), "gott helfe mir!" (gt s.19); "gott gebe mir die kraft! amen. amen. amen." (gt s.21); "möge ich mich

⁵⁴ gt. s.20

⁵⁵ gt. s. 21

⁵⁶ gt.s. 22

nie selbst verlieren." (gt s22); "möge der geist mich erleuchten." (gt s22); "möge der geist mir kraft schenken!" (gt s.25); "nur mut!" (gt s25).

wittgenstein häuft zu dieser zeit, wie er selbst sagt, viel material an, das er noch nicht in der lage ist zu ordnen. er wartet und erhofft den augenblick der inspiration oder der eingebung, die es ihm ermöglicht, seinen text zu strukturieren.

ende oktober 1914 bekommt wittgenstein von georg trakl post, in der dieser wittgenstein bittet, ihn im garnisonsspital in krakau zu besuchen. trakl hat noch vor ausbruch des 1. weltkrieges von wittgenstein – wie mehrere andere künstler auch – über vermittlung des verlegers ludwig v. ficker 20 000 kronen erhalten. das wachschiff goplana ist gerade auf den weg nach karakau und wittgenstein hofft, trakl dort besuchen zu können. er sehnt sich nach einer begegnung mit einem menschen von künstlerisch, philosophischer gesinnung. als er am 5. november mit der goplana in krakau ankommt, ist trakl bereits seit zwei tagen tot. wittgenstein ist zutiefst betroffen. er schreibt in sein tagebuch:

"früh in die stadt zum garnisonsspital. erfuhr dort, daß trakl vor wenigen tagen gestorben ist. dies traf mich sehr stark. wie traurig, wie traurig!!! ich schrieb darüber sofort an ficker. ...der arme trakl. dein wille geschehe." ⁵⁷

und immer wieder tiefe betrübnis, kopfschmerzen, dann wieder zuversicht und fortschritte in der arbeit. die qualen, die ihm die geistlosigkeit und gemeinheit seiner kameraden bereiten, die hoffnungen und ermunterungen, die er sich immer wieder selbst gibt, bestimmen seinen tagesablauf. er beginnt mit der lektüre von **ralph waldo emersons "essays"** (gt. s.42), in denen dieser die wirkungskraft des geistes vertritt. ficker sendet ihm die **gedichte von trakl**, die wittgenstein für genial hält, ohne – wie er selbst schreibt – sie zu verstehen (gt. s.46). die tage vergehen zwischen kanonendonner und feuergefechten in eisiger kälte und der arbeit am text. immer wieder liegt das entscheidende problem wittgenstein auf der zunge (gt. s.45). weitere lektüre: **nietzsches werk bd. 8** (gt. s.49). er notiert dazu in seinem tagebuch:

"bin stark berührt von seiner feindschaft gegen das christentum. denn auch in seinen schriften ist etwas wahrheit enthalten. gewiß, das christentum ist der einzige sichere weg zum glück. aber wie, wenn einer dies glück verschmähte?! könnte es nicht besser sein, unglücklich, im hoffnungslosen kampf gegen die äußere welt zugrunde zu gehen? aber ein solches leben ist sinnlos. aber warum nicht ein sinnloses leben führen? ist es unwürdig? wie verträgt es sich mit dem streng solipsistischen standpunkt? was muß ich

⁵⁷ gt. s39

aber tun, daß mein leben mir nicht verlorengeht? ich muß mir seiner immer – des geistes immer – bewußt sein."⁵⁸

mitte dezember verläßt wittgenstein das schiff goplana und kommt in eine kanzlei des oberleutnant oskar gürth. er bezieht eine wohnung in krakau in der er bis zum sommer 1915 logiert. nach einer von oberleutnant gürth im kriegsministerium eingereichten und ablehnend beschiedenen militärischen beförderung für wittgenstein, meldet sich dieser im märz 1916 als freiwilliger an die front. er wird in sanok am oberen san stationiert. die depressiven zustände und die verzweiflung nehmen zu. am 10. 4. 1916 tagebuchnotiz: "lebe mit mühe." am 13.4. "baumle und falle noch immer im dunkel."

am 20.4. "gott bessere mich!....gott helfe mir." die tagebucheintragungen der nächsten monate sind durchwegs verzweiflungsschreie und anrufungen an gott um hilfe und gnade. im september wird wittgenstein zum korporal befördert und mit der tapferkeitsmedaille ausgezeichnet.

in diesen ersten zwei kriegsjahren erhält wittgenstein immer wieder post von frege und russel, von keynes und ficker und von verwandten.

bis ende 1917 nimmt wittgenstein an zahlreichen schlachten an der ostfront teil und erhält dafür mehrere tapferkeitsauszeichnungen. anfang 1918 wird er zum leutnant der reserve befördert und an die südfront nach italien abkommandiert. aus dieser zeit sind keine tagebuchaufzeichnungen mehr erhalten. sie enden am 10. jänner 1917. in allen kampfhandlungen zeichnet sich wittgenstein durch besondere standhaftigkeit und kaltblütigkeit aus. es ist wahrscheinlich nicht falsch zu behaupten, daß sich aus seiner depressiven stimmung und seiner existenziellen verzweiflung heraus eine haltung fatalistischer gelassenheit entwickelt, die in gewisser weise auch eine herausforderung an das schicksal und den tod bedeutet.

im august 1918, während eines heimaturlaubes bei seinem onkel paul in hallein, vollendet er den tractatus und schickt das typoskript an den wiener verleger jahoda. im september kehrt wittgenstein an die front zurück. am 3. 11. gerät er in italienische kriegsgefangenenschaft, von der er im august 1919 nach wien zurückkehrt.

⁵⁸ gt. s. 50

tiefblau

zweifelsohne ist der tractat ein ergreifendes werk. er besitzt demnach alle merkmale, die dazu angetan sind, in hohem maße ergriffenheit zu evozieren. auf welchen

objektformalen innovationen beruht seine attraktivität? auf welche hintergrundstruktur, zu welcher tradition, setzt sich der tractat in gegensatz? wie entsteht daraus seine breite wirkung? auf welche weise produziert der tractat neuen sinn? mit diesen fragen möchte ich mich im folgenden beschäftigen.

das auffallendste objektbezogene strukturmerkmal des tractatus ist sicherlich sein nummerierungssystem. bekanntermaßen gliedert sich der tractat in 7 sätze. jeder dieser sätze - außer satz 7 - fächert sich in verschiedene untersätze nach einer strikten notation auf. satz 1.1 bezieht sich auf satz 1, satz 1.11 bezieht sich auf satz 1.1 und so fort. diese strukturelle neuheit der gliederung einer logisch, philosophischen abhandlung steht in krassem gegensatz zur tradition, zur überkommenen wissenschaftlichen konvention. auf einen herkömmlichen aufbau, der sich grob gesagt auf das klassische schema einleitung, hauptteil, schluß reduzieren läßt, wird völlig verzichtet. dieser stilbruch ist zunächst eine formale äußerlichkeit, rechtfertigt sich aber im weiteren durch den darzustellenden inhalt. während die an das klassische drama angelehnte konventionelle struktur, gleichsam in einer linear fortschreitenden entwicklung das thema ausbreitet und zu seinem höhepunkt und resümee führt, ist der tractat ein stück im "ganzen". das verleiht ihm seine eingangs erwähnte monolithische form. der 7. satz ist nicht die folgerichtige konklusion aus den vorhergehenden sätzen und der erste satz ist keine einleitung zu allen weiteren. die sätze 1 bis 7 sind vielmehr wie die töne eines akkordes und die untersätze verhalten sich dazu eher wie obertöne zu den grundtönen.

es ist bereits diese neue objektstruktur, die vorgibt, auf wie andersgeartete weise der inhalt zum ausdruck kommen soll. ein weiteres merkmal der objektstruktur ist das fehlen von inhaltsangabe, register, fußnoten, bibliographie. eine inhaltsangabe würde wenig sinn machen, da die einzelnen thematischen schwerpunkte so komplex ineinander verwoben sind und sich über das ganze werk verstreuen, daß sich keine räumlich verkürzte zusammenfassung in form einer inhaltsangabe erstellen läßt. dieses problem wird im laufe der untersuchung noch deutlich werden.

fußnoten, register, bibliographie, die insignien seriöser wissenschaftlichkeit fehlen aus ganz bestimmten grund. nicht, wie man vielleicht zu glauben geneigt ist, aus arroganz oder überheblichkeit seitens wittgenstein, sondern weil sie schlicht und einfach die form des tractates auf unzulässige weise stören würden. sie hätten die

ästhetische genauigkeit wittgensteins beleidigt. sie wären ein kompromiß in wittgensteins unbedingtem gestaltungswillen gewesen. sie hätten - formal gesehen - den tractat ästhetisch unattraktiv gemacht.

diese reduktion verleiht dem werk etwas minimalistisches, etwas puristisches. am treffendsten scheint mir der tractat durch das adjektiv "lapidar" gekennzeichnet. wörtlich bedeutet lapidar "in stein gehauen". laut dudens meint dieser ausdruck "knapp formuliert, ohne weitere erläuterungen, kurz und bündig." dies ist durchaus als ästhetisches programm aufzufassen. kurz und bündig meint hier, so kurz wie möglich, so lang wie nötig, um eine vollständige beschreibung einer sache zu geben. diese vorliebe für das puristische, lapidare ist wahrscheinlich auch durch das radikale programm von adolf loos beeinflusst, der mit seinem programmatischen auspruch "ornament ist verbrechen" architekturgeschichte schrieb.

der vergleich mit dem stein scheint äußerst treffend. einerseits beansprucht der tractat endgültigkeit, das heißt, sein resultat ist dauerhaft und sein körper ist undurchdringlich. dauerhaftigkeit und undurchdringlichkeit, die merkmale des steins.

im folgenden möchte ich im einzelnen die objektformalen und die literarischen merkmale des tractats aufzeigen und beschreiben. zur objektstruktur können folgende merkmale gezählt werden:

- dezimalnotation
- kursivsetzung
- klammern
- fast jeder satz ein absatz
- graphiken und zeichnungen
- kreativer gebrauch der interpunktionszeichen
- fehlende fußnoten
- fehlende inhaltsangabe

zunächst einige betrachtungen zur deziamalnotation. über den grund des nummerierungssystems gibt es die unterschiedlichsten interpretationen. das nummerierungssystem soll dazu dienen, einen inneren zusammenhang zwischen den sätzen herzustellen⁵⁹. nach eric stenius ist dies jedoch inkonsequent. er zeigt, dass die dezimalnotation nicht der von wittgenstein intendierten logischen gewichtung folgt, sondern eher einer musikalischen stimmung. in der nummerierung sieht er eine art gefühlsmäßiger "rhythmisierung"⁶⁰. verena mayer sieht im tractat ein "system von aufeinander aufgebauten definitionsartigen sätzen und aus diesen gezogenen folgerungen."⁶¹

wittgenstein selbst sieht in der nummerierungshierarchie die "logische gewichtung"⁶² abgebildet. die sätze 1 bis 7 sind der stamm mit dem größten gewicht von dem sich die mindergewichtigen äste verzweigen. der stamm lautet:

tlp 1 die welt ist alles, was der fall ist.

tlp 2 was der fall ist, die tatsache, ist das bestehen von sachverhalten.

tlp 3 das logische bild der tatsachen ist der gedanke

tlp 4 der gedanke ist der sinnvolle satz

tlp 5 der satz ist eine wahrheitsfunktion der elementarsätze. (der elementarsatz ist eine wahrheitsfunktion seiner selbst).

tlp 6 die allgemeine form der wahrheitsfunktion ist: $[p, \xi, N(\xi)]$. dies ist die allgemeine form des satzes.

tlp 7 wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen.

diese sieben sätze sind feststellungen, die in einer art kreisbewegung die welt als "ganzes" beschreiben. wie in einer art fuge wird in jedem satz ein thema des vorherigen satzes aufgegriffen und neu moduliert. am anfang steht die welt. was in ihr der fall ist, sind die tatsachen. der gedanke bildet tatsachen im sinnvollen satz ab. der satz ist eine wahrheitsfunktion. die formel der allgemeinen wahrheitsfunktion lautet: $[p, \xi, N(\xi)]$. damit ist die sprache am ende und mit dem schweigen schließt sich der kreis zum weltganzen. das lapidare dieser sätze bildet gleichzeitig ihre enorme ästhetische wirkungskraft. es ist gleichsam eine weltformel als sprachbild. es ist in sich abgeschlossen, vollständig und unergründlich. um diesen harten kern

⁵⁹ vergl. vossenkuhl s. 11

⁶⁰ stenius erik, wittgensteins traktat, frankfurt/main, 1969, suhrkamp verlag, s. 17

⁶¹ ebda. s.12

⁶² tlp s. 11

gruppieren sich fast wie verzierungen die untersätze. sie geben dem gesamten textkörper das nötige volumen. es spielt dabei keine rolle, daß wittgenstein sich keineswegs an seine eigene forderung der logischen gewichtung der sätze hält. genau das gehört zur literarischen qualität, wie stenius schreibt.

"der tatsache, daß wittgensteins philosophie im traktat ein philosophisches system bildet, steht der tatsache zur seite, daß er als literarisches werk eine sehr ausgefeilte struktur besitzt."⁶³

die dezimalnotation ist wohl eines der auffallendsten äußeren merkmale des tractats. diese innovative neuerung wittgensteins, einen philosophischen text zu gliedern, ist einerseits ein wesentliches merkmak der objektstruktur, ist aber andererseits ein bruch mit der tradition, das heißt, das allgemeine literarische schema, der hintergrund der tradition wird durch ein neues element irritiert, gestört. ich möchte hier noch etwas ausführlicher die strukturanalyse von stenius wiedergeben, der immer wieder betont und darauf hinweist, daß die struktur des tractat am besten in musikalischen begriffen beschrieben werden kann⁶⁴. nach stenius gibt es bis zu den mit n.0m und n.m notierten sätzen zwei richtungen des verweisens. die sätze n.0m verweisen auf die sätze n und die sätze n.m verweisen auf die sätze n+1. die sätze mit einer null an der ersten dezimalstelle sind verweise nach rückwärts und die mit einer dezimalstelle sind verweise nach vorwärts. nach stenius läßt sich dies im großen und ganzen auf die sätze eines bis sieben nachvollziehen. ab der zweiten dezimalstelle wird diese art des verweisens nicht mehr möglich. dafür taucht hier ein anderes motiv auf. auf den ebenen ab der zweiten dezimalstelle erscheinen begriffe, die sich quer über den ganzen text als verweise zu anderen textstellen interpretieren lassen. stenius bringt als beispiel den begriff des "logischen raumes" der quer verstreut über den ganzen text die begriffe "ding", "satz", "bild" und "tautologie" kommentiert⁶⁵. stenius bemerkt dazu:

"zusammenfassend können wir sagen, daß man, um die darlegung im traktat zu verstehen, erkennen muß, dass er einerseits eine kontinuierliche darstellung ist, deren struktur man aufgrund der numerierung studieren kann; andererseits wird aber dieser

⁶³ stenius, s. 15

⁶⁴ vergl. stenius, s. 27 fußnote

⁶⁵ vergl. stenius, s. 29

kontinuierliche gedankenfäden von anderen fäden in verschiedenen richtungen gekreuzt, die auf der grundlage der wiederholung der motive unterschieden werden können."⁶⁶

in diesem zusammenhang ist es interessant zu beobachten, wie mit zunehmender rezeption von wittgensteins tractat in diplomarbeiten und dissertationen immer häufiger eine textgliederung nach dem dezimalnotationssystem auftaucht. heute ist es so, daß der überwiegende teil der diplomarbeiten und dissertationen, die textgliederung nach diesem notationssystem vornimmt, mit der häufig beobachtbaren absurden konsequenz, daß in einer art von gliederungswut die inhaltsangabe den eigentlichen text vorweg nimmt und der eigentliche text nur mehr in einem ausschmückenden kommentar zur inhaltsangabe besteht.

diese art der textgliederung hat sich auch in den mittelschulen durchgesetzt. die gliederung eines textes nach der dezimalnotation, wie sie wittgenstein im tractat als objektformale neuerung und als literarischen kontrast eingeführt hat, wandelte sich zu einem allgemeinen, konventionellen textschema um. die folge davon ist der verlust derjenigen eigenschaft, derentwegen die neuerung eingeführt wurde: die ergriffenheit. die heutigen, nach diesem schema produzierten texte, sind alles andere als ergriffenheit hervorrufende wissenschaftliche oder literarische kunstwerke. es sind durchwegs brave fingerübungen, um einen längeren gedankengang vom umfang eines buches auf nachvollziehbare weise in den griff zu bekommen. anstatt ergriffenheit stellt sich in der regel langeweile ein.

es besteht natürlich ein garvierender unterschied, wie das in die konvention übergegangene schema gehandhabt und gebraucht wird, und wie es von wittgenstein im tractat angewendet wurde. das konventionelle schema benützt die dezimalnotation, um auf einfache art und weise texte von einer bestimmten, gewünschten länge zu produzieren: ein hauptgedanke wird unterteilt in einige untergedanken, diese werden wiederum unterteilt in unteruntergedanken und so läßt sich auf beliebige weise eine beliebig verzweigte struktur erstellen, zu deren teilen, unterteilen und unterunterteilen sich ein paar sätze sagen lassen. egal was man zu den einzelnen punkten dieser gliederung zu sagen hat, man kann von zwei eigenschaften ausgehen: erstens hilft diese art der gliederung lange texte zu produzieren und zweitens ist garantiert, daß der dabei produzierte text einen inneren,

⁶⁶ ebda. s. 29

konsistenten zusammenhang aufweist. nachvollziehbarkeit, überschaubarkeit, gliederung, konsistenz, das sind auch die kriterien, die wissenschaftliche texte mit allgemeiner akzeptanz aufzuweisen haben. aber gerade diese kriterien sind es, die bei wittgensteins tractat fehlen. bis heute entzieht sich der tractat einer durchgängigen nachvollziehbarkeit und überschaubarkeit. seine gliederung ist undurchschaubar, will man ihr nicht gewalt antun und von konsistenz kann keine rede sein.

wittgenstein verwendet die dezimalnotation nicht, um einen text in überschaubare, konsistent zusammenhängende einzelteile zu gliedern. die dezimalnotation ist nicht eine als inhaltsangabe angebbare struktur, die im text durch sätze aufgefüllt wird. die dezimalnotation ist bei wittgenstein ein teil der formalen qualität des textes selbst. es wäre unmöglich wittgensteins textstruktur als dezimalnotation in einer inhaltsangabe wiederzugeben. wollte man dies versuchen, so erhielte man eine paraphrase des gesamten textes von annähernd gleichem umfang. die dezimalnotation ist also keine vom text abstrahierbare form oder struktur, sondern gestaltungsmerkmal des textes selbst. damit hängt auch ein weiteres objektformales merkmal des tractats zusammen: fast jeder absatz ist ein satz und fast jeder absatz ist durch eine dezimalnotation gekennzeichnet. dazu einige statistische daten. der tractat besteht aus 515 nach der dezimalnotation nummerierten absätzen. von diesen 515 absätzen bestehen 388 absätze aus einem oder zwei sätzen. nur 40 absätze von 515 weisen fünf oder mehr sätze auf, wobei kein absatz mehr als sieben oder acht sätze aufweist. (ich habe nur sätze zwischen punkten, rufezeichen und fragezeichen gezählt, nicht aber sätze, die mit einem strichpunkt abgeschlossen sind.) im statistischen durchschnitt besteht jeder nummerierte absatz aus zwei sätzen (gesamtzahl der sätze ca. 1030). daraus läßt sich leicht erkennen, daß die von wittgenstein verwendete dezimalnotation nicht einfach eine zusammenfassende gesamtstruktur des textes im sinne einer inhaltsangabe darstellt, sondern daß diese einen stilistischen kunstgriff darstellt, der den text rhythmisiert. dies ist durchaus vergleichbar einer skulptur.

auch bei einer skulptur entsprechen die elemente der gliederung einem rhythmus und keiner inhaltsangabe. die stellen der einschnürungen, verdickungen, gewichtungen, schwerpunktsetzungen, richtungen kann man als der skulptur wesentliche merkmale beschreiben. in keinem fall könnte aber das ganze werk durch

die herauslösung dieser elemente vom ganzen zusammengefaßt oder inhaltlich beschrieben werden. diese objektstrukturen sind für das verständnis der skulptur ein unverzichtbarer, nicht ablösbarer teil des ganzen. man kann geradezu sagen, daß diese objektformalen strukturen in verbindung mit dem material und in kontrast zur tradition den sinn der skulptur darstellen. mithin ist es also keineswegs von nebensächlicher bedeutung für das verständnis des tractates, daß er durch dezimalnotation in 515 absätze mit durchschnittlich jeweils zwei sätzen gegliedert ist.

