

BILDER SEHEN, MUSIK HÖREN –
ZU WITTGENSTEINS AUFZEICHNUNGEN ZWISCHEN
1946 UND 1951¹

Katalin NEUMER

Summary

A central problem of Wittgenstein's later philosophy is the problem of the mental in a new context, in connection with aspect-seeing, aspect-change, and the experience of meaning. While discussing these questions he frequently mentions figures and pictures with strikingly frequent references to movies and photographs: after 1946 both are discussed as dependent on the question of aspect-seeing. These discussions include reflexive elements, characteristic to aspect-seeing and non-reflexive elements as well. Comparing these remarks with others on theatre, painting and music, I conclude that Wittgenstein's analysis does not differ with respect to them either. Therefore Wittgenstein's remarks on movies and photographs are not specific to the genre, and it is not the case either that he treats them as "new media", or that his attention would be directed at the characteristics of visual representations.

I. Problemstellung

Eines der zentralen Themen in den Aufzeichnungen Wittgensteins in seinen letzten Jahren stellt das Problem des Mentalen, und zwar in neuen Zusammenhängen, dar, indem es mit Problemen des Aspektsehens und -wechsels, des Bedeutungserlebnisses und der sekundären Bedeutung verknüpft erscheint.² Im Zusammenhang mit dem Aspektsehen und -wechsel weist Wittgenstein öfters auf Figuren, Illustrationen – auf verschiedene Formen der bildlichen Darstellung – hin oder bringt sogar tatsächlich Bilder inmitten des geschriebenen

¹ Der Aufsatz ist als Resultat eines Forschungsaufenthalts am Wittgenstein Archiv Bergen, gefördert vom EU ARI WAB-Programm, und im Rahmen des Projekts T034788 von OTKA (FWF von Ungarn), entstanden. Für die sprachliche Korrektur meines Aufsatzes bedanke ich mich bei Jeff Bernard.

² Siehe hierzu Neumer, 2000: 115-195 und Neumer, 2004.

Textes, die man einmal aus diesem, einmal aus jenem Aspekt sehen kann.

Man könnte sich denken, daß an [mehreren | verschiedenen] Stellen eines Buches, z.B. eines Lehrbuchs, die Illustration



stünde. Im dazugehörigen Text ist jedesmal von etwas anderem die Rede: Einmal von einem Glaswürfel, einmal von einer umgestülpten offenen Kiste, einmal von einem Drahtgestell, das diese Form hat, einmal von drei Brettern, die ein Raumeck bilden. Der Text deutet jedesmal die Illustration. Aber wir können auch die Illustration einmal als das eine, einmal als das andre Ding sehen. – Wir deuten sie also, und sehen sie, wie wir sie deuten. (MS 144: 38-39; s. beinahe wortwörtlich dieselbe Ausführung in MS 130: 91-92 und in TS 244: 189, die letztere allerdings ohne die Anführung der Illustration selbst.)

Bei Behandlung der verschiedenen Aspekten desselben Bildes kommt Wittgenstein mehrmals auf das Thema Erlebnisse, von denen ein bildlicher oder sprachlicher Ausdruck „geladen“ sein kann, zu sprechen: „Der Fall der ‚erlebten Bedeutung‘ ist *verwandt* dem des Sehens einer Figur als dies, oder jenes. Wir müssen diese begriffliche Verwandtschaft beschreiben.“ (TS 229: 438; vgl. MS 135: 85, MS 136: 114a)³

Das ist der Punkt, bei dem sich meine folgende Analyse an Nyíris Oeuvre knüpft, in dem das Problem der visuellen Darstellung in den letzten eineinhalb Dezennien eine zentrale Rolle spielt. Bei seinen einschlägigen Ausführungen in bezug auf Wittgenstein analysiert Nyíri – indem er auf Rosers These, der zufolge die Bilder als „visuelle Argumente“ in Wittgensteins Argumentation eine wesentliche Rolle spielten und noch mehr: „autonom“, i.e. kontextunabhängig seien (Roser, 1996/97), basiert – die Illustrationen, die in Wittgensteins Texten in ihrer Materialität vorkommen. An einer anderen Stelle hab ich schon argumentiert, daß die Beziehung zwischen Bild und Text in Wittgensteins Schriften sehr komplex ist. An dem einen Ende der

³ Zum Thema Figuren bzw. Illustrationen und Erlebnisse bei Wittgenstein s. noch Neumer, 2000: 228-229.

Skala von den verschiedensten Möglichkeiten der Beziehung zwischen Bild und Wort steht zwar die Gebrauchsart von Bildern, bei der sie zur selbständigen Bedeutung kommen und somit gleichberechtigt „auf der gleichen Ebene stehen wie der sprachliche Ausdruck“ (Neumer, 2000: 252), was allerdings nicht heißt, daß sie kontextunabhängig funktionieren würden (Neumer, 2000: 256); an dem anderen Ende der Skala aber, nach allen Arten der verschiedenen Übergangsfälle, steht das „hilfslose“ Bild, das nicht imstande ist, „das sprachlich Ausgedrückte anhand visueller Mittel vollkommen wiederzugeben“ (Neumer, 2000: 254). So lassen sich

[d]ie möglichen Beziehungen zwischen Bild und Wort [...] auf einer Skala ordnen: verschiedene Zeichensysteme können zusammenleben, sich aufeinander beziehen, einander ersetzen, sich ineinander einfügen, oder das eine Zeichensystem kann sich selbst das andere einverleiben; es ist aber auch möglich, daß das eine mit dem anderen unvergleichbar und in diesem Sinne selbstständig bleibt. Man kann also im allgemeinen weder behaupten, daß das Bild autonom wäre, noch, daß die Wortsprache sich die Bildsprache unterwerfen würde. Diese komplizierten Wechselbeziehungen zwischen Wort und Bild können vielmehr öfters ‚multisensorisch‘ genannt werden, wo Auge und Ohr gleichzeitig involviert sind. (Neumer, 2000: 258)

Man kann dabei sogar über eine Art „audiovisuelle, synästhetische Wahrnehmung“ reden (Neumer, 2000: 258).⁴

Im Mittelpunkt des vorliegenden Aufsatzes stehen nicht *diese* Fragen der bildlichen Darstellung; es geht mir diesmal nicht um Bilder – visuelle Zeichen –, die unter oder neben sprachlichen Zeichen tatsächlich vorkommen, sondern darum, wie Wittgenstein über Bilder spricht und was er über sie sagt. Diese Einschränkung wird schon durch die Typen der bildlichen Darstellung, nämlich den Film und die Fotografie, bedingt, mit denen ich mich im folgenden in erster Linie befassen möchte. Auf die Bedeutung des Films in Wittgensteins Aufzeichnungen hat bereits Nyíri hingewiesen, wobei er Wittgensteins Interesse für den Film auf seine Zuneigung zu den Kommunikationsformen der sogenannten „sekundären Oralität“ – zu einer Epoche, die auf die Zeitalter der „Mündlichkeit“ und

⁴ Zum Thema Bild und Wort bei Wittgenstein s. Neumer, 2000: 252-258.

„Schriftlichkeit“ als drittes folgen solle – zurückgeführt hat.⁵ Nun eben Filme oder auch nur Abschnitte aus Filmen hätte Wittgenstein nicht oder wenigstens nicht leicht in seinen Manu- und Typoskripten vorkommen lassen. Mit Fotos hätte er es zwar leichter gehabt: Er hat ja selber gerne fotografiert, bzw. haben Fotografen nach seinen Anweisungen Fotos aufgenommen und entwickelt; er hat auch eigene Fotoalben zusammengestellt, und zwar nicht aufs Geratewohl, sondern indem er gewissen Prinzipien folgte. Man kann Wittgensteins Tätigkeit im Bereich Fotografie sogar eine philosophische Bedeutung zuschreiben.⁶ Trotz allem hat Wittgenstein keine Fotografien in seine Arbeiten eingefügt – in diesem Sinne blieben sein philosophisches und fotografisches Werk voneinander getrennt.

Obschon Filme und Fotos in Wittgensteins philosophischen Aufzeichnungen nicht *gezeigt* werden, wird über sie dafür auffallend oft *gesprochen* – und in seinen letzten Jahren, i.e. zwischen 1946 und 1951, insbesondere oft in den Zusammenhängen, die ich eingangs erwähnt habe, nämlich im Zusammenhang mit dem Aspektsehen und -wechsel und den Erlebnissen. Letzteres ist eben ein charakteristisches Merkmal der letzten Schaffensperiode Wittgensteins: Bis 1929 verschwendet er kein einziges Wort zum Thema Film und Fotografie. Zwischen 1929 und 1945 kommt er darauf zwar sehr oft zu sprechen, im Mittelpunkt seines Interesses stehen vielmehr andere Zusammenhänge.

II. *Film und Foto zwischen 1929 und 1945*

Er benutzt z.B. den Film als Gleichnis sehr oft, wenn er über ein für die Periode 1929-1932 charakteristisches Konzept von ihm, nämlich über die phänomenologische Sprache spricht (MS 105: 122, MS 107: 176, MS 113: 123r, TS 208: 65-66, TS 211: 704, TS 212: 1306, TS 213: 491-492). Dieses komplizierte Konzept würde eine eingehende, umfangreiche Analyse erfordern. So kann ich auf diesen Aspekt hier nicht ausführlicher eingehen.

Darüber hinaus wendet er oft ein Gleichnis an, auf dessen einer Seite der „Filmstreifen“ und der anderen die „Leinwand“ stehen. Die

⁵ Nyíri, 1996/97: 50-51, Nyíri, 1999: 10-11 und Nyíri, 1992: 103.

