



Linguistik-Server Essen

Jens Weiner

Was tun wir, wenn wir über Kunst sprechen?
Zum Gebrauch ästhetischer Ausdrücke nach
Wittgenstein.

©Redaktion LINSE (Linguistik-Server Essen); Erscheinungsjahr: 2007
Universität Duisburg-Essen, Campus Essen
Fachbereich Geisteswissenschaften Germanistik/Linguistik
Universitätsstraße 12, D-45117 Essen
<http://www.linse.uni-essen.de>

Alle Rechte vorbehalten. Vervielfältigung, Übersetzung, Mikroverfilmung und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen nur mit ausdrücklicher Genehmigung der Redaktion gestattet.

1. Einleitung	4
2. Wovon man nicht sprechen kann, oder: Drei prominente ‚Beulen‘ der Ästhetik.....	7
2.1. Verwirrung durch Ontologisierung	12
2.2. Verwirrung durch Psychologisierung	14
2.3. Verwirrung durch essentialistisches Denken	18
3. Worüber man nicht schweigen muss, oder: Das Unverborgene der Kunst und die Funktion sprachlicher Bezugnahme.....	20
3.1. Sprechen über Kunst in Sprachspielen und Lebensformen.....	20
3.2. Was sind ästhetische Ausdrücke?	22
3.3. Interjektionen, Gesten, Gebärden	24
3.4. Ästhetische Reaktionen.....	28
3.5. Bilder, Metaphern, Analogien.....	31
4. Vom Sprechen und Schweigen der Kunst, oder: Nachdenken über Kunst als reflektierende Teilnahme an der Praxis der Sprache	36
5. Schluss	43
Literatur	44
I. Verwendete Siglen der zitierten Schriften Ludwig Wittgensteins	44
II. Sonstige Literatur	44

Das Unaussprechbare (das, was mir geheimnisvoll erscheint und ich nicht auszusprechen vermag) gibt vielleicht den Hintergrund, auf dem das, was ich aussprechen konnte, Bedeutung bekommt.

Ludwig Wittgenstein, 1931 (VB, S. 472)

1. Einleitung

Vermeintliche ‚*self-answering-questions*‘ haben in der Linguistik eine gewisse Tradition – so fragte bekanntlich schon Ferdinand de Saussure (1916) in einem Grundlagentext der Disziplin, was eigentlich als „Gegenstand der Sprachwissenschaft“ zu gelten habe (ohne im Zuge seiner Antwort auch nur im geringsten in Abrede zu stellen, dass nun mal die Sprache den gesuchten Gegenstand markiere).² Im Fall des vorliegenden Themas könnte die Antwort auf die Frage, was wir denn tun, wenn wir über Kunst sprechen, tautologisch lauten: Wir sprechen (über Kunst)! Warum also sollte diese Scheinfrage eine wissenschaftliche sein? Sie ist es, so eine erste Antwort, aus zwei Gründen, die in direkter Verbindung mit der im Folgenden fokussierten Sprachphilosophie Ludwig Wittgensteins stehen und zunächst nur angedeutet werden können.

Erstens liefert die Frage einen Hinweis darauf, was es nach Wittgenstein zu erforschen gilt, wenn man den Sinn unseres Sprechen erkennen möchte: So sind es für den Philosophen weder unser Meinen bzw. unsere Intentionen noch die Qualität bzw. der Sinngehalt der sprachlichen Zeichen, welche Aufschluss bezüglich der Bedeutung unseres Sprechens geben, sondern einzig die soziale Praxis der Verwendung dieser Zeichen, also das, was wir tatsächlich *tun*, wenn wir sprechen, d.h. die Art und Weise, *wie* wir sprechen. Der linguistische Fokus verschiebt sich damit von einem semiotisch-semantischen hin zu einem pragmatisch-semantischen, wobei sich ein wissenschaftstheoretisches Plädoyer für diesen Perspektivenwechsel in der gewählten Fragestellung artikuliert.

Zweitens lenkt die Fragestellung die linguistische Aufmerksamkeit sehr allgemein auf *unser* Sprechen über Kunst, also nicht speziell auf kunstbezogene theoretisierende, wissenschaftliche und/oder philosophische Diskurse, sondern auf alltägliche, vielschichtige Praxen sprachlicher Bezugnahme auf ästhetische Eindrücke bzw. auf die kulturell praktizierte Verwendung der entsprechenden Ausdrücke. Einen der zentralen Begriffe im Rahmen von Wittgensteins Spätphilosophie einführend könnte man sagen, dass sich der Sprachwissenschaftler, welcher sich auf letztere beruft, keine Theorien, Modelle und

² Vgl. dazu Droscher 1980, S. 347 f. Offenbar zielt de Saussure mit seiner Frage rhetorisch darauf, den irritierten Leser unweigerlich auf die seinem Thema zugrunde liegende Frage zu stoßen, was der Wissenschaftler denn sinnvoller Weise als Sprache zu begreifen bzw. zu untersuchen habe.

wissenschaftlichen Systeme – seien dies im vorliegenden Zusammenhang nun solche der Sprache (bzw. der Linguistik) oder solche der Kunst (bzw. der Ästhetik) vornimmt – sondern die lebendige Gegenwart all jener praktizierten *Sprachspiele*, die der Verständigung über ästhetische Eindrücke dienen. Eine solche Verpflichtung würde freilich für die folgenden Ausführungen – sieht man einmal von der Möglichkeit einer philosophisch-intuitiven Improvisation mit Bildern und Beispielen, wie sie Wittgenstein selbst in unnachahmlich phantasievoller Weise vorführt, ab – eine empirische Vorgehensweise nahe legen, die im Rahmen der vorliegenden Studie weder möglich noch sinnvoll erscheint.³ Stattdessen soll eine Art Problemhorizont gezeichnet werden, der Grundfragen der Semantik, Pragmatik und Semiotik auf die Reflexion usueller kunstbezogener Sprachpraxis zu beziehen sucht. Es geht also weniger um Antworten auf die vorangestellte Frage als um die sprachphilosophische Konturierung der Ausgangsfrage durch neue, bessere Fragen, die dann freilich eine neuerliche Infragestellung der hiesigen Vorgehensweise selbst einschließen können.

Wie aber wird der Ausdruck ‚*über Kunst sprechen*‘ im vorliegenden Zusammenhang verwendet und vor allem: Warum lohnt er bzw. die mit ihm indizierte Problematik eine linguistische Auseinandersetzung?

Bereits der gewählte Untertitel legt nahe, dass bei der hiesigen Sprachuntersuchung nicht die Gegenstände der sprachlichen Bezugnahme, sprich die Kunstwerke, im Vordergrund stehen sollen. Wenn im Folgenden einerseits eine Diskussion der Frage *Was ist Kunst?* (also eine mehr oder weniger fundierte Bestimmung des Phänomens bzw. des Begriffs der Kunst) vermieden wird, so geschieht dies mit der Absicht, die Vielschichtigkeit solcher Sprechhandlungen, die für die Bezugnahme auf einen ästhetischen Modus der Weltzuwendung eine Rolle spielen und Bedeutung konstituieren, im Blick zu

³ *Unmöglich* erscheint eine empirische Vorgehensweise im vorliegenden Fall schlichtweg aufgrund des hier gebotenen Rahmens einer Seminararbeit.

Nicht sinnvoll – und das ist entscheidend – erscheint ein solches Vorgehen, weil eine (im weitesten Sinne) theoretische Reflexion, wie sie stattdessen hier versucht wird, wissenschaftlich grundlegend für jeden Versuch bleibt, (Sprach-) Verhalten quantitativ oder qualitativ zu erforschen: Ohne die Theorie wüsste man nämlich in der Empirie bekanntlich nicht, wonach überhaupt sinnvoller Weise geforscht werden kann (und soll!?). Um zu verhindern, dass die Messlatten empirischer Sprachforschung falsch oder an falschen Stellen angelegt werden, gilt es also, sich mögliche Funktionen unseres Sprechens ebenso bewusst zu machen wie seine mutmaßlichen Grenzen; es gilt das Terrain wie den Sinn einer möglichen Suche abzustecken, bevor diese zu wissenschaftlichen (und nicht bloß zu zufälligen) Ergebnissen führen kann. Der *Leerlauf* nämlich (vgl. PU, § 132), den Wittgenstein mit Blick auf jene „Luftgebäude“ (PU, § 118) philosophischer Theorie- und Ideenkonstrukte beklagt, die über die Jahrhunderte nur von einer unverstellten „Einsicht in das Arbeiten unserer Sprache“ (PU, § 109) ablenkten, stellt sich ebenso ein, wenn jene „philosophischen Probleme[]“ übergangen bzw. nicht bedacht werden, von denen – so Wittgenstein – die Beschreibung kultureller Praxis erst „ihr Licht, d.i. ihren Zweck“ empfängt und die „freilich keine empirischen“ sind (ebd.). Im Sinne eines sprachwissenschaftlichen Nachdenkens über die philosophischen Probleme im Kontext kunstbezogenen Sprechens lässt sich die vorliegende Arbeit als bescheidener Beitrag zu einer Grundlagenforschung begreifen, die positivistischen Fehlschlüssen vorzubeugen gedenkt.

behalten. Das hier in den Blick genommene ‚Sprechen über Kunst‘ bezieht sich so gesehen nicht nur auf Kunstwerke in einem strengen Sinn. Trotzdem wurde im Titel nicht die Frage gestellt: „Was tun wir, wenn wir über ästhetische Wahrnehmungen (Eindrücke, Erfahrungen, etc.) sprechen?“. Dies geschah nicht nur aus stilistischen Gründen, sondern zum einen aufgrund der Tatsache, dass Wittgenstein selbst einen Großteil seiner Betrachtungen ästhetisch motivierter Sprachpraxen an Fällen der Auseinandersetzung mit Kunst (in einem engen Sinne) exemplifiziert und nur zu bestimmten Zwecken auf ästhetische Eindrücke in einem allgemeineren Verständnis zu sprechen kommt.⁴ Ein Fokus auf das *Sprechen über Kunst* erscheint im vorliegenden Zusammenhang außerdem insofern plausibel, als er erlaubt, einen thematischen Angelpunkt zu etablieren, der sinnvoll ist, um überhaupt einen roten Faden durch das postmoderne ‚Minenfeld‘ ästhetischer Praxis und Wahrnehmung legen zu können. Kaum ein Attribut wird nämlich in wissenschaftlichen Diskursen der Gegenwart so unterschiedlich, kontrovers und widersprüchlich gebraucht, wie der Ausdruck *ästhetisch*.⁵ Die Begriffe *Kunst* (erst recht: *Kunstwerk*) wirken hingegen geradezu altmodisch und tragen nach wie vor den semantischen Ballast idealistischer Theoriekonzeptionen, wenn nicht von wirklichkeitstranszendierenden Ansprüchen (von Schiller bis Adorno) mit sich. Dennoch das (fingierte) Sprechen über Werke der Musik, der bildenden Kunst, des Films, der Dichtung, etc. zum Ausgangs- und Bezugspunkt zu nehmen, soll im Folgenden verhindern, über alles und nichts nachzudenken: Nähme man alle Sprachpraxen in den Blick, mit denen sich irgendwie das Etikett *ästhetisch* in Verbindung bringen lässt, so würde der Untersuchungsgegenstand nicht nur gemeinsam mit seinen besonderen, originellen Problemen seinen wissenschaftlichen Reiz einbüßen, sondern schließlich auch die Möglichkeit seiner Anwendung vor dem Hintergrund allgemeiner linguistischer Probleme (und damit seine Repräsentativität und Exemplarizität).

Nicht die kunstbezogenen Sprachspiele selbst repräsentieren und exemplifizieren dabei das Sprechen allgemein, sondern ihre besonderen Probleme mögen Aufschluss geben über allgemeine Probleme der Sprachwissenschaft und der Sprachphilosophie: die Ent-

⁴ Solche Bemerkungen zum Gebrauch ästhetischer Ausdrücke, die explizit keine Beispiele der Kunst(-Erfahrung) heranziehen, sondern etwa das vom „Aroma des Kaffees“ (PU, § 610), sind von Wittgenstein sicherlich nicht als eine Deklassierung der Auseinandersetzung mit Kunst bzw. als eine Relativierung ihrer Bedeutung intendiert. Vielmehr erscheinen diese Bemerkungen nicht selten als Provokation gegenüber jener kunstwerkorientierten philosophisch-wissenschaftlichen Disziplin namens *Ästhetik*, die – so die Ansicht Wittgensteins – vergeblich nach einer Bestimmung des Wesens der Kunst oder des Kunstschönen trachtet(e).

⁵ Schon mit exklusivem Blick auf die deutschsprachige Literatur zum Thema mag man sich diese postmoderne Erscheinung an so unterschiedlich dimensionierten Studien wie denjenigen von Wolfgang Iser, *Ästhetisches Denken* (1991); Gerhard Schulze, *Die Erlebnisgesellschaft* (1993); Martin Seel, *Ethisch-ästhetische Studien* (1996) oder Bernd Kleimann, *Das ästhetische Weltverhältnis* (2002) – um nur einzelne zu nennen – verdeutlichen.

stehung, Anwendung und Veränderung von Regeln des Sprachgebrauchs; die Möglichkeit sprachlicher Bezugnahme auf innere (auf private) Vorgänge; die Funktion von Metaphern; das Verhältnis von sprachlichen zu nichtsprachlichen (Kommunikations-) Handlungen; der allgemeine Zusammenhang von Semantik und Pragmatik ... (um nur einige zu nennen).

Abgesehen von der im Zuge der Arbeit nachzuweisenden Originalität seiner Probleme erscheint das Sprechen über Kunst als ein Bereich sprachlicher Praxis, der dem Wissenschaftler ungewöhnliche Einblicke in die kulturelle Dynamik von Konventionierung und Erneuerung sprachlicher Bedeutung ermöglichen könnte. So soll sich zeigen, dass die hier in den Blick genommenen Sprachpraxen ihre Teilnehmer sowohl zu seltsam belanglosen und konventionellen als auch zu besonders kreativen und fantasievollen Sprechhandlungen provozieren können, weshalb es der Sprachwissenschaftler, der sich – sei es theoretisch oder empirisch – das Sprechen über Kunst zum Forschungsgegenstand wählt, wenn auch mit einem besonders schwammigen und komplexen, so doch in seiner Undurchsichtigkeit auch innovativen Bereich der Sprache zu tun hat.

Schließlich impliziert das Sprechen über Kunst nicht selten die Problematisierung seiner eigenen Bedingungen und Möglichkeiten und zwingt damit letztlich auch denjenigen, der es erforscht, zur kritischen Reflexion der Ziele und der Grenzen seiner wissenschaftlichen Bemühungen.

