



6. Internationales Wittgenstein-Symposium
2. und 3. Februar 2006

„Ethik und Ästhetik sind Eins.“

Kunst jenseits der Moral?

Erläuterung zur Themenstellung

I.

Obgleich Wittgenstein betonte, daß ihn neben begrifflichen Problemen „nur (...) ästhetische Fragen“ „wirklich fesseln“ (*Vermischte Bemerkungen* [= VB] 563) könnten, hat sein Nachdenken über die Künste in der bisherigen Wittgenstein-Forschung vergleichsweise geringe Aufmerksamkeit erfahren. Dieser Befund dürfte sich nicht zuletzt damit erklären, daß die verstreuten Bemerkungen, die sich in allen Phasen seines Denkens zu ästhetischen Fragestellungen finden, vielen Interpreten wohl weitgehend unzeitgemäß und überdies interpretativ nur schwer greifbar erscheinen. Denn im Frühwerk formiert sich Wittgensteins Denken über die Künste unter dem Vorzeichen einer aenigmatischen, in der *Logisch-philosophischen Abhandlung* nicht näher explizierten These von der Einheit von „Ethik und Ästhetik“ (*Tractatus* 6.421), die für die meisten Interpreten – nicht zuletzt im Blick auf Phänomene der Kunst der Moderne – kaum mehr plausibel erscheint.

In seinen frühen Jahren kommt Wittgenstein stets dann auf diese Einheit zu sprechen, wenn er sich insbesondere in den Reflexionen seiner Tagebücher der Frage widmet, wie eine »richtige Sicht« der Welt zu erlangen sei, welche die ihn selbst in jenen Jahren so bedrängenden ethischen Probleme des Lebens zum Verschwinden bringt. Die Ästhetik, so lautet seine damalige Hauptthese, stehe dabei insofern in engem Zusammenhang mit der Ethik, als es gerade die Kunst sei, die – neben der Philosophie – zu einer solch »richtigen« Sicht der Welt verhelfen könne. Während die „gewöhnliche Betrachtungsweise“ des Menschen, bedingt durch ihre subjektive Perspektive innerhalb der Welt, „die Gegenstände gleichsam aus ihrer Mitte“ heraus sieht und insofern niemals eine Übersicht erlangt, die zureichende ethische Orientierung ermöglicht, könne die Kunst dem Menschen nämlich eine „Betrachtung“ der Welt „sub specie aeternitatis“ – gewissermaßen „von außerhalb“ (*Tagebücher* [= TB] 7.10.16) – verschaffen, die sie – und das ist „das Wesen der künstlerischen Betrachtungsweise“ nach Wittgensteins damaliger Ansicht – in ihrem jeweiligen kontingenten *So-Sein* als Ganze als ak-

zeptabel, d. h. „mit glücklichen Augen“ (TB 20.10.16) zu sehen gestattet. Anders ausgedrückt: „Das Kunstwerk ist der Gegenstand sub specie aeternitatis gesehen; und das gute Leben ist die Welt sub specie aeternitatis gesehen. Dies ist der Zusammenhang zwischen Kunst und Ethik“ (TB 7.10.16).

Dabei besteht das Eigentümliche der Kunst nach Wittgenstein gerade darin, daß das „Kunstwerk“ den Betrachter „– sozusagen – zu der richtigen Perspektive“ auf die Welt „zwingt“. Denn Gegenstände, die „ohne die Kunst (...) ein Stück Natur“ darstellen wie jedes andere, werden im Kunstwerk dank der formierenden „Arbeit des Künstlers“ (VB 456) so gezeigt, daß sie „die ganze Welt (...) als Hintergrund“ (TB 7.10.16) zu haben scheinen. Was die Kunst in ihren Werken zeigt, ist deshalb kein besonderer künstlerischer Inhalt, sondern eine neue, veränderte Art und Weise, die vertrauten Gegenstände der Welt zu sehen. Nennt man die spezifische Qualität, die ein Werk der Kunst auszeichnet, »das Schöne«, ist für den frühen Wittgenstein insofern auch etwas an der tradierten „Auffassung, (...) das Schöne“ sei „der Zweck der Kunst.“ Denn „das Schöne ist eben das, was glücklich macht.“ (TB 21.10.16)