⁶ Zum Thema Fotografie bei Wittgenstein siehe Lehmann, 2003.

einschlägigen Textstellen sind öfters bei weitem nicht klar. Soviel läßt sich auf jeden Fall behaupten, daß an einigen „Leinwand“ bzw. das Bild auf der Leinwand für die momentane gegenwärtige Erfahrung und „Filmstreifen“ für die Sprache als Zeichensystem stehen, und daß es Wittgenstein manchmal um die Projektionsmethode zwischen den beiden Systemen geht. „[W]as ich Zeichen nenne muß das sein was man in der Grammatik Zeichen nennt, etwas auf dem Film nicht auf der Leinwand“, so lautet es z.B. in einer am 22. Oktober 1929 geschriebenen Bemerkung (MS 107: 176; vgl. TS 209: 28). An einer anderen Stelle steht der „Filmstreifen“ für die Sprache als „physische Erscheinung“: „Wir befinden uns mit unserer Sprache (als physischer Erscheinung) sozusagen nicht im Bereich des projizierten Bildes auf der Leinwand, sondern im Bereich des Films der durch die Laterne geht.“ (MS 113: 125v; vgl. z.B. TS 208: 65, TS 209: 28, TS 211: 708, 764, TS 212: 1318, TS 213: 498) An beiden Stellen geht es Wittgenstein offensichtlich nicht bloß um spezielle Fragen der Abbildungs- und Darstellungsweisen des Films, sondern um jene der Abbildung überhaupt. Eine ähnliche Gegenüberstellung wird von Wittgenstein aufgestellt, wenn er wiederholt von der Neigung, den „Zeitbegriff der physikalischen Zeit [...] auf de[m] Verlauf der unmittelbaren Erlebnisse“ zu übertragen, spricht. Dies sei, behauptet er, „eine Verwechslung der Zeit des Filmstreifens mit der Zeit des projizierten Bildes“ (TS 209: 18), und hieße, daß wir die Zeit in Analogie zu den aufeinander folgenden Bildern auf dem Filmstreifen sozusagen als ein physikalisches Ereignis auffassen, und uns etwa die Erinnerung auf diese Weise als „Sehen in die Vergangenheit“ (TS 209: 19) bzw. als Sehen von aufeinander folgenden Bildern erscheint. Nur auf dem Filmstreifen gibt es aber „ein gegenwärtiges Bild, vergangene und zukünftige Bilder; auf der Leinwand aber ist nur die Gegenwart“ (TS 209: 19). Ähnlich steht es mit dem

Gefühl [...], daß die Gegenwart in die Vergangenheit schwindet, ohne daß wir es hindern können. Und hier bedienen wir uns doch offenbar des Bildes eines Streifens, der sich unaufhörlich an uns vorbeibewegt und den wir nicht aufhalten können. Aber es ist natürlich ebenso klar, daß das Bild mißbraucht ist. (TS 209: 20)

„Die meisten Rätsel, die uns das Wesen der Zeit aufzugeben scheint,“
faßt Wittgenstein zusammen,

kann man durch die Betrachtung einer Analogie verstehen, die in einer oder der andern Form den verschiedenen falschen Auffassungen zu Grunde liegt: Es ist der Vorgang, im Projektionsapparat (durch welchen der Film läuft) einerseits, und auf der Leinwand andererseits. (TS 212: 1361)

Das Film-Gleichnis taucht auch in einer grundlegenden Ausführung auf, die von Wittgenstein mit mehr oder weniger Modifikationen im Nachlaß mehrmals wiederholt wird und das Problem anspricht, wie es vorkommen kann, daß uns ein Zeichen, ein Bild etc. als leblos und vom Kontext isoliert erscheinen, daß wir sie sozusagen von außen betrachten, deuten, bzw. wieso sie auch umgekehrt für uns lebendig, und dies heißt, von uns intendiert sein können. Ich zitiere die eine Variante dieses Gedankenganges, um ihn sodann ausführlicher auszulegen:

548. Denken wir uns eine Zeichensprache, eine ‚abstrakte‘, ich meine eine, die uns fremd ist, in der wir uns nicht heimisch fühlen, in der, wie wir sagen würden, wir nicht *denken*; und denken wir uns diese Sprache interpretiert durch eine Übersetzung in eine, wie wir sagen möchten, unzweideutige Bildersprache, eine Sprache, die aus perspektivisch gemalten Bildern besteht. Es ist ganz klar, daß es viel leichter ist, sich verschiedene *Deutungen* der Schriftzeichen zu denken, als eines in gewohnter Art gemalten Bildes. Hier werden wir auch geneigt sein, zu denken, es gebe keine Möglichkeit der Deutung mehr.

549. Wir könnten da auch sagen, wir lebten nicht in der Zeichensprache, wohl aber im gemalten Bilde.

550. „Nur das intendierte Bild reicht als Maßstab an die Wirklichkeit heran. Von außen betrachtet steht es gleichsam tot und isoliert da.“ – Es ist, als hätten wir ein Bild erst so angeschaut, daß wir in ihm leben und die Gegenstände in ihm uns als wirkliche umgeben, und dann träten wir zurück und wären nun außerhalb, sähen den Rahmen, und das Bild wäre eine bemalte Fläche. So, wenn wir intendieren, umgeben uns die *Bilder* der Intention und wir leben unter ihnen. Aber wenn wir aus der Intention heraustreten, so sind es bloße Flecke auf einer Leinwand, ohne Leben und ohne Interesse für uns. Wenn wir intendierten, leben wir im Raum der Intention, unter den Bildern (Schatten) der Intention, zugleich mit den wirklichen Dingen. Denken wir, wir sitzen im verdunkelten Kino und leben im Film. Der Saal wird nun erhellt, aber das Lichtspiel auf der Leinwand geht weiter. Aber jetzt stehen wir plötzlich außerhalb, und

sehen es als Bewegungen von lichten und dunkeln Flecken auf einer Leinwand.

(Im Traum geschieht es manchmal, daß wir eine Geschichte erst lesen und dann in ihr selbst agieren. Und nach dem Aufwachen aus einem Traum ist es manchmal, als wären wir aus dem Traum heraus zurückgetreten und sehen ihn jetzt, als ein fremdes Bild, vor uns.) Und es heißt auch etwas, „in den Seiten eines Buches leben“.

551. Nicht das findet statt, daß dieses Symbol nicht mehr deuten läßt, sondern: ich deute nicht. Ich deute nicht, weil ich mich in dem gegenwärtigen Bild heimisch fühle. Wenn ich deute, so schreite ich auf meinem Gedankenweg von Stufe zu Stufe.

552. Sehe ich das gedachte Symbol „von außen“ an, so kommt es mir zum Bewußtsein, daß es so und so gedeutet werden *könnte*; ist es eine Stufe meines Gedankenweges, so ist es ein mir natürlicher Aufenthalt und es beschäftigt (und beunruhigt) mich seine [weitere | andere] Deutbarkeit nicht. – Wie die Tabelle, der Eisenbahnfahrplan, mich im Leben begleiten, ohne daß es mich beschäftigt, daß eine Tabelle auf verschiedene Art deutbar ist. | Wie die Tabelle, der Fahrplan mein vertrautes Gerät ist, ohne daß es mich beschäftigt, daß eine Tabelle verschiedene Deutungen zuläßt. (TS 228: 153-154)

Diese Ausführung aus 1945, die in demselben Jahr noch einmal in TS 230: 55 vorkommt und sodann von Wittgenstein nochmals in eine Zettelsammlung eingeklebt worden ist (TS 233a: 48-49),⁷ läßt sich auf Passagen bereits aus 1932 (MS 114: 207-209) und 1933 (MS 145: 50-53) zurückführen, die teilweise wortwörtlich dieselben Formulierungen enthalten wie die späteren Versionen in den Typoskripten. Die Wiederholungen, und zwar nicht nur in der Übergangszeit zwischen dem Früh- und Spätwerk, sondern sogar in Wittgensteins „reifer“ Periode, sprechen dafür, daß es sich weder um eine gelegentliche noch bloß um eine relativ frühe Idee, die er später sozusagen „überwunden“ hätte, handelt.

⁷ Das „earliest estimated date“ dieser Sammlung ist laut der BEE der 1. Jänner 1946. (Die Datierung der BEE bezieht sich immer auf das „earliest estimated date“.) Nach von Wright enthält die Sammlung „Zettel aus verschiedenen Typoskripten zwischen 1929 und 1948, hauptsächlich aus dem Zeitraum 1945-1948“ (Wright, 1986: 57-58).

Worum geht es nun in den obigen Passagen? Unter 548 skizziert Wittgenstein zuerst das Konzept einer Zeichensprache, für die er die folgenden Bestimmungen gibt: ihre Symbole sind abstrakt (548), tot, isoliert, fremd und von der Intention nicht belebt (550); wir fühlen uns in ihr nicht heimisch, wir denken (548), leben (549, 550) und agieren in ihr nicht, sondern wir stehen sozusagen außerhalb (550), betrachten sie von außen (552) – was auch bewirkt, daß es uns zum Bewußtsein kommt, daß das Zeichen so, aber auch so gedeutet werden könnte (552).

Wittgenstein scheint auf den ersten Blick diesem toten Symbolsystem – wobei er charakteristisch die „Schriftzeichen“ nennt – eine „unzweideutige“ Bildersprache gegenüberzustellen, „die aus perspektivistisch gemalten Bildern besteht“, und deren Bilder – fügt er hinzu – „in gewohnter Art“ gemalt sind. Daß die Bilder „perspektivistisch gemalt sind“ (548), heißt wohl, daß sie „realitätstreu“ und daher keine – einer Interpretation bedürftigen – „Zeichen“ für reale Gegenstände, sondern sozusagen die Gegenstände selbst sind, bzw. „die Gegenstände“ in den Bildern „uns als wirkliche umgeben“, und „wir leben unter ihnen“ (550). Darauf, daß Wittgenstein doch nicht einen naiven Realismus im Auge hat, verweist sogleich, daß er im gleichen Atem von einem „in gewohnter Art gemalten Bild“ spricht: Nur die gewöhnliche, uns bereits vertraute Malweise legt uns nahe, daß wir unmittelbar mit der Realität zu tun haben, die auf keine Deutung angewiesen ist. Die beiden Bedingungen – Realitätstreue, und zwar auf konventionelle Weise – zusammen bewirken, daß wir denken: „es gebe keine Möglichkeit der Deutung hier“ (548) und „wir lebten [...] im gemalten Bilde“ (549).

Schon der Hinweis auf die „gewohnte Art“ der Malweise – daß Wittgenstein die Interpretationsbedürftigkeit nicht einfach vom Bildsein, sondern von dem konventionellen Realismus der Malweise abhängig macht – mag darauf hindeuten, daß er an dieser Stelle nicht für die Konzeption der „autonomen Bilder“ plädieren möchte. Dies leuchtet uns noch mehr ein, wenn wir uns die Passagen 550 bis 552 näher anschauen.