2. Wovon man nicht sprechen kann, oder: Drei prominente ‚Beulen‘ der Ästhetik

In seinem metaphysikkritischen Frühwerk stuft Wittgenstein Fragen der Ästhetik (wie auch solche der Religion und der Ethik) als Probleme ein, die sich dem philosophischen (und wissenschaftlichen) Denken entziehen: Da es nicht in Sätzen der logisch geregelten Sprache beschreibbar ist, liege das Ästhetische jenseits der Grenzen der Sprache und sei allgemein dem Bereich des unaussprechlichen *Mystischen* zuzuordnen. Wittgenstein ist sich sicher: „Was sich aussprechen lässt, lässt sich klar aussprechen.“ (TLP, § 4.116). Und in der Konsequenz seiner Überzeugung, dass alle Sätze, die keine logischen Sätze sind, ausschließlich Metaphysisches bezeichnen, nämlich keinen Aspekt der Welt abbilden und damit unsinnig sind, gelangt der Autor der *Logisch-philosophischen Abhandlung* zu seinem berühmten Schlusssatz, der als Verdikt nicht zuletzt die Ästhetik betrifft: „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen.“ (TLP, § 7)

Bevor gezeigt werden soll, inwiefern dieser Satz auch noch für jene Spätphilosophie Wittgensteins geltend gemacht werden kann, die den Gegenstand der vorliegenden Untersuchung zur Funktion kunstbezogenen Sprechens darstellt, bedarf es einer kurzen Erläuterung, wie der tautologisch anmutende Satz im Rahmen jener Abhandlung, an deren Schluss er steht, mutmaßlich zu verstehen ist.

Sofern die Welt für den frühen Wittgenstein durch all das begrenzt ist, „was der Fall ist“ (TLP, § 1), also durch „die Gesamtheit der Tatsachen bestimmt“ (ebd., § 1.12) wird und sich ästhetische Wahrnehmung nicht auf naturwissenschaftlich bestimmbare „Sachverhalte“ (ebd., § 2 ff) richtet, liegt der Bereich der Ästhetik jenseits jener „Substanz der Welt“ (ebd., § 2.021), von der sich in logisch sinnvollen Sätzen sprechen lässt. Wittgensteins konsequentes Diktum „*Die Grenzen meiner Sprache* bedeuten die Grenzen meiner Welt.“ (ebd., § 5.6) erscheint somit nur auf den ersten Blick durch das Eingeständnis relativiert, es gebe „allerdings Unaussprechliches“ (ebd., § 6.522). Denn *dass* es dieses mystische Unaussprechliche „gibt“, heißt für Wittgenstein offensichtlich nicht, dass es auch ein (buchstäblich) tatsächlicher Teil dessen ist, *wie* die Welt ist, ein Teil „alles Geschehens und So-Seins“ (ebd., § 6.41). Das mystische Staunen über die „Welt als begrenztes Ganzes“ (ebd., § 6.45), das Staunen also über Fragen nach dem Warum der Welt (vgl. ebd., § 6.44) richte sich, so Wittgenstein, auf Rätsel, auf Probleme, die sich in den Grenzen der Welt philosophisch insofern nicht stellen, als sich angesichts einer unaussprechbaren Antwort bereits die Frage nicht sinnvoll aussprechen lasse: Philosophischer (oder wissenschaftlicher) Zweifel könne in Gestalt einer Frage überhaupt nur da bestehen, „wo eine Antwort besteht, und diese nur, wo etwas *gesagt* werden kann“ (ebd., § 6.51). Während sich nun in der religiösen oder ethischen Erfahrung *die Welt* als begrenztes Ganzes zeigt, erscheinen in der Ästhetik *die Gegenstände* als in sich geschlossenes Sinnganzes – „Das Kunstwerk ist der Gegenstand sub specie aeternitatis gesehen“ (Tb, S. 178). So ist für Wittgenstein etwa die Melodie „eine Art Tautologie, sie ist in sich selbst abgeschlossen; sie befriedigt sich selbst“ (ebd., S. 130). Dies aber bedeutet, dass Kunstwerke selbst an die Stelle von (logischen) Sätzen treten (vgl. ebd.): Sie bilden eine Einheit von Frage und Antwort, d.h. sie substituieren jede (wissenschaftliche) Beschreibung, indem sie ihren Wert nur mehr zeigen können. Werte nämlich, von denen die Ästhetik ebenso wie die Ethik handelt, liegen für den frühen Wittgenstein außerhalb der Weltgrenzen, weshalb ihm ästhetische wie ethische Probleme gleichermaßen transzendental und damit in Sätzen unausdrückbar erscheinen (TLP, § 6.42: „Sätze können nichts Höheres ausdrücken.“; vgl. auch ebd., § 6.41 ff). Ästhetische Werte können nicht in Sätzen *gesagt* werden, sondern *zeigen* sich als mystische Einheit (vgl.

ebd., § 6.522), die wir sprachlich nicht transzendieren können, weil wir uns dazu „mit dem Satze [...] außerhalb der Welt“ aufstellen müssten (ebd., § 4.12): „Was gezeigt werden *kann*, *kann* nicht gesagt werden.“ (ebd., § 4.1212).

Während laut dem *Tractatus* die Aufgabe bzw. die „richtige Methode der Philosophie“ (TLP, § 6.53) darin besteht, das Gebiet des Sagbaren (d.i. „das bestreitbare Gebiet der Naturwissenschaft“) von dem des Unsagbaren (bzw. Unaussprechlichen) abzugrenzen und letzteres eben durch eine klare Darstellung der Grenzen des ersteren zu zeigen (vgl. ebd., § 4.113 ff), erscheint hier alles Sprechen über ästhetische Werte als transzendental (nämlich als der unsinnige Versuch, etwas Metaphysisches zu sagen) und damit (nicht nur philosophisch) als bedeutungslos gebrandmarkt. Solche Unsinnigkeit zu *zeigen*, markiert freilich in der gleichen Weise Wittgensteins frühe Methode der Philosophie, wie es seine tautologischen Sätze der Logik tun: „Dass die Sätze der Logik Tautologien sind, das *zeigt* die formalen – logischen – Eigenschaften der Sprache, der Welt.“ (TLP, § 6.12)

Wittgenstein leugnet in seinem Frühwerk weder die Existenz noch die große Bedeutung von Problemen der Ästhetik, verortet sie aber explizit jenseits jener Grenzen des Sagbaren, deren diesseitige Bestimmung das vornehmste Ziel der Philosophie darstelle.⁶ Künstlerische Werte zeigen sich nach dieser Auffassung durch die Kunstwerke selbst, welche ein Problem *und* seine Lösung als gegenständliche Einheit präsentieren. Daher erscheint hier die Sprache der Ästhetik nicht nur – gleich derjenigen der Logik (vgl. TLP, § 6.1) – als sinnlos, sondern auch – im Unterschied zu jener – als überflüssig: Die Kunst markiert jene Grenze der Welt, die auch die Grenze der Sprache ist. Anstatt zu versuchen, von ihr in solchen Sprachstrukturen zu sprechen, die nach der *Tractatus*-Logik allenfalls *satzähnlich* erscheinen, sollte man – zumindest als Philosoph – schweigen und dem Sinn bzw. Wert des Ästhetischen Gelegenheit geben, sich zu zeigen.

Auch für den späten Wittgenstein gibt es das Unaussprechliche bzw. einen Teil der Wirklichkeit, auf den wir sprachlich nicht Bezug nehmen können (und auch nicht müssen).⁷ Im Unterschied aber zu den sprachregulierenden Absichten im *Tractatus* er-

⁶ Wie hoch Wittgenstein im *Tractatus* die Lebensbedeutsamkeit jenes unaussprechlichen und philosophisch unantastbaren Mystischen gegenüber seinem Anspruch, „die [logisch-philosophischen; Anm. d. Verf.] Probleme im Wesentlichen gelöst zu haben“ (TLP, *Vorwort*) einschätzt, verdeutlicht sein Bekenntnis, „wie wenig“ mit einer solchen Lösung getan sei (vgl. ebd.), und dass, „selbst wenn alle *möglichen* wissenschaftlichen Fragen beantwortet sind, unsere Lebensprobleme noch gar nicht berührt sind.“ (TLP, § 6.52; vgl. dazu auch Schneider 2004, S. 56 f).

⁷ So ist es für Wittgenstein nun beispielsweise selbstverständlich, dass man wissen kann, wie eine Klarinette klingt, ohne es sagen zu können (vgl. PU, § 78). Vgl. etwa auch Wittgensteins Ausführungen zur „unwägbaren Evidenz“, den nicht artikulierbaren Abstufungen menschlichen Erlebens und Bedeutens, zu denen der Autor „die Feinheiten des Blicks, der Gebärde, des Tons“ zählt: „Ich mag den echten Blick der

scheint in den *Philosophischen Untersuchungen* alles Sprechen, das in einer Kultur praktiziert wird, als legitim und sinnvoll – also auch das Sprechen über Kunst und ästhetische Werte. Wie weiter unten noch zu erläutern sein wird, entfällt für den späten Wittgenstein die Frage nach den Grenzen einer exakten Sprache vor allem deshalb, weil ihm nun die Funktion der Sprache nicht mehr in einer mehr oder weniger präzisen Abbildung der Wirklichkeit zu bestehen scheint: Sprache ist sinnvoll, sobald und indem sie gebraucht wird; das Kriterium für die Sagbarkeit ist kein logisches, sondern schlichtweg ein pragmatisches, nämlich das der Verständigung. Wittgenstein geht sogar noch weiter und stellt seine frühere Forderung, die Philosophie solle durch „die logische Klärung der Gedanken“ mit dem logischen Denken auch die sinnvolle Sprache (nämlich diejenige der logischen Sätze) „scharf abgrenzen“ (TLP, § 4.112), auf den Kopf, wenn er die ‚Restnorm‘ seiner explizit deskriptiven (und nicht: normativen) Sprachphilosophie formuliert:

„Die Philosophie darf den tatsächlichen Gebrauch der Sprache in keiner Weise antasten, sie kann ihn am Ende also nur beschreiben. / Denn sie kann auch nichts begründen. / Sie lässt alles, wie es ist.“ (PU, § 124)

Es geht Wittgenstein nun ausdrücklich nicht mehr um eine „Reglementierung der Sprache“ (ebd., § 130), nicht um das Aufstellen von Sätzen, denen „die Wirklichkeit entsprechen *müsse*“ (ebd., § 131), nicht um eine Herstellung *der* (logischen) Ordnung und nicht um die Aufgabe, „die Sprache zu reformieren“ (ebd., § 132). Stattdessen möchte der selbstkritische Philosoph die Vielschichtigkeit des alltäglichen Sprachgebrauchs betrachten und sie möglichst anschaulich untersuchen. Die Philosophie therapiert hier – um ein von Wittgenstein viel benutztes Bild aufzugreifen – nicht mehr den verwirrten Patienten *Sprache*, dem gezeigt werden müsste, was er kann (bzw. darf) und was nicht, sondern die lebendige Sprache wird zum Therapieinstrument für den verwirrten (und verbeulten) Patienten *Philosophie*, der sich bis dato wie in einem Fliegenglas (vgl. PU, § 309) im Kreis drehte, ohne die tatsächliche Funktion jenes Phänomens zu betrachten, an dem er sich bei seinen unzähligen Befreiungsversuchen den Kopf stieß (vgl. ebd., § 119): die Sprache.

Man kann also mit Blick auf Wittgensteins Spätphilosophie von einer „Umkehrung der Projektionsrichtung“ sprechen (vgl. Schneider 1992, S. 319 ff, insb. S. 332), so dass dieser Wandel im Nachdenken über die Grenzen der Sprache (bzw. – was ein Unterschied ist! – über die Grenzen des Sagbaren) treffend wie folgt beschrieben ist:

Liebe erkennen, ihn vom verstellten unterscheiden [...]. Aber ich mag gänzlich unfähig sein, den Unterschied zu beschreiben.“ (PU, S. 576).

„Die Vorstellung des Tractatus, es sei möglich, das Gelände des Sagbaren von innen her zu kartographieren und damit auch seine Grenzen zu bestimmen, hat Wittgenstein aufgegeben.“ (Schneider 2004, S. 70)

Das Problem der Unterscheidung des Sagbaren vom Unausprechlichen stellt sich mit Blick auf die alltägliche Praxis des Sprechens schlichtweg nicht mehr. Denn was gesagt *wird*, kann auch gesagt *werden* – egal, ob in propositionalen Sätzen der beschreibenden Sprache oder in anderen, in zeigenden Sprachstrukturen – und alles, was verstanden wird, ist sinnvoll. Das *Zeigen*, dessen Bedeutung Wittgenstein – wie dargestellt – schon im *Tractatus* erkennt, wird nun nicht mehr als Alternative zum *Sprechen* bzw. *Sagen* gesehen, sondern als legitimer und für alles Bedeuten fundamentaler Bestandteil des Sprachspiels (vgl. PU, § 669), als erklärendes Mittel des Sprachgebrauchs, das etwa in sprachbegleitender Gestik und Mimik, in Gebärden (vgl. z.B. PU, § 208, S. 561; Z, # 28) oder im Tonfall und Satzklang (vgl. z.B. PU, S. 553 f) der Wortsprache Gestalt annimmt. Mehr noch: Das Sagen selbst erscheint nun als ein Zeigen (nicht als ein Bezeichnen!), das Sprechen erscheint als Geste, wie der berühmte Satz „Worte sind auch Taten.“ (PU, § 546) vor Augen führen soll.⁸

Problematisch bleibt auch für den späten Wittgenstein jeder (philosophische) Versuch, in der Sprache die Grenzen der Sprache transzendieren zu wollen. Dieses Misstrauen hegt er nicht zuletzt gegenüber der Ästhetik, wenn er ihr vorwirft, die Probleme der Kunst, des Schönen oder des Geschmacks „völlig missverstanden“ zu haben (VÄ I, § 1), sobald man versuche, diese jenseits des komplexen Netzes von ästhetisch motivierten Handlungen festzustellen und zu lösen. *Kausal erklären* bzw. *entdecken* – so in etwa Wittgensteins Position – kann die Ästhetik weder das Sein der Kunst (oder des Schönen) noch deren Wesen, Erleben oder Wirkung. *Deskriptiv zeigen* kann sie hingegen Aspekte jener Kultur von kommunikativen Handlungen, in denen wir uns produktiv wie rezeptiv auf ästhetische Gegenstände beziehen. Das Unausprechliche ästhetischer Eindrücke bleibt für Wittgenstein insofern bestehen, als es im Bereich ästhetischen Ausdrucks etwas gibt, das – verorte man es nun im ästhetischen Sinn oder in der ästhetischen Wirkung – nicht nur unübersetzbar, sondern für die sprachliche Verständigung auch irrelevant ist: Das persönliche Glücksgefühl beim Sehen einer bestimmten Filmsequenz, den Klang einer Klarinette und den verstellten „Blick der Liebe“ (s.o., Anm. 5) erkennt, lernt und erklärt man vielleicht nicht durch Ausdrücke der Sprache. Aber vielleicht muss man dennoch nicht schweigen, sondern man lacht, man bläst in eine Klarinette oder man verflucht eine verlorene Liebe. Die Nuance des Glücksgefühls, der Ton