In seinem Spätwerk, wie es sich seit der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre zu entfalten beginnt, rückt Wittgenstein von dieser These – anders als von vielen anderen Grundgedanken des Frühwerkes – nicht ausdrücklich ab. Doch scheint er der Kunst, allein auf sich gestellt, eine auf ethische Lebensprobleme bezogene »Heilkraft« nicht mehr zuzutrauen, ist doch sein Denken über Fragen der Kunst und Ästhetik nun primär von einem gegen den Zeitgeist einer technisch-naturwissenschaftlich dominierten Kultur gerichteten, wohl nur als kulturpessimistisch zu bezeichnenden Duktus geprägt, der die europäische Kultur jener Epoche vor allem charakterisiert sieht durch ein „Verschwinden der Künste“ (VB 458) und die Unfähigkeit der Menschen zu begreifen, daß die Künste „sie etwas zu lehren haben“ (VB 501). In Cambridger Vorlesungen des Jahres 1938 nähert er sich nun auch in ästhetischen Fragen der für sein Spätwerk im ganzen typischen These an, um sich „über ästhetische Begriffe klar zu werden“, müsse man jene „Lebensweisen beschreiben“ (*Vorlesungen und Gespräche über Ästhetik, Psychoanalyse und religiösen Glauben* [= VG], 23), in denen sie ihren alltagssprachlichen Ursprung haben. Denn alle Begriffe, die in ästhetischen Diskursen gebraucht werden, „spiel[t]en eine sehr komplizierte, aber genau festgelegte Rolle in der Kultur einer Epoche.“ (VG 20) Zudem entwickelt er in diesem Kontext eine originelle Theorie »ästhetischer Richtigkeit«, die in den kunsttheoretischen Diskursen des 20. Jahrhunderts bisher kaum zureichend beachtet wurde. Doch sein Nachdenken über Kunst bleibt auch im Ganzen schwer greifbar. Denn alles Reden über Kunst vermittelt der Sprachspiele, die wir mit ästhetischen Begriffen in der normalen Sprache spielen, habe – wie er nun meint – eine prinzipielle Grenze letztlich daran, daß ein Kunstwerk gar nicht einen von seiner aktuellen Präsenz ablösbaren Gehalt vermitteln kann – und auch nicht vermitteln will. „Man könnte sagen: Das Kunstwerk will nicht etwas anderes übertragen, sondern

sich selbst.“ (VB 533) Es zeigt, was es dem Kunstrezipienten in einem beliebigen Medium (des Klanges, der Farben etc.) möglicherweise bedeutsam vor die Sinne bringt, nur im Modus einer gar nicht in Sprache einholbaren Erfahrungspräsenz. Weil diese in allen ästhetischen Erklärungen mittels Sprache freilich nur verfehlt werden kann, sei es im Blick auf die „Kunst (...) schwer, etwas zu sagen, was so gut ist wie: nichts zu sagen.“ (VB 481)

Wittgenstein hat mit dieser Einsicht ernst gemacht und in seinem Spätwerk nur vereinzelte, teilweise höchst vage Bemerkungen über die Künste hinterlassen. Zu seiner eigenen Abstinenz in diesem Punkte steht die immense Wirkung in auffälligem Kontrast, die sein Denken im 20. Jahrhundert auf die Praxis unterschiedlicher Künste (Bildende Kunst, Literatur, Musik, Film) ausgeübt hat. Was – so wurde bislang noch kaum gefragt – vermochte die Künste an Wittgensteins Denken eigentlich zu faszinieren, wenn doch sein eigenes Denken über Kunst so eigentümlich rätselhaft und überdies wenigstens im Frühwerk in der Insistenz auf der Einheit von Ethik und Ästhetik geradezu unzeitgemäß erscheint? Schlossen sie, von der Kunst her gefragt, zurecht oder nur in Form eines produktiven Mißverständnisses an sein Denken an? Und lassen sich die Künste in der Moderne aus philosophischer Perspektive überhaupt mittels seiner begrifflichen Mittel interpretieren?

All diese Fragen, die in der gegenwärtigen Wittgenstein-Forschung bislang kaum ausreichend gestellt, geschweige denn beantwortet worden sind, bilden den Ausgangspunkt des geplanten Symposions. Sie lassen sich wohl nur dann einer Klärung näherbringen, wenn man intensiver als bisher in den Blick zu bringen versucht, was jene von Wittgenstein beschworene Einheit von Ethik und Ästhetik eigentlich meint – oder im Blick auf die Künste in der Moderne doch meinen *kann* – und *was* uns die Künste unter Bedingungen unserer technisch-naturwissenschaftlich geprägten Lebensform eventuell noch zu lehren haben. Dabei sollen diese und ähnliche Fragen nicht nur aus der Binnenperspektive der Wittgenstein-Forschung erörtert werden, sondern auch aus der Sicht der Künste sowie der Kunst- und Literaturwissenschaft.