Wittgensteins fiktiver Gesprächspartner wendet unter 550 ein, daß „[n]ur das intendierte Bild [...] als Maßstab an die Wirklichkeit heran[reiche]“ und es sonst „[v]on außen betrachtet [...] gleichsam tot und isoliert da[stehe]“. Er rezipiert also offensichtlich nicht den kleinen Einschub Wittgensteins „eines in gewohnter Art gemalten Bildes“ und setzt sich nur mit der These auseinander, ob es darauf

ankommt, ob wir mit Bildern oder mit anderen Zeichen zu tun haben. Seine Antwort lautet: Nein, es komme auf die Intention an, von der auch Bilder belebt werden müßten.

Das würde heißen – beginnt Wittgenstein seine Erwiderung –, daß wir mit Bildern auf zwei Weisen umgehen könnten: einmal lebten wir innerhalb von ihnen, einmal „träten wir zurück und wären nun außerhalb“. Im zweiten Falle würden wir in der Tat nur die bedeutungslosen Bestandteile des Bildes – den Rahmen und die bemalten Farbflecken auf der Leinwand – sehen. Erst auf dieses Gemälde-Gleichnis folgt das Kino-Gleichnis, in dem Wittgenstein nur das wiederholt, was er gerade über ein Gemälde gesagt hat: Es sei möglich, daß wir – wenn wir nämlich im verdunkelten Kino sitzen – „im Film“ „leb[t]en“. Sobald aber der Saal erhellt wird, „stehen wir plötzlich außerhalb“ und sehen nichts mehr als bedeutungslose „Bewegungen von lichten und dunkeln Flecken auf einer Leinwand“. Gleich auf das Kino-Gleichnis folgt die dritte Version der Parabel, nämlich das Traum-Gleichnis, und zwar wieder mit denselben Konsequenzen: Manchmal lesen wir im Traum eine Geschichte, in der wir so sehr leben, daß wir in ihr sogar agieren; sobald wir aber aufwachen, sehen wir den Traum nur noch als fremdes Bild an. Und schließlich wird dasselbe bezüglich der puren Buchlektüre nahegelegt: Wittgenstein weist auf die Redewendung „in den Seiten eines Buches leben“ hin, womit er den in mehreren Varianten dargestellten Zusammenhang nur in bezug auf Bücher oder Geschichten in Büchern, i.e. ohne den zusätzlichen Umstand, daß man träumt – *Traumbilder* sieht –, gelten läßt. Worauf will Wittgenstein mit diesen Parabeln hinaus?

Soviel ist aufgrund der aneinandergereihten Beispielen sicher, daß er *nicht* die Möglichkeit des Phänomens, nämlich der beiden – der „Innen-“ und der „Außenseiter-“ – Perspektiven, an sich in Frage zieht: beide werden ja in allen Beispielen beibehalten. Darüber hinaus kommt es ihm auch *nicht* auf den Unterschied der Genres der Abbildung an: Erstens interessiert ihn bestimmt nicht ein „Zusammenhang, der nur für Film und Kino spezifisch wäre; er reiht ja Gleichnisse aneinander, die sich auf die Malerei, den Film und die Belletristik beziehen. Es läge zwar auf der Hand, am Beispiel des Filmes – wo Handlungen, agierende Menschen etc. unmittelbar zu sehen sind – zu zeigen, daß das lebendige Handeln eine Innen- und nicht eine Außenseiterperspektive bewirkt, diese Komponente des Filmes spielt aber für Wittgenstein keine Rolle – sonst würde er nicht mit den Beispielen der Malerei und Belletristik operieren, die weit

davon entfernt sind, in diesem Sinne Handlungen unmittelbar darzustellen. Zweitens geht es ihm auch nicht um Zusammenhänge, die nur visuelle Darstellungen betreffen würden – sonst hätte er das Gleichnis, in dem Traumbilder und Geschichte-Lesen zusammen vorkommen, in einem zweiten Schritt nicht auf bloße Buchlektüre eingeschränkt.

Worauf es ihm in der Tat ankommt, wird unter 551 und 552 ausgesagt. „Nicht das findet statt, daß dieses Symbol nicht mehr deuten läßt, sondern: ich deute nicht. Ich deute nicht, weil ich mich in dem gegenwärtigen Bild heimisch fühle“ – mit diesen Worten beginnt Wittgenstein 551. Wenn es also nicht um den Unterschied der Zeichensysteme, im konkreten Fall darum, daß sich *diese* oder *jene Art* von Symbolen *von Natur aus* nicht *deuten* lassen, geht, dann deshalb nicht, weil die abstrakte Möglichkeit des Deutens – *ob es um Bilder oder andere Symbole geht* – immer besteht, es wird von ihr nur nicht notwendigerweise Gebrauch gemacht: Man deutet nur deshalb noch nicht, weil es an sich möglich wäre, sondern weil die Umstände – der Saal wird etwa hell oder man wacht aus dem Traum auf – dementsprechend sind. Auf der anderen Seite können uns eine Tabelle oder ein Eisenbahnfahrplan, die fern davon sind, Bilder zu sein, nach lebenslanger Benutzung so vertraut sein, daß wir nicht einmal auf die Idee kommen, sie zu deuten.

Damit hat sich der erste vorschnelle Eindruck von 548, nämlich daß Wittgenstein für eine „unzweideutige“, sozusagen autonome Bildersprache plädieren möchte, endgültig als falsch erwiesen. Eben umgekehrt: er sagt, daß die scheinbar eindeutigen Bilder von den Umständen abhängig ebenso deutungsbedürftig sein können wie andere Zeichen – welche eben auch nicht weniger „unzweideutig“ sein können als gegebenenfalls Bilder sind. Das ist also die erste Lehre, die Wittgenstein vermitteln möchte.

Zweitens sind die obigen Passagen gegen die Auffassung gerichtet, daß ein Bild oder ein Zeichen durch die Intention lebendig würden – daß nur die Intention sie zu von innen her Erlebtem machen könne. Um zu erklären, daß wir einen Film bzw. eine Geschichte plötzlich von außen betrachten, erwähnt Wittgenstein nämlich nicht, daß die Intention plötzlich verschwunden wäre. Auf der anderen Seite begründet er unter 552 nicht mit dem Vorhandensein der Intention, daß uns die weitere Deutbarkeit einer Tabelle nicht beunruhigt. Beide Male sind also andere Faktoren im Spiel – und das ist seine Antwort auf den Einwand seines Gegners, mit dem er sich allerdings

wenigstens darin einig ist, daß der Tatbestand allein, daß etwas ein Bild ist, noch nicht entscheidend ist.

Zum Schluß möchte ich noch auf die Redewendung, „daß es so und so gedeutet werden *könnte*“, in 552 aufmerksam machen. Daß man etwas so oder so sehen, hören, deuten könnte, sind die charakteristischen Redewendungen, die Wittgenstein *nach 1946* bei der Behandlung des Themas Aspektsehen und -wechsel immer wieder benutzt. In der Periode *1929-1945* redet er zwar bereits über Aspekte, den Ausdruck „Aspektsehen“ wendet er aber das erste Mal erst am 12. November 1948 (MS 137: 95b) und „Aspektwechsel“ frühestens im Jänner 1946 (TS 233a: 45) an.⁸ So spricht er auch an der vorhin zitierten Stelle weder vom Aspektwechsel noch vom Aspektsehen (aber auch nicht von Aspekten), er deutet aber mit der obigen Formulierung auf ein Phänomen hin, das mit jenen verwandt ist.

Phänomene ähnlicher Art – die er dann nach 1946 explizit in Verbindung mit dem Aspektsehen behandelt – erwähnt er auch an anderen Stellen, und zwar bezüglich der Fotografie: Im Zusammenhang mit Überlegungen darüber, wie merkwürdig das dreidimensionale Sehen ist, und daß wir auch mit einem Auge die Dinge als dreidimensional sehen können, schreibt er folgendermaßen: „Wie seltsam etwa ein Bild, eine Photographie aussehe, wenn wir im Stande wären, sie als Verteilung grauer, weißer und schwarzer Flecken in einer ebenen Fläche zu sehen. Was wir sehen, würde dann ganz sinnlos wirken.“ (TS 211: 365-6; vgl. MS 109: 125, TS 212: 1271-2, TS 213: 468; alle Bemerkungen stammen aus der Zeit 1930-32.) Dieser Stelle ähnlich ist eine Ausführung aus 1945 darüber, daß wir „eine Bildergeschichte in schematischen Bildern“ „nicht erst in realistische übertragen, um sie zu ‚verstehen‘, so wenig wir uns je Photographien oder die Bilder eines Films, in farbige Bilder übertragen, obwohl uns schwarz-weiße Menschen, oder Pflanzen in der Wirklichkeit unsagbar fremd und schrecklich vorkämen“ (TS 228: 111; s. auch die früheren Versionen der Passage aus 1933: MS 115: 13-14, MS 146: 71).

Dies sind Formulierungen, die Wittgenstein auch ab 1946 mit mehr oder weniger Modifikationen übernimmt, bzw. Probleme, die er weiter verfolgt, wobei er sie mit weiteren Inhalten und Konnotationen

⁸ Wie oben bereits gesagt, bezieht sich die Datierung der BEE auf das „earliest estimated date“.

bereichert. Es scheint für ihn nach 1946 ein äußerst wichtiges Problem zu sein, daß wir auch etwas mehr und etwas anderes an einem Bild sehen, als dieses uns sozusagen rein physisch, bloß für unsere Wahrnehmungssinne zur Schau stellt: Wir haben vor uns ein zweidimensionales Bild, und wir sehen es trotzdem als dreidimensional; auf dem Bild sind nur zusammenhangslose grau-weiße Farbflecken, und wir sehen doch Personen, Gegenstände, Handlungen, sogar Intentionen; das Bild ist schwarz-weiß, und wir sehen dennoch Farben – und all dies ohne die Bilder mittels einer *Projektion* in andere (dreidimensionale, farbige, bedeutungsvolle etc.) *übertragen* zu müssen bzw. zu haben. Wer nicht fähig ist, dieses andere, das mehr als das bloße Wahrgenommene ist, an einem Bild zu sehen, den kann man „Aspektblinden“ nennen. (Vgl. hiezu aus der Periode nach 1946 z.B. MS 136: 60a, MS 137: 142a, MS 144: 58, MS 167: 4v, MS 173: 26v, 80v-81r, MS 176: 16r-16v, TS 229: 230, TS 232: 660, 726-727, TS 233a: 51, TS 245: 164.)