⁸ Vgl. dazu auch Bezzel 2001, S. 101 ff. Als ein für den Gebrauch ästhetischer Ausdrücke zentraler Aspekt wird weiter unten auf den zeigenden bzw. gestischen Charakter der Sprache zurückzukommen sein (s. Kap. 3.3).

der Klarinette und der Blick der Liebe bedürfen keiner Übersetzung in Sprache; sie sprechen für sich. Peter Faltin ist sich ebenfalls sicher:

„Wörter für diese Phänomene werden in der Sprache nicht deswegen nicht gebraucht, weil es sie nicht gibt, sondern es gibt sie deswegen nicht, weil wir sie nicht brauchen. Das Unaussprechliche liegt einfach außerhalb der Sprache, und es ist mit den Mitteln der Sprache nicht zu erfassen. Es liegt jenseits der Sprache.“ (Faltin 1985, S. 154)

Wenn Ästhetiker nun dennoch diese Grenzen zu überwinden suchen, d.h. mit ihrem Verstand durch die Sprache hindurch und über sie hinaus wollen, dann führt das nach der Überzeugung Wittgensteins nicht nur zu der „Entdeckung irgendeines schlichten Unsinns“, sondern auch zu „Beulen, die sich der Verstand beim Anrennen an die Grenze der Sprache“ holt (PU, § 119). Im Folgenden soll aufgezeigt werden, wie Wittgenstein drei klassische Denkmuster der Ästhetik als irreführend entlarvt, indem er die Struktur und Funktion ihrer Sprache untersucht.⁹

2.1. Verwirrung durch Ontologisierung

Wittgenstein wendet sich gegen die Auffassung von Ästhetik als einer Wissenschaft, die nach dem Schönen (der Bedeutung, dem Geschmackvollen, dem Gelungenen, etc.) als einer materiellen Qualität von Objekten fragt. Lakonisch bemerkt er:

„Man könnte glauben, Ästhetik sei eine Wissenschaft, die uns sagt, was schön ist – beinahe zu lächerlich für Worte. Ich nehme an sie müsste auch erklären, welche Sorte Kaffee gut schmeckt.“ (VÄ II, § 2)

Für den Sprachphilosophen steht fest, dass es das Schöne an sich nicht gibt (eben so wenig wie guten Geschmack an sich). Das Ziel einer sprachlichen Bezugnahme auf schöne oder gute Gegenstände des Geschmacks – zumal das Ziel einer wissenschaftlichen oder philosophischen Bezugnahme – kann es dementsprechend nicht sein, Normen für etwas zu erfinden, das nicht als Entität in der Welt ist, sondern das erst durch unser wahrnehmendes Handeln hervorgebracht wird.

Vor allem aber – so die grundlegende sprachphilosophische Ansicht des späten Wittgenstein – besteht die Funktion von Wörtern und Sätzen der Sprache nicht darin, Objekte der Welt zu repräsentieren. Dies erscheint mit Blick auf sprachliche Bezugnahmen auf ästhetische Formen der Weltzuwendung besonders plausibel. Wenn wir nämlich unser Wohl- bzw. Missfallen an einer selbstbezüglichen, vollzugsorientierten Praxis äußern,¹⁰ langt eine solche sprachliche Bezugnahme niemals hin, diesen Vollzug beschreibend zu ersetzen. Sie braucht dies allerdings auch gar nicht, denn Sprache dient

⁹ Die folgende Dreigliederung der Ästhetikkritik Wittgensteins übernimmt der Verfasser von Peter Faltin (1985, S. 140 f).

¹⁰ „Selbstbezüglichkeit“ und „Vollzugsorientiertheit“ sind nach Martin Seel die grundlegenden „Charaktere“ ästhetischer Wahrnehmungsvollzüge (vgl. Seel 1996, S. 48 ff).

nach Wittgenstein eben nicht einer zeichenhaften Verdopplung der Welt, sondern der Verständigung. Auch in den *Philosophischen Untersuchungen* ironisiert der Philosoph die hehren (transzendentalen) Bestrebungen der traditionellen Ästhetik (wie sie sich spätestens seit A. G. Baumgarten etablierte) am alltäglichen Beispiel des Kaffeearomas:

„Beschreib das Aroma des Kaffees! – Warum geht es nicht? Fehlen uns die Worte? Und *wofür* fehlen sie uns? – Woher aber der Gedanke, es müsse doch so eine Beschreibung möglich sein? Ist dir so eine Beschreibung je abgegangen? Hast du versucht das Aroma zu beschreiben, und es ist nicht gelungen?“ (PU, § 610)

„Nein!“, möchte man auf die letzte Frage antworten, denn anstatt uns in sprachlichen Beschreibungen zu versuchen, hätten wir demjenigen, der das Aroma des Kaffees nicht kennt, schlichtweg den Kaffee vor die Nase gestellt (und vielleicht gesagt: „Riech!“). Sprechen können wir z.B. darüber, wie der Kaffee angebaut, wie er verarbeitet werden muss, damit sein Aroma zu voller Entfaltung kommt, oder darüber, wie man sein Aroma am besten konserviert, welche physischen Wirkungen es verursacht usw. Ebenso können wir etwa ‚das Herrliche‘, das uns eine Musik zu ‚sagen‘ vermag, sprachlich nicht mitteilen, nicht in Sprache übersetzen (vgl. ebd.). Die passenden Worte, dieses Herrliche zu beschreiben, fehlen uns aber nicht etwa, weil es bis dato noch nicht gelungen wäre, diese zu erfinden, sondern niemand musste sie erfinden, weil wir sie für unsere Verständigung nicht brauchen. ‚Das Herrliche‘ einer Musik oder eines Bildes ist eben keine Entität, der sich ein „Namenstäfelchen anheften“ ließe (vgl. PU, § 15, 26) oder die sich sonst wie durch die Sprache der Ästhetik dingfest machen ließe. Wenn Wittgenstein über die Bedeutung eines Gemäldes sagt:

„»Das Bild sagt mir sich selbst« – möchte ich sagen. D.h., dass es mir etwas sagt, besteht in seiner eigenen Struktur, in *seinen* Formen und Farben.“ (PU, § 523),

dann meint er eben nicht, dass die Bedeutung wie eine Zutat in dem Bild sei. Er hält es für einen ontologischen Fehlschluss der Ästhetik zu glauben: „Die Schönheit sei im Schönen enthalten; wie der Alkohol im Alkoholischen.“ (BrB, S. 217). Egal ob man nach dem *Schönen*, dem *Erhabenen*, dem *Gehalt* oder der *Bedeutung* von Kunst fragt: Es geht dabei nicht um eine materielle Eigenschaft, sondern um eine immaterielle Qualität, die sich weder durch Beschreibungsversuche noch sonst wie von den Strukturen des ästhetischen Gegenstandes und seinen Behandlungen abstrahieren lässt.

Unaussprechlich ist das Schöne oder die Bedeutung der Kunst in diesem Sinne als eine von ihren Gegenständen gleichsam abzuschöpfende Entität. Wie nur derjenige das Kaffeearoma kennen kann, der es gerochen hat; so kann das Schöne eines Kunstwerks nur derjenige begreifen, der es als Schönes erlebt hat und wenn er über dieses Erlebnis

spricht, so wird er nicht die Strukturen ‚des Schönen‘ beschreiben, sondern diejenigen des Kunstwerks.¹¹

2.2. Verwirrung durch Psychologisierung

Der Vorwurf der Ontologisierung trifft nicht nur jene, die meinen, das Schöne (die Bedeutung, etc.) als eine Entität im bzw. am Objekt zu bestimmen, sondern auch solche, die es als Entität im Subjekt, nämlich als psychologische Wirkung nachzuweisen trachten. Wenn die Sprache als das Medium, mit dem wir Vorgänge der ästhetischen Rezeption beschreiben, nach Wittgenstein nicht dazu dient, Entitäten zu bezeichnen, wenn also ihre Zeichen in erster Linie keine Namen, Repräsentanten oder Referenten von Dingen sind, dann – so bereits Wittgensteins allgemeiner Einwand gegen denkbare Bestrebungen einer Wirkungsästhetik – generiert sich auch die Bedeutung von Ausdrücken der Ästhetik nicht aufgrund eines Referenzmodells, nach dem letztere auf etwaige Entitäten referierten und diese bezeichneten. Das berühmte Diktum der *Philosophischen Untersuchungen*, die Bedeutung eines Wortes sei keine bezeichnete Entität der inneren oder äußeren Welt, sondern „sein Gebrauch in der Sprache“ (PU, § 43; vgl. insb. PU, § 1-30), lässt sich mit dem Musiksemiotiker Peter Faltin wie folgt auf die Bedeutung bzw. Funktion ästhetischer Ausdrücke übertragen:

„Das Wort „schön“ bedeutet demnach etwas, nicht weil es sich auf etwas bezieht, sondern weil Angehörige einer Sprachgemeinschaft es auf bestimmte Art und Weise und bei bestimmten Anlässen gebrauchen.“ (Faltin 1985, S. 139)

Das Referenzmodell der Sprache erscheint hier insbesondere deshalb problematisch, weil es im Falle seiner Anwendung auf eine ästhetische Geschmacksäußerung nicht von der Bezeichnung einer empirisch verifizierbaren Eigenschaft an einem physikalischen Gegenstand handelt. Am Beispiel des Wortes *Schmerz* zeigt Wittgenstein eindrucksvoll, dass die Vorstellung, bestimmte Wörter würden der Bezeichnung innerer, privater Vor-

¹¹ Die Frage erscheint jedoch berechtigt, warum wir im Alltag dennoch nicht selten an Gesprächen beteiligt sind, die auf solche ästhetische Gegenstände und Ereignisse Bezug nehmen, die tatsächlich von einem oder mehreren beteiligten Gesprächspartnern überhaupt nicht oder nur bedingt erlebt wurden. So kennt sicherlich jeder die Situation, dass man in einen Streit etwa über die neu erschienene Aufnahme eines Musikers gerät, ohne diese zuvor gehört zu haben (was in Analogie zu Wittgensteins obigem Beispiel dem Gespräch über eine unbekannt, also unerlebte Kaffeesorte entspräche). Wenn derartige Gespräche (man könnte sie virtuelle ästhetische Sprachspiele nennen) einen Teil unserer realen Sprache darstellen, sind sie nach Wittgenstein auch legitim und sinnvoll. Wie passt dies mit der Erkenntnis zusammen, dass sich der Geschmack von Kaffee ebenso wenig wie ‚das Bedeuten‘ einer bestimmten Musik verbalisieren bzw. verbal abbilden lässt? Die Antwort ist einfach und stützt die These, dass das Sprechen über Kunst (und Geschmack) nicht der Abbildung oder Beschreibung von Entitäten dient: Sprachpraxen der skizzierten Art handeln nicht von den ästhetischen Objekten und ihrem ästhetischen Gehalt, sondern von dem historischen bzw. kulturellen Gehalt, von den Kontexten einer „Lebensform“ (um die Nomenklatur Wittgensteins zu gebrauchen) und der möglichen nicht-ästhetischen Bedeutung, die der virtuelle Gegenstand in diesen hervorbringt. Weiter unten soll deutlich werden, dass die kulturellen Kontexte für Wittgenstein nicht nur einen entscheidenden Bezugspunkt mit Blick auf das alltägliche Sprechen über Kunst, sondern auch einen für die Sprache der Ästhetik darstellen.

gänge und Zustände dienen, insofern absurd ist, als hier mit einem intersubjektiv präsenten Bezugsobjekt auch ein Kriterium fehlt, anhand dessen die Definition einer assoziierten Empfindung möglich wäre: Ein referenzielles oder repräsentationistisches Muster der Bedeutungstheorie wäre in diesem Fall absurd, insofern der Gegenstand „als irrelevant aus der Betrachtung heraus[fällt]“ (PU, § 293). Die notwendige Intersubjektivität sprachlicher Bedeutung macht den Gebrauch privater Sprachteile unmöglich und widerspricht somit der Annahme, innere, private Vorgänge seien tatsächlich die Bedeutungen von jenen Wörtern, die wir Ausdrücke von Empfindungen nennen. Wir verbinden die Wahrnehmung eines ästhetischen Gegenstandes vielleicht mit spezifischen Gefühlen, inneren Erlebnissen. Aber, so Wittgenstein, „wir verständigen uns mit Andern, ohne zu wissen, ob auch sie diese Erlebnisse haben“ (PU, S. 500). Mehr noch: Wittgenstein zeigt, dass der innere, emotionale Vorgang, dessen lebensweltliche Bedeutsamkeit – nicht nur im Zusammenhang ästhetischer Erfahrung – zu leugnen absurd wäre, für die Frage, ob ein Sprachspiel, ob Kommunikation funktioniert (ob also die verwendeten Ausdrücke für alle Beteiligten bedeutungsvoll sind), geradezu unwichtig ist (vgl. PU, § 293), und er hält fest: „Ein innerer Vorgang bedarf äußerer Kriterien.“ (PU, § 580).¹² Die allgemeine sprachphilosophische Warnung „Versuche nicht in dir selbst das Erlebnis zu analysieren!“ (PU XI, S. 537) kann also auch mit Blick auf die Ästhetik dahingehend geltend gemacht werden, dass es zu nichts führt, nach jenen inneren Vorgängen in uns zu fragen, die aufgrund ihrer Privatheit irrelevant für unser Sprechen über ästhetische Eindrücke sind.