II.

Diese Fragestellungen lassen sich an von Wittgenstein selber geschaffene Kunstwerke zurückbinden. Denn Wittgenstein hat mit dem von ihm in der Wiener Kundmanngasse errichteten Haus für seine Schwester eine Art materialisierte Ästhetik und ein „ästhetisches Vermächtnis“ hinterlassen.

Wittgensteins Konstruktionsprinzipien waren gegründet auf Funktionalität, Konstruktion und absolute Schlichtheit. Auch in Fragen der Architektur ging es ihm mindestens ebenso um die moralische als um die ästhetische Wichtigkeit. Mit seiner steingewordenen Philosophie, mit seiner klassizistischen Tendenz der Betonung von Klar-

heit und räumlicher Definition erhob Wittgenstein den Anspruch zeitloser, ewiger Schönheit, wie er sie in den Bauwerken der Antike verkörpert sah. Dabei spielte bei seinen Überlegungen vor allem der Aspekt der *Entmaterialisierung* eine große Rolle: dem Raum und nicht der Masse sollte mit der neuen Architektur Ausdruck verliehen werden. Es ging ihm darum, alles Hohle und Nichtssagende zu verbannen – eine auch entschieden moralische Intention.

Das Wittgensteinsche Prinzip, seine zugleich architektonische Geste simplex sigillum veri und die Feststellung „Ethik und Ästhetik sind Eins“ verweisen beide auf einen Mechanismus des Zeigens. Dabei steht simplex sigillum veri jedoch nicht nur für das Prinzip des logischen Zeigens, sondern für das ästhetische Zeigen; es ist das reine Gesetz ewiger Schönheit, welches nur in der transzendentalen Intuition sich zeigt. Die Ästhetik bedeutete Wittgenstein aber auch Klärung; die Aktivität des Künstlers, resp. des Architekten war ihm Klärung einer ästhetischen Distanz, d. h., der Künstler als Handwerker nähert sich dem vollendeten Handwerk und sein Produkt zeigt den vollendeten Ausdruck. Somit bedeutete Klärung beim Hausbau für Wittgenstein gleichzeitig auch eine Art moralischer Reinigung der Architektur.

Es gab noch ein anderes „Vermächtnis“, des zur Herausforderung für Wittgensteins ästhetische Vorstellungen wurde: Seit seiner Volksschullehrerzeit von der Bildhauerei fasziniert, schuf er in Auseinandersetzung mit den Skulpturen des Wiener Bildhauers Michael Drobil seinen Mädchenkopf. Der Hausbau – ebenso wie die Arbeit an dem 1928 im Atelier von Drobil entstandenen Mädchenkopf – waren für Wittgenstein keine Nebenbeschäftigung, sondern ein „abseitiges“ Feld der Philosophie. Beide Kunstwerke (die Plastik und das Haus in der Kundmannngasse) „bilden [freilich auch] die Schwelle, die Wittgenstein überschritt, um aus der Endgültigkeitsvorstellung des Tractatus in die offene, vielheitliche Konzeption des philosophischen Denkens zu gelangen, die sein ›Spätwerk‹ einleitete“ und damit die begrifflichen und grammatischen Analysen der Kunst. Wittgenstein selbst sah jedenfalls auch seine Arbeit an dem Mädchenkopf noch Jahre später als etwas – im Sinne des Tractatus – Klärendes und verwies darauf, „daß die Tätigkeit des Klärens mit Mut betrieben werden muß: fehlt der so wird sie ein bloßes gescheites Spiel“.

Und auch an diesem Beispiel von Wittgensteins „Vermächtnis“ stellt sich die Frage, inwieweit sich Wittgensteins materialisierte Ästhetik in seiner Einheit mit der Ethik, inwieweit sich aber natürlich vor allem auch sein später Rückzug auf begriffliche und grammatische Analysen der ästhetischen Phänomene mit unserem heutigen Kunstverständnis treffen oder ob sie weit davon entfernt sind bzw. ob sie nicht vielleicht doch zu dessen Klärung beitragen können.