III. *Film und Foto zwischen 1946 und 1951*

Zu den vorhin erwähnten Themen trägt auch das folgende bei:

Ich sah auf einer Photographie einen Buben mit glatt zurückgekemmtem blonden [sic!] Haar und einer schmutzigen hellen Jacke und einen Mann mit dunklem Haar vor einer Maschine stehen, die zum Teil aus schwarz gestrichenen Gußteilen, teils aus bearbeiteten, glatten Wellen, Zahnrädern, u.a., bestand, und daneben ein Gitter aus hellem verzinktem Draht. Das bearbeitete Eisen [sah eisenfarbig aus; | hatte Eisenfarbe,] das Haar des Jungen war blond, die Gußteile schwarz, das Gitter zinkfarbig, obgleich alles nur durch hellere und dunklere Töne des photographischen Papiers dargestellt war. (MS 173: 26v; vgl. MS 173: 80v)

Dies sind schon hinreichend komplizierte Zusammenhänge, die man trotzdem auf einer bescheidenen schwarz-weißen Fotografie sehen kann. Man sieht aber sogar noch mehr als nur Farben, anstatt nur schwarz-weiße Flecken zu rezipieren. Man sieht nämlich auch den Gesichtsausdruck (vgl. MS 137: 26b, TS 232: 726-727) und sogar den Seelenzustand: die Schüchternheit oder die Freude, wobei sich schon die Frage stellt, in welchem Sinne wir hier das Wort „sehen“ benutzen:

1737. [...] Wir können doch den Ausdruck, die Schüchternheit des Benehmens, etc. *nicht in demselben Sinne* ‚sehen‘, wie die Bewegung, die Formen und Farben. Was ist nun daran? (Physiologisch ist die Frage natürlich nicht zu beantworten.) Nun, man sagt eben von der Bewegung und auch von der Freude des Hundes, man sähe sie. Schließt man die Augen, so kann man weder das eine noch das andere sehen. Sagt man aber von dem, er habe alles gesehen, was zu *sehen* ist, der die Bewegung des Hundes auf irgendeine Weise genau im Bilde wiedergeben könnte, dann müßte *der* die Freude des Hundes nicht erkennen. Ist also die ideale Darstellung des Gesehenen die photographisch (metrisch) genaue Wiedergabe im Bild, dann könnte man sagen wollen: „Ich sehe die Bewegung, und *merke* irgendwie die Freude.“

Aber bedenke doch, in welcher Bedeutung wir das Wort „sehen“ gebrauchen lernen. Wir sagen doch gewiß, wir sehen diesen Menschen, diese Blume, während unser Gesichtsbild – die Farben und Formen – sich stetig und zwischen den weitesten Grenzen ändern. Nun, so gebrauchen wir eben das Wort „sehen“. [...]

1738. Lerne ich nun die Bedeutung des Wortes „traurig“ – auf's Gesicht angewendet – ganz so, wie die Bedeutung von „rund“ oder „rot“? Nein, nicht ganz so, aber doch ähnlich. (Ich reagiere ja auch anders auf die Traurigkeit des Gesichts, als auf die Röte.)

1739. Schau eine Photographie an; frag Dich, ob Du nur die Verteilung von dunklern und hellern Flecken, oder auch den Gesichtsausdruck siehst! Frag Dich, was Du siehst: Wie wäre es leichter darzustellen: durch eine Beschreibung jener Verteilung von Flecken, oder durch die Beschreibung eines menschlichen Kopfes; und wenn Du nun vom Gesicht sagst, es lächle, – ist es leichter, die entsprechende Lage und Form der Bestandteile zu beschreiben, oder selbst zu lächeln? (TS 229: 440-441; vgl. TS 245: 314-315)

In diesen Zeilen wird zwischen den folgenden Arten des Sehens ein Unterschied gemacht: 1. die Flecke und Farben unseres Gesichtsbildes (1737); 2. das bloße Sehen von Flecken und Farben (1739); 3. das Sehen eines Menschen, einer Blume oder die Bewegung eines Hundes (1737); 4. das Sehen der Freude (1737) oder der Traurigkeit (1739).

Von der ersten Art des Sehens stellt sich schnell heraus, daß wir das Wort „sehen“ nicht in diesem Zusammenhang benutzen: Obschon sich „unser Gesichtsbild – die Farben und Formen – sich stetig [...] ändern“, sprechen wir nicht über diese Veränderungen, sondern daß

wir einen Menschen, eine Blume, etc. sehen (1737). Teilweise ähnliches gilt für die zweite Art: Wenn wir etwa einen Kopf beschreiben möchten, so tun wir dies nicht in den Termini der Verteilung von dunkleren und helleren Flecken und Farben, sondern wir beschreiben den Kopf (1739). Bezüglich der zweiten Art des Sehens von Flecken und Farben kann man das Wort „sehen“ aber auch angebracht benutzen: sonst würde Wittgenstein seine Ausführung nicht damit beginnen, daß wir „den Ausdruck, die Schüchternheit des Benehmens, etc. *nicht in demselben Sinne* ‚sehen‘, wie die Bewegung, die Formen und Farben“ (1737), was die Prämisse beinhaltet, daß man auch zu Recht vom Sehen bezüglich Flecken und Farben reden kann. Es gibt ja Zusammenhänge, in denen man ohne weiteres sagen kann: Ich sehe eine rote Farbe.

Sowohl bezüglich der dritten als auch der vierten Art des Sehens läßt sich behaupten, daß sie sich weder durch die erste noch durch die zweite Art substituieren lassen. Die dritte Art des Sehens ist wohl der „eigentliche Gebrauch“ des Wortes „sehen“: Dafür spricht auf jeden Fall, daß wir das Wort „sehen“ in erster Linie in bezug auf Menschen, Blumen und Häuser angewendet gebrauchen lernen (1737).

Komplikationen tauchen erst bei dem vierten Fall auf. Einerseits ist hier das alltägliche Wort „sehen“ am Platz: man sagt nicht nur in bezug auf eine Bewegung, sondern auch auf eine Freude, man sehe sie; darüber hinaus sieht man in der Tat weder die eine noch die andere, wenn man die Augen schließt (1737). Andererseits kann man selbst dann von der genauen Wiedergabe der Bewegung eines Hundes – i.e. von der Wiedergabe des Gesehenen – reden, wenn seine Freude auf dem Bilde nicht zu erkennen ist. So sagt man von der Bewegung, man *sehe* sie, von der Freude hingegen, man *merke* sie. Wir lernen nämlich das Wort „sehen“ als in erster Linie auf Menschen, Blumen, Häuser, etc. angewendet (1737); zu dem parallel eignen wir uns auch die Bedeutung des Wortes „traurig“ „nicht ganz so“ an wie die von „rund“ oder „rot“. So sehen wir die Traurigkeit eines Gesichts „nicht ganz so“ wie etwa seine Röte. Aber nur „nicht ganz so, aber doch ähnlich“ – und das heißt, daß es hier trotzdem um eine Art des Sehens geht.

Das bis jetzt Gesagte ließe sich noch schlicht unter das bekannte Anliegen des späten Wittgenstein einordnen, physiologische Phänomene aus einer philosophischen Betrachtung auszugrenzen und zu zeigen, daß sie für den Sprachgebrauch ohne Belang seien; oder noch allgemeiner ließe es sich als Thematisierung eines auch außerhalb des

Werkes Wittgensteins gängigen Themas auffassen, nämlich, wie wir mehr oder etwas anderes sehen, als wir rein physiologisch wahrnehmen, und wie wir uns aneignen, die Gegenstände räumlich zu sehen, ihnen Bedeutungen beizumessen, etc. Es geht Wittgenstein allerdings auch um einen anderen, spezifischeren und vielleicht tiefergreifenden Zusammenhang – nämlich um einen, den er in seinen letzten Jahren im Kontext des Aspektsehens und -wechsels und der Aspektblindheit oft thematisiert.

Wie oben gesagt, nennt Wittgenstein denjenigen, dem die Räumlichkeit eines Bildes entgeht und der in dessen Flecken und Farben die Bewegung der Hand, noch mehr, die Schüchternheit der Bewegung, nicht wahrnimmt, Aspektblinden. Er formuliert auch, daß der Aspektblinde Fotos als Diagramme (MS 130: 231, TS 245: 164), als Werkzeichnungen (MS 135: 31, TS 229: 426; TS 245: 304), als Blaupause (MS 135: 31, TS 245: 304) oder als Landkarten (MS 130: 231, TS 245: 164) betrachtet bzw. benutzt. Damit will Wittgenstein auf andere Momente hinweisen als das bis jetzt Gesagte: Der Aspektblinde könne seines Erachtens mit einem Bild nicht wie mit einem natürlichen Bild umgehen, es als *Bild* betrachten; er müsse es mühsam verstehen und „lesen lernen“ (MS 135: 32, TS 229: 426), sozusagen entziffern. Der Aspektblinde habe eine ganz andere Einstellung zu Bildern und so auch zu Fotos als wir: Er finde z.B. keine „Freude an Photographien wie wir“ (MS 135: 32, TS 229: 426). Wir hängen hingegen „Bilder, Photographien auf von Landschaften, Innenräumen, Menschen, und betrachte[n] sie nicht, wie Werkzeichnungen“. Wir lieben, „sie anzusehen, wie die Gegenstände selbst“; wir lächeln „die Photographie an wie den Menschen, den sie zeigt“ (MS 135: 131, TS 229: 426). Wir nehmen an einem Bild, an einem Film teil: „[W]ir betrachten z.B. einen Film und folgen allen Vorgängen mit Anteilnahme; als hätten wir wirkliche Menschen vor uns.“ (MS 136: 60a, TS 232: 660) Der Aspektblinde würde nicht sagen wie wir: „Schau, wie er lächelt!“ (MS 135: 32, TS 229: 426); er könnte Bilder nicht „bewundern, oder ausrufen: ‚Welche herrliche Aussicht!‘“ (MS 130: 231, TS 245: 165) Unsere Einstellung zu Bildern hat auch mit Erlebnissen und Gefühlen zu tun. Einem Aspektblinden werde die Lebendigkeit des Bildes entgehen bzw. habe er nicht die lebendige, einfühlsame Einstellung zu ihm wie wir.