Dabei gibt Falin zu bedenken, dass sich Wörter und Ausdrücke, die mit Bezug auf Ästhetisches gebraucht werden, grundlegend von jenen „Empfindungswörtern“ unterscheiden, von denen Wittgensteins sog. *Privatsprachenargument* handelt: Während nämlich mit einem Wort wie *Schmerz* prädikativ auf ein subjektives, inneres Ereignis Bezug genommen wird und es stellvertretend etwa für eine Lautgebärde (die einer Schmerzempfindung (unspezifisch) Ausdruck verleihen soll) gebraucht wird, nimmt man mit dem Gebrauch eines Ausdrucks wie *schön* zunächst auf ein Objekt der äußeren

¹² Der Hinweis von Walter Koch, die Aussage, „denn die Schachtel könnte auch leer sein“ – im Rahmen von Wittgensteins berühmten Gedankenexperiment mit dem Käfer in der Schachtel (als Bild für die subjektive Privatheit von Schmerz; vgl. PU, § 293) – sei „seinem [Wittgensteins; Anm. d. Verf.] dialogischen Widersacher zuzuordnen, der nach Rezeption von Wittgensteins Argument über das Ziel hinauschießt“ (Koch 2000, S. 107), erscheint wenig plausibel. Diese fragwürdige Umdeutung hätte sich Koch im übrigen sparen können, um mit Wittgenstein die Relevanz von Empfindungen als *Anlass* unseres Sprechens zu verteidigen: Die Behauptung, das „Ding in der Schachtel gehört überhaupt nicht zum Sprachspiel“ (PU, § 293) disqualifiziert nämlich keineswegs „das *reine Vorliegen* einer Empfindung für den *Gebrauch* eines Empfindungswortes als irrelevant“ (Koch a.a.O.; Hervorh. v. Verf.). Irrelevant erscheint nach Wittgenstein lediglich die *spezifische Qualität* einer Empfindung *im Zuge des Gebrauchs*, d.h. irrelevant für die *Bedeutung* eines Empfindungswortes!

Welt und nicht etwa auf ein Gefühl Bezug. Psychologisch interessant erscheint eine Äußerung wie die letzte dennoch dadurch, dass mit ihr keine (empirisch verifizierbare) Eigenschaft des betreffenden Objekts ausgedrückt wird, sondern – wie oben angedeutet – eine subjektive, immaterielle Qualität und äußerst komplexe Beziehung. So sind ästhetische Urteile und Aussagen, wie Faltin erläutert,

„[...] Produkte subjektiver Entscheidungen, selbst wenn sie sich immer auf ein Objekt richten. Sie sind aber weder am Objekt noch im Subjekt festzumachen und entziehen sich daher einem Zugriff weit mehr als die Empfindungswörter, die eindeutig Sache des Subjekts sind. Vielmehr ergeben sie sich aus einer Wechselwirkung zwischen Subjekt und Objekt. Darin gründen ihre Eigenart, die besonderen Probleme der „ästhetischen Ausdrücke“.“ (Faltin 1985, S. 140)

Auf die Eigenart und besonderen Probleme des Gebrauchs ästhetischer Ausdrücke wie *schön* wird im zweiten Kapitel zurückzukommen sein. Im hiesigen Zusammenhang ist zunächst der Hinweis wichtig, dass der kunstbezogene Sprachgebrauch anscheinend nicht identisch mit demjenigen ist, welcher eine Bezugnahme auf Empfindungen suggeriert (was selbstverständlich nicht bedeutet, dass Empfindungswörter und Bezugnahmen auf Erlebnisse im Zuge von Sprechhandlungen, die von ästhetischen bzw. kunstbezogenen Stellungnahmen handeln, keinen Platz hätten). Ausgehend von der einfachen Beobachtung, dass die Funktion entscheidender Wortverwendungen bei der sprachlichen Auseinandersetzung mit Kunst (und mit dem ganzen Bereich ästhetischer Praxis) nicht darin besteht, den perzeptiv beteiligten Subjekten emotionale oder sonstige Attribute zuzuordnen, gelangt Wittgenstein zu der Überzeugung, dass der Reiz ästhetischer Erfahrung nicht in der psychischen Wirkung liegen kann (die erstere zweifellos begleitet).

„Die Leute sagen oft, die Ästhetik sei ein Zweig der Psychologie. Es besteht die Vorstellung, dass wir einmal alles – all die Mysterien der Kunst – durch psychologische Experimente verstehen werden, wenn wir etwas weiter fortgeschritten sind. So ausgesprochen dumm die Vorstellung auch ist, das ist ungefähr, was die Leute glauben.“ (VÄ II, § 35)

Selbst dann, so Wittgenstein, wenn etwa neurologische Untersuchungen kausale Erklärungen für jene Wirkungen liefern können, die eine ästhetische Erfahrung in Gestalt von bestimmten Hirnaktivitäten auslöst oder wenn psychologische Experimente statistische Aufschlüsse über unsere Reaktionen in diesen Fällen geben können, entspräche das solcherart erzielte Ergebnis nicht dem, was uns ästhetisch oder künstlerisch bewegt, nicht jener „Art von Erklärung [...], nach der man sich sehnt, wenn man über einen ästhetischen Eindruck spricht“ (VÄ III, § 6):

„Gesetzt den Fall, man würde herausfinden, dass alle unsere Urteile von unserem Gehirn ausgehen. Wir entdeckten bestimmte Arten von Mechanismen im Gehirn, formulierten allgemeine Gesetze etc. Einer könnte zeigen, dass diese Notensequenz diese bestimmte Reaktion erzeugt; sie bringt einen Menschen dazu zu lächeln und »Oh, wie wundervoll« zu sagen. [...] Denke dir, das wäre geschehen, es könnte uns in die Lage versetzen, vorherzusagen, was einer bestimmten Person gefallen und was ihr nicht gefallen wird. Wir könnten das ausrechnen. Die Frage ist, ob es diese Art von Erklärung ist, die wir gerne hätten, wenn uns ästhetische Eindrücke verwirren.“ (ebd., § 8)

Die Erklärungen, die Gründe, die wir uns wünschen, wenn uns ästhetische Erfahrungen bewegen, sind nicht Antworten auf die Frage nach den kausalen Verkettungen eines inneren Vorgangs. Wittgenstein:

„Z.B. gibt es das Rätsel – »Warum macht diese Melodie einen so eigenartigen Eindruck auf mich?« Offenbar ist es nicht eine Berechnung, nicht eine Darstellung der Reaktionen usw., was wir wollen – ganz abgesehen von der offenbaren Unmöglichkeit der Sache.“ (ebd.)

Für Wittgenstein sind die relevanten ästhetischen Erklärungen Antworten auf die Frage nach dem Warum der Wirkung von Kunst (bzw. von ästhetischer Praxis), Fragen nach ihrer Bedeutung. Dass uns Kunst etwas bedeutet, hängt unmittelbar mit ihrem Ausdrucksgehalt zusammen, der wiederum kein isolierter Effekt, sondern untrennbar mit der Struktur des jeweiligen Objekts verknüpft ist:

„Es wird immer mehr über die Wirkungen von Kunstwerken gesprochen – Gefühle, Vorstellungsbilder etc. Da ist es dann natürlich zu fragen: »Warum hörst du dieses Menuett?«, und es besteht die Neigung, zu antworten: »Um die und die Wirkung zu erzielen.« Bedeutet das Menuett selbst nichts? – *das* zu hören: hätte es ein anderes genauso gut getan?“ (VÄ IV, § 2)

Und an einer späteren Stelle schreibt Wittgenstein:

„Wenn ich ein Menuett bewundere, kann ich nicht sagen: »Nimm ein anderes es erzielt den gleichen Effekt.« Was meinst du? Es *ist* nicht das gleiche.“ (ebd., § 9)

Zu den Fragen, wie ein (ästhetischer) Gegenstand in den Blick genommen werden kann, ohne zu ontologischen Behauptungen zu gelangen (wie sie im letzten Zitat suggeriert werden), warum das Sprechen über Kunst nach Wittgenstein trotz dieser Statements mehr umfasst als Formanalysen und das Füllen von Sachurteilen und was das alles noch mit einer sprachwissenschaftlichen Betrachtung zu tun hat, später mehr. Hier sei zunächst nur festgehalten: Wir suchen ästhetische Erfahrungen und Praxen nicht auf, um damit eine bestimmte psychische Wirkung zu erzielen (die dann ein Ästhetiker oder sonst wer sprachlich zu klassifizieren im Stande wäre).

Die Aussage über einen Musikhörer: „*Er wurde von den Klängen tief berührt: er lächelte bald selig, die Intensität des Erlebnisses trieb ihm Tränen in die Augen, und immer wieder seufzte er und brachte ein leises »Wunderbar!« hervor*“, suggeriert eine Beschreibung subjektiver Gefühle bzw. innerer psychologischer Vorgänge. Dies jedoch kann mit Wittgenstein als „grammatische[] Fiktion“ (PU, § 307; vgl. auch Faltin 1985, S. 170 f) entlarvt werden. Denn was hier beschrieben wird, sind ausschließlich äußere Anzeichen bzw. das Verhalten einer Person und, wie Faltin betont,

„[...] die Beschreibung des Verhaltens ist keine Beschreibung der Emotionen. Wenn jemand ein glückliches Gesicht macht, kann man daraus schließen, dass ihm die Musik gefällt, man weiß aber nichts darüber, was er dabei fühlt.“ (Faltin 1985, S. 171)

Mit Blick auf die Ästhetik folgert Faltin (sicher ganz im Sinne Wittgensteins) dementsprechend: „Gefühle sind kein Problem der Ästhetik“ (ebd.).

2.3. Verwirrung durch essentialistisches Denken

Während der frühe Wittgenstein noch in sprachkathartischer Absicht seine Aufgabe darin sieht, durch sein spezifisches Konzept der „Sprachkritik“ (vgl. TLP, § 3.0031) das Wesen der Begriffe, des Satzes, der Tatsachen, ja das „Wesen allen Seins“ zu ergründen (vgl. Tb, S. 129), und für ihn beispielsweise feststeht, dass die „Kenntnis des Wesens der Logik [...] zur Kenntnis des Wesens der Musik führen“ wird (ebd., S. 130), erscheint es ihm in seiner Spätphilosophie nicht nur für die Ästhetik sondern generell sinnlos, nach dem verborgenen Wesen der Begriffe und Dinge zu fragen. Der späte Wittgenstein hält es für eine Täuschung, zu glauben, dass bestimmte, ‚tiefe‘ Begriffe gleichsam mit einem Nimbus versehen seien, der ihnen eine verborgene Bedeutung jenseits ihrer vielfältigen Verwendung verleihen könne:

„Wir sind in der Täuschung, das Besondere, Tiefe, das uns Wesentliche unserer Untersuchung liege darin, dass sie das unvergleichliche Wesen der Sprache zu begreifen trachtet. D.i., die Ordnung, die zwischen den Begriffen des Satzes, Wortes, Schließens, der Wahrheit, der Erfahrung, usw. besteht. Diese Ordnung ist eine *Über*-Ordnung zwischen – sozusagen – *Über*-Begriffen. Während doch die Worte »Sprache«, »Erfahrung«, »Welt«, wenn sie eine Verwendung haben, eine so niedrige haben müssen, wie die Worte »Tisch«, »Lampe«, »Tür«.“ (PU, § 97)

Beliebte „*Über*-Begriffe“ der Ästhetik sind *Schönheit, Erhabenheit, Kunst, Authentizität* aber auch *Erfahrung, Wahrheit, Freiheit, Zeit* usw. Wenn nun die Philosophen (die Ästhetiker) ein solches „Wort gebrauchen [...] und das *Wesen* des Dings zu erfassen trachten“ (PU, § 116), entspricht dies für (den späten) Wittgenstein einer „metaphysischen“ und damit sinnlosen Wortverwendung, die lediglich den Blick auf die „alltägliche Verwendung“ verstellt (vgl. ebd.). Anstatt sich also jene „Beulen“ zuzuziehen, „die sich der Verstand beim Anrennen an die Grenze der Sprache geholt hat“ (PU, § 119), will Wittgenstein lediglich „etwas *verstehen*, was schon offen vor unseren Augen liegt“ (PU, § 89): In der unverborgenen Komplexität sprachlicher Praxis, die „schon offen zutage liegt und [...] durch Ordnen *übersichtlich* wird“ (ebd., § 92), liegt für ihn die Herausforderung philosophischer (wie wissenschaftlicher) Bemühungen – u.a. auch solcher der Ästhetik. Essentialistische Bemühungen lassen sich also auch für die Ästhetik mit dem einfachen Hinweis kontern, dass sich hinter Begriffen und Sätzen nicht mehr verbirgt, als in ihrem kulturellen Gebrauch zu beobachten ist: „Es ist ja nichts verborgen. [...] Es ist ja nichts versteckt.“ (PU, § 435). Diese metaphysikkritische Deklassierung des Essentialismus kulminiert in dem Satz: „Das *Wesen* ist in der Grammatik ausgesprochen.“ (PU, § 371), wobei Wittgenstein den Ausdruck *Grammatik* nicht als Struktur- sondern als Funktionskategorie verwendet, d.h. im Sinne eines Feldes von Konventionen und Regeln des Gebrauchs. Mit der *Grammatik* widmet sich der späte Wittgenstein also nicht einer Beschreibung des formalen Aufbaus einer Sprache, sondern – nach einer

Erklärung Stefan Majetschaks – den „Regelmäßigkeiten der Satz- und Wortverwendungen in Sprachspielen“ (Majetschak 1996, S. 381). In diesen profanen, aber unendlich komplexen Regelmäßigkeiten spricht sich nun das aus, was dem pragmatisch geläuterten Ästhetiker vom vermeintlichen ‚Wesen‘ etwa der Schönheit oder der Kunst geblieben ist (vgl. auch Faltin 1985, S. 141). Was hier manchem als Beschränkung erscheinen mag, entspricht für Wittgenstein einer Befreiung von essentialistischen Zwängen.¹³

Eine Frage wie ‚*Was ist (das Wesen von) Kunst?*‘ kann dementsprechend niemals durch eine analytische Definition beantwortet werden (vgl. Glock 2000, S. 51). Mit der Unmöglichkeit einer definitiven Antwort rückt die Frage selbst in den Hintergrund bzw. es verschiebt sich ihre Funktion in Richtung der Frage: ‚Wann und wie, d.h. bei welchen Gelegenheiten, in welchen Kontexten gebrauchen wir das Wort *Kunst*?‘ Was auch immer hierauf geantwortet werden wird, es wird keine Definition im Sinne einer Wesensbestimmung des allen denkbaren Antworten Gemeinsamen sein. Vielmehr wird die Antwort einer Beschreibung von *Ähnlichkeiten* des Wortgebrauchs und der Sprachspiele entsprechen. Wittgenstein begreift dies als „eine Familie von Bedeutungen“ (PU, § 77), die ein Wort (oder ein Satz) in seinen vielfältigen aber verwandten Verwendungsweisen hat, und spricht daher von „Familienähnlichkeiten“ (PU, § 67).¹⁴

Was bleibt also demjenigen, der die Bedeutung und Funktion ästhetischer Weltzuwendung untersuchen möchte, wenn eine essentialistische, nach dem Wesen von Begriffen wie *Kunst* oder *Schönheit* fragende Orientierung ebenso infragegestellt ist wie die ontologische und die psychologische? Für Wittgenstein ist – wie im folgenden Kapitel expliziert werden soll – die Antwort klar: Die Vielschichtigkeit und Komplexität sprachlicher (oder weiter: kommunikativer) Praxis ist der einzig seriöse Gegenstand, der eine Untersuchung lohnt, wenn man den Rätseln (nicht nur) ästhetischer Praxis auf den Grund gehen will. Peter Faltin resümiert:

„Man greift nach dem einzig Greifbaren, nach der Sprache, lässt das Wesen der Dinge und deren psychische Effekte beiseite und dringt einzig und allein über die Untersuchung der Sprache zu den eigentlichen Problemen vor, die in der Sprache sichtbar werden. Allein die Sprache, die wir sprechen, sagt uns, wie die Welt ist.“ (Faltin 1985, S. 142)

¹³ In einer Bemerkung aus dem Jahr 1949 wundert sich Wittgenstein: „Wie sich ganze Zeiten nicht aus den Zangen gewisser Begriffe befreien können – des Begriffes ›schön‹ und ›Schönheit‹ z.B.“ (VB, S. 562).