ein weiteres merkmäl der objektstruktur des tractats ist die häufige und gezielte verwendung von kursivsetzungen, klammern und anführungszeichen. in 131 nummerierten absätzen finden sich kursivsetzungen und in 118 absätzen finden sich klammerausdrücke (nicht mitgerechnet sind klammerausdrücke in mathematischen oder logische formeln), das heißt, in rund einem viertel der nummerierten absätze finden sich relativ gleichmäßig über den gesamten text verteilt, kursivsetzungen und klammerausdrücke. diese relativ hohe dichte und die gleichmäßigkeit der verteilung über den ganzen text, weist darauf hin, daß diese schreibweisen auf systematische weise einen integralen bestandteil des textes darstellen. diese formalen eigenheiten des textes sind nicht einfach stilistische nebensächlichkeiten der objektstruktur. es sind syntaktische hilfsmittel, um den sinn des textes verständlich zu machen. gerade bei den kursivsetzungen und anführungszeichen handelt es sich um einen zeichenhaften ausdruck für den begriff des "zeigens". das, was sich zeigt, kann sprachlich nicht weiter ausgedrückt werden, sondern muß sich an der form der sprache zeigen. die funktion eines bildes besteht in seiner möglichkeit etwas abzubilden. das, was abgebildet wird, der gegenstand der darstellung, ist im übertragenen sinn das sagbare. daß jedoch jedes bild als bild durch seine möglichkeit des abbildens ein bild ist, dieser umstand kann im bild nicht mehr abgebildet werden, dieser umstand kann nicht mehr ausgesprochen werden. daß bilder abbilden, kann sich nur zeigen, indem ich ein bild ansehe und erkenne, daß es etwas abbildet. das zeigen läßt sich nicht sagen. genau das ist es, wofür unter anderem der syntaktische kunstgriff der kursivsetzung steht. die kursivsetzung ist ein zeichenhafter ausdruck des zeigens. das was im kursivausdruck gemeint ist, ist genau das, was durch die gewöhnliche schreibweise nicht gesagt wird.

darüberhinaus können die kursivsetzungen und anführungszeichen als merkmahl der rhythmischen objektstruktur des textes aufgefaßt werden. neben der dezimalnotation, die sich als äußeres merkmahl über den ganzen text unübersehbar erstreckt, sind die kursivsetzungen betonungen innerhalb der einzelnen sätze. die kursiv gesetzten wörter weisen in einem satz darauf hin, welches wort akzentuiert werden muß, um den sinn des ganzen satzes richtig zu verstehen. liest man die sätze laut, so wird einerseits die rhythmisierung durch die betonungen des kursivgesetzten hörbar, andererseits zeigt sich, wie durch die betnung der sinn des satzes bestimmt, variiert, abgeändert wird. die kursivsetzungen und die damit verbundene betnung, akzentuierung und rhythmisierung des satzes bestimmt ganz wesentlich den sinn des satzes mit. der witz mit den blumentopfpflanzen ist ein allgemein bekanntes beispiel für die funktion der betnung im hinblick auf semantische relevanz.

ich möchte einige beispiele geben, in denen die kursivsetzungen und anführungszeichen im sinne von "zeigen" und im sinne von "akzentuierung" vorkommen.

tlp 2.182 jedes bild ist *auch* ein logisches. (dagegen ist nicht jedes bild ein räumliches). das kursive "*auch*" zeigt hier eine wesentliche eigenschaft aller bilder. was immer ein bild sonst sein mag, es besitzt eine allen bildern gemeinsame grundstruktur, die die voraussetzung dafür ist, daß ein bild etwas abbilden kann. es ist deshalb eine voraussetzung, weil dieses gemeinsame aller bilder auch dasjenige ist, das ein bild mit dem abgebildeten teilt: die logische form. wittgensteins bildbegriff im tractatus ist sehr weitgefaßt. als bild ist alles zu verstehen, das in einem isomorphen zuordnungsverhältnis zu gegenständen und sachverhalten steht. neben herkömmlichen bildern, können das auch landkarten, notenpartituren, dreidimensionale arrangements, etc. sein.⁶⁷ ein bild muß einerseits verschieden von dem abgebildeten sein, da es sonst das abgebildete selbst wäre (vergl.: 5.5303 beiläufig gesprochen: von *zwei* dingen zu sagen, sie seien identisch, ist unsinn, und von *einem* zu sagen, es sei identisch mit sich selbst, sagt gar nichts.), es muß aber auch mit dem abgebildeten etwas gemeinsam haben, sonst ließe sich nicht erkennen, daß ein bild etwas abbildet. dieses "*etwas*" das ein bild zum bild macht, ist

⁶⁷ vergl. kenny anthony, wittgenstein, frankfurt/main 1974, suhrkamp verlag, s. 70 ff.

durch die kursivsetzung bezeichnet. das kursive "*etwas*" zeigt, daß die in bildern abgebildete welt auf der möglichkeit der logischen form beruht.

tlp 3.031 ...wir könnten nämlich von einer "unlogischen" welt nicht *sagen*, wie sie aussähe.

in diesem satz kommt sowohl ein ausdruck in anführungszeichen als auch ein kursiv geschriebener vor. anführungszeichen werden in der regel für die direkte rede verwendet. im speziellen fall einer sprachanalytischen untersuchung bezeichnet ein ausdruck in anführungszeichen sich selbst als zeichen und nicht das von ihm bezeichnete. es gibt aber auch eine zweite verwendungsweise. ausdrücke in anführungszeichen verweisen auf eine von der üblichen bedeutung des zeichens abweichende, versteckte, metaphorische, ironische oder neue bedeutung hin. anführungszeichen in dieser verwendungsweise deuten an, daß die bedeutung eines zeichens im übertragenen sinn zu verstehen ist. in der regel besteht dieser übertragene sinn genau darin, daß er sich nicht unübertragen sagen läßt, das heißt, er zeigt sich in dieser übertragung. genauso ist der in anführungszeichen gesetzte ausdruck "unlogisch" hier zu verstehen. da wir nach wittgenstein überhaupt nicht unlogisch sprechen können, wäre ein nicht in anführungszeichen gesetzter begriff wie das obige "unlogisch" sinnlos. im übertragenen sinn zeigt aber dieser begriff, was er nicht sagen kann. für das kursive "*sagen*" gilt hier ähnliches und ich meine, daß hier der unterschied zwischen anführungszeichen und kursivsetzung lediglich in der formalen vermeidung einer unschönen verdoppelung liegt. das kurisve "*sagen*" bezeichnet hier im übertragenen sinn das unsagbare.

tlp 5.156 ...(ein satz kann zwar ein unvollständiges bild einer gewissen sachlage sein, aber er ist immer *ein* vollständiges bild.)...

das kursive "*ein*" verweist hier wie das oben verwendete kursive "*auch*" auf das, was sich im satz immer nur zeigen kann, nämlich daß er unabhängig von der qualität des abgebildeten immer schon ein bild als bild ist. das "*ein*" meint die vollständigkeit jedes bildes als bild. das ist es, was alle bilder – ob gute oder schlechte, ob wahre oder falsche – gemeinsam haben. jedes bild ist in diesem sinn auch ein "*vollständiges*" bild. das gemeinsame aller bilder ist die bildhaftigkeit und nicht wieder ein bild. diese bildhaftigkeit wird mit dem kursiv gesetztem "*ein*" bezeichnet. dieses "*ein*" bezeichnet jene nicht weiter darstellbare eigenschaft jedes bildes, die sich einzig im gebrauch eines bildes als bild zeigen läßt.

sehr oft ist die kursivsetzung in ihrer betonung ein nachdruck. nachdrücklichkeit wird durch die kursivform ebenso ausgedrückt wie ausschließlichkeit. z.b. in dem satz:

tlp 4.462 tautologie und kontradiktion sind nicht bilder der wirklichkeit. sie stellen keine mögliche sachlage dar. denn jene läßt *jede* mögliche sachlage zu, diese *keine*. ...

hier wird die nachdrücklichkeit, die notwendigkeit betont, mit der "*jede*" und "*keine*" zu verstehen sind. "*jede*" und "*keine*" sind hier in einem strikt wörtlichen sinn zu verstehen, d.h. ohne jedwede ausnahmen. durch keine neue entdeckung, durch keine neue gesetzmäßigkeit, ja auch nicht durch eine göttliche manipulation könnte hier die absolute gültigkeit dieser zwei worte außer kraft gesetzt werden.

dann gibt es metaphorische kursivsetzungen wie z.b. in dem satz:

tlp 4.411 ...ja, das verständnis der allgemeinen sätze hängt *fühlbar* von dem der elementarsätze ab.

"*fühlbar*" deutet hier einen charakterzug des "zeigens" an. das, was sich zeigt, liegt zumindest teilweise einer gefühlten wahrnehmung näher als einer gedachten/gesagten wahrnehmung. das, was in diesem satz "*fühlbar*" wird, läßt sich eben nicht sagen. in diesem "*fühlbar*" scheint sich mir aber noch etwas anderes auszudrücken. es ist eine bestimmte art von materialität. so wie man die raue oberfläche eines ungehobelten brettess fühlt. es ist eine art sinnlich, empirischer wahrnehmung, die sich in ihrer bedeutung ebensowenig in sagbares übersetzen läßt, wie der geschmack von süße oder bitterkeit. daß das verständnis der allgemeinen sätze *fühlbar* von dem der elementarsätze abhängt, ist in gewisser weise eine empirische und keine analytische tatsache.

tlp 3.328 wird ein zeichen *nicht gebraucht*, so ist es bedeutungslos. ...

die kursivsetzung macht hier deutlich, daß der nichtgebrauch eines zeichens keine zufälligkeit darstellt, sondern daß im gebrauch des zeichens seine bedeutung liegt. nur der gebrauch macht ein zeichen zum symbol. das kursiv gesetzte "*nicht gebraucht*" meint also, daß ein nicht gebrauchtes zeichen, nicht einfach ein bedeutungsloses zeichen ist, sondern daß ein nicht gebrauchtes zeichen nichts weiter als eine vollkommen indifferente, zufällige form ist. der gebrauch bestimmt das zeichen als ausdrucksfähiges symbol. in diesem sinn gibt es keinen nichtgebrauch von zeichen.

klammerausdrücke: sie bilden ein weiteres höchst interessantes, objektformales textmerkmal. versteht man die dezimalnotation als gesamtstrukturierung in einer zweidimensionalen ebene und die kursivsetzungen und die anführungszeichen als rhythmische mikrostruktur in dieser ebene, so sind die klammerausdrücke normal, d.h. senkrecht zu dieser ebene stehende strukturmerkmale. die klammerausdrücke bilden mit den graphiken und bildelementen auf der objektformalen ebene eine dritte dimension. sie stehen quasi quer zur dezimalnotation und den kursivsetzungen. die klammerausdrücke sind keine weiteren verzweigungen auf der ebene des fortlaufenden textes, sondern quer verlaufende einschübe. sie gehören dazu und gehören doch nicht dazu. sie sind notwendig und doch nicht in eine reihe zu bringen. sie sind eine art querverlaufender kommentare, beispiele und erläuterungen. hier nochmals das bereits weiter oben angeführte beispiel:

tlp 2.182 jedes bild ist *auch* ein logisches. (dagegen ist nicht jedes bild ein räumliches).

sehr oft könnte ein klammerausdruck als erläuternder dezimalnotierter ausdruck eingeführt werden und umgekehrt, könnten viele dezimalnotierte stellen als klammerausdrücke geschrieben werden. wie diese objektformalen eigenheiten tatsächlich im tractat verwendet sind, spiegelt die persönliche, kreative linienführung wittgensteins wider. das ist sozusagen wittgensteins persönliche handschrift. so wie z.b. die einföhrung der assemblage in der bildenden kunst eine objektformale innovation darstellte und damit die illusionistische vorstellung einer zweidimensionalen malfläche in frage stellte, indem dreidimensionale gegenstände in das bild eingefügt wurden, so verwendeten die unterschiedlichsten künstler diese neuerung dennoch auf höchst individuelle, persönliche weise.

die graphiken und zeichnungen sind einerseits eine erweiterung des logischen notationssystems wie die wahrheitstafeln 4.31, 4.442, das schema der wahrheitsfunktionen in 5,101, die graphiken in 6.1203, andererseits sind sie optische erläuterungen wie der kubus in 5.5423 und das gesichtsfeld in 5.6331. diese graphischen textelemente können ebenfalls als querverlaufende strukturelemente aufgefaßt werden, die dem tractat ein quasi dreidimensionales volumen verleihen. diese art der verwendung von graphischen elementen erinnert an franz mons hinweis, daß die strukturierung der fläche semantische relevanz besitzt. ähnlich der

als graphik dargestellten chemischen formel des benzolringes, erweitert diese form der zeichenverwendung den informationswert.

ein weiteres strukturmerkmal ist der kreative gebrauch der interpunktionszeichen. wittgenstein verwendet, obwohl er bis auf wenige ausnahmen in sehr kurzen sätzen schreibt, sehr häufig beistrich, strichpunkt und doppelpunkt. sieht man sich den text im hinblick auf die interpunktionen durch, so wird man bemerken, daß eine pausenstruktur über dem text liegt, der genau an den durch strichpunkt, beistrich oder doppelpunkt markierten stellen eine erhöhte aufmerksamkeit intendiert. dies ist natürlich bei sinnvollem gebrauch der interpunktionszeichen immer der fall. bemerkenswert beim tractat ist jedoch die genaue, in präziser übereinstimmung mit dem intentierten sinn stehende verwendung der interpunktionszeichen. die interpunktionszeichen markieren und strukturieren den gedankenfluß. sie stellen zäsuren dar, die das verständis des gedankens nicht nur erleichtern, sondern in gewisser weise erst ermöglichen. auch wenn dies ganz allgemein auf die interpunktionssetzung zutrifft, so scheint mir wittgenstein mit seiner besonderen sensibilität für die verwendung und bedeutung von zeichen, mit höchster prägnanz und genauigkeit die interpunktionszeichen eingesetzt zu haben. die interpunktionen spiegeln auf der räumlichen fläche des blatt papiere die zeitliche strukturierung des gedankens wider. die papierfläche auf der die schriftzeichen angeordnet sind, ist träger eines räumlichen ordnungsprinzips, das die voraussetzung syntaktischer regelbildung und semantischer bedeutungszuordnung ist. franz mon schreibt dazu:

"die fläche wird dabei selbst zur textkonstituante; sie bringt ihre bedeutungsmomente, wie zentrum, rand, oben, unten, rechts, links, mit in den lesezusammenhang, und die textpartikel gewinnt in diesem koordinatensystem stellenwert und spezifische reichweite."

und etwas weiter unten:

"in der zweidimensionalität der fläche kann sich ein teil der gestik eines textes darstellen: expansion, schachtelung, reihung, stauung, fallenlassen und viele andere, oft nicht mehr beschreibbare gestischen bewegungen vermögen sich in der flächigen textordnung niederzuschlagen, ohne den text selbst thematisch zu belasten."⁶⁸

es sei hier daran erinnert, daß auch kandinsky die räumlichen möglichkeiten einer fläche zur darstellung eines bildes durch die grundkonstanten rechts, links, oben, unten, waagrechte, senkrechte und diagonale definiert. es sind also die räumlichen

⁶⁸ konkrete poesie, s. 168, 169

zuordnungen die die zeitlichen, rhythmischen und strukturellen eigenschaften eines textes bestimmen. die interpunktionen markieren diese struktur.

wittgenstein schreibt im tractat:

tlp 5.4611 die logischen operationszeichen sind interpunktionen.

und im nächsten absatz bringt er ein beispiel dafür, daß alle operationen im elementarsatz bereits vorhanden sein müssen.

tlp 5.47 'fa' sagt dasselbe wie ' $(\mid x).fx.x=a$ '.

d.h. im weiteren, daß alle logischen konstanten/operationszeichen bereits in der allgemeinen satzform enthalten sind. die gesamte logik ist eine paraphrase dieser allgemeinen satzform und diese paraphrase ist aufgrund der logischen interpunktionszeichen möglich. die interpunktionszeichen sind die konstanten strukturelemente, die es ermöglichen einen gedanken zu entfalten. entfalten heißt hier, den gedanken in eine differenzierte satzform zu bringen. genau die möglichkeit zu dieser differenzierung leisten die interpunktionszeichen. die interpunktion ist das, was den satz vom namen unterscheidet, insofern die interpunktion die räumliche markierung der satzteile zueinander ermöglicht. ob dies in diesem strengen und strikten sinn für die verwendung der gewöhnlichen interpunktionszeichen bei der bildung eines alltagssprachlichen satzes zutrifft, mag dahingestellt bleiben. daß jedoch wittgensteins präzise anwendung der interpunktionszeichen von diesen überlegungen geleitet ist, scheint mir unbestritten.

als die zwei letzten objektformalen strukturmerkmale des tractats möchte ich die fehlenden fußnoten und die fehlende inhaltsangabe nennen.

beides, inhaltsangabe und fußnoten sind merkmale wissenschaftlicher textproduktion. wittgenstein war sich bei der arbeit am tractat vollkommen bewußt, daß er etwas den herkömmlichen wissenschaftsstandarts zuwiderlaufendes produzierte. dies war jedoch in gewisser weise eine notwendigkeit, da wittgenstein mit der absicht größtmöglicher kompromißlosigkeit den tractat schreiben wollte. entweder gelingt es ihm, eine arbeit zu leisten, die für sich so geschlossen, kompakt und überzeugend ist, daß sie keiner verweise auf geschichte, andere texte oder autoritäten nötig hat, oder es gelingt ihm das nicht, dann hätte die arbeit ohnehin keinen wert und keine berechtigung publiziert zu werden. in einem brief an russel

anlässlich einer abschlägigen antwort des reclam verlagess hinsichtlich der veröffentlichung des tractats, spricht wittgenstein diese überzeugung offen aus:

"meine arbeit ist nämlich entweder ein werk ersten ranges, oder sie ist kein werk ersten ranges. im zweiten – wahrscheinlicheren – falle bin ich selbst dafür, daß sie nicht gedruckt werde. und im ersten ist es ganz gleichgültig, ob sie 20 oder 100 jahre früher oder später gedruckt wird. denn wer fragt danach ob z.b. die kritik der reinen vernunft im jahre 17x oder y geschrieben worden ist!"⁶⁹

in beiden fällen, erweist sich ein im herkömmlichen sinn geforderter verweisapparat als inkompetent und überflüssig. im gegenteil. für wittgensteins radikales, ästhetisches formempfinden wäre es eine beleidigung gewesen, aus konvention und nicht aus notwendigkeit fußnoten einzuführen.

dies zeigt aber nicht nur, daß wittgenstein hier aufgrund eines maximalanspruches an seine arbeit einen bruch mit einer wissenschaftlichen tradition begeht, sondern auch, daß er den tractat ebensosehr als formalästhetisches gebilde versteht. jede überflüssigkeit ist nicht bloß ein bruch mit einer kompromißlosen gedankenführung, sondern ebensosehr eine formalästhetische sünde.

fußnoten hätten die formale äußere strenge des tractas empfindlich gestört. natürlich könnte man einwenden, fußnoten können genauso wie klammern oder kursivsetzungen ein formales element zur textgliederung sein. aber gerade das scheint mir ein weiterer hinweis zu sein, daß wittgenstein bei der abfassung des tractats formalästhetische kriterien zumindest unbewußt zum maßstab für die textform wählte. die fußnoten könnten im gesamtbild des textes leicht als verschnörkeltes ornament aufgefaßt werden. und das wäre das letzte gewesen, womit wittgenstein sich anfreunden hätte können.

die einzige ausnahme vom verzicht auf die fußnote findet sich auf der ersten seite. die fußnote bezieht sich aber nicht auf einen satz oder eine aussage, sondern auf das dezimalnotationssystem. die einzige fußnote bezieht sich auf die ziffer 1, die den ersten absatz "die welt ist alles, was der fall ist." notiert. die fußnote erläutert den sinn der dezimalnotation. gleichzeitig erklärt sich damit aber auch das formalästhetische programm des tractats und nicht zufällig – wie ich meine – setzt wittgenstein hier die einzige fußnote. die dezimalnotation veranschaulicht die verzweigte und beliebig