Das Gesagte spricht dafür, daß der Aspektblinde auf der einen Seite Bilder sozusagen nur „mit dem Kopf“ sehen, i.e. im eigentlichen Sinne nur deuten kann. Auf der anderen Seite lassen sich die obigen

Ausrufe von uns mit Bemerkungen in Verbindung setzen, laut denen wir, wenn wir plötzlich einen neuen Aspekt bemerken, auf das Aufleuchten des Aspekts mit unmittelbaren Ausrufen reagieren: „Ich will sagen, daß der natürliche, primitive Ausdruck des Erlebnisses des Aspekts so ein Ausruf wäre, es könnte auch ein Aufleuchten der Augen sein. (Es fällt mir etwas auf!)“ (MS 134: 56, TS 229: 390, TS 245: 281) Das Moment der Überraschung ist zwar da – man ist also aus dem Automatismus des alltäglichen Sehens herausgerissen –, sie bringt uns aber nicht soweit, daß wir nachdenken und deuten.

Einige Textstellen sprechen allerdings für das bloße Sehen unsererseits. So weist Wittgenstein mehrmals auf das folgende hin: „Ich sage mir beim Anblick der Photographie nicht ‚Das könnte man als einen Menschen ansehen‘. Noch beim Anblick des F: ‚Das könnte man als ein F ansehen‘.“ (MS 137: 31a; vgl. MS 137: 142b, wo dasselbe nur noch in bezug auf ein *konventionelles* Bild behauptet wird; TS 232: 733) Diese Stelle findet eben die charakteristische Redewendung „als ... sehen“ beim Sehen der Fotografie unangebracht, und so spricht sie sich dafür aus, daß Aspektsehen *nicht* im Spiel ist.

Andere Stellen legen allerdings eine dritte Lösung nahe, in der auch Deutung und Reflexion im Aspektsehen, im Gegensatz zum unreflektierten Sehen, Anteil haben. So etwa die folgende mit dem bereits zitierten und von Wittgensteins wiederholt analysierten Beispiel des blonden Jungen:

Sehe ich wirklich die Haare des Jungen auf der Photographie blond?! –
 Seh ich sie grau?
Schließe ich nur, daß, was auf dem Bild *so* ausschaut, in Wirklichkeit blond sein muß?
 In *einem* Sinne *sehe* ich sie blond, in einem andern heller und dunkler grau. (MS 173: 80v)

Erstens wird hier die Möglichkeit, daß man auf die Blondheit des Jungen *schließen* – d.h. eine Denkoperation durchführen – muß, ausgeschlossen. Man *sieht* die Haare des Jungen aber auch nicht nur nicht grau, sondern auch nicht blond, stattdessen: in einem Sinne blond, in einem anderen grau. Das Sehen ist hier also doppeldeutig – ähnlich wie das Aspektsehen in Wittgensteins Analysen an anderen Stellen (so etwa immer wieder bezüglich der Hasen-Enten-Figur oder doppeldeutiger Wörter, die man so, aber auch so hören und verstehen kann).

Wittgenstein beginnt 1947 eine lange Ausführung mit einer Frage das Aspektsehen und die Aspektblindheit betreffend: „Was würden wir [vom | von] Menschen sagen, die die Worte ‚Ich sehe diese Figur jetzt als ..., jetzt als...‘ nicht verstünden?“ (TS 245: 165, Punkt [834]) Nach weiteren Überlegungen zu derselben Frage kommt er auf das Thema Foto zu sprechen:

Denk Dir jemanden, der eine Zeichnung, oder Photographie ungerne sähe, weil er sagt, daß ein farbloser Mensch häßlich sei [...]
Denk an unsere Reaktion gegen eine gute Photographie, gegen den Gesichtsausdruck der Photographie. Es könnte Menschen geben, die in einer Photographie höchstens eine Art von Diagramm sähen, wie wir etwa eine Landkarte betrachten; wir können daraus verschiedenes über die Landschaft entnehmen, aber nicht, z.B., die Landschaft beim Ansehen der Karte bewundern, oder ausrufen „Welche herrliche Aussicht!“ Der ‚Gestaltblinde‘ muß abnorm in *dieser* Art sein. (TS 245: 164-165, Punkt [836])

Die Phänomene, die wir früher bereits behandelt haben, erscheinen an dieser Stelle eindeutig im Kontext des Aspektsehens bzw. der Fähigkeit, etwas so und auch so zu sehen, und der Aspektblindheit. Dabei wird auf der einen Seite das, wie wir mit Fotos normalerweise umzugehen imstande sind, mit der Fähigkeit des So-und-So-Sehens, und auf der anderen Seite das, wie einer sie nur als Diagramme betrachten kann, mit der Aspektblindheit verknüpft. Wenn das Entziffern von Diagrammen, wie wir früher darauf hingewiesen haben, nur mit Überlegen und Deuten zu tun hat, und wenn unsere normale Sehweise, die hier gemeint ist, nicht bloß ein unreflektiertes Sehen, sondern ein So-und-So-Sehen ist, dann muß das letztere irgendwo auf einer Skala zwischen den beiden seinen Platz haben: es muß sozusagen halb Sehen und halb Deuten sein. Diese Bestimmung des Aspektsehens wird von Wittgenstein auch an anderen Stellen (die sich nicht auf das Thema Foto und Film beziehen) nahegelegt. Formulierungen dieser Idee sind z.B., daß der Aspekt durch einen Gedanken hervorgerufen werden könnte, daß er „ein unartikulierter Fortklang eines Gedankens“ (MS 135: 50, TS 229: 430, TS 245: 307) und „[e]in im Sehen nachhallender Gedanke“ (MS 138: 4b, MS 144: 71) wäre. In diesem Fall könnten wir sagen, daß wir das Ding „[e]iner Deutung entsprechend sehen“ (TS 228: 187, TS 233a: 44, TS 244: 187) oder „deuten [...], und [es] *sehen*“, „wie wir [es] *deuten*“ (MS 144: 39); daß wir das Objekt sehen, aber „nicht einer Deutung [also einer fertigen

Interpretation], sondern einem Deuten [also einer Handlung] gemäß“ (MS 137: 32a, TS 232: 733, TS 233a: 45). Die letzte Formulierung legt die erlösende Formulierung nahe: Das Aspektsehen ist halb Sehen, halb Denken:

Wenn ich ihm mitteile: „Ich sehe die Figur als...“ so mache ich ihm eine Mitteilung in mancher Beziehung *ähnlich* der einer Gesichtswahrnehmung, aber auch ähnlich der eines Auffassens, oder einer Deutung, oder eines Vergleichens, oder eines Wissens. (MS 136: 114b; vgl. TS 323: 701)⁹

Mehrere Tendenzen zeigen sich auch in Wittgensteins Ausführungen nicht die Fotografie, sondern nur den Film betreffend.

Einerseits haben wir oben bereits gelesen, wie man seines Erachtens den Vorgängen eines Films mit Anteilnahme folgt – d.h. an seinen Geschehnissen sozusagen innerlich teilnimmt. Diese Beschreibung könnten wir auf den Tatbestand zurückführen, daß Filme u.a. lebendige Handlungen darstellen und uns in sie dadurch einbeziehen.

Nun werden aber eben diese Teilnahme und Einbezogenheit aufgrund einiger Ausführungen Wittgensteins fraglich: In diesen scheint uns das Genre des Filmes gerade umgekehrt vom lebendigen Leben zu entfernen und uns zu veranlassen, eine distanzierte Außenseiter- und Beobachterposition einzunehmen. Die vorhin erwähnte Kinosaal-Geschichte wird von Wittgenstein mehrmals damit weitergesponnen, daß man, nachdem man den Kinosaal verläßt, die Menschen auf der Straße sozusagen wie Darsteller des Filmes, gewissermaßen *von außen, betrachtet*: „Meine Einstellung ist irgendwie die zu den Vorgängen [im Film | auf der Leinwand]; etwa wie eine milde Neugierde, ein Vergnügen.“ (MS 137: 27a; vgl. TS 232: 727)

An der folgenden Stelle geht Wittgenstein sogar noch weiter:

Wie hab ich gelernt, was „denken“ heißt? – Es scheint, ich kann nur gelernt haben, indem ich mit Menschen lebte. – Man könnte sich freilich denken, daß Einem das Leben der Menschen im Film vorgeführt würde, oder daß er das Leben nur beobachten dürfte, ohne mitzutun. Er würde ihr Leben dann etwa verstehen wie wir das Leben der Fische verstehen

⁹ Zu dieser mittleren Position des Aspektsehens zwischen Denken und Sehen s. ausführlicher Neumer, 2000: 185-188.

oder gar der Pflanzen. Von Lust und Leid etc. der Fische können wir nicht reden. (TS 232: 608; vgl. MS 135: 172)

Auf die eine Seite werden in dieser Ausführung das Mitleben und Mitleiden mit Menschen gestellt, die erst ermöglichen, die anderen Menschen zu verstehen. Auf der anderen Seite steht das Beobachten ohne Mitleiden, wobei das Beobachten funktionell daneben gestellt wird, wie wenn einem das Leben der Menschen bloß im Film vorgeführt würde. Beide Methoden würden bewirken, daß man das Leben der Menschen nur von außen, ohne in die inneren Zusammenhänge Einsicht zu gewinnen – nicht besser als in das Leben von Fischen oder Pflanzen – versteht.

Noch mehr: in einem anderen Kontext erscheint der Film als Mittel zur Selbstbeobachtung – die letztere stellt im begrifflichen Netz Wittgensteins sozusagen die höchste Stufe der reflektierenden Einstellung, öfters sogar eine schizoide Verfassung des Betreffenden dar.¹⁰ Wittgenstein schildert an einer Stelle, wie oft, den Unterschied der ersten Person Singular Präsens und der dritten Person Singular Präsens der psychologischen Verben, diesmal am Beispiel von „Ich fürchte mich“, und will wie immer darauf hinaus, daß die erste Person Singular im Gegensatz zur dritten eine Äußerung sei, die sich nicht auf Selbstbeobachtung stütze, und die solche, die Möglichkeit des Irrtums nahelegende und die Distanzierung zum Ausdruck bringende Redewendungen wie „Ich glaube, ich...“ oder „Es kommt mir vor, ich...“ nicht erlaube. Dann fügt Wittgenstein hinzu: „Würde mein Benehmen in einer bestimmten Situation gefilmt, so könnte ich, wenn mir der Film vorgeführt wird, sagen: ‚Mein Benehmen macht den Eindruck...‘“ (TS 232: 646, MS 136: 39a) Die Außenseiterperspektive der Selbstbeobachtung wird also eben durch den Film ermöglicht.