¹⁴ Die Anwendung dieses weiter unten zu konturierenden Begriffs auf Fragen der Ästhetik ist nach Ansicht von Hans Johann Glock „Wittgensteins wichtigster Beitrag zur zeitgenössischen Ästhetik“ (Glock 2000, S. 51).

3. Worüber man nicht schweigen muss, oder: Das Unverborgene der Kunst und die Funktion sprachlicher Bezugnahme

Während Wittgenstein auf der einen Seite durchaus als Liebhaber und Kenner der Kunst (und insbesondere der Musik) bezeichnet werden kann¹⁵ und er selbst – nicht nur im Zuge seines bekannten Ausflugs in das Fach des Architekten, sondern auch bezüglich seines eigenen philosophischen Schreibens – explizit künstlerische Ambitionen hatte, interessierte er sich, wie im vorangegangenen Abschnitt deutlich wurde, nicht sonderlich für die klassischen Probleme der philosophischen (oder wissenschaftlichen) Disziplin *Ästhetik* (vgl. z.B. Glock 2000, S. 47). Wenn er in seinem Werk den Besonderheiten ästhetischer Weltzuwendung, den Feinheiten und Irritationen künstlerischen und kunstbezogenen Handelns dennoch eine große Aufmerksamkeit schenkte, dann primär aus sprachphilosophischem Interesse. Letzteres freilich ist, wie oben deutlich wurde, nach Wittgenstein für alles Erkennen, für alles Verstehen der Welt fundamental. Peter Faltin:

„Er [Wittgenstein; Anm. d. Verf.] interessiert sich weniger für die ungelösten Substanzprobleme der Ästhetik als dafür, wie Sprache funktioniert. Greift er die Sprache der Ästhetik heraus, so will er an ihr eine besonders komplizierte „Wortart“ untersuchen, die sich auf einen besonderen Aspekt der inneren Erfahrung des Menschen bezieht.“ (Faltin 1985, S. 136)

Was der Philosoph dabei unter einer „Wortart“ versteht, was „ästhetische Ausdrücke“ sind und wie sie funktionieren bzw. was sie bedeuten, ob sich das Sprechen über Kunst in ihrem Gebrauch erschöpft, schließlich welche (weiteren) Möglichkeiten der sprachlichen Bezugnahme auf Kunst und ästhetische Erfahrung bestehen und worauf sie zielen, sind Fragen, die in den folgenden Abschnitten erörtert werden sollen.

3.1. Sprechen über Kunst in Sprachspielen und Lebensformen

Die vorangegangenen Erläuterungen haben bereits hinreichend verdeutlicht, dass sich Wittgensteins späte Sprachphilosophie weder an Zeichen noch an deren vermeintlich eigentlicher Bedeutung orientiert, sondern ihre ganze Aufmerksamkeit auf die mannigfaltige Praxis der Verwendung von Wörtern, Sätzen, etc. richtet. Wenn er „auch das Ganze: der Sprache und der Tätigkeiten, mit denen sie verwoben ist, das »Sprachspiel«“ nennt (PU, § 7), dann bedeutet der Philosoph damit einen Komplex kommunikativer Handlungszusammenhänge, zu dem u.a. eben auch die unzähligen Möglichkeiten kunstbezogenes Sprechens und Handelns gehören. Wie alles Sprechen ist auch die Sprache der Ästhetik im Besonderen wie das Sprechen über Kunst und ästhetische Eindrücke im Allgemeinen Teil „einer Tätigkeit, oder einer Lebensform“ (PU, § 23), d.h.

¹⁵ Dies zeigen die zahlreichen kunstbezogenen Bemerkungen in seinen philosophischen Schriften und nicht zuletzt die vielen Notizen über Komponisten und Dichter, über Stile, Gattungen und Werke in den veröffentlichten Tagebüchern des Autors.

Teil einer Kultur, deren Aktivitäten sich beobachten und beschreiben lassen. Mit Blick auf die Praxis des ästhetischen Urteilens, auf die später noch näher einzugehen ist (s. Kap. 3.4), heißt es daher in den *Vorlesungen über Ästhetik* explizit: „Zu einem Sprachspiel gehört eine ganze Kultur.“ (VÄ I, § 25)

In den *Philosophischen Untersuchungen* gibt Wittgenstein einen exemplarischen Überblick bezüglich der „Mannigfaltigkeit der Sprachspiele“ (vgl. PU, § 23). Eine solche Beispielliste kann auch die Vielschichtigkeit des kunstbezogenen bzw. ästhetisch orientierten Sprechens vor Augen führen:

- Spontanes Wohlgefallen (bzw. ästhetisches Unbehagen) sprachlich, gestisch und/oder mimisch artikulieren;
- Die Unzufriedenheit mit einer künstlerischen Leistung begründen;
- Ein ästhetisches Werturteil (Sachurteil) fällen;
- Ein Musikstück formal analysieren;
- Den Geschmack eines Weins mit Adjektiven charakterisieren;
- Eine Maltechnik anleiten;
- Einen musikalischen Verlauf in einem Diagramm, einer Tanzchoreographie oder in bildhaften Sprachanalogien wiedergeben;
- Eine Filmkritik verfassen;
- Musikerwitze erzählen;
- Nach einer Theateraufführung „Bravo!“ rufen;
- Sich über den Aufbau, die Anordnung einer Kunstaussstellung beschweren;
- Kompositionsunterricht erteilen;
- Eine künstlerische Produktions-, Distributions- oder Rezeptionspraxis beschreiben, rekonstruieren, imaginieren, etc.

Das Feld – Wittgenstein würde wohl sagen: die *Familie* (vgl. PU, § 67) – der hier ange deuteten Sprachspiele mag die Komplexität des in der vorliegenden Arbeit in den Blick genommenen pragmatisch-semantischen Feldes veranschaulichen. Was sich in dieser unendlich fortsetzbaren (bzw. unterteilbaren) Auswahl charakterisiert findet, sind durchweg unterscheidbare und dennoch verwandte Spiele sprachlicher Bezugnahme auf ästhetische Wahrnehmung. In all diesen Beispielsituationen werden ästhetische Eindrücke kommunikativ artikuliert und somit Hinweise auf mögliche Verwendungsweisen – und das heißt nach Wittgenstein eben: Bedeutungen – von Wörtern bzw. Ausdrücken wie *schön*, *gut*, *gelingen* oder *richtig*, aber auch von „verschwommenen“ Begriffen wie *Kunst*, *Erfahrung*, *Zeit* oder *Geschmack* in einem ästhetischen Kontext gegeben, die ein „kompliziertes Netz von Ähnlichkeiten“ (PU, § 66) zeigen. Dieses konkrete Aufzeigen

kann nach Wittgenstein durch keine allgemeine Erklärung der vermeintlich ‚eigentlichen‘ Bedeutung, durch keine abstrakte Definition sinnvoll ersetzt werden. So resümiert etwa der Philosoph Rudolf F. Kaspar in seiner Sicht auf *Wittgensteins Ästhetik*:

„Nach Wittgensteins Spätphilosophie sind die sprachlichen Formen, die in ästhetischen Zusammenhängen von Relevanz sind, auf ihren Kontext hin zu analysieren; von dort erhalten sie ihre spezifische Bedeutung.“ (Kaspar 1992, S. 78; vgl. auch ebd., S. 101 ff)

Wittgenstein selbst sagt im Rahmen der von seinen Studenten aufgezeichneten *Vorlesungen über Ästhetik*:

„Um dir über ästhetische Begriffe klar zu werden, musst du Lebensweisen beschreiben.“ (VÄ I, § 35)

Wie oben im Zuge der Entkräftung essentialistischer Absichten der Ästhetik schon angedeutet wurde, hat diese pragmatische Wende nicht zuletzt Folgen für die Betrachtung von bzw. den Umgang mit jenen Wörtern, die Wittgenstein in seinen Vorlesungen *ästhetische Ausdrücke* nennt.

3.2. Was sind ästhetische Ausdrücke?

Wittgenstein begreift *ästhetische Ausdrücke* als eine eigene „Art von Wörtern“, als besondere „Wortart“ (vgl. PU, § 17, 23; VÄ I, § 3). Der missverständliche, weil nicht formal-grammatisch bzw. morphologisch intendierte Terminus *Wortart* lässt sich vielleicht am besten mit *Art von Wortfunktionen* übersetzen (vgl. PU, § 17; auch Schneider 1992, S. 284).¹⁶ Unterscheidet man mit Wittgenstein „im Gebrauch eines Worts eine ›Oberflächengrammatik‹ von einer ›Tiefengrammatik‹“ (PU, § 664) und begreift erstere im engeren Sinn logisch-grammatisch als „Verwendungsweise im *Satzbau*“ (ebd.), letztere hingegen pragmatisch als Funktion eines Wortes im Zuge seines Gebrauchs in unterschiedlichen Sprachspielen (vgl. PU, z.B. § 29, 182, 293, 304, 492), so lässt sich etwa sagen: *Ästhetische Ausdrücke* entsprechen einer tiefengrammatischen Kategorie von sprachlichen Formen, die für bestimmte Sprachspiele – u.a. (aber nicht nur!) solche, die auf Kunstwerke Bezug nehmen – charakteristisch bzw. relevant sind und dort eine bestimmte, d.h. kulturell geregelte Funktion einnehmen.¹⁷ Wie oben dargestellt, geht es

¹⁶ Wittgenstein selbst schlägt an besagter Stelle der *Vorlesungen über Ästhetik* den Ausdruck *Sprachteile* als Synonym für *Wortarten* vor (vgl. VÄ I, § 3).

¹⁷ Im Folgenden wird auf den missverständlichen Ausdruck *Wortart* in Wittgensteins Verwendungsweise verzichtet. Allerdings sei an dieser Stelle bemerkt, dass vieles dafür spricht, dass Wittgenstein den linguistisch recht klar festgelegten Terminus *Wortart* nicht aus wissenschaftssprachlicher Nachlässigkeit, sondern sehr bewusst, vielleicht programmatisch anders gebraucht als üblich: Seine andersartige Verwendung des Ausdrucks scheint einen im Kern normativen Hinweis darauf zu implizieren, auf welcher grammatischen Ebene sich Beschreibungsversuche der Sprache lohnen, bzw. einen Hinweis darauf, was Grammatik – nämlich eine „Tiefengrammatik“ im erläuterten Sinn – im Unterschied zur üblichen „Oberflächengrammatik“ vermag. Dieses kritische Moment spiegelt sich etwa in § 23 der *Philosophischen Untersuchungen*, wo Wittgenstein feststellt: „Es ist interessant, die Mannigfaltigkeit der Werkzeuge der Sprache und ihrer Verwendungsweisen, die Mannigfaltigkeit der Wort- und Satzarten, mit dem zu ver-

Wittgenstein in seinen ästhetischen Bemühungen nicht um derartige Ausdrücke selbst (geschweige denn um so etwas wie deren Essenz), sondern um die Gelegenheiten, die Kontexte ihres Gebrauchs:

„Wir beschäftigen uns [...] mit den ungeheuer komplizierten Situationen, in welchen der ästhetische Ausdruck einen Platz hat, in welchen der Ausdruck selbst aber beinahe nebensächlich ist.“ (VÄ I, § 5)

Es erscheint Wittgenstein geradezu „merkwürdig, über das Wort ›schön‹ zu sprechen, weil es kaum je gebraucht wird“ (ebd.). Wenn er sich darüber ärgert, „welche dumme Rolle das Wort »schön« in der Aesthetik spielt“ (VB, S. 523), ist es in der Beobachtung Wittgensteins insbesondere die Praxis ästhetischer Urteilsbildung, in deren Rahmen „diese Ausdrücke gar nicht auftauchen“ (VÄ I, § 35). Mag es also zutreffen, dass die „ganz und gar uncharakteristischen Wörter[] ›gut‹ und ›schön‹“ (ebd., § 5) in diesen speziellen (und für die Ästhetik besonders relevanten) Fällen nebensächlich sind, dass „ästhetische Adjektive wie ›schön‹, ›gut‹ usw. kaum eine Rolle spielen, wenn ästhetische Urteile gefällt werden“ (ebd., § 8), so kann demgegenüber nicht bestritten werden, dass solche Ausdrücke einen festen Platz in vielen jener mannigfaltigen Sprachspiele einer Kultur (einer *Lebensform*) haben, die auf Kunst bzw. ästhetische Eindrücke Bezug nehmen.¹⁸

So kann festgehalten werden, dass ästhetische Ausdrücke im engeren Sinn – d.h. insbesondere die in ästhetischen Kontexten gebrauchten Wörter *schön* bzw. *hässlich* und *gut* bzw. *schlecht* sowie Äquivalente wie *wunderbar*, *hinreißend*, *großartig*, *herrlich*, *furchtbar*, *abstoßend*, etc. – für Sprachspiele des (kunst-) ästhetischen Urteilens und Streitens, für Praxen der Auseinandersetzung über Fragen des (Kunst-) Geschmacks aus Sicht Wittgensteins nur von sekundärer Bedeutung sind:

„Wenn wir über einen Gegenstand ein ästhetisches Urteil fällen, starren wir ihn nicht einfach an und sagen: »Oh, wie wunderbar!«.“ (VÄ I, § 17)

Aussprüche wie dieser letztere stellen weniger das Material oder den Inhalt derartiger Sprachpraxen dar, als vielmehr eine Art Anlass für anschließende Sprechhandlungen, ein Initial, das Begründungen von ästhetischem Wohlgefallen (oder Missfallen) erlaubt,

gleichen, was Logiker über den Bau der Sprache gesagt haben. (Und auch der Verfasser der *Logisch-Philosophischen Abhandlung*.)" In diesem Sinne gibt Wittgenstein in seinen *Vorlesungen über Ästhetik* zu bedenken, es komme beim Betrachten der Sprache nicht darauf an, die Form der Wörter (philosophisch oder wissenschaftlich) in den Blick zu nehmen, sondern „den Gebrauch, der von der Form der Wörter gemacht wird“ (VÄ I, § 5).