⁶⁹ monk, s. 202

dichte modulationsfähigkeit eines bestimmten grundthemas, das in den sieben sätzen ausgesprochen ist.

der verzicht auf eine inhaltsangabe läßt sich durch ähnliche überlegungen wie die zu den fehlenden fußnoten begründen. auch eine inhaltsangabe kann formal gesehen einen text verschnörkseln. zudem ist die notwendigkeit einer inhaltsangabe höchst ungewiss und steht in widerspruch zu wittgensteins bemühen um unbedingte kompromißlosigkeit. darüberhinaus gibt es aber auch einen anderen grund, der in der art des textes selbst liegt. der text selbst verschränkt die einzelnen inhaltsebenen auf eine weise, daß sie sich einer linearen, zusammenfassenden gliederung widersetzen. wie bereits erwähnt, müßte eine inhaltsangabe letztlich den selben umfang wie das werk selbst aufweisen, um die innere organisation des inhalts zu erfassen. ontologie, erkenntnistheorie, logik, ethik, ästhetik, mystik sind auf unverkürzbare weise durch die textstruktur verknüpft. das jedoch ist bereits teil der folgenden erörterungen über die literarische- oder hintergrundstruktur.

folgende literarische strukturmerkmale lassen sich angeben:

- lapidare und poetische stellen
- abrupter wechsel zwischen formallogischer und philosophischer argumentation
- eigentümliche verschränkung ontologischer, erkenntnistheoretischer, ethisch/ästhetischer, logischer und mystischer aussagen
- "dunkle" stellen neben "hellen" stellen
- aphoristische stellen
- beispiele
- selbstevidente aussagen
- logische aussagen
- ontologische aussagen
- erkenntnistheoretische, mystische aussagen

ich beginne mit den lapidaren und poetischen textstellen. wie bereits am anfang erwähnt, ist nach meiner ansicht die bezeichnung lapidar für die ästhetische grundform des tractats äußerst treffend. lapidar meint, ohne jeden weiteren kommentar, ohne weitere erklärung, ohne unnötige ausschmückung, ohne rücksicht

auf den leser, einfach, kurz und bündig, hart und massiv wie eben ein stein, ein fels oder ein gebirge. sehr häufig sind diese lapidaren textstellen von eindringlich suggestiver, poetischer kraft, wie z.b. die wohl zwei berühmtesten sätze:

tlp 1. die welt ist alles, was der fall ist.

und der satz:

tlp 7. wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen.

diese beiden sätze sind die äußeren klammern, die den tractat umspannen und ihm seine großartige einheitlichkeit verleihen. sie sind in dem hier genannten sinne lapidar und poetisch. es sind im grunde selbstverständlichkeiten, binsenwahrheiten, aussagen zu denen kaum ein mensch nein sagen würde. andererseits drücken sie in ihrer allgemeinheit und selbstevidenz gerade jene gewissheit aus, deren es bedarf, um das verhältnis welt-sprache-denken-mensch sinnvoll und endgültig zu beschreiben. in diesen beiden lapidaren sätzen ist bereits das gesamte programm des tractat enthalten. daß dies an diesen beiden sätzen ablesbar ist, macht die poetische qualität dieser beiden sätze aus. sie entsprechen überdies genau dem von wittgenstein verfolgten programm, daß nämlich die allgemeine satzform bereits alle weiteren sätze enthält. die sätze 1 und 7 sind die lapidare, poetische, alltagssprachliche formulierung dieses grundgedankens. ich bin überzeugt, daß diese beiden sätze einen wesentlichen anteil in der rezeptionsgeschichte des tractat ausmachen.

in den untersätzen von satz 1 und satz 2 finden sich in rascher folge sätze von ähnlich lapidarer, poetischer aussagekraft:

tlp 1.13 die tatsachen im logischen raum sind die welt

tlp 1.2 die welt zerfällt in tatsachen

tlp 2.02 der gegenstand ist einfach

tlp 2.033 die form ist die möglichkeit der struktur.

tlp 2.06 das bestehen und nichtbestehen von sachverhalten ist die wirklichkeit.

wie eine kaskade unumstößlicher gewißheiten legen diese ersten sätze das ontologische grundgerüst fest.

in diesen ersten sätzen klärt wittgenstein die verhältnisse zwischen welt, tatsachen, gegenständen, substanz und form. er beschreibt die substanz der welt als form immaterieller gegenstände und bestreitet damit, daß die substanz der welt materiellen charakter aufweist. die materiellen eigenschaften können erst im

nachhinein durch die sätze, die ja ein abbild der konstellation von gegenständen sind, beschrieben werden. der substanzbegriff bezeichnet in der tradition das, was in der welt unveränderlich, gleichbleibend, nicht dem wandel unterworfen ist. die frage nach der substanz ist eine frage nach dem wesen. das heißt, substanz oder wesen bezeichnet das gleichbleibende, beständige des seienden. das griechische ousía (wesen) wird lateinisch mit substantia wiedergegeben, wobei aristoteles zwischen einer substantia prima und einer substantia secunda unterscheidet:

substantia prima: die individuellen dinge der empirischen erfahrung

substantia secunda: das allgemeine der begrifflichen zusammenfassungen in arten und gattungen, klassen und mengen

nach kenny faßt wittgenstein den substanzbegriff im sinne der substantia secunda auf. das gleichbleibende in der welt ist das allen möglichen welten gemeinsame. dies kann nur eine begriffliche und keine empirisch erfahrbare substanz sein.

tlp 2021 die gegenstände bilden die substanz der welt.

schreibt wittgenstein. darunter sind offenbar einfache, unveränderbare, abstrakte gegenstände zu verstehen. die welt ist also alles was der fall ist und die substanz dessen, was der fall ist, bilden begriffliche gegenstände.⁷⁰

tlp 2.0233 beiläufig gesprochen: die gegenstände sind farblos.

lapidar und poetisch. gerade dieser satz scheint mir ein besonders treffendes beispiel für wittgensteins stilistisches feingefühl zu sein. einige absätze weiter steht wieder ganz für sich und doch verborgen auf das beiläufige der farbe zurückkommend der satz:

tlp 2.0251 raum, zeit und farbe (färbigkeit) sind formen der gegenstände.

wieso ausgerechnet raum, zeit und farbe und warum ist "färbigkeit" in klammern beigefügt? er hätte genausogut eine andere sinnliche qualität der wahrnehmung anführen können, z.b. den geruch und den klammerausdruck könnte man überhaupt als überflüssig erachten. es erklärt sich durch wittgensteins ästhetisches gespür für die poesie der sprache. das lapidare seiner puristischen poesie hat immer vorrang, auch vor einer möglicherweise für den leser hilfreichen erklärung. dadurch wird die lektüre des tractatus zu einem unendlich spannenden ereignis. es ist einerseits das

⁷⁰ vergl. kenny s. 90

widersprüchliche und andererseits das selbstverständliche, das diesen sog, diese spannung erzeugt.

zwischen dem "beiläufig gesprochen: die gegenstände sind farblos." und dem "raum, zeit und farbe (färbigkeit) sind formen der gegenstände", stehen die beiden sätze:

tlp 2.0233 zwei gegenstände von der gleichen logischen form sind - abgesehen von ihren externen eigenschaften - von einander nur dadurch unterschieden, daß sie verschieden sind.

tlp 2.02331 ... denn, ist ein ding durch nichts hervorgehoben, so kann ich es nicht hervorheben, denn sonst ist es eben hervorgehoben.

diese beiden sätze sind von selbstevidenter gewissheit, während die sätze die unmittelbar vorausgehen und nachfolgen, nämlich 2.0232 und 2.0251 eine scheinbare widersprüchlichkeit aufweisen. wieso sind die gegenstände farblos und wieso ist die farbe dennoch eine form der gegenstände?

substanz ist nach wittgenstein das, was unabhängig von dem, was der fall ist, besteht und das sind form und inhalt. die substanz der welt ist durch keine materielle eigenschaft, sondern durch eine formale eigenschaft gekennzeichnet. die gegenstände sind demnach keine materiellen gegenstände, sondern formale gegenstände. eine dieser formalen eigenschaften der gegenstände ist die färbigkeit und nicht eine bestimmte farbe. die konkrete farbe, z.b. rot, wird durch eine materielle eigenschaft, durch eine bestimmte wellenlänge des lichtes definiert. färbigkeit jedoch ist eine formale eigenschaft ebenso wie raum und zeit, die eine unterscheidung der gegenstände erst möglich macht. die unterscheidbarkeit der gegenstände beruht also auf deren formalen eigenschaften. färbigkeit (und deshalb steht färbigkeit in klammer nach farbe) ist gewissermaßen farblos. die gegenstände sind demnach zwar farblos, besitzen aber die formale eigenschaft der färbigkeit. die selbstverständlichkeit, daß gegenstände sich dadurch unterscheiden, daß sie unterschieden sind, drückt sich in deren formalen eigenschaften aus.

die frage der substanz hängt nach stenius mit dem im tractat vertretenen atomismus zusammen.⁷¹ die substanz als das gleichbleibende, beständige, ist jene form des gegenstandes, der in allen möglichen atomaren sachverhalten gleich bleibt. wobei unter den begriff des "gegenstandes" sowohl dinge wie prädikate fallen. diese gleichbleibende form ist die möglichkeit des vorkommens aller jeweiligen

⁷¹ vergl. stenius, s.90ff

gegenstände in den sachverhalten. die substanz der welt ist demnach das, was einen sachverhalt ausfüllt, ihm körper verleiht, allerdings nicht in einem materiellen, sondern in einem logischen sinn. der substanzbegriff bei wittgenstein bekommt dadurch den charakter einer platonischen idee. wir sind nicht in der lage einen elementarsatz anzugeben, der auf einem materiellen substrat fußt. das substrat, das dem logischen atomismus zugrunde liegt, ist die logische form selbst, die sowohl den sachverhalten, wie den sätzen, den dingen, den namen und den prädikaten zugrunde liegt. die gegenstände bilden in ihrer strukturellen fähigkeit, vorkommnisse von sachverhalten zu sein, das substrat eben dieser sachverhalte.

ist der substanzbegriff im tractat platonisch, so ist er gleichzeitig auch kantisch. die substanz kann nur im verhältnis zu unserem sprachgebundenen denken erfaßt werden, d.h., sie ist relativ zur struktur unseres denkens definiert. die substanz an sich bleibt auch für wittgenstein zumindest unaussprechbar.

von 2.04 bis satz 3 wird eingehend das verhältnis zwischen tatsachen, sachverhalten und bild diskutiert. mitten drin steht der satz:

tlp 2.063 die gesamte wirklichkeit ist die welt.

wiederum: höchst lapidar und poetisch. dieser satz steht in seiner großartigen selbstverständlichkeit zwischen den sätzen:

tlp 2.062 aus dem bestehen oder nichtbestehen eines sachverhaltes kann nicht auf das bestehen oder nichtbestehen eines anderen geschlossen werden.

tlp 2.1 wir machen uns bilder der tatsachen.

beide sätze sind durchaus nicht mehr selbstverständlich und selbstevident. die konkrete ordnung des textes, wie sie sich beim lesen von satz zu satz ergibt, läßt satz 2.1 auf satz 2.063 und diesen auf satz 2.062 folgen. das raffinierte daran ist, dass unser gedankengang zunächst der anordnung der sätze auf der seite folgt. erst in einem zweiten schritt erinnern wir uns, daß die sätze nach der dezimalnotation geordnet sind. doch das macht die sache keineswegs einfacher. der satz "die gesamte wirklichkeit ist die welt." folgt tatsächlich auch nach der dezimalnotation dem satz "aus dem bestehen oder nichtbestehen eines sachverhaltes kann nicht auf das bestehen oder nichtbestehen eines anderen geschlossen werden.". aber der nächst folgende satz "wir machen uns bilder der tatsachen." folgt dem satz 2 "was der fall ist, die tatsache, ist das bestehen von sachverhalten." fünf seiten vorher. wir

haben somit an dieser stelle folgende textstruktur: ein lapidarer, selbstevidenter satz folgt sowohl nach der dezimalnotation als auch nach der anordnung auf der seite einem durchaus nicht lapidaren, selbstevidenten satz. dabei ist die folge dieser beiden sätze klar, aber keineswegs deren folgerichtigkeit. es ist schwer zu durchschauen, warum "die gesamte wirklichkeit ist die welt." auf "aus dem bestehen oder nichtbestehen eines sachverhaltes kann nicht auf das bestehen oder nichtbestehen eines anderen geschlossen werden." folgen soll.

auf den satz "die gesamte wirklichkeit ist die welt." folgt nach anordnung der seite der satz "wir machen uns bilder der tatsachen.". dies ist zumindest nicht ganz unnachvollziehbar. aber wir wissen, daß dieser satz folgerichtig nicht auf jenen folgt, sondern auf einen satz fünf seiten früher, nämlich den satz "was der fall ist, die tatsache, ist das bestehen von sachverhalten."

diese textstellen sind beispiele, die die komplexe objekt- und hintergrundstruktur aufzeigen. gerade dieser wechsel der gegenseitigen bezugnahme der sätze, deren kompliziertes system der folgerung und des verweisens, bilden einen erheblichen kontrast zur wissenschaftlich, philosophischen tradition.

das lapidare und poetische sehr vieler sätze läßt sich aber auch in ein ganz anderes schema einbringen, abseits der intentionen und des formalen rahmens des tractats. viele dieser sätze können als selbstständige aphorismen aufgefaßt werden. dies ist meiner meinung nach ein weiterer grund für die nachhaltige wirkungsgeschichte des tractatus und dessen einfluß speziell auf künstler/innen. einige beispiele dazu:

tlp 3.1 im satz drückt sich der gedanke sinnlich wahrnehmbar aus.

tlp 3.262 ...was die zeichen verschlucken, das spricht ihre anwendung aus.

tlp 4.003 die meisten sätze und fragen, welche über philosophische dinge geschrieben worden sind, sind nicht falsch, sondern unsinnig. (sie sind von der art der frage, ob das gute mehr oder weniger identisch sei als das schöne.) und es ist nicht verwunderlich, dass die tiefsten probleme eigentlich *keine* probleme sind.

tlp 4.022 der satz *zeigt* seinen sinn.

tlp4.116 alles was überhaupt gedacht werden kann, kann klar gedacht werden. alles was sich aussprechen läßt, läßt sich klar aussprechen.

tlp 4.462 tautologie und kontradiktion sind nicht bilder der wirklichkeit.

tlp 5.143die kontradiktion verschwindet sozusagen außerhalb, die tautologie innerhalb aller sätze. die kontradiktion ist die äußere grenze der sätze, die tautologie ist substanzloser mittelpunkt.

tlp 5.43alle sätze der logik sagen aber dasselbe. nämlich nichts.

tlp 5.4711 das wesen des satzes angeben, heißt, das wesen aller beschreibung angeben, also das wesen der welt.

tlp 5.621 die welt und das leben sind eins.

tlp 5.63 ich bin meine welt. (der mikrokosmos.)

tlp 5.631 das denkende, vorstellende subjekt gibt es nicht.

tlp 5.632 das subjekt gehört nicht zur welt, sondern es ist die grenze der welt.

tlp 6.1261 in der logik sind prozeß und resultat äquivalent. (darum keine überraschung.)

tlp 6.13 die logik ist keine lehre, sondern ein spiegelbild der welt. die logik ist transcendental.

tlp 6.36 wenn es ein kausalitätsgesetz gäbe, so könnte es lauten: "es gibt naturgesetze".
aber freilich kann man das nicht sagen: es zeigt sich.

tlp 6.373 die welt ist unabhängig von meinem willen.

man könnte als beispiele für aphoristische aussagen im tractat auch zahlreiche andere wählen. in gewissem sinne ist die aphoristische ausdrucksweise ein durchgehendes merkmahl und somit ähnlich programmatisch für diesen text, wie die dezimalnotation. diese ausdrucksform wirkt und funktioniert ähnlich wie die fragmente heraklits. es sind kurze aussagen, die eine reihe von gedankenassoziationen auslösen. ähnlich wie heraklits aphorismen für dunkel gehalten werden und durch ihre suggestive kraft zu einer fortdauernden beschäftigung mit ihnen anregen, sind auch viele stellen im tractat ein ständiger anstoß das dunkle zu durchdringen und immer wieder aufs neue einen versuch einer interpretation zu unternehmen. man stelle sich vor, nach zweieinhalbtausend jahren sind vom tractat nur mehr bruchstückhaft einzelne sätze überliefert. ich wage zu behaupten, daß diese sätze mit ähnlicher vehemenz nachwirken, wie dies heute die sätze heraklits tun. auch bei heraklit wissen wir nicht, in welchem konkreten zusammenhang, nach welchem aufbau und inneren, gestalterischen notwendigkeit sein werk konzipiert war. auch bei heraklit finden wir stilistisch jene lapidare dichtigkeit vor, wie sie für den tractat kennzeichnend ist. z.b. im satz

"der fürst, dem das orakel von delphi gehört, erklärt nicht, verbirgt nicht, sondern deutet an."

oder

"natur, so heraklit, pflegt sich versteckt zu halten."

oder

"wenn alles, was ist, zu rauch würde, dürfte die nase es immer noch unterscheiden."

oder

"es gibt nur eine weisheit: ein vertrautes verhältnis zu der einsicht, nach der überall alles gelenkt wird."⁷²

auf die möglichen inhaltlichen verbindungen zwischen den fragmenten heraklits und den gedanken im tractat möchte ich hier nicht eingehen. ich versuche jedoch anhand dieser beispiele die gemeinsamen stilistischen merkmale hervorzuheben. es sind dies die lapidare prägnanz, die aphoristische kürze, die verschränkung von leicht verständlichen und schwer verständlichen passagen, die den charakterzug des "dunklen" erzeugen. diese "dunkelheit" hängt in gewisser weise mit der form des aphorismus zusammen. der aphorismus besteht aus ein, zwei sätzen und in diesen ein, zwei sätzen ist eine komplette theorie, ein komplexer gedankengang, ein weitläufiger zusammenhang, eine weltanschauung, etc. komprimiert. dadurch ist der aphorismus gleichzeitig tief und dunkel. es ist die kunst dessen, der einen aphorismus verfaßt, diesen so zu formulieren, daß beim leser das dunkle ein ständiger anstoß ist, die tiefe zu ergründen. genau in dieser weise, auf diese kunstvoll poetische art, sind die sätze des tractatus und die sätze heraklits formuliert und dies ist der hauptgrund für ihre breite und nachhaltige wirkungsgeschichte.

über den ganzen tractat verstreut finden sich sätze, die man als selbstevident bezeichnen könnte. es sind in gewisser weise umgangssprachliche tautologien. nichts wäre falscher, als in diesen selbstevidenten aussagen redundantes beiwerk zu sehen. ganz im gegenteil. diese aussagen bezeichnen die fundamentale allgemeinheit, aus der wittgenstein den anspruch ableitet, daß mit diesem werk "die probleme im wesentlichen endgültig gelöst"⁷³ seien. dieser anspruch ist nur auf der basis größtmöglicher verallgemeinerung einzulösen. diese basis ist für wittgenstein die logik. das allgemeine der logik könnte man so ausdrücken: "es ist wie es ist." oder wie wittgenstein schreibt:

tlp 4.5die allgemeine form des satzes ist: es verhält sich so und so.

die notwendige allgemeinheit der logik bedingt deren aussagelosigkeit. die logik sagt nichts aus.