IV. „Vergleichsobjekte“: Theater, Malerei und Musik zwischen 1946 und 1951

Inwieweit sind diese Problemstellungen und Ausführungen Wittgensteins solche, die spezifisch auf Foto und Film zugeschnitten sind? Vermitteln sie eine Lehre, die er im Medium von anderen Themen

¹⁰ Vgl. Neumer, 2000: 60-62.

nicht vermittelt hat bzw. nicht hätte vermitteln können? Um diesen Fragen nachzugehen, werde ich mit dem vorhin Dargestellten das vergleichen, was Wittgenstein zwischen 1946 und 1951 zu den Themen Theater, Malerei und Musik gesagt hat.

Das Theater ist in Wittgensteins Beschreibung mit der Fähigkeit des Aspektsehens innig verbunden:

535. Wie wirst Du wissen, ob das Kind das Ding als das *sieht*? nun, vielleicht wird es dies spontan sagen. Etwa sagen; „Ja, *jetzt* sehe ich es als...“ Und in *dieser* Situation, bei der lebhaften Teilnahme an der Erdichtung, wird es uns allerdings das Sehen des Aspekts bedeuten.

536. Ich will sagen: dieses Spiel ist mit dem Sehen der Aspekte der F z.B. *verwandt*.

Daß Einer mit den Dingen, gleichsam, Theater spielen kann, ist für uns eine Vorbedingung dessen, daß er mit den Worten ‚Jetzt seh ich es als...‘ dasselbe meint, was wir meinen. (TS 232: 735-736; vgl. MS 137: 33b)

In diesen Passagen wird das Etwas-als-etwas-Sehen-Können mit dem Theaterspielen-Können verbunden. Unter 535 erscheint die Redewendung „Ja, *jetzt* sehe ich es als...“ – i.e. ein für das plötzliche Bemerkens eines Aspekts charakteristischer unmittelbarer Ausruf – in einer Situation, der „lebhafteste Teilnahme an der Erdichtung“ eigen ist. Wir haben es also mit einer ähnlichen von Gefühlen geladenen Situation zu tun, die wir früher beim Film gesehen haben, und bei der die einfühlsame Identifikation mit dem Gesehenen eine bedeutende Rolle spielte. Unter 536 weist Wittgenstein allerdings auf die *verschiedenen* Aspekte des F hin – also eben auf *die* Zweideutigkeit, die auch Deuten und Wissen beim Sehen der Aspekte und eines Aspektwechsels in Bewegung setzt. Er schränkt die Gültigkeit dieser Parallele aber gleich damit ein, daß das Sehen der Aspekte des F mit der früheren Art des Aspektsehens nur *verwandt* sei, was auch heißen *kann*, daß Deuten und Wissen im letzteren Falle nicht oder nur weniger im Spiel sind.

In anderen Bemerkungen wird dafür eben die Seite der Reflexion beim Theater hervorgehoben. Daß das Theater die Welt der Erdichtung, des „Als ob“ und des Scheins ist, bewirkt nämlich, daß hier, ähnlich wie beim Film, Distanzierung von den eigenen Äußerungen und Selbstreflexion auch in Situationen angebracht sind, in denen dies im gewöhnlichen Leben üblicherweise nicht der Fall ist. Spielt man eine Rolle in einem Schauspiel, so kann man von sich selbst zurecht

sagen: „Ich scheine furchtbare Schmerzen zu haben“ oder „Ich scheine die Absicht zu haben“ (MS 134: 109, TS 229: 404, TS 245: 290) oder „Ich scheine zu glauben“ (MS 134: 43). Selbstreflexion wird also auch in der ersten Person Singular Präsens der psychologischen Verben erlaubt, ähnlich wie wir es beim Film gesehen haben.

Bezüglich der Malerei schildert Wittgenstein ebenfalls immer wieder Themen, über die wir bereits in bezug auf die Fotografie und den Film gelesen haben. Er bespricht auch in diesem Zusammenhang die Frage der Fähigkeit, eine flache Ebene räumlich sehen zu können. Nachdem wir Gemälden räumlich sehen, schreibt er, wäre es uns sogar nicht leicht, sie „als Aggregat ebener Farbflächen zu beschreiben“ (MS 137: 261b, TS 232: 727). Er macht auch im Zusammenhang mit der Malerei einen Unterschied zwischen den verschiedenen Arten des Sehens, wenn er etwa mehrmals das Gedankenexperiment durchführt, daß jemand höchst genau Gegenstände abzuzeichnen fähig wäre und dabei doch „immer wieder einen Fehler gegen den *Sinn* machen“ würde, „so daß man sagen könnte ‚Er faßt einen Gegenstand nicht als Gegenstand auf‘“ (MS 134: 178; vgl. TS 229: 418, TS 245: 299); oder daß jemand ein Gesicht sehr genau porträtieren und doch „seinen lächelnden Ausdruck nicht als lächelnden“ erkennen könnte (MS 135: 125; vgl. TS 229: 451). Seine Zeichnung wäre also auf der Wahrnehmungsebene perfekt – „Zu sagen, sein Sehen wäre mangelhaft, [käme mir höchst seltsam vor. | fände ich absurd.]“ (MS 135: 125) –, würde aber trotzdem den Sinn des Gesehenen verfehlen.

Sehen die beiden – i.e. sowohl der, der den Sinn verfehlt, als auch der, der nicht –, „in einem wichtigen Sinne“ dasselbe,¹¹ bzw. wird das vom letzteren Gesehene durch das Bild in einem Sinne gezeigt, in einem anderen aber nicht,¹² dann erhebt sich dieselbe Frage wie bereits früher in den Kontexten des Films und der Fotografie: Inwieweit kann man immer noch über ein Sehen sprechen? Inwieweit geht es um ein Sehen, und inwieweit um ein Deuten oder ein Wissen?

¹¹ „Wer sieht, daß jemand die Hand ausstreckt, um etwas zu berühren, sich aber davor scheut, der sieht doch, in einem wichtigen Sinne, dasselbe wie einer, der die Bewegung der Hand in allen Einzelheiten nachahmen oder durch Zeichnungen darstellen kann, sie aber nicht so zu deuten vermag.“ (MS 135: 126, TS 229: 451)

¹² „Denk Dir ein Gemälde, eine Kreuzabnahme etwa [...] Und das Bild zeigt uns diese Bewegungen und es zeigt sie uns auch nicht.“ (MS 136: 116a)

Zur Beantwortung der ersten Frage kann die folgende Stelle beitragen:

„Aber man *kann* doch so etwas nicht *sehen!*“ sagt der Eine; „Man sieht es eben doch!“, der Andre.

Der Erste kann freilich seine Überzeugung physiologisch begründen [...] – Der Zweite, wenn er sich auf eine andere physiologische Theorie stützt, ist ebensosehr ein Irrtum. (MS 135: 126-127)

Die Antwort ist also, daß es zwar um ein Sehen geht, dieses Sehen läßt sich aber nicht im physiologischen Sinne auffassen. Letzteres wäre wohl nur angebracht, wenn es sich um das bloße Rezipieren von Flecken und Farben handeln würde.

Wie steht es nun mit dem Anteil des Denkens in diesem Sehen? Diese Frage wird in den folgenden Passagen über ein Gemälde einer Kavallerieattacke mit den dazugehörigen laufenden Pferden ausführlich untersucht:

383. Ist mir nun mit dem Aspekt ein *Gedanke* vorm Auge? Ist mir mit dem *Gemälde* einer vor Augen? (denn die als das und das gesehene Figur ist ja wie der allein noch sinnlose Bestandteil eines Gemäldes.)

384. Man kann doch ein Gemälde beschreiben, indem man *Vorgänge* beschreibt; ja so würde man es beinahe immer beschreiben. „Er steht im Schmerz versunken, sie ringt die Hände, ...“ Ja, wer es so nicht beschreiben könnte, ob er es auch als Verteilung von Farbflecken auf der Fläche haarscharf beschreiben könnte, verstünde es nicht. ((Bild vom Mann, der den Berg hinaufgeht.))

385. Du siehst es also so, wie wenn du *das* davon wüßtest. Und wenn dies eine närrische Ausdrucksweise erscheint, so muß man eben im Auge behalten, daß der *Begriff* des Sehens durch sie modifiziert wird.

386. Kann ich aber auch sagen: „Er würde das Bild (der Schlacht etwa) anders sehen, wenn er nicht wüßte, was hier vor sich geht“? Wie würde sich das äußern?! Er würde nicht so über das Bild reden wie wir; er würde nicht sagen: „Man sieht förmlich, wie diese Pferde dahinbrausen“ oder „So läuft doch ein Pferd nicht!“ etc. Er würde unzähliges nicht aus dem Bild entnehmen, was wir daraus entnehmen.

387. Wir könnten uns doch entscheiden, das, was wir jetzt „die Figur als... sehen“ nennen, sie als das und das „*auffassen*“ zu nennen. – Hätten wir das nun getan, so wären dadurch die Probleme natürlich nicht zur Seite geschafft sondern wir würden nun den Gebrauch von „*auffassen*“ studieren, und insbesondere die Eigentümlichkeit, daß dieses Auffassen etwas stationäres ist, ein Zustand, der *jetzt* anfängt, *jetzt* endet.

388. Es ist mir also zumute – könnte ich sagen – als müßte ich im Stande sein, diese Auffassung durch ein *Bild* der angeschauten Figur wiederzugeben. – Und das ist doch wirklich so: ich kann doch sagen, das Bild, das Einer von ihr macht, drücke eine Auffassung des Gegenstands aus. Ganz so, wie man eben sagen kann: Hör dieses Thema *so...* und spiel entsprechend.