Eine aus sprachwissenschaftlicher Sicht plausible Kritik an Wittgensteins rein pragmatischer Verwendung des Ausdrucks *Wortart* (und damit an seinem gesamten Grammatikbegriff) findet sich bei Schneider 1992, S. 284 ff, insb. 294.

¹⁸ So würden wir (mit Blick auf die oben angeführten Sprachspiele) vielleicht weder bei der Formanalyse eines Musikstücks noch beim Verfassen einer Filmkritik Wörter wie *schön* oder *hinreißend* verwenden, während ihr Gebrauch als spontane Bekundung von Wohlgefallen, auch anstelle der Bravorufe am Ende einer Vorführung alltäglich erscheint.

vielleicht provoziert. Mögen sie daher auch nicht im Zentrum einer Wissenschaft (wie der Ästhetik) stehen (vgl. Faltin 1985, S. 159 f), so dürften ästhetische Ausdrücke und ihr Gebrauch als „ein legitimer Bestandteil der Sprache“ (ebd.) für die Linguistik dennoch einen relevanten Forschungsgegenstand darstellen.

Bevor auf jene Handlungszusammenhänge zurückzukommen ist, in denen – laut Wittgenstein – „diese Ausdrücke gar nicht auftauchen“ (s.o.), nämlich auf Praxen der begründeten Auseinandersetzung mit Kunst und ästhetischen Eindrücken (s. Kap. 3.4), soll daher ein Blick auf die alltägliche sprachpraktische Funktion und damit auf die Bedeutung von Wörtern wie *schön* und die sie umgebenden Ausdruckshandlungen geworfen werden. Dabei wird sich zeigen, inwiefern *Sprachspiele* – nicht nur der oben skizzierten *Familie* (s.o., Kap. 3.1) – für Wittgenstein weit mehr umfassen als Wörter und Sätze der Wortsprache.

3.3. Interjektionen, Gesten, Gebärden

Ausgehend von einem kurzen Seitenblick auf die Praxis des Spracherwerbs stellt Wittgenstein zu Beginn seiner Vorlesungen über Ästhetik fest, dass wir ästhetische Ausdrücke als *Interjektionen* lernen und sie auch weiterhin „als Ersatz für einen Gesichtsausdruck oder eine Geste“ gebrauchen (VÄ I, § 5). Dabei geht es nicht um etwaige Gegenstände, Entitäten oder Qualitäten, die man zu bezeichnen sucht, sondern um die Handlungszusammenhänge der entsprechenden Sprachspiele. In diesen „ungeheuer komplizierten Situationen“ (ebd.) sind sprachliche Aussagen wie „*Oh, wie wunderbar!*“ (s.o.), ‚*Schön!*‘ oder ‚*Das ist gut!*‘ nach Wittgenstein nur *eine* (sekundäre) Möglichkeit, ästhetische Eindrücke zum Ausdruck zu bringen. Er fragt:

„Würde es etwas ausmachen, wenn ich anstatt »Das ist gut« einfach »Ah!« sagte und lächelte, oder wenn ich meinen Bauch riebe?“ (VÄ I, § 7)

Es würde wohl nichts ausmachen – im Gegenteil, wie Wittgenstein meint:

„Wörter wie ›bombastisch‹ und ›getragen‹ könnten durch Gesichter ausgedrückt werden. Damit wären unsere Beschreibungen viel flexibler und unterschiedlicher als sie es durch den Ausdruck von Adjektiven sind. [...] Ich könnte auch Gesten benutzen oder [...] Tanzschritte. In Wirklichkeit benutzen wir tatsächlich Gesten und Gesichtsausdrücke, wenn wir genau sein wollen.“ (ebd., § 10)¹⁹

Dabei bedeutet *ausdrücken* keinesfalls *zeigen* im Sinne einer sog. *hinweisenden Definition*. Dass Wittgenstein das gestische Moment der Sprache und der sprachbegleitenden Handlungen – nicht nur mit Blick auf kunstbezogenes Sprechen, sondern allgemein – hervorhebt, dass ihm Wortsprache und ‚Gebärdensprache‘ (i.w.S.) als reziprok und zudem (in vielen Sprachspielen) als äquivalent erscheinen (vgl. z.B. PU, S. 561), sollte

¹⁹ In diesem Sinne ist auch die bekannte Äußerung Wittgensteins zu verstehen: „Der menschliche Körper ist das beste Bild der menschlichen Seele.“ (PU, S. 496)

nicht dahingehend aufgefasst werden, Wörter würden Dinge bezeichnen, die sich mit Gesten zeigen ließen. Im Gegenteil – Chris Bezzel weist darauf hin, dass für Wittgenstein die Mannigfaltigkeit und Reziprozität der sprachlichen Ausdruckshandlungen gerade nicht auf einem Begründungsverhältnis beruhen:

„Wittgensteins immer wieder thematisierte Ablehnung der »hinweisenden Erklärung« als des vermeintlichen logischen Ursprungs der Sprache hat ihren Grund in einer Auffassung, für die es letztlich keine Trennung von Zeigen und Sprechen, von Wort und Geste gibt [...]: Geste, Wort, Satz, Sprachspiel, Sprache bilden einen riesigen semiotischen Handlungszusammenhang.“ (Bezzel 2001, S. 102)

Wenn der Philosoph fragt: „Warum soll denn die ungesprochene Gebärde die gesprochene begründen?“ (PU, S. 490), dann sieht er „in der Gebärdensprache gerade nicht den Ursprung der Wortsprache in einem evolutionistischen Sinn“ (Bezzel 2001, S. 103).²⁰ Stattdessen, so Bezzel über Wittgensteins Spätphilosophie, bildeten

„Geste und Wort [...] zusammen mit den anderen Zeichenformen, jenes dynamische, veränderliche alltäglich-praktische »System«, das wir »Sprache« im weiten Sinne nennen und das als riesiges Sprachspielfeld die »Lebensform« einer Kultur *ist*.“ (ebd.)

Wittgenstein hebt das *ästhetische* Moment der Sprache hervor, den „feinen ästhetischen Unterschied“ von Gestik, Mimik und Sprachklang, durch den sich „*Vieles* sagen“ lasse (PU, S. 561). Auf einem *Zettel* heißt es:

„In der Wortsprache ist ein starkes musikalisches Element. (Ein Seufzer, der Tonfall der Frage, der Verkündigung, der Sehnsucht, alle die unzähligen Gesten des Tonfalls.)“ (Z, # 161)

Dies steht insofern nicht im Widerspruch zu seiner pragmatischen Sicht auf Sprache, als die Dysfunktionalität bzw. das Nicht-Zweckmäßige sprachlichen Ausdrucks hier selbst als eine Funktion (als ein Zweck) semiotischer Handlungszusammenhänge erscheint. So gibt der Philosoph zu bedenken, dass Vieles, was „in der Sprache der Mitteilung abgefasst“ und geäußert wird, „nicht im Sprachspiel der Mitteilung verwendet wird“ (Z, # 160) und dennoch ein Teil jener Praxis ist, die der Verständigung dient.

Dass Wittgenstein diese zuletzt zitierte Bemerkung auf die Sprache der Lyrik bezieht, macht deutlich, inwiefern sich das Sprechen über Kunst schon deshalb nicht selten in Gestalt von Gesten vollzieht, weil künstlerischer Ausdruck selbst – als Teil des Sprachspiels, nämlich als „von Menschen produzierte Zeichenform“ (Bezzel 2001, S. 105) – einer Geste im „alltägliche[n] semiotische[n] Kontinuum“ (ebd., S. 107) entspricht. Für Wittgenstein ist „der Ausdruck einer Emotion in der Musik, sagen wir, eine bestimmte Geste“, weshalb sich diese Emotion kaum beschreiben lasse, „außer, vielleicht, gerade durch diese Geste“ (VÄ, S. 57), und zum Verstehen einer Phrase oder eines Themas in

²⁰ Hinsichtlich der Verwendung von kunstbezogenen Sprachgesten wie ‚*Wunderbar!*‘ lässt sich die Vorstellung, hier werde etwas hinweisend erklärt, auch dahingehend widerlegen, dass – einen sozialen Kontext der Äußerung einmal vorausgesetzt – die Erklärung in der Regel erst noch folgt: Mit anschließenden Sätzen, Gesten oder anderen Handlungen erläutern wir die Rolle der Interjektion im Sprachspiel.

der Musik bietet sich dasselbe Mittel an: „Die einfachste Erklärung ist manchmal eine Geste“ (VB, S. 548). Dabei wird das Thema

„[...] auch wieder ein *neuer* Teil unserer Sprache, es wird in sie einverleibt; wir lernen eine neue *Gebärde*.“ (VB, S. 523)

So bleibt der Gedanke seiner Frühphilosophie, dass die Kunst etwas zu verstehen gebe bzw. *zeige*, das in beschreibenden Sätzen nicht gesagt werden kann (s.o., Kap. 2), für den späten Wittgenstein deshalb relevant, weil er nun grundsätzlich davon ausgeht, dass Verstehen nicht auf der Kenntnis von begrifflichen Definitionen bzw. auf der Logik von Beschreibungen beruht. Was uns etwa für den Umgang mit Musik und ihrer Bedeutung selbstverständlich erscheint, nämlich dass wir verstehen, ohne die Bedeutung einzelner oder mehrerer musikalischer Zeichen definieren und erklären zu können, überträgt Wittgenstein nun auf die Sätze der Sprache. Sahen Ästhetiker seit jeher die Musik gerne in Analogie zur Sprache (oder gingen zumindest von einer *Sprachähnlichkeit* der Musik aus)²¹, so kehrt der Autor der *Philosophischen Untersuchungen* in der Tat die Projektionsrichtung um (vgl. Schneider 2004, s.o.) und vergleicht unser sprachliches Bedeuten und Verstehen mit demjenigen der Musik:

„Das Verstehen eines Satzes in der Sprache ist dem Verstehen eines Themas in Musik viel verwandter, als man etwa glaubt. Ich meine es aber so: dass das Verstehen des sprachlichen Satzes näher, als man denkt, dem liegt, was man gewöhnlich Verstehen des musikalischen Themas nennt. Warum sollen sich Stärke und Tempo gerade in dieser Linie bewegen? Man möchte sagen: »Weil ich weiß, was das alles heißt.« Aber was heißt es? Ich wüsste es nicht zu sagen. Zur »Erklärung« könnte ich es [z.B.; Anm. d. Verf.] mit etwas anderem vergleichen, was denselben Rhythmus (ich meine, dieselbe Linie) hat.“ (PU, § 527)

Zur Erklärung eines sprachlichen Satzes definiert man nicht seine einzelnen Elemente, indem man sagt, was die verwendeten Zeichen in der Wirklichkeit repräsentieren sollen, sondern – so ließe sich die Analogie im Sinne Wittgensteins erläutern – man vergleicht den Satz mit einem anderen, in dem etwa ein vorkommender Ausdruck ebenfalls gebraucht wird, d.h. man führt unterschiedliche Möglichkeiten des Gebrauchs eines sprachlichen Zeichens vor. Die Komplexität der Situationen, die Ausführung von Handlungen, das Spiel des Deutens scheinen für das „Verstehen eines Satzes in der Sprache“ ebenso entscheidend wie für „das Verstehen eines Themas in der Musik“ (s.o.).

Mit Blick auf die gestische Natur ästhetischer Ausdrücke kann Wittgensteins allgemeine Feststellung,

„Die hinweisende Definition erklärt den Gebrauch – die Bedeutung – des Wortes, wenn es schon klar ist, welche Rolle das Wort in der Sprache überhaupt spielen soll.“ (PU, § 30),

als Voraussetzung dafür geltend gemacht werden, dass auch hier der Bezugsrahmen einer deiktischen (Sprech-)Handlung *klar*, dass die Sprachpraxis eingeschliffen, *eingespielt* sein muss, bevor ein Hinweis zum bedeutungsvollen Zeichen werden kann. Genau

²¹ So etwa Adorno (1978) in seinem ideologiekritisch motivierten *Fragment über Musik und Sprache*.

diese Klarheit der Rolle, „die das Wort in der Sprache überhaupt spielen soll“ (s.o.), fehlt aber nicht nur, wenn Kinder ein Wort (d.h. seine Verwendung/Bedeutung) erlernen (hierauf bezieht sich Wittgensteins Aussage), sondern sie ist auch im Zuge des Gebrauchs ästhetischer Ausdrücke häufig nicht voraussetzbar bzw. selbstverständlich – und dies gilt für unerfahrene wie für erfahrene Sprecher.²² Die funktionale Unbestimmtheit solcher Ausdrücke im Rahmen eines Sprachspiels erscheint – hierauf wird weiter unten zurückzukommen sein – geradezu als maßgebliche Voraussetzung dafür, dass sich – Kants berühmtes Diktum über die Streitbarkeit des Geschmacks hin oder her – über ästhetische Fragen so vortrefflich streiten lässt! Denn während beispielsweise die Rolle des Wortes *rechteckig* im sprachlichen Bezug auf die rahmende Kontur eines Gemäldes derart klar ist, dass es – im besten Wortsinn – nicht einmal der Rede wert ist (bzw. gar nicht erst zum Sprachobjekt eines Kommunikationsprozesses wird), provoziert der Gebrauch des Wortes *schön* (erst recht der Gebrauch der Interjektion ‚*Schön!*‘) im Kontext einer (kunstbezogenen) sozialen Praxis gleichsam Erklärungen, Erläuterungen, Reaktionen, Erwiderungen: „Schön!“ – „Was ist schön?“ – „Die Farbkombination, die der Maler hier verwendet hat, sieh doch!“ – „Schön? Du meinst, dieses grelle Farbchaos sei schön? Ich finde es furchtbar!“ u.s.w. Und obwohl es die Mittel (die Grammatik) der in diesem Beispieldialog verwendeten Sprache suggerieren, streiten die Interaktanten weder über materiale Qualitäten eines (Kunst-)Objekts, noch darüber, was sie finden oder meinen. Nimmt man die Gebrauchstheorie der Sprache ernst, kann man mit dem späten Wittgenstein behaupten: Der sich hier anbahnende Dissens handelt einzig von unterschiedlichen Regelkenntnissen, von verschiedenen eingeschliffenen bzw. sozialisierten (tiefen-) grammatischen Gewohnheiten bzgl. der Verwendung des Ausdrucks *schön*.