⁷² alle heraklit zitate aus: die vorsokratiker 1, mansfeld jaap (hersg. übersetzer), stuttgart 1995, reclam verlag

⁷³ siehe: vorwort zu tlp

tlp 5.43alle sätze der logik sagen aber dasselbe. nämlich nichts.

daß wittgenstein immer wieder sätze von selbstevidenter gewissheit formuliert, gehört also wesentlich zum programm des tractat. wie er dies tut, wo er diese sätze einbaut, das beruht wiederum auf seinem poetischen, ästhetischen geschick.

hier noch einige weitere beispiele:

tlp 3.03 wir können nichts unlogisches denken, weil wir sonst unlogisch denken müßten.

tlp 3.251 der satz drückt auf bestimmte, klar angebbare weise aus, was er ausdrückt: der satz ist artikuliert.

tlp5.61 die logik erfüllt die welt; die grenzen der welt sind auch ihre grenzen. wir können also in der logik nicht sagen: das und das gibt es in der welt, jenes nicht.was wir nicht denken können, das können wir nicht denken; wir können also auch nicht *sagen*, was wir nicht denken können.

tlp 6.43die welt des glücklichen ist eine andere als die des unglücklichen.

ein weiteres stilistisches mittel sind die im tractat vorkommenden beispiele. beispiele zur erläuterung eines sachverhaltes werden auch in der traditon gebraucht. das besondere am tractat ist, wie die beispiele in diese logisch philosophische abhandlung eingefügt sind. es ist die besondere art der verwendung. ein abstrakter gedankengang wird völlig unvermittelt durch ein konkretes beispiel erläutert. wie ein kurzes blitzlicht erhellen beispiele die oft dunklen gedankengänge.

dem satz:

tlp 2.02 der gegenstand ist einfach.

folgt nach der dezimalnotation der satz:

tlp 2.03 im sachverhalt hängen die gegenstände ineinander, wie die glieder einer kette.

der allerdings erst zwei seiten weiter steht. unmittelbar vor dem satz 2.03 steht der satz:

tlp 2.0272 die konfiguration der gegenstände bildet den sachverhalt.

zwischen den sätzen 2.02 und 2.03 entfaltet wittgenstein den zusammenhang zwischen gegenstand, substanz und sachverhalt, aus dem heraus ganz natürlich und folgerichtig das beispiel mit den gliedern einer kette in 2.03 hervorgeht, obwohl es eigentlich unmittelbar auf den satz 2.02 folgt. hier zeigt sich einmal mehr, wittgensteins kunstvolle und originelle weise mit den formalästhetischen elementen dezimalnotation, gedankenfolge, beispielsetzung, querverweisen umzugehen.

hier noch einige weitere beispiele, die konkret veranschaulichen, was unter satz, unter satzzeichen, unter namen zu verstehen ist.

tlp 3.141 der satz ist kein wörtergemisch. – (wie das musikalische thema kein gemisch von tönen.) der satz ist artikuliert.

tlp 3.1431 sehr klar wird das wesen des satzzeichens, wenn wir es uns, statt aus schriftzeichen, aus räumlichen gegenständen (etwa tischen, stühlen, büchern) zusammengesetzt denken. die gegenseitige räumliche lage dieser dinge drückt dann den sinn des satzes aus.

tlp 3.144(namen gleichen punkten, sätzen pfeilen, sie haben sinn.)

im folgenden beispiele, die sich besonders dadurch auszeichnen, daß sie logisch abstrakte eigenschaften der sprache durch alltagssprachliche wendungen, situationen und geschichten auf einer neuen ebene des verstehens, einer analogen, assoziativen ebene, beschreiben.

tlp 4.002 die sprache verkleidet den gedanken. und zwar so, daß man nach der äußeren form des kleides, nicht auf die form des bekleideten gedankens schließen kann; weil die äußere form des kleides nach ganz anderen zwecken gebildet ist als danach, die form des körpers erkennen zu lassen.

tlp 4.014 die grammophonplatte, der musikalische gedanke, die notenschrift, die schallwellen, stehen alle in jener abbildenden internen beziehung zueinander, die zwischen sprache und welt besteht. ihnen allen ist der logische bau gemeinsam. (wie im märchen die zwei jünglinge, ihre zwei pferde und ihre lilien. sie sind alle in gewissem sinne eins.)

tlp4.1221 eine interne eigenschaft einer tatsache können wir auch einen zug dieser tatsache nennen. (in dem sinn, in welchem wir etwa von gesichtszügen sprechen.)

5.633du sagst, es verhält sich hier ganz, wie mit auge und Gesichtsfeld. aber das auge siehst du wirklich *nicht*. und nichts am *Gesichtsfeld* läßt darauf schließen, daß es von einem auge gesehen wird.

die vielleicht interessanteste literarische – oder hintergrundstruktur des tractat ist die verschränkung und verzahnung ontologischer, erkenntnistheoretischer, logischer und mystischer gedankengänge. wie in einem kunstvollen gewebe greifen diese teilbereiche philosophischer probleme ineinander. die grundstruktur dieser verschränkung ist wiederum bereits an den sieben hauptsätzen ablesbar.

tlp 1 die welt ist alles, was der fall ist.

das ist das ontologische fundament.

tlp 2 was der fall ist, die tatsache, ist das bestehen von sachverhalten.

dies ist die minimalste ontologische konkretisierung/erweiterung dessen, was der fall ist, um den zusammenhang zwischen dem, was es gibt und dem, was wir erkennen,

herzustellen. es ist die ontologische vorbereitung, um die verbindung von welt und denken herzustellen. mit dem dritten satz beginnt die erkenntnistheorie.

tlp 3 das logische bild der tatsachen ist der gedanke.

das heißt, das was es gibt, wird durch eine analoge abbildfunktion als gedanke erkannt. so wie im satz 2 die nötige verbreiterung der allgemeinsten ontologischen aussage gemacht wird, um die verbindung zum denken herzustellen, so wird im satz 4 der zusammenhang zwischen gedanke und satz formuliert, um eine gemeinsame basis für das gemeinsame logische grundgerüst von welt und sprache zu schaffen.

tlp 4 der gedanke ist der sinnvolle satz

wir erfahren das, was der fall ist, über unser sprachlich formiertes denken. damit steht die sprache im mittelpunkt unseres erkenntnistheoretischen interesses. der satz, als jene sprachliche einheit, mittels derer aussagen über die welt gemacht werden, wird näher bestimmt. der satz wird in seiner logischen grundstruktur als aussagenlogische wahrheitsfunktion von elementarsätzen definiert.

tlp 5 der satz ist eine wahrheitsfunktion der elementarsätze. (der elementarsatz ist eine wahrheitsfunktion seiner selbst).

um dem aussagenlogisch formierten satz allgemeingültigkeit im hinblick auf alle sinnvollen aussagen über die welt zukommen zu lassen, muß der satz in seiner allgemeinsten form angebbbar sein.

tlp 6 die allgemeine form der wahrheitsfunktion ist: $[p, \xi, N(\xi)]$. dies ist die allgemeine form des satzes.

der anspruch des tractats auf endgültigkeit liegt in dieser allgemeinsten form der beziehung zwischen welt und satz begründet. der satz "die welt ist alles, was der fall ist." und die formel für die allgemeine wahrheitsfunktion entsprechen einander. über diese beiden pole hinaus, läßt sich nichts mehr sagen. dieses darüber hinaus ist das mystische.

tlp 7 wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen.

das schema dieser sieben hauptsätze ist: ontologie – erkenntnistheorie – denken – sprache - logik – mystik. dieses schema kann auch so beschrieben werden: die größtmögliche verallgemeinerung des erkenntnisobjektes geht über in die größtmögliche verallgemeinerung des erkenntnisaktes und verweist darüberhinaus auf sprachloses staunen.

dies ist die hauptmelodie des tractates. in all seinen untersätzen wird diese melodie auf vielfache weise moduliert, variiert, zu einer großartigen polyphonen stimmung ausdifferenziert.

im folgenden werde ich anhand von text- und strukturbeispielen versuchen, den polyphonen charakter dieser textmelodie zu verdeutlichen.

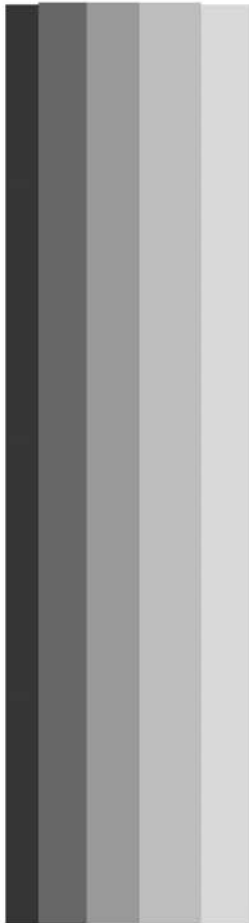
durch die von wittgenstein in der dezimalnotation festgelegte gewichtung der einzelnen absätze ergeben sich zwei leserichtungen des textes. die eine folgt der durch die notation festgelegten verzweigung. die leserichtung folgt dabei der konkreten anordnung der sätze in ihrer natürlichen abfolge auf dem papier. dabei liest man von den gewichtigsten sätzen in die tiefe, d.h. in die untersätze, die unteruntersätze usf.. es ergibt sich dabei ein auf und ab zwischen den gewichtigen und weniger gewichtigen sätzen. man beginnt bei einem dicken ast, verfolgt diesen in seine einzelnen verästelungen und setzt bei einem anderen dicken ast fort, geht wieder an die peripherie usw.

die zweite leserichtung verfolgt die jeweils gleichgewichtigen sätze. das sind zunächst die sieben hauptsätze. dann die jeweiligen untersätze 1. ordnung, dann die 2. ordnung usf.

um die zugrundeliegenden strukturen sichtbar zu machen, habe ich im folgenden schematisch die linienführung der beiden leserichtungen dargestellt:

leserichtung2

n n.1 n.m1 n.mo1 n.mop1



leserichtung 1

(muster für satz 1 bis 2.201)



daraus ergibt sich eine reihe unterschiedlicher textvariationen. als beispiel jener text, der sich ergibt, wenn man nach der zweiten leserichtung die sätze n und n.m zusammenstellt:

- 1 die welt ist alles, was der fall ist.
 - 1.1 die welt ist die gesamtheit der tatsachen, nicht der dinge.
 - 1.2 die welt zerfällt in tatsachen.
- 2 was der fall ist, die tatsache, ist das bestehen von sachverhalten.
 - 2.1 wir machen uns bilder der tatsachen.
 - 2.2 das bild hat mit dem abgebildeten die logische form der abbildung gemein.
3. das logische bild der tatsachen ist der gedanke.
 - 3.1 im satz drückt sich der gedanke sinnlich wahrnehmbar aus.
 - 3.2 im satz kann der gedanke so ausgedrückt sein, daß den gegenständen des gedankens elemente des satzzeichens entsprechen.
 - 3.3 nur der satz hat sinn; nur im zusammenhang des satzes hat ein name bedeutung.
 - 3.4 der satz bestimmt einen ort im logischen raum. die existenz dieses logischen ortes ist durch die existenz der bestandteile allein verbürgt, durch die existenz des sinnvollen satzes.
- 4 der gedanke ist der sinnvolle satz.
 - 4.1 der satz stellt das bestehen und nichtbestehen der sachverhalte dar.
 - 4.2 der sinn des satzes ist seine übereinstimmung, und nichtübereinstimmung mit den möglichkeiten des bestehens und nichtbestehens der sachverhalte.
 - 4.3 die wahrheitsmöglichkeiten der elementarsätze bedeuten die möglichkeiten des bestehens und nichtbestehens der sachverhalte.
 - 4.4 der satz ist der ausdruck der übereinstimmung und nichtübereinstimmung mit den wahrheitsmöglichkeiten der elementarsätze.
 - 4.5 nun scheint es möglich zu sein, die allgemeinste satzform anzugeben: das heißt, eine beschreibung der sätze *irgendeiner* Zeichensprache zu geben, so daß jeder mögliche sinn durch ein symbol, auf welches die beschreibung paßt, einen sinn ausdrücken kann, wenn die bedeutung der namen entsprechend gewählt werden.

es ist klar, dass bei der beschreibung der allgemeinsten satzform *nur* ihr wesentliches beschrieben werden darf, - sonst wäre sie nämlich nicht die allgemeinste.

daß es eine allgemeine satzform gibt, wird dadurch bewiesen, daß es keinen satz geben darf, dessen form man nicht hätte vorhersehen (d.h. konstruieren) können. die allgemeine form des satzes ist: es verhält sich so und so.
- 5 der satz ist die wahrheitsfunktion der elementarsätze.

(der elementarsatz ist eine wahrheitsfunktion seiner selbst)

 - 5.1 die wahrheitsfunktionen lassen sich in reihen ordnen.

das ist die grundlage der wahrscheinlichkeitslehre.
 - 5.2 die strukturen der sätze stehen in internen beziehungen zu einander.
 - 5.3 alle sätze sind resultate von wahrheitsoperationen mit den elementarsätzen.

die wahrheitsoperation ist die art und weise, wie aus den elementarsätzen die wahrheitsfunktion entsteht. nach dem wesen der wahrheitsoperation wird auf die gleiche weise, wie aus den elementarsätzen ihre wahrheitsfunktion, aus wahrheitsfunktionen eine neue. jede wahrheitsoperation erzeugt aus wahrheitsfunktionen von elementarsätzen

wieder eine wahrheitsfunktion von elementarsätzen, einen satz. das resultat jeder wahrheitsoperation mit den resultaten von wahrheitsoperationen mit elementarsätzen ist wieder das resultat *Einer* wahrheitsoperation mit elementarsätzen.

jeder satz ist das resultat von wahrheitsoperationen mit elementarsätzen.

5.4 hier zeigt es sich, dass es "logische gegenstände", "logische konstante" (im sinne freges und russels) nicht gibt.

5.5 jede wahrheitsfunktion ist ein resultat der successiven anwendung der operation (-----
W) (■,.....) auf elemetarsätze.

diese operation verneint sämtliche sätze in der rechten klammer, und ich nenne sie die negation dieser sätze.

5.6 *die grenzen meiner sprache* bedeuten die grenzen meiner welt.

6. die allgemeine form der wahrheitsfunktion ist: $[p, \xi, N(\xi)]$.

dies ist die allgemeine form des satzes.

6.1 die sätze der logik sind tautologien.

6.2 die mathematik ist eine logische methode. die sätze der arithmetik sind gleichungen, also scheinsätze.

6.3 die erforschung der logik bedeutet die erforschung *aller gesetzmäßigkeit*. und außerhalb der logik ist alles zufall.

6.4 alle sätze sind gleichwertig.

6.5 zu einer antwort, die man nicht aussprechen kann, kann man auch die frage nicht aussprechen.

das rätsel gibt es nicht.

wenn sich eine frage überhaupt stellen lässt, so *kann* sie auch beantwortet werden.

7 wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen.

die komplexe struktur dieses textes vertieft sich erneut, wenn man ihn im hinblick auf seine thematische gliederung betrachtet. ich habe als solche thematischen schwerpunkte fünf bereiche gewählt, die – wie mir scheint – durchgehend im tractat problematisiert werden. es sind dies die bereiche ontologie, erkenntnistheorie, denken, sprache und logik. ethik, ästhetik und mystik, die zwar eine besondere rolle im tractat spielen, aber im text gleichsam versteckt oder unausgesprochen/unerörtert vorkommen, habe ich unter die bereiche ontologie und erkenntnistheorie subsumiert. im folgenden gebe ich eine schematische darstellung der verteilung und gewichtung dieser thematischen bereiche über den gesamten text. zunächst das schema der thematischen gewichtung der sieben hauptsätze:

thematische gewichtung δ sätze o	Ontologie	Erkenntnistheorie	Sprache	Denken	Logik
1					
2					
3					
4					
5					
6					
7					

anhand dieser graphik läßt sich sehr gut die grundstruktur, der thematische aufbau des tractat ablesen. es ist das im wesentlichen weiter oben beschriebene schema. die ersten zwei sätze handeln davon, was es gibt, satz 3 legt die erkenntnistheoretische voraussetzung für die erkenntnis dessen, was es gibt, fest. im 4. satz wird der erkenntnistheoretische zusammenhang zwischen denken und sprache festgehalten, in den sätzen 5 und 6 wird die logische grundstruktur der sprache und die damit zusammenhängende allgemeinste form des satzes ausgesagt und im siebten satz schließt sich gleichermaßen der kreis, indem die grenzen unseres erkenntnisvermögens und mithin auch dessen, was wir als seiend erkennen, aufgezeigt werden. so gesehen könnte man die grundkomposition, die grundmelodie mit einem kreis beschreiben. und dies sicher nicht zufällig. ist diese kreisfigur doch nichts anderes als der gesamte weltenkreis, der urobors, die sich selbst verschlingende schlange, wie sie als mythologisches urbild in den archaischen kulturen das weltganze beschreibt. wittgenstein verbindet mit seinem tractat dezidiert den anspruch, alle philosophischen probleme im wesentlichen gelöst zu haben und zeigt damit gleichzeitig "wie wenig damit getan ist"⁷⁴.

⁷⁴ siehe: tlp vorwort

die folgende tabelle vermittelt eine vorstellung von der virtuoson und komplexen struktur des textes, indem sie im einzelnen die verteilung und gewichtung der thematischen schwerpunkte sichtbar macht. jeder nummerierte absatz ist einer oder mehreren kategorien zugeordnet. man sieht, wie sich die hauptlinien, beginnend bei der ontologie über die erkenntnistheorie hin zur sprache und weiter zur logik ziehen und am schluß wieder zur erkenntnistheorie und ontologie zurückkehren. den schwerpunkt in dieser linienführung bildet die auseinandersetzung mit sprache und logik. diese beiden bereiche nehmen den größten teil in anspruch. das wird verständlich, wenn man sich in erinnerung ruft, daß wittgenstein im tractat eine antwort auf die ungelösten logischen problem der principia mathematica und den grundgesetzen der logik geben wollte. aber der rahmen im wörtlichen sinne ist ein anderer. der rahmen ist die ontologie und die mystik⁷⁵.

aus der tabelle wird auch klar ersichtlich, warum es müßig wäre, dem tractat eine inhaltsangabe voranzustellen. es sind zwar die hauptlinien der gedankenführung erkennbar, aber diese werden laufend durch ein fein gesponnenes netz an querverweisen gebrochen. es gibt nur wenige passagen, in denen das jeweilige hauptthema ohne bezugnahme, ohne bewußte anspielung oder gewollte assoziation zu einem anderen thema, vorkommt. es ist eine komplex ineinander verschachtelte argumentation, der man durch eine lineare anordnung der inhaltlichen themenbereiche nicht gerecht werden kann.

die tabelle zeigt auch, inwieweit der text an die tradition anknüpft, beziehungsweise inwieweit er sich von dieser abhebt. die literarische hintergrundstruktur ist in ihrer abweichung zur tradition anhand der sehr speziellen verteilung der einzelnen themenbereiche ablesbar. das hier im tractat verwendete schema ist eine eklatante abweichung vom traditionellen schema der linearen komposition. die lineare, hierarchische einheit von exposition, hauptteil und schluß ist aufgelöst in einem netzwerk dezentraler inseln, die ein weit verzweigtes system an verbindungen untereinander aufweisen.