389. Es ist ein Sehen, *insofern...*
 es ist ein Sehen nur insofern, als...
 (das scheint mir die Lösung.)
 (TS 232: 703-704; vgl. MS 136: 116a-117b)

Unter 383 wird die Frage gestellt, ob man, wenn man einen Aspekt *sieht*, damit einen *Gedanken* sieht. Die Manuskriptversion derselben Ausführung enthält noch weitere Fragen, die noch mehr darauf zugespitzt sind, ob es um ein bloßes Denken, also nur um Wissen gehen kann:

Wenn ich das [gute | ausdrucksvolle] Bild eines laufenden Pferdes sehe, – *denke* ich da an ein laufendes Pferd? Und wie kann ich es denn laufen sehen, für eine Minute etwa laufen sehen? *Weiß* ich also nur, daß [es läuft | ein Pferd läuft]; und *weiß* ich nur was bei der Kreuzabnahme vor sich geht? (MS 136: 116a-116b)

385 gibt die erste Antwort auf die Frage: „Du siehst es also so, wie wenn du *das* davon wüßtest.“ Man *sieht* es, aber *als ob* man davon wissen *würde*. „Wissen“ steht also im Konditionalis, während „sehen“ im Indikativ. Dieser Konditionalis reicht allerdings schon aus, den Begriff des Sehens zu modifizieren. Unter 386 lesen wir eine ähnliche gefühlsbetonte Redewendung bzw. einen Ausruf – eine unmittelbare Äußerung – wie bereits bezüglich des Films und des Theaters, welche im Aspektsehen das Moment des unreflektierten Sehens verstärken. Unter 387 spielt Wittgenstein die Möglichkeit durch, daß wir – wenn schon Denken im Aspektsehen so eine Rolle spielt – anstatt „sehen“ das Wort „*auffassen*“ gebrauchen sollten. Dabei würden wir aber,

meint er, auf ähnliche Schwierigkeiten stoßen wie beim „sehen“, nur auf der umgekehrten Seite: Wir müßten dann nicht den Begriff „sehen“ durch die Momente des Denkens, sondern den von „auffassen“ durch die des Sehens modifizieren. Das weist wieder darauf hin, daß das Aspektsehen von den beiden – sowohl dem „sehen“ als auch dem „auffassen“ – geprägt ist. 388 stellt sozusagen ein Gleichgewicht zwischen Denken und Sehen her: Die *Auffassung* wird durch ein *Bild* wiedergegeben und ausgedrückt. Diese Position wird dann als Lösung unter 389 wieder vorgeführt, worin behauptet wird, daß es sich einerseits mit guten Gründen vom Sehen sprechen läßt, andererseits aber nur einige Bestimmungen des Sehens vorhanden sind.

Der letzte Satz von 388 weist auf die Musik hin: „Hör dieses Thema *so* ... und spiel entsprechend.“ Nach all dem Gesagten wird keiner überrascht sein, wenn wir nun auch bezüglich der Musik auf ähnliches kommen werden wie in den bisherigen Untersuchungen.

Die für das Aspektsehen charakteristische Redewendung „so sehen“ erscheint nun in der Form „so hören“ und „so spielen“: Wir gebrauchen sie, wenn wir über das Erlebnis sprechen, das ein Musikstück in uns evoziert, oder die Art und Weise bestimmen wollen, wie es richtig verstanden oder adäquat gespielt werden sollte, wie etwa in den folgenden Formulierungen: „Du mußt diese Takte als Einleitung hören“, „Du mußt nach dieser Tonart hinhören“, „Du mußt das Thema *so* phrasieren“, (und das kann sich auf's Hören und auf's Spielen beziehen)“ (MS 137: 138b, MS 144: 54,); „Spiel das, als ob es die Antwort wäre“ (MS 131: 42, TS 229: 248, TS 245: 181); „Du mußt diese Melodie *so* hören, und dann auch entsprechend *spielen*“ (MS 135: 8, TS 245: 301).

Ähnliche Redewendungen werden von Wittgenstein im Kontext der Musik auch explizit mit dem Aspektsehen verknüpft. („Aspekt-hören“ wäre wohl hier ein adäquaterer Ausdruck, den aber Wittgenstein nicht benutzt.) So ist z.B. der Fall des Aspektblinden („Aspekt-tauber“ wäre wieder besser), der in einem Zeichen den Aspekt eines Pfeiles nicht merken kann, laut Wittgenstein ähnlich dem Fall von jenem, dem man nicht beibringen kann, wie er ein Musikstück spielen soll:

Wer die Worte „das Zeichen als Pfeil *sehen*“ nicht verstehen und gebrauchen lernen kann, den nenne ich „bedeutungsblind“. [...] Ist, wer das nicht verstünde, nicht ähnlich dem, [den | dem] man durch eine Geste nicht [lehren | beibringen] kann, mit [welchem Ausdruck |

musikalischen Ausdruck] eine bestimmte Phrase zu spielen ist? (MS 131: 158-159)

Oder der beinahe mit dichterischer Kraft formulierte Satz:

Einen Aspekt möchte man oft vergleichen (mit) einer angeschlagenen Note, die ausklingt. (MS 135: 41)

Oder:

Es gibt viele Arten des Aspekterlebnisses. Es ist ihnen gemeinsam der Ausdruck: „Ich sehe es jetzt als *das*“; oder „Ich sehe es jetzt *so*“; oder „Jetzt ist es *das*, – jetzt *das*“; oder „Ich höre es jetzt als *das*; früher hörte ich es als...“ Die *Erläuterung* aber dieser „*das*“ und „*so*“ ist in verschiedenen Fällen die denkbarst verschiedenste. (MS 137: 134a)

Wie sind nun diese verschiedenen Fälle? Welche Arten des Aspektsehens sind für die Musik am ehesten charakteristisch? Wittgenstein spricht zwar auch in diesem Kontext vom „Auffassen“ und weist auf den Anteil des Denkens und der Überlegung hin, aber selten: Er spricht etwa über „eine Variation auf ein Thema“, „die, etwa ein wenig anders phrasiert, als eine ganz andere Art der Variation des Themas aufgefaßt werden kann“. Er fügt zu diesem Satz zuerst die Bemerkung „Im Rhythmus gibt es solche Mehrdeutigkeiten“ hinzu, die auf die früher bereits erwähnte Vieldeutigkeit im Aspektsehen und -wechsel hinweisen kann. Die Bemerkungskette wird mit dem Satz „Kein Aspekt, der nicht (auch) Auffassung ist“ abgeschlossen (MS 132: 162, TS 229: 307-308, TS 245: 229). Das Wörtchen „auch“ in Klammern weist leise darauf hin, daß der Aspekt selbst diesem Satz zufolge nicht ausschließlich Auffassen ist.

Das Hauptgewicht liegt aber in der Musik nicht auf dieser Art des Aspektsehens, sondern auf der, die mit dem Aufleuchten eines Aspekts und mit der Überraschung über das Bemerkten des neuen Aspekts verbunden ist, sich in einem Ausruf äußert und somit von Gefühlen geladen ist. Dieses Aufleuchten wird durch Formulierungen wie „Jetzt habe ich’s verstanden“ ausgedrückt (TS 232: 730, vgl. TS 232: 722, TS 223a: 33, 35). Die Deutung fällt uns nicht als Resultat von Überlegungen ein, sondern sie ist „unwillkürlich“. „Wir sagen: diese Deutung drängt sich uns auf. (Das ist doch ein *Erlebnis*...)“ (MS 130: 104, TS 229: 193, TS 244: 193, TS 245: 134 – meine Hervorhebung, K.N.) Wenn es also auch hier um ein Kompositum

gehen soll, dann lautet die Frage nicht, inwieweit Denken am Hören teilhat, sondern: „Warum scheint hier *Tun* und Erleben so schwer zu trennen?“ (MS 137: 134a)

Auch bezüglich der Musik behandelt Wittgenstein sehr oft die Frage, inwieweit das unmittelbar Wahrgenommene, das man physikalisch hört, das erklärt, was wir als Musik hören, als musikalisches Erlebnis empfinden, und all das, was wir noch in eine Musik hinein-hören. Er fragt z.B., ob sich Anweisungen wie „Spiel das, als ob es die Antwort wäre“ durch „stärker“, „schwächer“, „schneller“, „langsamer“ ersetzen lassen, und seine Antwort ist eindeutig Nein. Darüber hinaus könnte ein Aspektblinder der ersten Anweisung nicht folgen, nur den letzteren (MS 131: 42, TS 229: 248, TS 245: 181). Somit wird der Fall parallel zu dem des Sehens: Dort haben wir gesagt, daß die Zeichnung des Aspektblinden zwar auf der Wahrnehmungsebene perfekt wäre, er wäre doch nicht fähig, auch den Sinn darzustellen; hier könnte der Aspektblinde eine Melodie dem Tempo, der Stärke etc. nach perfekt, aber doch nicht „als Antwort“ spielen.

Dieselbe Position wird auch in den folgenden Sätzen vertreten, wobei gleichzeitig auf das ähnliche Phänomen beim Sehen hingewiesen wird: „Der seelenvolle Ausdruck in der Musik. Er ist nicht nach Graden der Stärke und des Tempos zu beschreiben. Sowenig wie der seelenvolle Gesichtsausdruck durch räumliche Maße.“ (MS 138: 29a) Oder: „Wer den Ernst einer Melodie empfindet, was nimmt er wahr? – Nichts, was sich durch Wiedergabe des Gehörten mitteilen ließe.“ (MS 144: 71; vgl. MS 130: 61, MS 138: 9a)

In den letzten Zeilen wurde eine Distinktion zwischen „empfinden“ und „wahrnehmen“ gemacht. Diesen Faden nimmt auch die folgende Textstelle auf:

Denk nur an den Ausdruck „Ich hörte eine *klagende* Melodie“! Und nun die Frage: „*Hört* er das Klagen?“

Und wenn ich nun antwortete: „Nein, er hört es nicht; er empfindet es (nur)“ – was ist damit getan? Man kann ja nicht einmal ein Sinnesorgan dieser ‚Empfindung‘ angeben.

Mancher möchte nun antworten: „Freilich höre ich es!“ – Mancher: „Ich höre es eigentlich nicht.“ – Es lassen sich aber Begriffsunterschiede feststellen. [...]

– Nun will ich aber *nicht* sagen, wir *spüren* in den Muskeln und Gelenken diese Reaktion. – Nein, wir haben hier einen modifizierten *Empfindungsbegriff*. (MS 138: 6a-6b; vgl. MS 144: 68-69)

Hier wird wieder festgestellt, daß es nicht um etwas mittels der Wahrnehmungsorgane physikalisch Gehörtes geht. Darüber hinaus wird die früher bereits dargestellte Idee, nämlich, daß wir mit einem Sehen und doch mit keinem Sehen zu tun hätten, in bezug aufs Hören wiederholt: Es sei ein Hören, aber doch kein Hören.