Um dem jeweiligen Gegenüber nun den eigenen Sprachgebrauch verständlich zu machen, bedarf es einer Begründung des je individuellen Regelwissens. Es geht dann in der Tat darum, zu zeigen, was die „Erklärung der Bedeutung“ (des Wortes *schön*) erklärt (vgl. PU, § 560). Dabei handelt es sich um eine Erklärung des Gebrauchs, die ihrerseits, wie Herbert Ernst Wiegand erläutert, „z.B. durch Anführung von geeigneten Beispielen, durch in Kontexte eingebettete Zeigehandlungen (oder: sog. hinweisende Definitionen) und durch sprachliche Bedeutungsparaphrasen“ erfolgen kann (Wiegand 2000, S. 1533). Für Wittgenstein vollziehen sich die im Folgenden zu konturierenden „ästhetische[n] Reaktionen“ (VÄ II, § 10), deren Analyse seiner Ansicht nach im Zent-

²² Dementsprechend wäre Peter Faltin zu widersprechen, wenn er unter Berufung auf Wittgenstein behauptet, dass ästhetische Ausdrücke „solange sie in der Sprache gebraucht werden, genau verstanden werden“ (Faltin 1985, S. 159).

rum der Ästhetik stehen sollte, in solchen Sprachspielen, die eben einer Erklärung dieser Art entsprechen.

3.4. Ästhetische Reaktionen

An einer Stelle der *Philosophischen Untersuchungen*, in der Wittgenstein das Sprachspiel des Erinnerungsberichts betrachtet, fragt er nach jener „primitive[n] Reaktion, mit der das Sprachspiel anfängt“, und er antwortet:

„Die primitive Reaktion konnte ein Blick, eine Gebärde sein, aber auch ein Wort.“ (PU, S. 559)

In diesem Sinne lässt sich auch der bisher untersuchte Gebrauch ästhetischer Ausdrücke als „primitive Reaktion“ begreifen, die nicht selten den Anfang, das Initial für jene Praxis des ästhetischen Urteilens darstellen, die Wittgenstein in seinen Vorlesungen über Ästhetik mit dem Terminus „ästhetische Reaktionen“ (VÄ II, § 10) indiziert. Diese Art der Bezugnahme auf ästhetische Eindrücke expliziert er zunächst am Beispiel des „Ausdruck[s] von Unzufriedenheit“ (ebd., § 10 f), wobei er letztere als ein *gerichtetes Unbehagen* begreift (vgl. ebd., § 18). Wenn Wittgenstein nun konstatiert, für ein solches Unbehagen gebe es „ein ›Warum‹ und nicht eine ›Ursache‹“, dann will er sagen:

„Der Ausdruck des Unbehagens nimmt die Form einer Kritik an und bedeutet nicht ›Mein Geist ist unruhig‹ oder so etwas. Er könnte die Form annehmen, dass ich ein Bild betrachte und sage: ›Was ist verkehrt daran?‹“ (ebd., § 19)

Im Zuge der Erklärung unserer ästhetischen Reaktionen versuchen wir nicht, so Wittgenstein, eine innere (oder äußere) *Ursache* im Sinne eines Mechanismus aufzuspüren, aber wir benennen den *Grund* – etwa wenn wir eine musikalische Komposition kritisieren:

„Man sagt: ›Betrachte diesen Übergang‹, oder [...] ›Die Passage ist inkohärent‹. [...] Die Begriffe, die benutzt werden, ähneln eher ›richtig‹ und ›korrekt‹ (so wie diese in der gewöhnlichen Sprache gebraucht werden), als ›schön‹ oder ›hinreißend‹.“ (VÄ I, § 8)

Es sind also die „wahrgenommenen Strukturen“ der ästhetischen Gegenstände (vgl. PU, S. 545) bzw. die künstlerischen, ins Werk gesetzten Ideen und deren Stimmigkeit, auf die sich ästhetische Reaktionen nach Wittgenstein richten; die Reaktion selbst entspricht dem Moment der handelnden ‚Beschreibung‘ (i.w.S.) dieser Struktur *als* ästhetische Struktur (d.h. dem Moment der wahrnehmenden Unterscheidung der künstlerischen Struktur- bzw. Konstruktionsmuster).²³

²³ Dabei verwirft Wittgenstein den oben beschriebenen ontologisierenden Fehlschluss (s.o., Kap. 2.1), bei der Beschreibung der Struktur würde es sich um die Erklärung einer hinter ihr liegenden Ausdrucksqualität im Sinne einer Entität handeln – etwa das Schöne an sich, „das Klagen“ oder „den Ernst einer Melodie“ (vgl. PU, S. 545 f). Keine Technik der Beschreibung kann einen wahrgenommenen Ausdruck wiedergeben, sondern dies kann höchstens eine erneute Ausdruckshandlung: „Angenommen, wir sagen, dass wir den Ausdruck Gottes in Michelangelos ›Adam‹ nicht beschreiben können. ›Aber das ist nur eine Frage der Technik, denn wenn wir ein nummeriertes Gitter über sein Gesicht zeichneten, würde ich bloß

Auf die als Bild wahrgenommenen Linien und Flächen oder auf die als Melodie wahrgenommene Tonfolge reagiert man nun nicht unbedingt in Form einer sprachlichen Beschreibung des Wahrgenommenen oder in Form einer Bewertung hinsichtlich seiner Gelungenheit. Vielmehr ist für Wittgenstein zunächst entscheidend, *dass* man in diesem Fall reagiert, d.h. sich – wie auch immer – *verhält* (vgl. Faltin 1985, S. 166 ff). Denn unser Verhalten, unsere Handlungen (die eigenen ebenso wie die anderer) und nicht etwa Erlebnisse, Gefühle oder psychische Effekte bilden für den Philosophen jenes System, auf das unser Sprechen über Kunst sinnvoller Weise Bezug nehmen kann:

„Diskussion über einen Unterhaltungskünstler, der Imitationen, Sketche macht. Angenommen du willst den Eindruck des Publikums beschreiben – warum nicht zuerst beschreiben, was sie sahen? Dann vielleicht, dass sie sich vor Lachen schüttelten, dann, was sie sagten. / [...] Dabei handelt es sich offenbar um ein Erlebnis. Aber das scheint nicht halb so wichtig zu sein, wie die Tatsache, dass sie dies und das gesagt haben.“ (VÄ IV, § 7)

Es ist in jedem Fall eine „Beschreibung von Handlung“ (ebd.), auf die es Wittgenstein ankommt: „Wir reagieren anders“, wenn wir einen ästhetischen Ausdruck anders wahrnehmen oder empfinden (vgl. PU, S. 546). Aber abgesehen davon, dass sich Handlungen rund um die Performance eines Unterhaltungskünstlers weitaus leichter beschreiben lassen als die ‚Handlungen‘ einer Musik oder eines Gemäldes (bzw. die Handlungen in den Kontexten ihrer Produktion und Rezeption), bleibt fraglich, ob eine solche Beschreibung hinreicht, jenes „Verständnis“ der Kunst zu artikulieren, auf dessen „gewissen *Ausdruck*“ es Wittgenstein etwa hinsichtlich der Musik ankommt (vgl. VB, S. 548 ff, Zitat 549).

Schreibt Wittgenstein in den *Philosophischen Untersuchungen*: „Die gemeinsame menschliche Handlungsweise ist das Bezugssystem“ (PU, § 206), so ist es konsequent, wenn er auch mit Blick auf kunstbezogene Urteile auf die unhintergehbare Bedeutung jener wandelbaren Kultur von (nicht nur kunstbezogenen) Handlungsweisen verweist, in der wir ästhetische Urteile fällen und begründen:

„Die Wörter, die wir Ausdrücke von ästhetischen Urteilen nennen, spielen eine sehr komplizierte, aber genau festgelegte Rolle in der Kultur einer Epoche. Um ihren Gebrauch zu beschreiben, [...] muss man eine Kultur beschreiben.“ (VÄ I, § 25)

Es ist diese Kultur, die als das „Hinzunehmende, Gegebene“ der Lebensformen (PU, S. 572) der Grund ist, an dem sich auch die Begründungen ästhetischer Urteile erschöpfen, so dass „ich nun auf dem harten Felsen angelangt [bin], und mein Spaten biegt sich zurück“ (ebd., § 217). Wenn Wittgenstein schließlich mit Blick auf ästhetische Urteilserklärungen bemerkt: „Man muss die Erklärung geben, die akzeptiert wird. Das ist der

die Nummern aufschreiben, und du würdest vielleicht sagen: »Mein Gott! Großartig.« Es wäre keine Beschreibung [des Ausdrucks!; Anm. d. Verf.]. Du würdest so etwas nicht sagen. Es wäre nur eine Beschreibung, wenn du nach diesem Bild malen (handeln?) könntest, was natürlich denkbar ist.“ (VÄ, S. 57 f). Das Verstehen eines künstlerischen Ausdrucks muss also selbst einen Ausdruck gewinnen, der wiederum nicht selten ein künstlerischer ist (vgl. VB, S. 549).

ganze Witz der Erklärung.“ (VÄ II, § 39), dann bekennt er, dass unser erklärendes Sprechen über Kunst immer an die kulturellen Konventionen gebunden bleibt, die als Regeln des Sprachgebrauchs auch Regeln der Bedeutung jener Wörter und Begriffe sind, „die wir Ausdrücke von ästhetischen Urteilen nennen“ (s.o.). Der Satz: „Eine ästhetische Erklärung ist keine kausale Erklärung.“ (VÄ II, § 38) impliziert also die relativistische Überzeugung, dass unsere Einschätzung, ob ein künstlerischer Ausdruck *richtig, authentisch, stimmig, originell* oder *angemessen* sei (die Reihe könnte fortgesetzt werden), niemals einer empirisch oder experimentell zu gewinnenden Erkenntnis entsprechen kann. Dies jedoch nicht nur, weil sich ästhetische Eindrücke nicht physiologisch oder statistisch erfassen lassen, sondern auch weil die Kulturalität der Regeln, nach denen wir sie (sprachlich) ausdrücken, nicht durch Erfahrung begründbar ist. „Das Schätzen, die Kennerschaft“ in der Kunst (VÄ I, § 18) beruhen auf dem Schätzen und Kennen von Regeln: Je besser ich die Regeln des Zeichengebrauchs einer Kultur kenne, desto plausibler kann ich meine ästhetischen Urteile erklären, desto präziser die Kunst *schätzen*. Andererseits trifft der Musikliebhaber Wittgenstein die recht vage, trotz ihrer Tendenz zur Mystifizierung aber doch bedenkenswerte Feststellung:

„Wenn wir über eine Symphonie von Beethoven sprechen, reden wir nicht von Richtigkeit. Hier sind ganz andere Dinge wichtig. Man würde nicht sagen, dass man die *gewaltigen* Dinge der Kunst schätzt.“ (VÄ I, § 23)

Wie also spricht man über diese „gewaltigen Dinge“ (und seien es ‚nur‘ die gewaltigen Eindrücke der gelungenen Dinge), wenn das Regelwissen der „Kennerschaft“ (s.o.) versagt – und zwar sowohl hinsichtlich der Regeln der Kunst, als auch hinsichtlich derjenigen der Sprache? Stehen wir hier vor den Grenzen der Sprache, können lediglich ein „tief ernstes Kopfnicken“ (PU, § 610) hervorbringen und müssen ansonsten schweigen? Im Zuge der Systematisierung seiner ästhetischen Ansichten in den Vorlesungen weicht Wittgenstein diesen Fragen aus. Während aber vieles dafür spricht, dass das Dekret des Schweigens auch für den späten Wittgenstein – hinsichtlich kunstbezogener Praxen ebenso wie hinsichtlich der Kunst selbst – als philosophisches Thema von gewisser Relevanz bleibt,²⁴ liefert die sprachliche Form, derer sich der Philosoph in seinen zahlreichen Bemerkungen zur Kunst bedient, nicht selten Hinweise darauf, welche sprachlichen Mittel uns zur Verfügung stehen, um auf das Originelle und Innovative der Kunst durch einen originellen und innovativen Umgang mit den Regeln der Sprache Bezug zu nehmen.

²⁴ So heißt es etwa in einer Bemerkung aus den dreißiger Jahren: „In der Kunst ist es schwer etwas zu sagen, was so gut ist wie: nichts zu sagen.“ (VB, S. 481)

3.5. Bilder, Metaphern, Analogien

In einer Vorlesung über Beschreibung greift Wittgenstein seine geschilderte Beobachtung auf, dass uns das Sprechen über Kunst häufig inadäquat erscheint und weniger präzise anmutet als körperlich-gestische Ausdrucksmöglichkeiten:

„Viele Menschen haben das Gefühl: »Ich kann eine Gebärde machen, aber das ist alles.« Ein Beispiel ist, über eine bestimmte Musikphrase zu sagen, dass in ihr eine Schlussfolgerung gezogen wird: »Obwohl ich um mein Leben nicht sagen könnte, warum da ein ›darum‹ ist!« Du sagst in diesem Fall, dass es [sprachlich; Anm. d. Verf., J.W.] unbeschreibbar ist.“ (VÄ, S. 56)

Künstlerischer Ausdruck ist für Wittgenstein gestischer Natur (vgl. z.B. VÄ, S. 57) und so sind es, wie oben gezeigt wurde, auch Gebärden, die – gegebenenfalls in Gestalt sprachlicher Korrelate, d.h. ästhetischer Interjektionen – für das Sprechen über Kunst oder ästhetische Erfahrungen konstitutiv sind. Dennoch bietet sprachliches Handeln mehr Möglichkeiten der Beschreibung (vielleicht eher: der Bearbeitung) ästhetischer Eindrücke, als bisher suggeriert wurde. Das weiß natürlich auch Wittgenstein, und so ergänzt er obiges Beispiel von dem Unbeschreibbarkeitsgefühl angesichts des konklusiven Ausdruckscharakters einer Musikphrase wie folgt:

„Aber das bedeutet nicht, dass du nicht eines Tages sagen kannst, dass etwas eine *Beschreibung* ist. Vielleicht findest du eines Tages das *Wort* oder du findest den Vers, der passt. »Es ist, als ob er sagt: ›...‹,« und du hast einen Vers. Und nun sagst du vielleicht: »Und nun verstehe ich.«“ (VÄ, S. 56)