⁷⁵ vergl. stenius s. 21

absatz	O	E	S	D	L
1					
1.1					
1.11					
1.12					
1.2					
1.21					
2					
2.01					
2.011					
2.012					
2.013					
2.0131					
2.0132					
2.0133					
2.01331					
2.0134					
2.0135					
2.0136					
2.014					
2.0141					
2.02					

absatz	O	E	S	D	L
2.0201					
2.021					
2.0211					
2.0212					
2.022					
2.023					
2.0231					
2.0232					
2.0233					
2.02331					
2.024					
2.025					
2.0251					
2.026					
2.027					
2.0271					
2.0272					
2.03					
2.031					
2.032					
2.033					
2.034					
2.04					
2.05					
2.06					

absatz	O	E	S	D	L
2.061					
2.062					
2.063					
2.1					
2.11					
2.12					
2.13					
2.131					
2.14					
2.141					
2.15					
2.151					
2.1511					
2.1512					
2.1513					
2.1514					
2.1515					
2.16					
2.161					
2.17					
2.171					
2.172					
2.173					
2.174					

absatz	O	E	S	D	L
2.18					
2.181					
2.182					
2.19					
2.2					
2.201					
2.202					
2.203					
2.21					
2.22					
2.221					
2.222					
2.223					
2.224					
2.225					
3					
3.001					
3.01					
3.02					
3.03					
3.031					
3.032					
3.033					
3.04					
3.05					

absatz	O	E	S	D	L
3.1					
3.11					
3.12					
3.13					
3.14					
3.141					
3.142					
3.143					
3.1431					
3.1432					
3.144					
3.2					
3.201					
3.202					
3.203					
3.21					
3.22					
3.23					
3.24					
3.25					
3.251					
3.26					
3.261					
3.262					

absatz	O	E	S	D	L
3.263					
3.3					
3.31					
3.311					
3.312					
3.313					
3.314					
3.315					
3.316					
3.317					
3.318					
3.32					
3.321					
3.322					
3.323					
3.324					
3.325					
3.326					
3.327					
3.328					
3.33					
3.331					
3.332					
3.333					
3.334					

absatz	O	E	S	D	L
3.4					
3.341					
3.3411					
3.342					
3.3421					
3.343					
3.344					
3.3441					
3.3442					
3.4					
3.41					
3.411					
3.42					
3.5					
4					
4.001					
4.002					
4.003					
4.0031					
4.01					
4.011					
4.012					
4.013					
4.014					
4.0141					

absatz	O	E	S	D	L
4.015					
4.016					
4.02					
4.021					
4.022					
4.023					
4.024					
4.025					
4.026					
4.027					
4.03					
4.031					
4.0311					
4.0312					
4.032					
4.04					
4.041					
4.0411					
4.0412					
4.05					
4.06					
4.061					
4.062					
4.063					

abstr	O	E	S	D	L
4.064					
4.0641					
4.1					
4.11					
4.111					
4.112					
4.1121					
4.1122					
4.113					
4.1131					
4.115					
4.116					
4.12					
4.121					
4.1211					
4.1212					
4.1213					
4.122					
4.1221					
4.123					
4.124					
4.1241					
4.125					
4.1251					
4.1252					
4.126					
4.127					
4.1271					
4.1272					
4.1273					
4.1274					
4.128					
4.2					
4.21					
4.211					
4.22					
4.221					
4.23					
4.24					
4.241					
4.242					
4.243					
4.25					
4.26					
4.27					
4.28					
4.3					
4.31					
4.4					
4.41					
4.411					
4.42					
4.43					
4.431					
4.44					
4.441					
4.442					
4.45					
4.46					
4.461					
4.4611					
4.462					
4.463					
4.464					
4.465					
4.466					
4.467					
4.5					
4.51					
4.52					
4.53					
5					
5.01					
5.02					
5.1					
5.101					
5.11					
5.12					
5.121					
5.122					
5.123					
5.124					
5.1241					
5.13					
5.131					
5.1311					
5.132					
5.133					
5.134					
5.135					
5.136					
5.137					
5.138					
5.139					
5.14					
5.141					
5.142					
5.143					

abstr	O	E	S	D	L
5.15					
5.151					
5.1511					
5.152					
5.153					
5.154					
5.155					
5.156					
5.2					
5.21					
5.22					
5.23					
5.231					
5.232					
5.233					
5.234					
5.2341					
5.24					
5.241					
5.242					
5.25					
5.251					
5.252					
5.253					
5.254					
5.3					
5.31					
5.32					
5.4					
5.41					
5.42					
5.43					
5.44					
5.441					
5.442					
5.45					
5.451					
5.452					
5.453					
5.454					
5.4541					
5.46					
5.461					
5.4611					
5.47					
5.471					
5.4711					
5.472					
5.473					
5.4731					
5.4732					
5.4733					
5.474					
5.475					
5.476					
5.5					
5.501					
5.502					
5.503					
5.51					
5.511					
5.512					
5.513					
5.514					
5.515					
5.5151					
5.52					
5.521					
5.522					
5.523					
5.524					
5.525					
5.526					
5.527					
5.528					
5.529					
5.53					
5.531					
5.532					
5.533					
5.534					
5.535					
5.536					
5.537					
5.538					
5.539					
5.54					
5.541					
5.542					
5.543					
5.544					
5.545					
5.546					
5.547					
5.548					
5.549					
5.55					
5.551					
5.552					

absatz	O	E	S	D	L
5.501					
5.503					
5.504					
5.5041					
5.5042					
5.505					
5.506					
5.5061					
5.5062					
5.5063					
5.507					
5.5071					
5.6					
5.61					
5.62					
5.621					
5.63					
5.631					
5.632					
5.633					
5.6331					
5.634					
5.64					
5.641					
6					

absatz	O	E	S	D	L
6.001					
6.002					
6.01					
6.02					
6.021					
6.022					
6.03					
6.031					
6.1					
6.11					
6.111					
6.112					
6.113					
6.12					
6.121					
6.122					
6.123					
6.124					
6.125					
6.1251					
6.126					
6.1261					
6.1262					
6.1263					
6.1264					
6.1265					
6.127					
6.1271					
6.13					
6.2					
6.21					
6.211					
6.22					
6.23					
6.231					
6.232					
6.2321					
6.2322					
6.2323					
6.233					

absatz	O	E	S	D	L
6.1252					
6.1253					
6.124					
6.125					
6.1251					
6.126					
6.1261					
6.1262					
6.1263					
6.1264					
6.1265					
6.127					
6.1271					
6.13					
6.2					
6.21					
6.211					
6.22					
6.23					
6.231					
6.232					
6.2321					
6.2322					
6.2323					
6.233					

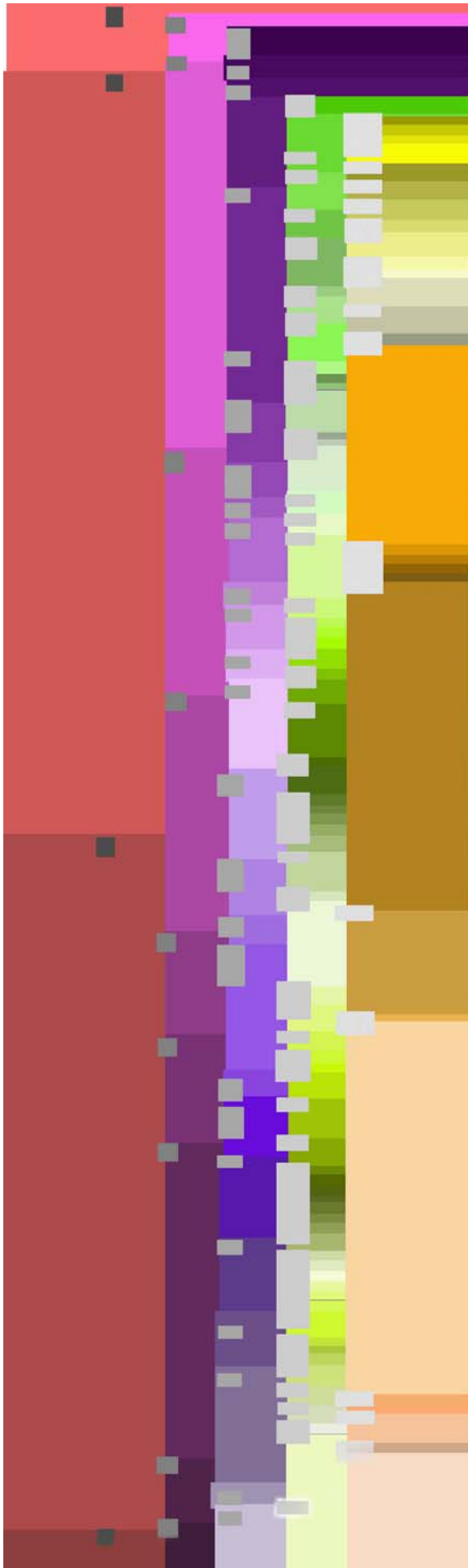
absatz	O	E	S	D	L
6.2331					
6.234					
6.2341					
6.24					
6.241					
6.3					
6.31					
6.32					
6.321					
6.3211					
6.33					
6.34					
6.341					
6.342					
6.343					
6.3431					
6.3432					
6.35					
6.36					
6.361					
6.3611					
6.36111					
6.362					
6.363					
6.3631					

absatz	O	E	S	D	L
6.36311					
6.37					
6.371					
6.372					
6.373					
6.374					
6.375					
6.3751					
6.4					
6.41					
6.42					
6.421					
6.422					
6.423					
6.43					
6.431					
6.4311					
6.4312					
6.432					
6.4321					
6.44					
6.45					
6.5					
6.51					
6.52					

absatz	O	E	S	D	L
6.521					
6.522					
6.53					
6.54					
7					

das folgende bild ist eine mögliche optische und graphische umsetzung des formalen und inhaltlichen strukturschemas des tractats bis zum satz nummer 4. diese umsetzung ist nur eine von vielen möglichen. das jedoch ist nicht das entscheidende. entscheidend ist der umstand, daß es einen isomorphen abbildungszusammenhang zwischen dem strukturschema und den bildelementen gibt. dieser abbildungszusammenhang ist von mir so gewählt und deshalb subjektiv aber nicht beliebig. eine sache kann auf verschiedenste weise abgebildet werden. wesentlich ist mir hier zu zeigen, daß sich prinzipiell strukturschemata von texten in bildgestaltung umsetzen lassen.

im einzelnen bezeichnen die farbflächen die geltungsbereiche der sätze nach der ordnung der dezimalnotation. z.b. das hellste rot den bereich des satzes 1, das nächst hellere den bereich des satzes zwei, usf. die satzbereiche $n.1$, $n.m1$, etc, sind in derselben weise durch farbabstufungen gekennzeichnet. die farbabstufungen entsprechen also dem schema der leserichtung 2. das in grauabstufungen eingefärbte punktesystem markiert die leserichtung 1, wobei das dunkelste grau für die sätze n , $n+1$, etc, steht und die jeweils helleren für $n.1$, $n+1.1$, usf.



zwischen

ich möchte zum vergleich einige weitere beispiele struktureller und bildhafter darstellungen aus der philosophischen literatur geben. zum einen sollen diese beispiele den kontrast zum historischen hintergrund verdeutlichen und zum anderen sollen sie zeigen, wie die verschiedenen strukturen wesentlich die gestalt der inhalte bestimmen.

als erstes vergleichswerk aus der philosophischen weltliteratur nehme ich **platons "symposion"**⁷⁶. die schematische grundstruktur des werkes ist der dialog: die gesamte abhandlung besteht ausschließlich aus gesprächen. dies allein ist bemerkenswert. diese durchgehende dialogstruktur ist in einem erzählrahmen eingebettet. diese zwei objektformalen kennzeichen sind ein sehr frühes kontrastbeispiel zu einem großteil der darauffolgenden philosophischen literatur, die sich überwiegend an der klassischen form einer inhaltlich thematischen gliederung nach dem hierarchieprinzip hält.

platons symposion ist in zwei rahmenhandlungen eingebettet:

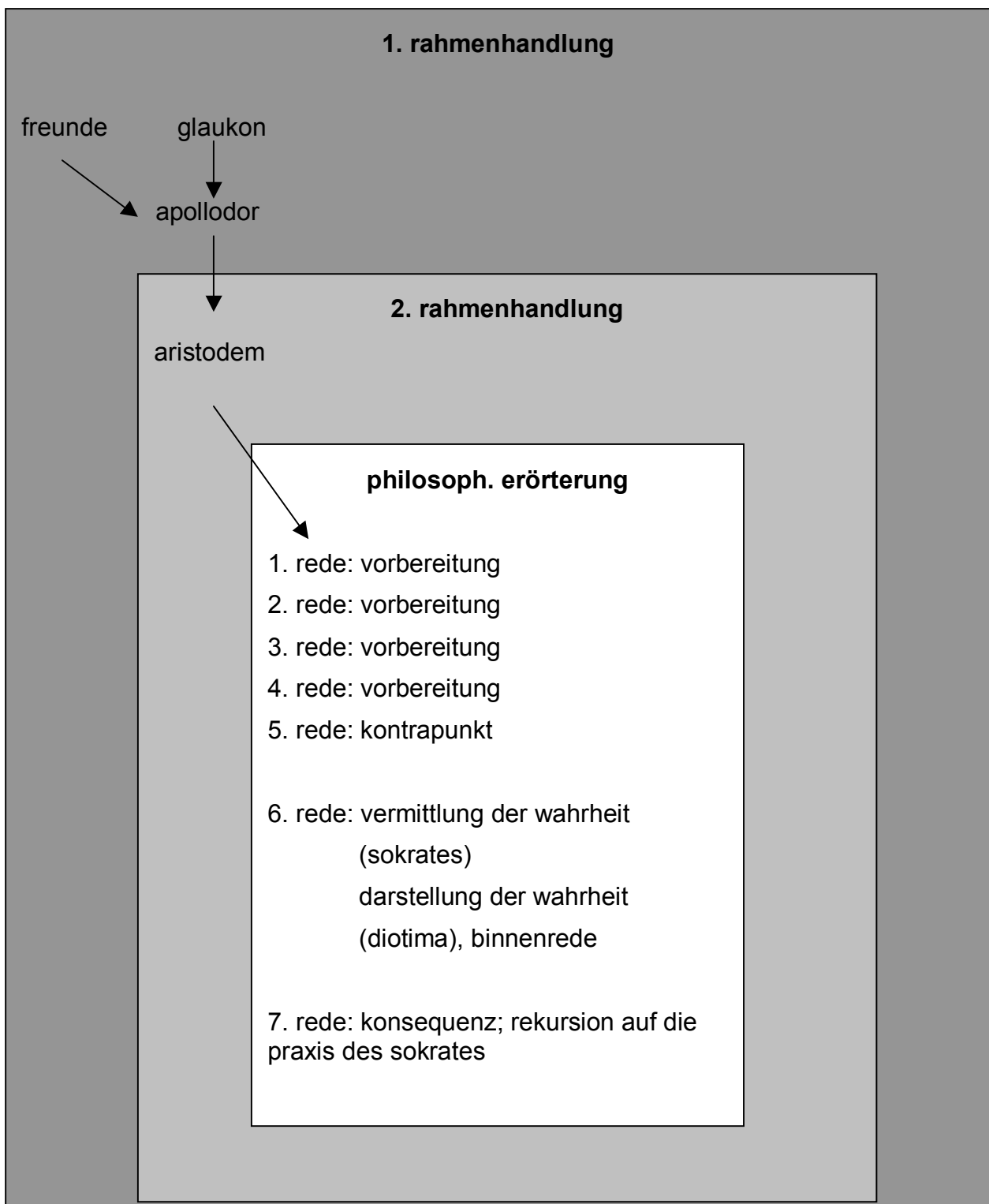
1. rahmenhandlung: ein freund, der einem anderen freund tags zuvor bereits die geschichte erzählt hatte, erzählt freunden, die er unterwegs getroffen hat, die geschichte, die er vor einiger zeit von einem anderen freund, der beim symposion anwesend war, gehört hatte und deren richtigkeit von sokrates bestätigt wurde.

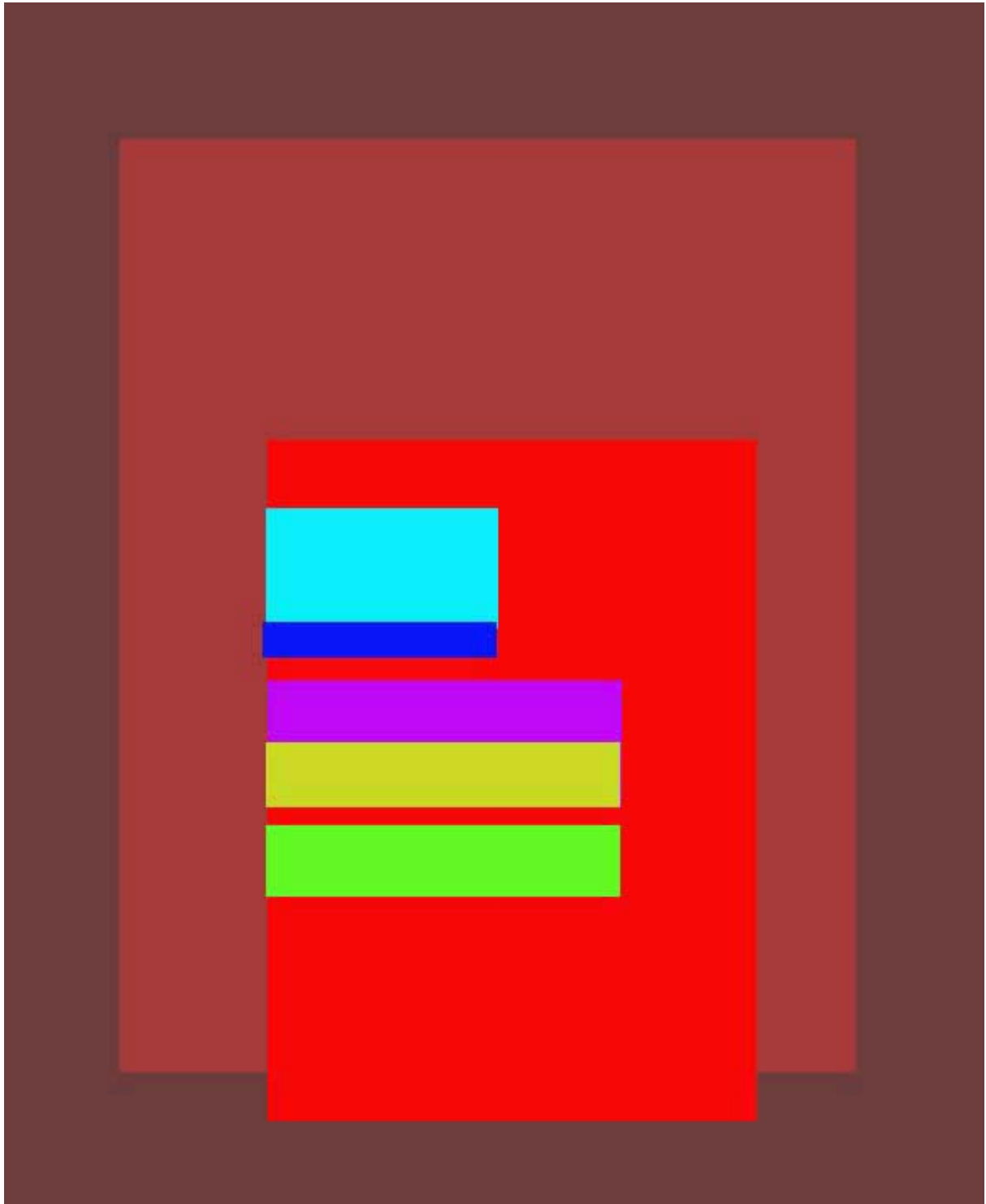
2. rahmenhandlung: sokrates trifft unterwegs zum gelage des agathon den aristodem, einen seiner schüler, und lädt ihn ein, mitzukommen. aristodem ist derjenige freund, der jahre später die gesamte episode dem freund aus der ersten rahmenhandlung, apollodor, erzählt. bei agathon findet anlässlich seines sieges in einem tragödienwettbewerb ein symposion im kleinen kreis statt. nachdem man gegessen und getrunken hat, beschließen alle den etwas vernachlässigten gott eros zu definieren. als alle ihre reden vorgetragen haben, kommt alkibiades zum gelage hinzu. das fest dauert die ganze nacht hindurch und endet damit, daß alle teilnehmer entweder eingeschlafen oder gegangen sind. nur sokrates verläßt am morgen nach

⁷⁶ platon, das gastmahl, übersetzt v. kurt hildebrandt, stuttgart 1996, reclam verlag

einer durchwachten und durchzechten nacht mit dem erwachten aristodem das haus des agathon und verbringt dann wie üblich seinen tag.

die **philosophische erörterung** besteht aus den in die zwei rahmenhandlungen eingebetteten sieben reden. die ersten fünf dienen als vorbereitung und als kontrapunkt für die sechste rede, in der sokrates die lehren der diotima über die wahrheit des eros wiedergibt. die siebente rede zeigt die praktische verwirklichung der lehren über die wahrheit des eros in der gestalt des sokrates. graphisch läßt sich dieses schema folgendermaßen veranschaulichen:





die farblich bildhafte umsetzung ist natürlich nur eine von vielen möglichen. die zwei dunklen roten flächen symbolisieren die zwei rahmenhandlungen, die helle rote

fläche die philosophische erörterung. das helle blau sind die fünf ersten reden, das dunkle blau die rede des agathon, das violett und gelb sind die antwort von sokrates/diotima und das grün ist die rückführung der theorie zur praxis in gestalt der rede des alkibiades.

die nächsten beiden werke, die ich zum vergleich heranziehen möchte, sind **immanuel kants "kritik der reinen vernunft"**⁷⁷ und **martin heideggers "sein und zeit"**⁷⁸. beide werke repräsentieren die bereits erwähnte klassische textstruktur.

zunächst der strukturelle aufbau von kants "kritik der reinen vernunft", den kant selbst in form einer detaillierten inhaltsangabe wiedergibt:

einleitung

- I.
- II.
- III.
- IV.
- V.
- VI.
- VII.