Das folgende Gedankenexperiment Wittgensteins, wie absurd es auch klingen mag, erscheint als konsequente Folgerung des Gesagten. Er stellt die Frage, ob es möglich wäre, daß ein Musikstück zweimal haargenau auf *dieselbe* Weise gespielt, aber doch eine *andere* Auffassung vermitteln würde, und legt eine bejahende Antwort nahe:

Wäre es denkbar, daß über zwei identischen Abschnitten eines Musikstücks Anweisungen stünden, die uns aufforderten, es beim ersten Mal *so*, beim zweiten Mal *so zu hören*, ohne daß dies auf den Vortrag irgendeinen Einfluß ausüben sollte. Es wäre etwa das Musikstück für eine Spieluhr geschrieben und die beiden gleichen Abschnitte wären in der gleichen Stärke und dem gleichen Tempo zu spielen – nur jedesmal anders *aufzufassen*.

Nun, wenn auch ein Komponist so eine Anweisung noch nie geschrieben hat, könnte nicht ein Kritiker sie schreiben? Wäre so eine Anweisung nicht vergleichbar mit einer Überschrift der Programmmusik („Tanz der Landleute“)?

Nur freilich, wenn ich Einem sage „Höre es *so*“, so muß er nun sagen können: „Ja, jetzt versteh ich’s; jetzt hat es wirklich Sinn!“ (Etwas muß einschnappen.) (TS 229: 314; vgl. MS 132: 189, TS 245: 232)

Der einzige Unterschied zwischen den beiden Spielen scheint die Reaktion des Hörers zu sein: daß er sagt, der Aspekt hätte ihm aufgeleuchtet, und er verstehe nun die Musik anders als früher.

Es hat sich also erwiesen, daß Wittgenstein dieselben Themen, Probleme und die dazugehörenden Lösungen in bezug auf das Theater, die Malerei und die Musik wiederholt hat, die er den Film und die Fotografie betreffend behandelt bzw. vorgeführt hat. Die Punkte also, die wir bezüglich der Fotografie und des Films dargestellt haben, haben nicht zu viel „Film-“ bzw. „Fotospezifisches“ enthalten. Da sich auch die Musik in diese Reihe reibungslos einfügt, läßt sich auch nicht behaupten, daß Wittgensteins Darstellung der Fotografie und des Films (und auch: der Malerei) wenigstens zur Theorie der visuellen Darstellung viel Spezifisches beitragen könnte. Und schließlich interessieren Film und Foto Wittgenstein auch nicht als „neue Medien“: Er bespricht im Zusammenhang mit ihnen nur Pro-

bleme, die er auch bezüglich solch traditioneller Medien wie Malerei und Musik behandelt.

Daß Wittgenstein die Fragen der verschiedenen Darstellungsweisen in erster Linie nicht für sich selbst, sondern vielmehr anderen Themen untergeordnet untersucht hat, davon zeugt u.a., daß er sie sozusagen im gleichen Atem nennt: Er spricht in demselben Kontext des Aspektsehens und -wechsels dicht neben- und nacheinander gestellt über Malerei, Musik, Film, Foto und Theater. (Und auch über Gedichte. Letzteres spricht dafür, daß er sprachliche und nicht-sprachliche Zeichen in dieser Hinsicht nicht voneinander getrennt oder einander gegenübergestellt behandelt hat.)¹³ Eine charakteristische Bemerkung vom 7. Jänner 1949 ist hiezu in MS 137 zu lesen: Wittgenstein spricht sich zuerst über Picasso aus: „Ich könnte von einem Bild von Picasso sagen, ich *sehe* es nicht als Menschen.“ Im nächsten Absatz spricht er darüber, daß er ein Musikstück von Bruckner „als Einheit“ „hören“ könne. Schließlich im dritten Absatz geht es schon um eine Fotografie: „Wir *betrachten* die Photographie, das Bild an unsrer Wand“ (MS 137: 142a). Auf die Frage, „[w]ie ist man denn überhaupt zu dem Begriff des ‚Dies als das sehen‘ gekommen?“, folgt zuerst die kurze Bemerkung „Sehr häufig in der Kunst“ in Klammern, sodann die Antwort: „Dort z.B., wo es sich um ein Phrasieren durchs *Aug* oder *Ohr* handelt.“ (TS 233a: 43 – meine Hervorhebung, K.N.) Hören und Sehen werden, dem Problem des Aspektsehens untergeordnet, einander nebeneinandergestellt.

Damit sind wir zu ähnlichen Schlußfolgerungen gekommen wie die Periode zwischen 1929 und 1945 betreffend: Auch damals galt Wittgensteins Interesse nicht nur nicht speziellen Fragen des Filmes und der Fotografie, sondern auch nicht der visuellen Darstellung.

¹³ S. z.B. MS 130: 25 (Bild, musikalisches Thema), 38 (Bild, Musikstück); MS 134: 44 (Schauspieler, Musiker); MS 135: 10 (Bild, musikalisches Thema), 142-143 (Komponist, Fotografie); MS 136: 117b (Bild, musikalisches Thema); MS 137: 22a (Gedichte; Malerei, Musik), 26b (Gemälde, Fotografie), 138a (sehen, hören); MS 138: 27a (Maler, Film), MS 169: 62r (Gemälde, Gedicht); MS 173: 69r-69v (musikalisches Thema, Moll, Dur, Malerei), 80v-81r (Fotografie, Maler, Film); TS 229: 251 (Maler, Fotograf), 386 (Schauspieler, Musiker), 396 (Musik, Gedicht), 442 (Maler, Musikstück); TS 232: 727 (Gemälde, Fotografie), 729-730 (Gedicht, Metrum, musikalische Phrase, Melodie); TS 233b: 41 (Schauspieler, Musiker), TS 245: 277 (Schauspieler, Musiker), 316 (Maler, Musikstück). Oder in einer längeren zusammenhängender Ausführung: TS 229: 256-259 (Gemälde, Theater, Hören [eines Wortes bzw. des Satzrhythmus], Gemälde).

Darüber hinaus sind die Konsequenzen unserer Untersuchung denen ähnlich, auf die ich eingangs hingewiesen habe: Ähnlich wie sich aus der Analyse der komplizierten Wechselbeziehungen zwischen den *tatsächlich* in Wittgensteins Schriften *vorkommenden* Bildern und dem Text ergibt, daß dabei öfters „Auge und Ohr gleichzeitig involviert sind“, konkludiert sich nun bloß die Auslegung von Wittgensteins *Texten über* Bilder und andere Medien darin, daß sich Auge und Ohr zueinander nicht hierarchisch verhalten, sondern gleichzeitig und gleichberechtigt nebeneinandergestellt erscheinen.

LITERATUR

Wittgensteins Schriften zitiere ich auf der Grundlage von *Wittgenstein's Nachlaß. The Bergen Electronic Edition*, Oxford: Oxford University Press 2000 (= BEE), und zwar die als „normalisiert“ bezeichnete Version, die ich allerdings mit allen Textvarianten, die Wittgenstein nicht gestrichen, sondern stehen gelassen hat, ergänzt habe. (Letztere bekommt der Leser der „normalisierten“ Version nur zur Sicht, wenn er die Option „View – Hidden“ einschaltet.) Die Textvarianten werden in eckigen Klammern gedruckt. Ich denke nämlich, daß es nicht ausreichend begründet wäre, sich zugunsten der einen Version zu entscheiden, wenn von Wittgenstein selbst keine Entscheidung getroffen worden ist. Nur die „letzte“ Lösung Wittgensteins zu nehmen (egal, ob wir unter „letzte“ die zeitlich oder die in den Manu- und Typoskripten graphisch als letzte Variante erscheinende Version verstehen), wie die BEE in der „normalisierten“ Version verfährt, scheint mir erstens deshalb weniger glücklich, weil ich mir nicht sicher bin, daß sich die zeitliche Reihenfolge der Eintragungen immer eindeutig feststellen läßt; zweitens kann man selbst in den Fällen, wenn dies möglich ist, daraus, daß Wittgenstein etwas zeitlich später geschrieben hat, nicht Schlüsse ziehen, daß er die letzte Version als die beste betrachtet hat; und drittens geht es öfters (insbesondere in den Typoskripten) nur um ein räumliches, aber nicht um ein zeitliches Aufeinanderfolgen der Textvarianten: Wittgenstein hat nämlich öfters absichtlich mehrere Versionen gleichzeitig nacheinander tippen lassen.

Ich hab zwar die Transkription der BEE nicht systematisch überprüft; wo mir aber hie und da Transkriptionsfehler aufgefallen sind, hab ich sie stillschweigend korrigiert.

Weitere Literatur

- Lehmann, Miklós, 2003, „Bilder einer Theorie. Wittgensteins Fotografien und seine Bildtheorie“, *Semiotische Berichte* 27, S. 97-108 (Sonderheft *Media – Old and New / Medien – alt und neu*, hrsg. v. Jeff Bernard, Vilmos Voigt und Gloria Withalm).
- Neumer, Katalin, 2000, *Die Relativität der Grenzen. Studien zur Philosophie Wittgensteins*, Amsterdam – Atlanta, GA: Rodopi.
- Neumer, Katalin, 2004, „Das Innere, das Äußere und ihr Durcheinander in den letzten psychologischen Aufzeichnungen Wittgensteins“ in Thomas Mohrs – Andreas Roser – Djavid Salehi (Hrsg.), *Die Wiederkehr des Idealismus? Festschrift für Wilhelm Lütterfelds zum 60. Geburtstag*, Frankfurt/M: Peter Lang, S. 105-125.
- Nyíri, J.C., 1992, *Tradition and individuality. Essays*, Dordrecht: Kluwer.
- Nyíri, J.C., 1996/97, „Wittgenstein as a philosopher of secondary orality“, *Grazer philosophische Studien* 52, S. 45-57.
- Nyíri, J.C., 1999, „From Palágyi to Wittgenstein: Austro-Hungarian philosophies of language and communication“, in Peter Fleissner – J.C. Nyíri (eds.), *Philosophy of culture and the politics of electronic networking*, vol. 1: *Austria and Hungary. Historical roads and present developments*, Innsbruck-Wien: StudienVerlag / Budapest: Áron Verlag, S. 1-11.
- Roser, Andreas, 1996/97, „Gibt es autonome Bilder? Bemerkungen zum graphischen Werk Otto Neuraths und Ludwig Wittgensteins“, *Grazer philosophische Studien* 52, S. 9-43.
- Wright, Georg Henrik von, 1986, „Wittgensteins Nachlaß“, in ders., *Wittgenstein*, Frankfurt/M: Suhrkamp, S. 45-76.