I. TRANSZENDENTALE ELEMENTENLEHRE

1. teil

- §1
- 1. abschnitt
- §2
- §3
- 2. abschnitt
- §4
- §5
- §6
- §7
- §8

2. teil

- einleitung
- I.
- II.
- III.
- IV.

1. abteilung

1. buch

1. hauptstück

- 1. abschnitt
- 2. abschnitt
- §9

⁷⁷ kant immanuel, kritik der reinen vernunft, stuttgart 1985, reclam verlag

⁷⁸ heidegger martin, sein und zeit, tübingen 1977, max niemeyer verlag

	3. abschnitt	
	§10	
	§11	
	§12	
	2. hauptstück	
	1. abschnitt	
	§13	
	§14	
	2. abschnitt	
	§15	
	§16	
	§17	
	§18	
	§19	
	§20	
	§21	
	§22	
	§23	
	§24	
	§25	
	§26	
	§27	
2. buch		
einleitung		
	1. hauptstück	
	2. hauptstück	
	1. abschnitt	
	2. abschnitt	
	3. abschnitt	
	1.	
	2.	
	3.	
		A.
		B.
		C.
	4.	
	3. hauptstück	
	anhang	
	anmerkung	
2. abteilung		
einleitung		
	I.	
	II.	
	A.	
	B.	
	C.	
1. buch		
	1. abschnitt	
	2. abschnitt	
	3. abschnitt	
2. buch		
	1. hauptstück	
	widerlegung	
	beschluß	
	allg. anmerkung	
	2. hauptstück	
	1. abschnitt	
	2. abschnitt	
	1. widerstreit	
	2. widerstreit	
	3. widerstreit	
	4. widerstreit	

	<i>anmerkung</i>
	3. abschnitt
	4. abschnitt
	5. abschnitt
	6. abschnitt
	7. abschnitt
	8. abschnitt
	9. abschnitt
	I.
	II.
	<i>schlußanmerkung</i>
	III.
	IV.
	<i>schlußanmerkung</i>
3. hauptstück	
	1. abschnitt
	2. abschnitt
	3. abschnitt
	4. abschnitt
	5. abschnitt
	entdeckung und erklärung
	6. abschnitt
	7. abschnitt
<i>anhang zu 2. abteilung</i>	
<i>vom regulativen gebrauch</i>	
<i>von der endabsicht</i>	

II. TRANSZENDENTALE METHODENLEHRE

1. hauptstück

- 1. abschnitt
- 2. abschnitt
- von der unmöglichkeit
- 3. abschnitt
- 4. abschnitt

2. hauptstück

- 1. abschnitt
- 2. abschnitt
- 3. anschnitt

3. hauptstück

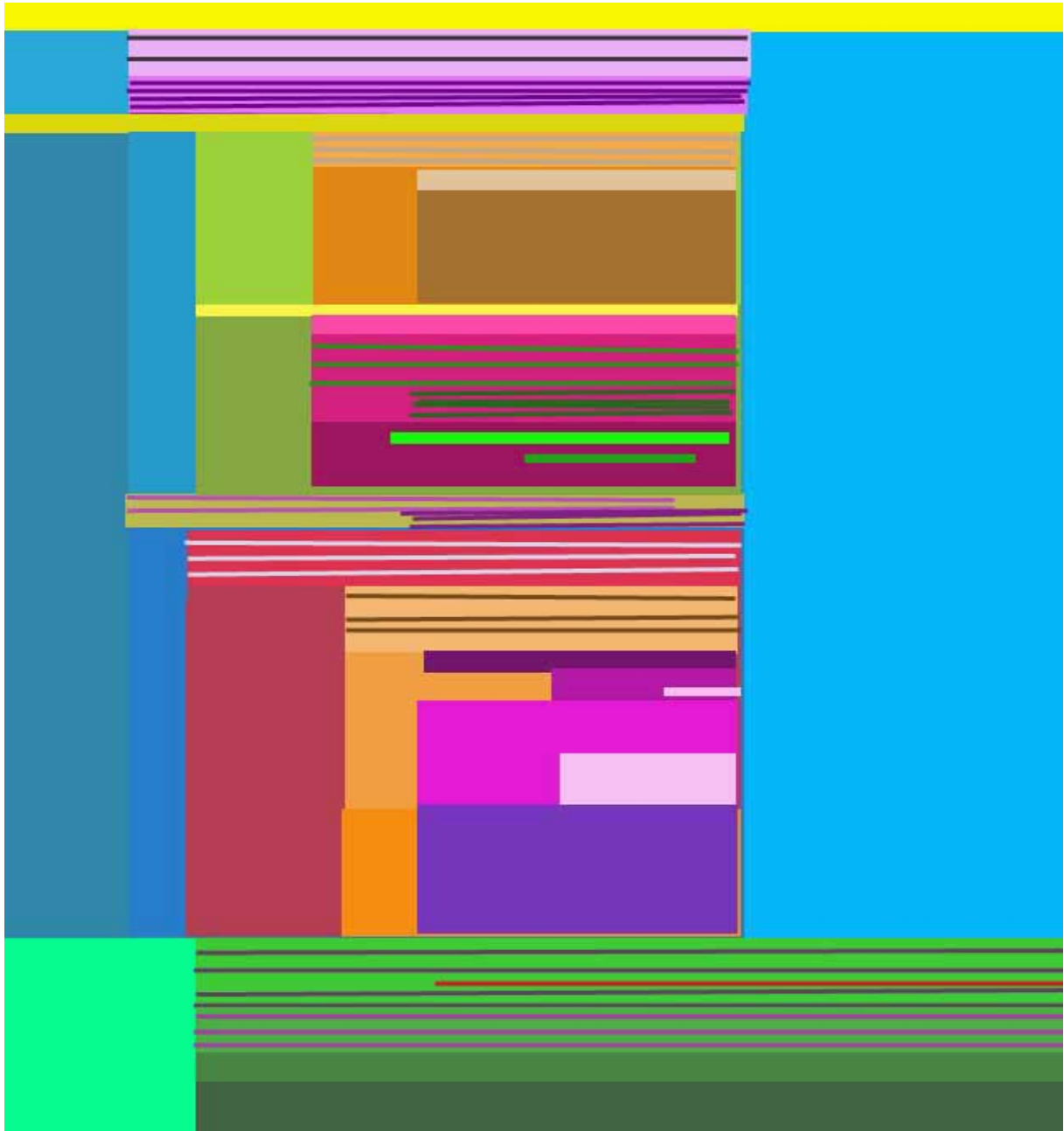
4. hauptstück

ohne auf inhaltliche einzelheiten einzugehen, zeigt diese struktur eine bestimmte absicht. diese absicht besteht darin, ein thema in eine bestimmte theoretische ordnung zu bringen. diese ordnung ist einerseits hierarchisch andererseits symmetrisch, wobei diese symmetrie durch abweichungen gebrochen ist. der gesamtcomplex wird zunächst eingeleitet. die einleitung ist gewissermaßen noch kein teil des eigentlichen komplexes, sondern ist diesem vorangestellt. das wird auch augenscheinlich durch die nummerierung mit lateinischen ziffern dokumentiert. der eigentliche hauptkomplex zerfällt in zwei teilstücke, wobei der erste teil

umfangreicher ist als der zweite teil. der erste teil zerfällt in zwei unterteile, wobei diesmal der zweite teil umfangreicher ist. dieser zweite teil des ersten teiles weist die komplexeste ordnung auf. er ist in zwei abteilungen die jeweils in zwei bücher und diese wieder in hauptstücke und abschnitte unterteilt sind, aufgefächert.

die gesamtordnung des textes hat die aufgabe, die inhalte des textes strukturell so miteinander in beziehung zu setzen, daß sie beim lesen genau jenen zusammenhang bilden, der in dieser inhaltsübersicht vorweggenommen ist. dies ist insofern bemerkenswert, da dies weder bei platons symposion und schon gar nicht bei wittgensteins tractat der fall ist. der inhalt der reden des symposions ist keineswegs in der struktur des textes vorgebildet und der inhalt des tractats ist überhaupt nicht durch eine derartige inhaltsstruktur darstellbar. die inhaltsstruktur der kritik der reinen vernunft orientiert sich an regelmäßigkeit und übersichtlichkeit. sie weist überdies eine zerfallstruktur auf. die teile zerfallen in unterteile, unterunterteile und sofort. diese zerfallsstruktur weist auch der tractat auf, jedoch keine regelmäßigkeit und keine übersichtlichkeit. der tractat gleich mehr einer baumstruktur, die kritik der reinen vernunft mehr einer zwiebelschalenstruktur. interessant an kants ordnungssinn ist sein feines gespür für ausnahmen und abweichungen, die er vielleicht auch nur notgedrungen, infolge eines "sachzwanges" zugelassen hat. im ersten hauptteil findet sich eine durchnummerierte paragraphenhierarchie auf der untersten ebene der abschnitte. allerdings nur bis zum zweiten buch. ab dem zweiten buch – das ist der letzte teil der zweigeteilten 1. abteilung – werden die feinsten unterteilungen nur mehr mit 1., 2., 3., markiert. der verzicht auf die paragraphenbezeichnung wird bis zum ende des gesamten werkes durchgehalten und durch ordnungszahlen ersetzt. zweimal verwendet kant anstatt der ordnungszahlen großbuchstaben. noch zum schema gehörig, aber in gewisser weise außerhalb der regulären ordnung sind die einleitungen, die anmerkungen, die schlußanmerkungen und die anhänge. nicht mehr zum schema gehörig könnte man zwei abweichungen bezeichnen, die sich im 3. hauptstück der 2. abteilung und im 1. hauptstück der transzendentalen methodenlehre finden. die erste abweichung findet sich zwischen der aufzählung 5. abschnitt und 6. abschnitt, die zweite abweichung liegt zwischen 2. und 3. abschnitt, allerdings eine ebene tiefer.

insgesamt läßt das schema die absicht nach einem durchkonstruierten zusammenhang aller inhaltlichen teile, einer hierarchischen stufenfolge und einer teilweisen abweichung oder irritation von dem grundschemata erkennen.



dieses bild ist wiederum nur eine mögliche darstellung des strukturellen textschemas. sehr schön ist hier die dichte und differenziertheit des textes ablesbar. es soll jedoch nicht übersehen werden, daß sich die durch die graphische aufteilung der flächen und linien ergebende differenzierung des bildes im vergleich mit dem bild des symposiums, das ungleich weniger differenziert ist, nicht ausdrückt, daß dieser inhalt

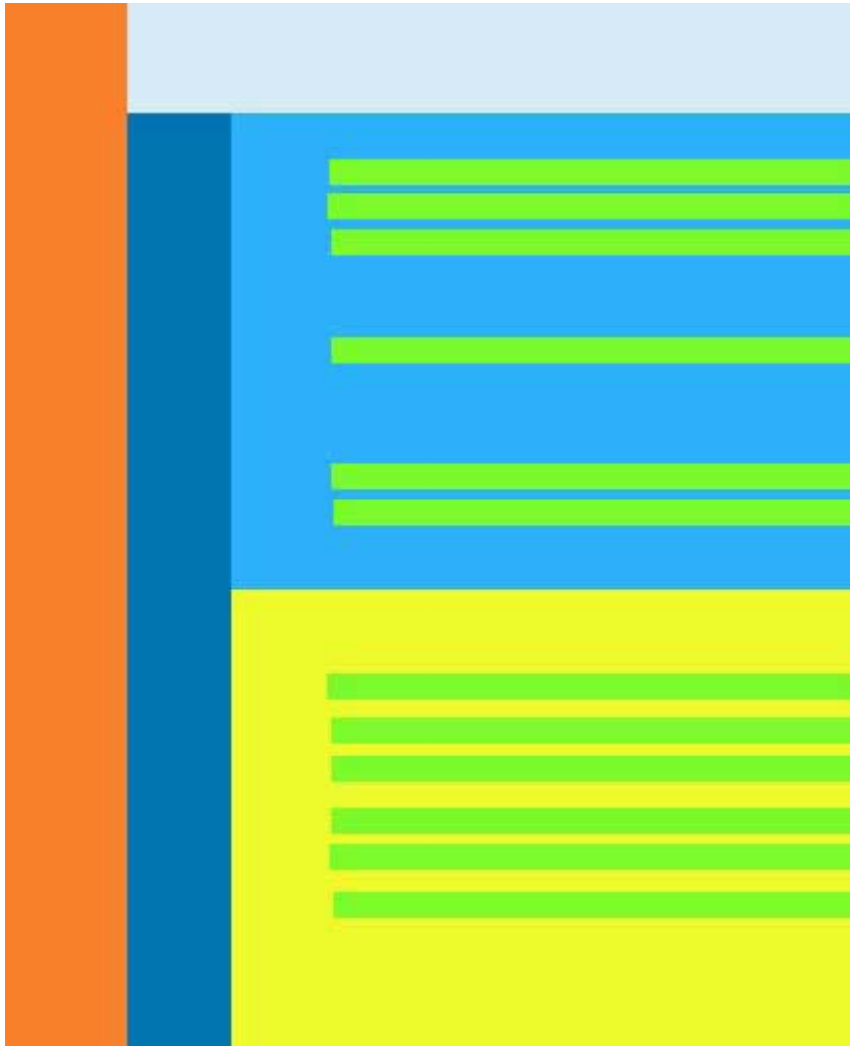
komplexer ist als jener. die komplexität des textes von platon ist nicht in dieser form schematisch angebbbar, wiewohl sie sich zeigt.

das folgende schema von **heideggers "sein und zeit"** weist im prinzip eine ähnliche struktur auf wie kants "kritik der reinen vernunft".

§ 1 – 4 § 5 – 8	einleitung 1. kapitel 2. kapitel: (§7 unterteilt in: A, B, C)				
§ 9-11 § 12 –13 § 14 – 24 § 25 – 27 § 28 – 38 § 39 – 44 § 45 – 53 § 54 – 60 § 61 – 66 § 67 – 71 § 72 – 77 § 78 - 83	<table> <tr> <td>1. TEIL</td><td> 1. abschnitt 1. kapitel 2.kapitel 3. kapitel A B C 4. kapitel 5. kapitel A B 6. kapitel: (die § 43 und 44 sind jeweils in a, b, c, unterteilt) </td></tr> <tr> <td></td><td> 2. abschnitt 1. kapitel 2. kapitel 3. kapitel 4. kapitel: (§ 68 ist in a, b, c, d unterteilt, §69 in a, b, c,) 5. kapitel 6. kapitel: (§82 ist in a, b unterteilt) </td></tr> </table>	1. TEIL	1. abschnitt 1. kapitel 2.kapitel 3. kapitel A B C 4. kapitel 5. kapitel A B 6. kapitel: (die § 43 und 44 sind jeweils in a, b, c, unterteilt)		2. abschnitt 1. kapitel 2. kapitel 3. kapitel 4. kapitel: (§ 68 ist in a, b, c, d unterteilt, §69 in a, b, c,) 5. kapitel 6. kapitel: (§82 ist in a, b unterteilt)
1. TEIL	1. abschnitt 1. kapitel 2.kapitel 3. kapitel A B C 4. kapitel 5. kapitel A B 6. kapitel: (die § 43 und 44 sind jeweils in a, b, c, unterteilt)				
	2. abschnitt 1. kapitel 2. kapitel 3. kapitel 4. kapitel: (§ 68 ist in a, b, c, d unterteilt, §69 in a, b, c,) 5. kapitel 6. kapitel: (§82 ist in a, b unterteilt)				

die symmetrie ist stärker ausgeprägt, dafür wird weitgehend auf die feinen unter- und unterunterabteilungen verzichtet. der hauptkomplex ist in zwei abschnitte geteilt, die sich jeweils in sechs unterkapitel auffächern. der hauptkomplex einschließlich der einleitung mit zwei kapiteln wird mit hilfe einer paragrapheneinteilung durchnummeriert. dadurch bilden sich zwei ineinander verschränkte ordnungslinien. einmal die nach teil, abschnitt und kapitel und einmal die durchlaufenden ordnungszahlen von 1 bis 83. der ordnungsraster ist hier schwerpunktmäßig auf die linearität der paragrapheneinteilung verschoben. der gedankengang bewegt sich also mehr auf der geraden von 1 bis 83, während bei kant der gedankengang eher einer wellenbewegung folgt.

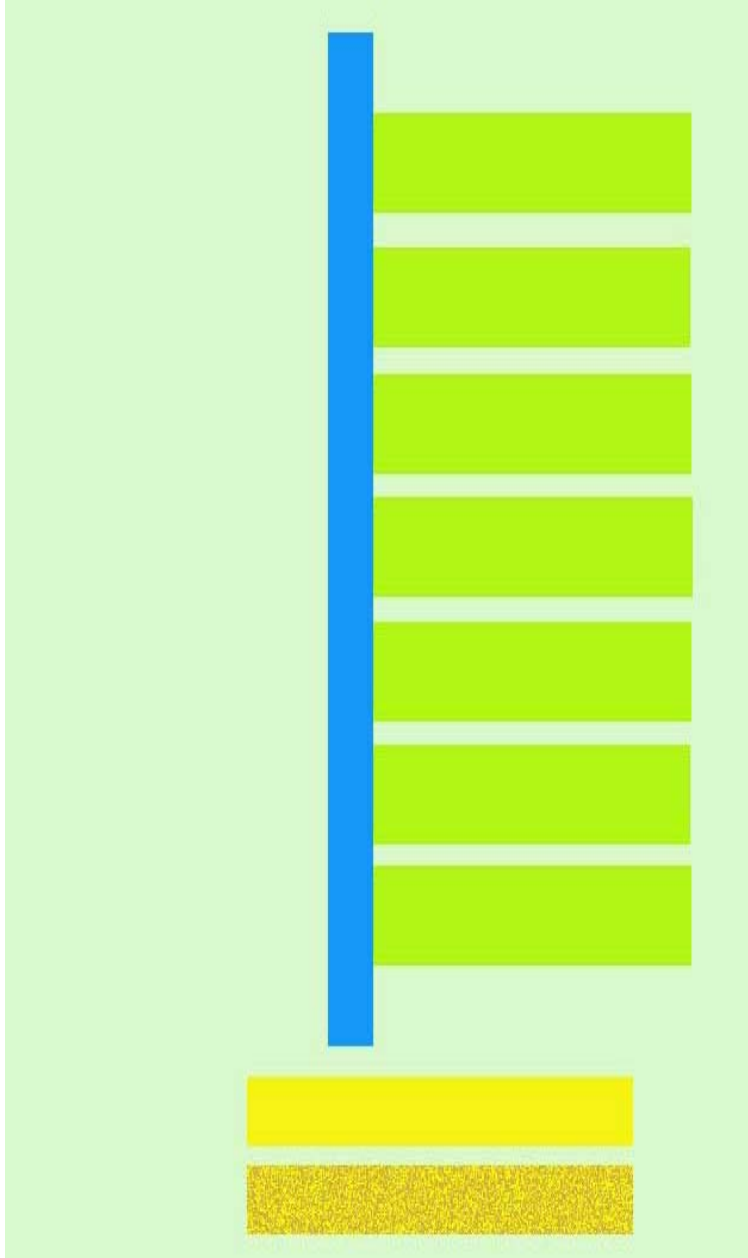
das nachfolgende bild gibt die durch die paragrapheneinteilung markierte linearität in form des längs verlaufenden orangen balkens wieder. der blaßblaue querbalken steht für die einleitung. die symmetrische zweiteilung und die kapitelabschnitte sind durch die hellblaue und die gelbe fläche und den grünen querstreifen nachgebildet. der dunkelblaue längsbalken repräsentiert die zusammenfassung der beiden abschnitte zu einem teil.



als letztes beispiel möchte ich **w.v.o. quines "wort und gegenstand"**⁷⁹ anführen. es ist ein sehr einfaches und klares schema. es besteht ähnlich wie das schema von "sein und zeit" aus zwei parallelen ordnungseinheiten: einer linearen durchnummerierung von 1 bis 56 und einer kapitелеinteilung von 1 bis 7. der zerfallscharakter fehlt und die hierarchiebildung ist nur schwach durch die fortlaufende nummerierung angedeutet. insgesamt könnte man das schema als blockhaft beschreiben. die sieben kapitelblöcke, der numerische block und die beiden angehängten blöcke bibliographie und register.

nummerierung

1 – 6	kapitel I sprache u. wahrheit
7 – 16	kapitel II übersetzung u. bedeutung
17 – 25	kapitel III die ontogenese d. bezeichnens
26 – 32	kapitel IV die launen d. bezeichnens
33 – 39	kapitel V reglementierung
40 – 47	kapitel VI flucht vor der intension
48 - 56	kapitel VII ontische entscheidungen
bibliographie	
register	



der blockcharakter wird auch in diesem bild deutlich: der gesamtblock ist die hellgrüne fläche, die grünen balken bezeichnen den kapitelblock, der blaue längsstreifen die numerische ordnung und die beiden querstreifen am ende stellen bibliographie und register dar.

bei den optisch, bildhaften umsetzungen der strukturschemata zeigt sich sehr schön, daß die bildqualität durchaus nicht mit der komplexität des schemas korreliert. sowohl ein komplexes schema wie ein einfaches schema können optisch bedeutungsvolle bilder erzeugen.

nachtblau

die vorliegende arbeit ist in vielerlei hinsicht mangelhaft. im rahmen einer diplomarbeit ist es mir nicht möglich, jene aspekte, die mir den grund für diese arbeit lieferten, in der nötigen klarheit herauszuarbeiten. dennoch möchte ich in diesem abschließenden kapitel den versuch unternehmen, wenigstens andeutungsweise dasjenige zum ausdruck zu bringen, von dem ich glaube, daß es an wittgensteins tractatus deutlich gemacht werden kann und von dem ich weiters überzeugt bin, daß es das zentrale problem jeder philosophischen, jeder wissenschaftlichen, jeder künstlerischen und jeder lebenspraktischen problematik ist: das problem zwischen form und inhalt, zwischen innen und außen, zwischen material und idee, zwischen körper und geist, zwischen leere und fülle.

eines der zentralen probleme des tractat handelt von der unterscheidbarkeit zwischen sagen und zeigen. ich glaube, dieses problem läßt sich folgendermaßen beschreiben: jedes mögliche zeichen, das als symbol verwendung finden kann, ist selbst teil der menge von gegenständen, die es symbolisiert. damit zusammen hängt die frage, was sind atomare gegenstände und wie können sie symbolisiert werden. die feste form, schreibt wittgenstein, besteht aus gegenständen (tlp2.023). diese feste form bildet die substanz der welt, die in wechselnden konstellationen beschrieben werden kann. diese wechselnden konstellationen sind das, was der fall ist.

die gegenstände bilden die substanz der welt (tlp2.021). die gegenstände bilden die feste form (tlp2.023). die gegenstände können nur eine feste form aber keine materiellen eigenschaften haben. die substanz hat keine materiellen eigenschaften (tlp2.0231). die gegenstände sind farblos (tlp2.0232). die substanz ist das, was unabhängig von dem, was der fall ist, besteht (tlp2.024). sie ist form und inhalt

(tlp2.025). raum, zeit und farbe (färbigkeit) sind formen der gegenstände (tlp2.0251). das feste, bestehende und der gegenstand sind eins (tlp2.027).

der substanzbegriff wird hier als feststehende möglichkeit des vorkommens, als reine potentialität aufgefaßt. gegenstände bezeichnen hier nicht im üblichen sinn einzelne dinge als unteilbare entitäten, sondern sie bezeichnen die abstrakte möglichkeit von dingen, und zwar so, daß anders überhaupt nicht von dingen gesprochen werden kann. dinge im herkömmlichen sinn können gar nicht gefunden werden, weshalb es auch nicht möglich ist, einen elementarsatz anzugeben, bei dem ein name ein atomares ding bezeichnet. die möglichkeit des vorkommens, kommt nie an ein ende. sie käme vielleicht an ein ende, wenn die zeichen und die bezeichneten dinge tatsächlich auf unterschiedlichen ontologischen ebenen liegen würden. das als symbol gebrauchte zeichen gehört zu den dingen und ist ontologisch von diesen nicht verschieden. deshalb beharrt wittgenstein darauf, daß es eine eindeutige und saubere trennung zwischen den dingen und den als symbol verwendeten dingen gibt. das ist sozusagen die grundvoraussetzung unserer fähigkeit des sprechens. diese trennung wird vollzogen, indem die logische symbolik von ihren inhaltlichen Bestimmungen gereinigt wird und ihren zeichencharakter, ihren dingcharakter zurückerhält. die logische symbolik ist zum preis der vollkommenen inhaltsleere ein reines spiel der formen, das einzig durch die regeln der verwendung bestimmt ist. erst jetzt stellt sich die frage nach form und inhalt. erst nachdem ein teil der dinge isoliert und den anderen dingen entgegengestellt ist, besteht die möglichkeit des bezeichnens und der sprache. jetzt erst läßt sich sagen, daß die substanz der welt form und inhalt ist. der inhalt definiert sich aus den möglichkeiten des vorkommens in sachverhalten und die form ist die durch den logischen symbolismus bezeichnete struktur von welt und sprache ("tlp3.33 in der logischen syntax darf nie die bedeutung eines zeichens eine rolle spielen; sie muß sich aufstellen lassen, ohne daß dabei von der *bedeutung* eines zeichens die rede wäre, sie darf *nur* die beschreibung der ausdrücke voraussetzen.").

in diesen zusammenhang fällt das problem, wie sich "russels paradox erledigt"(tlp3.333). gemäß der forderung nach eindeutigkeit der symbole kann eine funktion nicht ihr eigenes argument sein. setzt man in der funktion $f(x)$ für das x nochmals den gesamten funktionsausdruck ein, erhält man $f(f(x))$. das äußere und

das innere f haben nicht dieselbe bedeutung, sind also nicht eindeutig bestimmt und daher eine unzulässige schreibweise.

dies ist nur ein beispiel, wie wittgenstein immer wieder darauf hinweist, wie fundamental die frage nach der form ist. im tractat richtet sich dabei das augenmerk ausschließlich auf den richtigen aufbau der formalen logik. in den philosophischen untersuchungen weitet sich diese frage auf das weite und unüberschaubare feld alltagssprachlicher praxis aus. das im zusammenhang dieser arbeit bemerkenswerteste dabei ist, daß wittgenstein in einzelnen passagen die sprache auf der ebene der konkreten poesie betrachtet. in paragraph 167 schreibt er:

"- denn schon der bloße anblick einer gedruckten zeile ist ja ungemein charakteristisch, d.h., ein ganz spezielles bild: die buchstaben alle von ungefähr der gleichen gröÙe, auch der gestalt nach verwandt, immer wiederkehrend; die wörter, die zum großen teil sich ständig wiederholen und uns unendlich wohlvertraut sind, ganz wie wohlvertraute gesichter. – denke an das unbehagen, das wir empfinden, wenn die rechtschreibung eines wortes geändert wird. (und an die noch tieferen gefühle, die fragen der schreibung von wörtern aufgeregt haben.).... auch gleitet der blick anders über die gedruckte zeile als über eine reihe beliebiger haken und schnörkel. (ich rede hier aber nicht von dem, was durch beobachtung der augenbewegung des lesenden festgestellt werden kann.) der blick gleitet, möchte man sagen, besonders widerstandslos, ohne hängen zu bleiben; und doch *rutscht* er nicht....(vergleiche mit dem vorgang beim lesen der gewöhnlichen druckschrift das lesen von worten, die ganz in großbuchstaben gedruckt sind, wie manchmal die auflösungen von rätseln. welch anderer vorgang! – oder das lesen unserer schrift von rechts nach links.)"⁸⁰

hier behandelt wittgenstein die sprache auf der konkretest möglichen ebene: auf der ebene der tatsächlichen sprachpraxis und der konkreten materiellen zeichen. eine frage der formulierung von sprachmaterial.

doch nochmals zurück zur logischen form als das gemeinsame von welt und sprache. dieses gemeinsame, kann nicht gesagt werden, sondern muß sich zeigen. doch wie zeigt es sich? es zeigt sich an der welt und an den zeichen, die teil der welt sind. die grundlage dessen, was sich zeigen kann, ist materiell, da sowohl die welt als auch die zeichen, mit denen wir die welt beschreiben, über unsere sinnesdaten wahrgenommen werden. das, was unsere sinnesdaten wahrnehmen, sind elektrochemische impulse materieller gegenstände. dies gilt gleichermaßen für die wahrnehmung der welt wie für die zeichen, durch die die welt beschrieben wird. das satzzeichen ist nach wittgenstein der materielle ausdruck des gedankens. doch was

⁸⁰ philosophische untersuchungen, s. 108/109

ist ein gedanke, der sich nicht ausdrücken kann? er ist *kein* gedanke. der gedanke, der noch nicht eine äußere form angenommen hat, der also noch nicht in einem äußeren, materiellen medium geformt ist, befindet sich innen, nämlich innerhalb unseres psychophysisch mentalen apparatuses. das innere dieses apparatuses wird seit descartes res cogitans genannt. das "innere des apparatuses" ist zu ungenau, denn auch unsere organe, wie herz, leber, niere, etc. befinden sich in diesem inneren. es ist ein bestimmtes inneres, nämlich das denken, die denkende sache. diese wird als eigentlich inneres verstanden. dieses eigentliche innere ist eine art hohlraum, der allerdings verschieden von dem physikalischen raum ist. dieser hohlraum ist in seinem gegensatz zum realraum nicht ausgedehnt. in diesem nicht ausgedehnten inneren hohlraum befinden sich die formen der gedanken, die res cogitans, der keine materiellen eigenschaften zukommen. das denken ist also immateriell im gegensatz zur res extensa, dem ausgedehnten. die vorstellung eines ausdehnungslosen raumes ist für mich nicht nachvollziehbar. wie sollen wir ein immaterielles denken wahrnehmen, wie können wir es beschreiben, erfassen, von ihm kenntnis haben? tatsache ist, daß alles, was wir als ausdruck für dieses immaterielle denken zur verfügung haben, materieller, ausgedehnter natur ist. der satz als ausdruck des gedankens ist ein physischer gegenstand. nur dadurch ist er in der lage als symbol einen gedanken auszudrücken. ich nehme an, daß die idee dahinter folgende ist: der unfaßbare, weil immaterielle gedanke wird durch etwas faßbares ausgedrückt. wie aber sollte ich eine verbindung oder beziehung zu etwas herstellen, das sich in keinsten weise fassen läßt? auf welche weise könnte eine verbindung zwischen dem physikalischen raum und dem von diesem grundsätzlich verschiedenen raum hergestellt werden? jede weise dieses unfaßbare zu fassen ist faßbares, also bleibt auch das unfaßbare vollkommen unberührt von jeder möglichen fassung. ein zeichen kann nur als symbol von etwas aufgefaßt werden. aber bereits damit ist eine materielle form gegeben. "etwas" ist vorläufig nicht mehr, als die druckerschwärze auf dem papier. man könnte behaupten, es gäbe immaterielle formen, z.b. die gedanken, descartes res cogitans, oder auch platons ideen. das problem scheint mir dadurch nicht geringer. wie sollte ich einen zugang zur immateriellen form erlangen? ob ich descartes gedanken oder platons ideen hernehme, beides scheint mir offensichtlich nicht unabhängig von deren materieller repräsentation zu bestehen. wenn ich ein fernsehbild betrachte, kann ich in gleicher weise behaupten, dieses bild

sein immateriell, denn wenn ich dieses bild analysiere, bleibt von dem, was ich wahrnehme, nichts mehr übrig. nur eine große zahl elektrischer impulse, die ein komplexes muster von wechselwirkungen erzeugen. jede geringste veränderung an dieser materiellen basis *ist* eine veränderung des bildes, das ich wahrnehme, und wenn ich den fernsehapparat abschalte, *ist* auch das bild verschwunden. ähnlich scheint es mir um die immaterielle beschaffenheit unserer gedanken bestellt zu sein. angenommen unsere gedanken besäßen eine immaterielle form, dann entspräche dennoch diese immaterielle form auf dieselbe weise dem muster an elektrochemischen impulsen in meinem gehirn, wie sich elektrischer bildröhrenzustand und das von mir wahrgenommene bild entsprechen. meine wahrnehmung ist also ein spezialfall einer spezifischen wechselwirkung zwischen zwei materiellen systemen. ich nehme also keine immateriellen gedanken und keine immateriellen ideen wahr, sondern dies erscheint mir lediglich so, als folge einer unendlich langen verkettung an beziehungskonstellationen, die natürlich weit über die individuelle existenz hinausreichen.

ich möchte noch ein beispiel bringen. die unterscheidung zwischen software und hardware, zwischen dem materiellen apparat und dem immateriellen programm scheint mir nur eine funktionale unterscheidung zu sein, aber keine fundamentale, kategoriale unterscheidung. sie ist nicht in dem sinn fundamental, daß sich hardware und software auf verschiedenen kategorialen ebenen befänden, sodaß man sagen könnte, die hardware ist die materielle form und die software ist die immaterielle form, analog der unterscheidung zwischen *res cogitans* und *res extensa*. es ist lediglich eine zweckmäßige unterscheidung, allerdings mit der bemerkenswerten folge, daß sich für uns eine reihe von nützlichen auswirkungen ergeben. betrachtet man die sache aber von innen her, das heißt von der seite der maschine, dann läßt sich leicht erkennen, daß materielle und formale struktur auf derselben ebene liegen. für die maschine gibt es in ihrem inneren keine kategoriale unterscheidung zwischen software und hardware. es gibt ausschließlich teile, die sich aus materie zusammensetzen und auf bestimmte weise untereinander wechselwirken. es ist dabei gleichgültig, ob es sich um zahnräder, lochkarten, magnetbänder, laserstrahlen, spulen, elektrische ladungen etc. handelt. selbst wenn die maschine, wenn sie sehr komplex gebaut ist, in ihrem inneren etwas finden würde, was unserem gedanken gleich käme, könnte die maschine dennoch nie etwas anderes

sein als materieller bestandteil ihres funktionellen apparatus. zeichen und bezeichnetes liegen auf derselben kategorialen ebene. ein zeichen wird nur durch den gebrauch zum symbol, schreibt wittgenstein. nur indem ich das zeichen als symbol gebrauche, hat es die fähigkeit des bezeichnens. der gedanke scheint mir ähnlich zu funktionieren. der gedanke funktioniert nur, indem ich ihn gebrauche, das heißt, indem ich jenes wirre muster meiner nerventätigkeit in ein sprach- und ausdrucksfähiges material abbilde. der satz als ausdrucksform des gedankens ist das abbilden der satzform auf die nervenform.

inhalt ist geformt. diese zunächst trivial erscheinende aussage hat weitreichende konsequenzen, wenn man bei der analyse des inhaltsbegriffes nicht auf transzendente, immaterielle substanzen oder geistig wesenhafte entitäten zurückgreifen will. dass inhalt geformt ist, besagt, daß inhalt immer und ausschließlich als geformte, den 5+1 sinnen (+1 bezeichnet das "denken" als sechsten sinn, so wie er in der buddhistischen erkenntnistheorie aufgefaßt wird) zugängliche und in dieser weise wahrnehmbare materialität vorkommt.

inhalt wird stets als in bestimmter weise geformte materialität wahrgenommen. der ausdrucksform "einen inhalt formulieren" besagt, daß inhalt in dieser jeweils speziellen art der formulierung besteht. inhalt "für sich", inhalt als etwas neben oder außerhalb der konkreten materiellen formulierung gibt es nicht, sofern man keine immateriellen, transzendenten, oder sonstwie materiellen objekte zuläßt. in diesem sinn ist die jeweilige form der jeweilige inhalt. genauer gesagt, kann sich inhalt durch eine einzelne, konkrete form (bild, kunstwerk, pictogramm), durch eine folge von formen (sätze), durch eine komplexe folge von folgen von formen (theorien), durch das beziehungnehmen und vergleichen von formen und formkomplexen auf andere formen oder formenkomplexe (übersetzung, definition, analogie, syllogismus) konstituieren.

was, z.b., ist das wesen, die substanz des tisches? d.h. was ist das beständige eines tisches?

betrachtet man beispielsweise die aristoteleische unterscheidung zwischen stoff und form. der stoff ist das holz, die form ist die konkrete gestalt, eine platte auf vier beinen. inwieweit ist diese unterscheidung in stoff und form wesentlich zur bestimmung dessen, was am tisch bleibend, unveränderlich ist? sie kann es nur

insofern sein, als man die form und den stoff auf einen allgemeinen begriff bringt. die begriffe "holz" und "tisch" bezeichnen als allgemeinbegriffe nach nominalistischer auffassung keine realen gegebenheiten, sondern sie sind zweckmäßige zusammenfassungen, um über viele einzeldinge leichter sprechen zu können. so wie man z.b. mit einer variable x eine bestimmte menge von einzeldingen zusammenfaßt. könnte in dieser nominalistischen sichtweise der begriff die gesuchte, beständige substanz sein? wohl kaum, da er nach seiner eigenen definition nichts wirkliches und mithin auch nichts beständiges bezeichnet aber gerade dem beständigen wirklichkeit zugesprochen wird. die realistische auffassung sieht in den allgemeinbegriffen sehr wohl einen ausdruck für wirkliches und zwar in dem gesuchten sinne: der allgemeinbegriff ist ausdruck einer unveränderlichen substanz, die sich außerhalb von raum und zeit befindet. der konkrete, einzelne tisch ist also seinem wesen nach ein, in der wirklichkeit eines zeit- und raumlosen ortes nachgebildetes, so und so geformtes stück holz.

wenn man einmal davon absieht, daß auch der begriff "holz" ein allgemeinbegriff ist, der sich auf eine realität im jenseits bezieht, dann könnte man im falle des tisches sagen, der tisch besteht aus dem stoff, der materie, der empirisch im dreidimensionalen realraum erfahrbaren gegebenheit eines amorphen stück holzes und einer konkreten vergänglichen form, die einem durch den allgemeinbegriff "tisch" bezeichneten modell nachgebaut ist. das nachwievon ungelöste problem an dieser konstruktion scheint mir zu sein, daß es völlig unklar ist, wie eine verbindung zwischen dem dreidimensionalen realraum und dem raum- und zeitlosen ort hergestellt werden kann?

konkrete gegenstände an solchen raum- und zeitlosen orten könnten z.b. die zahlen sein.

die frage, ob es reale raum- und zeitlose orte gibt, hängt letztlich auch mit der frage zusammen, ob die unterscheidung zwischen körper und geist oder leib und seele auf einer unterscheidung zwischen dreidimensionalem realraum und raum- und zeitlosem ort beruht oder nicht. nach descartes unterscheidung zwischen res extensa und res cogitans gehört die physisch empirische realität zu einer anderen als die geistige realität. die geistige realität ist der physischen insofern überlegen, als sie dauerhafte, unvergängliche entitäten enthält und somit wirklicher ist. wie aber

berühren sich diese zwei so fundamental geschiedenen sphären? wie kann aus der einen, bezug auf die andere genommen werden, wenn nichteinmal die mindestvoraussetzung für eine beziehung vorhanden ist?

wittgenstein versucht im tractat dieses problem dadurch zu lösen, indem er die basis und die voraussetzung für eine verbindung zwischen denken und welt freilegt: die logische form. die logische form hat von beiden etwas. sie ist einerseits kein empirisch erfahrbarer gegenstand, sie zeigt sich aber an empirischen gegenständen, z.b. an schriftzeichen. die logische form befindet sich innerhalb unserer empirischen raumzeit, zeigt uns aber etwas, das sich nicht innerhalb dieser empirischen raumzeit befindet. geist und körper sind vor allem dadurch geschieden, daß wir den raum- und zeitlosen geist innerhalb unseres körpers lokalisieren und den raumbezogenen und zeitbedingten körper außerhalb unseres geistes ansiedeln. dadurch entsteht eine innen/außen dichotomie, die den eindruck erweckt, körper und geist könnten sich nicht auf derselben ebene berühren. wittgenstein verlagert dieses problem aus dem körper heraus, indem er dem im körper gedachten gedanken, den außerhalb des körpers gesprochenen oder geschriebenen satz zuordnet. damit befinde ich mich sowohl mit den gedanken wie mit den dingen auf derselben realitätsebene. jetzt kann ich zwischen den satzzeichen und den gegenständen beziehungen herstellen. darauf beruht das wesentliche der abbildtheorie.

interessant in diesem zusammenhang ist eine von hilary putnam erstellte maschinenanalogie zum leib-seele problem. das wesentliche dieser analogie besteht darin, daß zunächst bei einer maschine zwischen ihrer abstrakten und ihrer konkreten form unterschieden wird. die abstrakte form ist die prinzipielle funktionsweise einer solchen maschine, die im vorliegenden beispiel anhand einer sogenannten turing maschine beschrieben wird. eine turing maschine ist ein abstraktes maschinenmodell, das auf unterschiedliche weise realisiert werden kann. die möglichen zustände dieser abstrakten maschine werden logische zustände (software) genannt. bei der realisierung einer solchen maschine gibt es theoretisch unendlich viele möglichkeiten der konkreten umsetzung. sie kann aus zähnrädern, leitungsrohren, elektrischen impulsen, etc. bestehen (hardware). d.h. ein theoretisches modell kann auf unterschiedlichste weise verwirklicht werden. die

logischen zustände bleiben dabei immer die gleichen. die speziellen zustände einer konkret umgesetzten maschine werden strukturelle zustände genannt. diese ändern sich, je nach umsetzung des modells in einer konkreten maschine.

die analogie setzt nun die logischen zustände mit den psychischen oder geistigen zuständen gleich und die strukturellen zustände entsprechen dabei den körperlichen zuständen. putnam bringt dabei ähnlich wie wittgenstein den innenraum und den außenraum zur deckung, das heißt, daß die unterscheidung zwischen beiden hinfällig wird. die logischen zustände sind gewissermaßen die maschine, obwohl sie nicht identisch mit ihren strukturellen zuständen ist.

aber damit ist – wie wittgenstein im tractat feststellt (tlp: vorwort, 6.52, 6.521, 6.54) – wenig getan. all meine erkenntnis ist durch formen beschränkt und formen können sich immer nur auf andere formen beziehen. letztendlich heißt das, daß unsere erkenntnis eine frage der formulierung ist. oder besser: eine frage der kunst der formulierung. das geformte zeichen als symbol kann immer wieder nur andere formulierte zeichen bezeichnen. das ist die voraussetzung, daß sich überhaupt etwas auf etwas beziehen läßt.

die logischen zustände eines textes sind auf ähnliche weise dem konkreten gebilde von buchstaben-, wort-, und satzfolgen eingeschrieben, wie das musikstück im konkreten material der schallplatte oder in der partitur. die logischen zustände sind gleichzeitig sichtbar und unsichtbar. betrachtet man nur den text oder nur die schallplatte, so bleibt das, was man als logische zustände bezeichnet, unverständlich. es ist unverständliches gekritzel, weißes rauschen, bedeutungsloses muster. die logischen zustände gewinnen erst an bedeutung, wenn man sie abheben kann, sie abstrahieren, herauslösen, darüberlegen kann. solange die logischen zustände implizit in einem medium eingeschlossen sind, solange sind sie quasi nicht vorhanden. man liest den text und gewinnt langsam ein gefühl für die eingeschlossenen logischen zustände. beginnt sich dieses gefühl für die logischen zustände zu konkretisieren, so konkretisiert es sich in einem neuen medium oder einer neuen darstellungsform. sind die logischen zustände extrahiert, bestehen sie einerseits in gegenüberstellung zum ursprünglichen korpus aus dem sie extrahiert wurden und wodurch sie und der korpus an sinn gewinnen oder diesen erhalten.

andererseits ist der konkrete, materielle ausdrück der logischen zustände grundsätzlich von dem des korpus verschieden. entscheidend jedoch ist, daß logische zustände und korpus sich wechselseitig interpretieren, wobei der unterschied zwischen korpus und logischen zuständen fließend ist.

angenommen ich fasse die struktur der leserichtung nr. 1. als logischen zustand des tractatus auf, könnte ich beim anblick dieses logischen zustandes jedoch bestreiten, daß es sich um einen logischen zustand handelt. ich "sehe" keinen solchen zustand, sondern ich sehe striche, punkte, zahlen. wieso sollte das ein logischer zustand des vorliegenden textes sein? das heißt, wieso sollte in diesem muster bedeutung liegen und in irgendeinem zufälligen anderen muster nicht? jemand könnte mir daraufhin zeigen, wie die teile dieses logischen zustandes, teilen des korpus entsprechen. dadurch erst wird der logische zustand bedeutungsvoll. man könnte einwenden, daß eine turing maschine sehr wohl bedeutung hat, ohne sich speziell auf etwas anderes zu beziehen. aber ohne bezug auf anderes ist die turing maschine ein reiner kalkül, logik, und alle sätze der logik sagen nach wittgenstein nichts aus.

umgekehrt besteht der korpus – in diesem fall ein text – aus nichts weiter als aus buchstaben, wörtern, sätzen, absätzen und interpunktionszeichen. logischen zustand erkenne ich in diesem wort- und satzgemisch erst, wenn ich den logischen zustand explizit mache, das heißt, ihn in einer anderen formalen gestaltung dem korpus gegenüberstelle und entsprechende teile gegenseitig zuordne.

den unterschied zwischen korpus und logischen zuständen könnte man so definieren: der korpus ist das ursprüngliche medium, in dem ein gedanke ausgedrückt wird. ist der korpus ausdrück eines gedankens, das heißt, wird mit dem korpus sinn und bedeutung verbunden, dann steckt im korpus eine implizite logische zustandsstruktur. der korpus ist eine materielle form, z.b. tintenkleckse auf papier oder durch instrumente in schwingung versetzte luft. die implizite logische zustandsstruktur tritt in erscheinung, konkretisiert sich, wenn sie durch ein isomorphes abbildverfahren in einem anderen material oder medium hergestellt wird. für den bereich der bildenden kunst ist der korpus das geformte material. die explizierte logische struktur wird in der regel in einem textmedium sichtbar gemacht. für den bereich der sprache gilt das umgekehrte: der korpus ist der text und die logische

zustandsstruktur seine extrahierte, bildhafte oder graphische form. solche strukturformen sind die oben gezeigten tabellen und graphiken und die bilder auf den seiten 78, 81, 86, 89 und 91. diese bilder stellen eine mögliche bildhafte umsetzung der logischen zustandsstruktur der jeweiligen textkörper dar.

das verhältnis zwischen korpus und logischer zustandsstruktur gibt auch anlaß für ein weit verbreitetes mißverständnis im hinblick auf die interpretation von kunstwerken. viele kunsttheoretiker sind der ansicht, künstler seien in der regel nicht in der lage, eine sinnvolle interpretation ihres werkes zu geben, weil viele künstler auf die frage nach der bedeutung ihres werkes meistens – falls sie überhaupt etwas sagen – eine beschreibung ihres werkes geben. eine beschreibung der äußeren form und des hergangs ihrer entstehung gilt allgemein nicht als interpretation. also attestiert man der künstlerin, wenn sie auf die frage nach der bedeutung ihres werkes mit einer beschreibung antwortet, mangelnde fähigkeit zur interpretation.

abgesehen davon, daß viele interpretationen von kunsttheoretikerinnen oft aspekte aufzeigen, die die künstlerin vorher selbst in ihrem werk noch nicht gesehen hat, möchte ich auf ein prinzipielles mißverständnis hinweisen. die beschreibung, die die künstlerin von ihrem kunstwerk gibt, *ist* eine interpretation und zwar die einzig vollständige interpretation.

die interpretation z.b. eines textes oder eines bildes bezieht sich auf das zu interpretierende in einer weise, wie sich ein teil auf ein ganzes bezieht. der interpretierte text oder das interpretierte bild ist das ganze, d.h. es bildet eine abgeschlossene, sinnvolle einheit, die so gestaltet sein muß, daß sie einen anlaß zur interpretation gibt. wäre das zu interpretierende nicht von einer gestalt/form, die zur interpretation anlaß gibt, würde diese gestalt – wie auch immer – keine beachtung finden. die besondere form eines textes oder eines bildes ist somit jeweils der ultimative ausdruck dessen, was es bedeutet. alle möglichen angeschlossenen interpretationen sind sozusagen echte teilmengen an bedeutungen des interpretierten werkes. aus diesem grund begnügt sich die künstlerin sehr oft damit, auf die frage nach der bedeutung ihres werkes mit dessen beschreibung, eben weil die besondere form des werkes die ganze bedeutung ist, die genau so, nämlich

genau in der form, wie es die künstlerin formuliert hat, das ist, was die künstlerin sagen wollte.

es gibt noch ein zweites mißverständnis. dieses zweite mißverständnis beruht darauf, daß der künstler auf andere weise erfahrungen macht, wie der kunsttheoretiker. dieses mißverständnis verursacht sehr oft die irrige überzeugung des kunsttheoretikers, daß er das kunstwerk besser verstehe als der künstler selbst. er leitet diese ansicht von dem umstand ab, daß er viel und der künstler wenig über sein kunstwerk zu sagen weiß. das verständnis des kunstwerkes ist jedoch für den künstler ein grundlegend anderes, wie das des kunsttheoretikers.

das kunstwerk ist für den künstler sozusagen ein abfallprodukt dessen, was der künstler im wiederholten prozeß des schaffens, in der wiederholten auseinandersetzung mit dem material und seinem körper an erfahrung macht. diese art der erfahrung, die im prozeß der wiederholung gemacht wird, ist genau jener prozeß, der zur bestimmten form des kunstwerkes geführt hat. dies ist für die künstlerin eine erfahrung der wirklichkeit und der welt anhand eines konkreten materials. und deshalb gibt es für die künstlerin nichts weiter dazu zu sagen, denn gäbe es das für sie, dann wäre sie zu einer anderen form gelangt.

die kunsttheoretikerin steht sozusagen auf der anderen seite des kunstwerkes. für sie ist das kunstwerk, das sie interpretiert, nicht abfallprodukt ihres schaffensprozesses, sondern für sie ist das kunstwerk ein objekt oder ein ereignis, dem sie gegenüber steht. dieses ereignis/objekt ist zunächst für sie verschlossen und durch das ausprobieren verschiedener interpretationsschlüssel kann es ihr mehr oder weniger gelingen, das kunstwerk aufzuschließen. gelingt der aufschluß, so kann der kunsttheoretiker den eigentlichen erfahrungsschatz des kunstwerkes nachvollziehen. dieser nachvollzug ist die praktische erfahrung jenes teils der wirklichkeit, die der künstler in seinem werk zum nachvollzug bereitstellt. der künstler interpretiert sein werk, indem er beschreibt, was er macht oder gemacht hat. aus der sicht der künstlerin besteht die interpretation in der beschreibung der form, d.h. sinn oder bedeutung sind insofern obsolet, als sie nirgendwo anders zu finden sind, als in der art einer bestimmten formulierung.

ich möchte nochmals versuchen, meine gedanken zusammenzufassen:

in der etablierten rezeptionsgeschichte der griechischen antike wird ein entwicklungsgeschichtliches modell aufrechterhalten, das – grob gesagt – den aufstieg vom mythos zum logos beinhaltet. demgemäß ist die sprache des mythos jene der dichtung und der erzählung, die des logos die sprache der rationalen abstraktion und begriffsbildung⁸¹. dies wird als evolutionsbedingtes fortschreiten vom bildhaft erzählerischen zum logisch durchdachten verstanden.

auch wenn es unbestritten ist, daß sich seit der griechischen antike das denken als rational diskursive methode bis in unsere zeit ständig weiter entfaltet hat, so scheint es mir nichtsdestotrotz unberechtigt, die sprache der dichtung, oder allgemeiner die sprachen der kunst, als zweitrangig im hinblick auf eine mögliche erkenntnis von welt und wirklichkeit zu sehen.

die sprache der dichtung wird nicht einfach als eine andere, gleichberechtigte methode gegenüber der diskursiven weltbeschreibung oder welterfahrung verstanden, sondern sie wird als evolutionsgeschichtliches frühstadium interpretiert, das analog den menschlichen entwicklungsphasen in etwa der kindheit entspräche. die sprache der erzählung und dichtung wird nur als vorläuferstadium einer erwachsenen sprache gewürdigt, allenfalls geeignet, erbauung und zerstreung zu bieten.

es ist unbestritten, daß die entfaltung dieses speziellen logosbegriffs in griechenland begonnen, sich bis heute fortgesetzt hat und in form einer welt- und naturbeherrschenden technik eine materielle und milititäische überlegenheit gegenüber anderen kulturen erbracht hat. aber gerade heute, in einer zeit, in der diese technik der natur- und weltbeherrschung immer obsessiver und immer unkontrollierbarer sich zu verselbstständigen droht, scheint es mir angebracht, dieses evolutionistische modell des kontinuierlichen fortschreitens vom mythos zum logos in frage zu stellen und zwar auf eine fundamentale weise: der rational, diskursive logos ist ein teil eines weit verzweigten sprachgeschehens, das alle symbolfähigen zeichen von laut, bild, schrift, bewegung, etc. miteinschließt. auch die

⁸¹ schadewaldt, vergl. s. 184

rational, diskursive sprache reicht nicht weiter, als die formulierfähigkeit des sprachmaterials, als jene form in der sich das denken darstellt. als konsequenz daraus ergibt sich eine rehabilitierung des mythos, der dichtung, der erzählung und der kunst gegenüber der wissenschaft. wenn es gelingt, zu zeigen, daß die sprache der wissenschaft – wenn man darunter vereinfachend die sprache des logos versteht – ihre spezielle art von erkenntnissen aus der art ihrer sprachlichen formulierung bezieht, dann ist sie gleichwertig gegenüber den "formulierenden wissenschaften" von dichtung und kunst. dann sind sie zwar nicht gleich, aber gleichwertig. ich plädiere keineswegs für eine unterschiedlosigkeit zwischen diesen gegensätzlichen erkenntnisstrategien, sondern für ihre gleichberechtigung im hinblick darauf, wie wir prinzipiell welt als seiendes erfahren: in jeweils verschiedenen arten der formulierung. die wissenschaften sind insofern künste, als sie ihre erkenntnisse über eine bestimmte art der formulierung machen und insofern sind die künste wissenschaften, als sie formulierungen im hinblick auf welterkenntnis machen.

"sie sind inhaltslos, bedeutungs- und sinnlos wie gegenstände oder bäume, tiere, menschen oder tage, die da sind ohne grund und zweck und ziel." (gerhard richter über bilder).

rotgrau

1. arnheim, r. (1979). entropie und kunst. ein versuch über unordnung und ordnung. köln.
2. bachmann ingeborg. (1953). ludwig wittgenstein - zu einem kapitel der jüngsten philosophieggeschichte.
3. bering, k. (1986). die rolle der kunst in der philosophie ludwig wittgensteins - impulse für die kunstgeschichte? essen.
4. carnap rudolf. (1975). über protokollsätze, in: schleichert h. (hg.), logischer empirismus - der wiener kreis. münchen: wilhelm fink verlag.
5. chlebnikov velimir. (1985). werke. hamburg : rowohlt verlag.
6. fischer, k. r. h. (1995). das goldenen zeitalter der österreichischen philosophie (wuv-univ.-verlag ed.). wien.
7. fuchs, w. r. (1966). knaurs buch der modernen mathematik (droemersch verlagsanstalt ed.). münchen, zürich.
8. gmür, f. (2000). ästhetik bei wittgenstein. über sagen und zeigen. freiburg, münchen.
9. gomringer eugen (hersg.). (1972). konkrete poesie. stuttgart: reclam verlag.
10. harrison charles u. wood paul (hersg.). (1998). kunsttheorie im 20. jahrhundert. stuttgart: verlag gerd hatje.
11. heidegger martin. (1977). sein und zeit. tübingen: max niemeyer verlag.
12. hofstadter, d. r. (1986). gödel, escher, bach (klett-cotta ed.). stuttgart.
13. hrachovec herbert. bilder, zweiwertige logik und negative tatsachen in wittgensteins "tractatus" in: Zeitschrift für Philosophische Forschung 32 (1978). S.526-539
14. kant immanuel. (1985). kritik der reinen vernunft. stuttgart: reclam verlag.
15. kant, i. (1927). prolegomena zu einer jeden künftigen metaphysik (reclam ed.). leipzig: dr. schmidt raymund.
16. kaspar, r. f. (1992). wittgensteins ästhetik (europaverlag ed.). wien, zürich.
17. kenny, a. (1974). wittgenstein. frankfurt/main: suhrkamp verlag.
18. kosuth, j. (1989). das spiel des unsagbaren, in: das spiel des unsagbaren, eine ausstellung der wiener secession. wien.
19. mansfeld jaap (hersg. übersetzer). (1995). vorsokratiker 1. stuttgart: reclam verlag.
20. monk, r. (1992). wittgenstein, das handwerk des genies (klett-cotta ed.). stuttgart.

21. neurath otto. (1975). protokollsätze, in: schleichert h. (hg.), logischer empirismus - der wiener kreis. münchen: wilhelm fink verlag.
22. platon. (1996). das gastmahl (übers. kurt hildebrandt). stuttgart: reclam verlag.
23. quine, w. v. (1975). ontologische relativität und andere schriften (reclam universal bibliothek nr. 9804 ed.). stuttgart.
24. quine, w. v. o. (1969). grundzüge der logik (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 65 ed.). frankfurt/main.
25. quine w.v.o. (1998). wort und gegenstand. stuttgart: revlam verlag.
26. quine, w. v. o. (1979). von einem logischen standpunkt (ullstein materialien, nr. 35010 ed.). frankfurt, berlin, wien.
27. rush rees (hersg.). (1992). ludwig wittgenstein: porträts und gespräche. frankfurt/main: suhrkamp verlag.
28. schadewaldt wolfgang. (1978). die anfänge der philosophie bei den griechen. frankfurt/main: suhrkamp wissenschaft 218
29. stegmüller, w. (1978). hauptströmungen der gegenwartsphilosophie, bd.1 u. bd.2 (alfred körner verlag ed.). stuttgart.
30. stenius erik. (1969). wittgensteins tractat. frankfurt/m: suhrkamp.
31. turnovský jan. (1999). die poetik eines mauervorsprungs. wiesbaden: verlag vieweg.
32. vossenkuhl, w. v. h. (2001). ludwig wittgenstein, tractatus logico-philosophicus (akad. verlag ed.). berlin.
33. waismann, f. (1970). einführung in das mathematische denken (dtv, wissenschaftliche reihe ed.). münchen.
34. wendt, w. r. (1970). ready-made. das problem und der philosophische begriff des ästhetischen verhaltens, dargestellt an marcel duchamp. meisenheim a. g..
35. wiener, o. (1998). pangnirtung (löcker ed.). wien.
36. wiener, o. (1996). schriften zur erkenntnistheorie (springer ed.). wien, new york.
37. wijdeveld paul. (1994). ludwig wittgenstein, architekt. amsterdam: the pepin press.
38. wittgenstein, l. (1999). denkbewegungen, tagebücher 1930 -1932 u. 1936 -1937 (fischer taschenbuch ed.). frankfurt/main.
39. wittgenstein, l. (1991). geheime tagebücher 1914-1916 (hrsg. v. baum wilhelm ed.). wien, berlin: turia u. kant.
40. wittgenstein, l. (1977) philosophische untersuchungen. frankfurt/main: suhrkamp taschenbuch wissenschaft 203;.
41. wittgenstein, l. (1992). porträts und gespräche (suhrkamp- taschenbuch wissenschaft 985 ed.). frankfurt/main.
42. wittgenstein, l. (1997). tractatus logico-philosophicus. frankfurt/main: suhrkamp wissenschaft 501.

43. wittgenstein ludwig. (1998). wienerausgabe michael nedo (hersg.). wien, new york: springer verlag.
44. wittgenstein ludwig schriften. (1960). beiheft. frankfurt/main: suhrkamp verlag.
45. wuchterl kurt, h. a. (1979). wittgenstein (rowohlt monographien 275 ed.). hamburg.

grün

geb. 1956 in tirol; wohn- und lebhaft in wien

1977-85 studium der philosophie in innsbruck und wien

seit 1988 mitglied der IG bildende kunst

seit 1990 mitglied der kunstformation "l'arte spirituale, anarchica e materialistica"

arbeiten in keramik, gips, beton, papier, polyester, mixed media

1998 wiederaufnahme des philosophiestudiums mit schwerpunkt analytische philosophie, vorsokratik und buddhismus

ausstellungen in innsbruck, wien, st. pölten, lienz, athen;

veröffentlichungen in „sterz“, „lichtungen“, „literatur und kritik“ und "bild.punkt";

seit 2001 mitglied der IG autorinnen autoren



© copyright walter meissl, lerchenfelderstr. 65/25, a-1070 wien; e-mail:
mindquarters@utanet.at