Was Wittgenstein seinem kunstbetrachtenden Gegenüber hier in Aussicht stellt, ist das ‚Finden‘ von sprachlichen Bildern, Vergleichen, Metaphern, von Konstruktionen also, die das semantische Potenzial sprachlicher Bezugnahme auf ästhetische Eindrücke derart erweitern, dass sie nach Ansicht des Autors Möglichkeiten schaffen das unaussprechbar Scheinende vielleicht doch zu artikulieren. In einer Tagebuchnotiz Wittgensteins findet sich ein Bild, das als ‚Beschreibung‘ im obigen Beispiel (*Es ist, als ob er sagt: ...*) ‚passen‘ könnte:

„Von dem letzten Satz eines der letzten Beethovenschen Quartette den er [Ramsey; Anm. d. Verf.] mehr als alles andere liebte sagte er mir er fühle dabei die Himmel seien offen. Und das bedeutete etwas wenn er es sagte.“ (D, S. 21)

Wie aber passt diese bedeutungstheoretische Anerkennung der Bildlichkeit bzw. der Metaphorik zu Wittgensteins pragmatischem Bedeutungsbegriff? D.h.: Wie ist es möglich, dass die Rede von einem *Gefühl offener Himmel* „etwas“ bedeutet, wenn diese Wörter in Sprachspielen des Alltags in der *Regel* nicht *so* gebraucht werden?²⁵ Es ist möglich, weil die Wörter *Gefühl*, *offen* und *Himmel* in der Alltagssprache wenn auch nicht in der Weise von Ramseys Bild, so doch in vielen anderen syntaktisch-semantischen Strukturen – und damit in vielen anderen Sprachspielen – verwendet wer-

²⁵ Diese Fragen sollen hier geltend gemacht werden, obwohl die betreffende Notiz auf April 1930 datiert ist, also auf eine Zeit, da Wittgenstein die sog. *pragmatische Wende*, wie sie sich unmissverständlich erst im *Blue Book* (1933) artikuliert, noch nicht endgültig vollzogen hatte.

den, weshalb sie bedeutungsvoll bleiben, wenn Ramsey sie metaphorisch in neue grammatische Kontexte stellt, d.h. wenn er mit der *Tiefengrammatik* der Ausdrücke (s.o., Kap. 3.2) *spielt*. Vielleicht ist es gerade sein Abrücken von einem repräsentationistischen Begriff des sprachlichen Zeichens, welches Wittgenstein eine unverkrampfte Sicht auf den Sinn metaphorischen Sprechens ermöglicht, denn, wie Bezzel konstatiert,

„[...] sprachliche »Eigentlichkeit« als Wortbedeutung lässt sich nun nicht mehr trennen von vermeintlich uneigentlicher Bildhaftigkeit.“ (Bezzel 2001, S. 104)

Dies setzt allerdings voraus, dass sprachliche Bilder eben nicht mehr als *Abbilder* irgendwelcher Entitäten begriffen werden,²⁶ sondern als Ausdruck von sprachlich-bildnerischer Kreativität durch den fantasievoll-spielerischen Umgang mit dem konventionellen (regelhaften) Sprachgebrauch (vgl. auch Schneider 2004, S. 77). So übertragen eben sprachliche Bilder nach Wittgenstein keine Bedeutungen, sondern grammatische Strukturen, „ihr Modus ist das Präsentieren im Gegensatz zum Repräsentieren“ (Kertschner 2004, S. 194). Mit seiner Überwindung der Abbildtheorie der Sprache – d.h. hinsichtlich der Metapher: mit seiner Überwindung der aristotelischen Differenz von eigentlicher und uneigentlicher Wortbedeutung²⁷ – hat Wittgenstein zudem jenes Transportmodell der Sprache infrage gestellt, nach dem ein Sprecher sprachliche Bilder verwendet und/oder kreiert, um so einen spezifischen, vielleicht besonders abstrakten Gedanken mitzuteilen: Auch für metaphorische Sprechhandlungen lässt sich Wittgensteins Credo geltend machen, dass „die Sprache selbst [...] das Vehikel des Denkens“ ist; auch hier „schweben mir nicht neben dem sprachlichen Ausdruck noch »Bedeutungen« vor“ (PU, § 329).

Wie beim Versuch der Deutung eines unbekanntes Schriftzeichens hängt auch die Bedeutung einer Metapher wie der einer „klagenden Melodie“ (PU, S. 545) davon ab, welche Gebrauchskontexte/Sprachspiele sich der Deutende (der Erlebende) vorstellt bzw. – um ein anderes Bild Wittgensteins zu bemühen – davon, mit welchen Sprachstrukturen jemand, der „den Ernst einer Melodie empfindet“ (ebd., S. 546), diesen Ausdruck und seine grammatischen Bestandteile in Verbindung bringt:

„Und je nach der Erdichtung, mit der ich es [d.i. das Schriftzeichen resp. das Bild; Anm. d. Verf.] umgebe, kann ich es in verschiedenen Aspekten sehen.“ (ebd.)

Wie eine gezeichnete Illustration deuten wir auch eine sprachliche (vgl. PU, S. 553), „und *sehen* sie, wie wir sie *deuten*“ (PU, S. 519). Diese Deutung, mit der wir ein sprachliches Bild „umgeben“ (s.o.), scheint für Wittgenstein insbesondere das Sprechen über

²⁶ In diesem Punkt würde ich Chris Bezzel widersprechen, der aus der großen Relevanz sprachlicher Bildhaftigkeit im Rahmen von Wittgensteins Spätphilosophie schließt, „wie wenig der späte Wittgenstein den Kern der Abbildtheorie aufgegeben“ habe (Bezzel 2001, S. 104).

²⁷ Vgl. die Definition der Metapher bei Aristoteles (2003; 1457b).

künstlerischen Ausdruck zu begleiten. Dabei stellt das Wort „Erdichtung“ (s.o.) das kreative Potential metaphorischen Sprechens heraus, bei dem wir spielerisch grammatische Strukturen oder Strukturen der Bedeutung (bzw. des Gebrauchs) von einem Kontext des Sprechens auf einen anderen übertragen.²⁸ Hans Julius Schneider:

„Jeder gegebene Kontext kann überschritten werden; es gibt keine Grenze der sprachlichen Kreativität. Syntaktische und semantische Metaphern sind dafür wichtige Vehikel, und sie durchdringen die Sprache so, dass das Wörtliche vom Metaphorischen nicht scharf zu trennen ist.“ (Schneider 2004, S. 74)

Die hier angesprochene Kreativität im Zuge der Metaphernkonstruktion sollte nicht der Annahme Vorschub leisten, das Erfinden von Metaphern und Bildern würde einer Bedeutungsgenese jenseits des für Wittgensteins Bedeutungsbegriff konstitutiven regelhaften Gebrauchs entsprechen und somit einem permanenten *Regelverstoß* gleichkommen.²⁹ Denn laut Matthias Kroß ist das Metaphorisieren aus Sicht Wittgensteins „dem Sprechen per se eingeschrieben“ (Kroß 2004, S. 53) und das heißt: dem *regelhaften* Sprechen: „Die Fähigkeit des Menschen, Metaphern zu kreieren, gehört schlicht zu den *Bestimmungen menschlicher Lebensformen*“ (ebd., S. 52). Zwar seien Metaphern, so Kroß, „gewiss auch *regelinnovativ*, indem sie neue sprachliche Vollzüge ermöglichen, die den Horizont einer Sprachspielgemeinschaft erweitern bzw. verändern“ (ebd., S. 53), doch blieben sie eben Teil jenes pragmatischen Regelzusammenhangs der Verständigung, in dem Menschen mehr oder weniger kreativ sprechen. Ähnlich wie für Kroß ist auch für Jens Kertscher das Metaphorisieren bzw. der schöpferische Gebrauch von Bildern nach Wittgenstein keine Ausnahme des Sprachgebrauchs, sondern grundlegend notwendig für jede lebendige Sprache:

„Die Notwendigkeit der Verwendung von Bildern ist bei Wittgenstein nicht der prominente, durch die rhetorischen oder ästhetischen Bedürfnisse der Sprecher legitimierte Ausnahmefall, sondern vielmehr die Regel.“ (Kertscher 2004, S. 194)

²⁸ Dieser Begriff von der Metapher als einem Sprachphänomen, bei dem eine „Fügungsweise“ oder auch schlichtweg „ein ›lexikalisches‹ Wort so verwendet wird, wie es der bis dahin üblichen Sprachpraxis nicht entspricht“ (Schneider 1992, S. 410), zeigt gewisse Ähnlichkeiten mit dem pragmatischen Metaphernverständnis Donald Davidsons, der entgegen der üblichen Vorstellung nicht davon ausgeht, dass wir es hier mit einem Sprachteil zu tun haben, in dem sich neben seiner buchstäblichen auch eine bildhafte Bedeutung artikuliere (ein zusätzlicher Gedanke mitgeteilt werde), sondern davon, dass die Metapher „ausschließlich zum Bereich des Gebrauchs“ gehört und etwas ist, „was durch die phantasievolle *Verwendung* von Wörtern und Sätzen erreicht wird“ (Davidson 1990a, S. 345; Hervorh. v. Verf.). Die Parallele zu Wittgensteins Gebrauchstheorie der Bedeutung, wie sie im Verlauf der vorliegenden Arbeit kontinuierlich in den Blick genommen wurde, erscheint evident und wurde kürzlich u.a. von Jens Kertscher herausgearbeitet (vgl. Kertscher 2004).

²⁹ Trotz der erwähnten metapherntheoretischen Parallelen steht Wittgensteins Überzeugung, die Regelmäßigkeit und Konventionalität der Sprache sei in jedem Fall konstitutiv für die Möglichkeit von Bedeutung und Verstehen, der letztlich intentionalistischen Bedeutungstheorie Davidsons diametral entgegen (vgl. Davidson 1990b; dazu kritisch auch Kertscher 2004). Zur fundamentalen Bedeutung des Regelfolgens für Wittgensteins Sprachauffassung vgl. neben den Ausführungen in Kap. 4 der vorliegenden Arbeit vor allem Kripke 2006 und die im Anschluss daran geführte sprachphilosophische Debatte (zusammengefasst in Blume 2002).

Mag man die Metapher mit Nelson Goodman auch als einen „calculated category-mistake“ betrachten (zit. nach Schneider 1992, S. 366, Anm. 5), so handelt es sich bei jener *Erdichtung*, von der oben mit Wittgenstein die Rede war, doch weniger um einen *Regelverstoß* als eher um den *Vorstoß* in einen durch die übliche Praxis des Sprachspiels nicht reglementierten Raum:³⁰ ein Vorstoß also, der die Regelmäßigkeit des Sprachspiels nicht durchbricht, aber die Grenzen dieses Spiels (der Sprache) dennoch erweitern, die Etablierung neuer Regeln anregen kann.³¹ So sieht etwa Regine Munz ein philosophisches Ziel von Wittgensteins eigenem Metapherngebrauch darin,

„[...] zu zeigen, dass der metaphorische Prozess von der Geburt der Metapher als einer bloßen Regelbehauptung ausgehend in die Einrichtung einer neuen Sprachregel mündet. Der Endpunkt dieses Prozesses, die geglückte Metapher also, kann als eine akzeptierte, d.h. als eine in Gebrauch genommene Metapher beschrieben werden.“ (Munz 2004, S. 332)³²

Zudem kann Wittgensteins Rede von der deutend erdichteten Umgebung eines metaphorischen Ausdrucks als Hinweis darauf gelesen werden, dass, wie Donald Davidson es vorgeführt hat, die Deutung einer Metapher „über den Deutenden genauso viel [sagt,] wie über den Urheber“ (Davidson 1990a, S. 343).³³

Nicht nur mit Blick auf das kunstbezogene Sprechen gilt für Davidson wie für Wittgenstein, dass die Praxis des bildhaften Sprechens und Deutens ihren Sinn und Zweck vor allem in sich selbst trägt. Dies formuliert Kertscher wie folgt:

„Maßgeblich ist bei Metaphern nicht, was sie – wie überraschend auch immer – darzustellen vermögen, sondern das, was sich durch sie im Vollzug ereignet.“ (Kertscher 2004, S. 192)

Damit ist der Blick frei, auf das zu schauen, was das metaphorische Sprechen, wie es vielleicht insbesondere die Problematik sprachlicher Bezugnahme auf Kunst anregt, vermag. Gerade der skizzierte pragmatische Metaphernbegriff scheint hier eine ethische Perspektive auf die Funktion der Metapher zu eröffnen, insofern letztere nun als „An-

³⁰ Vgl. PU, § 68: Das Sprachspiel „[...] ist nicht überall von Regeln begrenzt; aber es gibt ja auch keine Regeln dafür z.B., wie hoch man im Tennis den Ball werfen darf, oder wie stark, aber Tennis ist doch ein Spiel und es hat auch Regeln.“

³¹ So steht – wie zu Beginn von Kap. 2 schon angedeutet – für Hans Julius Schneider hinsichtlich der Spätphilosophie Wittgensteins fest, dass sich das Terrain des Sagbaren schon deshalb nicht a priori kennzeichnen lasse, weil die Strukturen der Welt als Strukturen der Sprache stets nur vorläufige Resultate unserer „metaphorischen Projektionen“ sind (vgl. Schneider 2004, S. 72 f).

³² Demgegenüber sei gerade hinsichtlich des künstlerischen Metaphorisierens infrage gestellt, ob tatsächlich erst die regelmäßig „in Gebrauch genommene Metapher“ eine „geglückte Metapher“ ist: Sind etwa die Metaphern in der Lyrik Paul Celans nicht geglückt, nur weil wir sie im alltäglichen Sprechen niemals gebrauchen? Plausibel erscheint die von Munz gewählte Erklärung hingegen mit Blick auf den alltäglichen Vorgang der sog. *Katachrese*, bei dem Bildlichkeit dadurch verblasst, dass Metaphern lexikalisiert werden und ihr Gebrauch somit jeweils eine (neue) Regel konstituiert (vgl. z.B. so alltäglich verwendete Ausdrücke wie *Stuhlbein*, *Filmhandlung* oder *Gedankenfluss*).

³³ Das mag auch an der Deutung von Ramseys musikbezogenem Bild (*Gefühl offener Himmel*; s.o.) durch Wittgenstein deutlich werden: Frank Ramsey, ein Philosophenkollege, der 1929 ein guter Freund des gerade nach Cambridge Zurückgekehrten wurde, war 3 Monate vor dieser Tagebucheintragung, im Januar 1930, gestorben, und es scheint kein Zufall zu sein, dass der gottesfürchtige Wittgenstein den der Metapher zugrunde liegenden transzendentalen Gedanken gerade nach dem Tod des Freundes erinnert und über seine Bedeutung im Kontext religiöser Sinnsuche, wie sie die sog. *Denkbewegungen* insgesamt prägt, meditiert.

lass zur Änderung einer Sichtweise“ (Kertscher 2004, S. 167) lebensweltlich virulent wird (vgl. auch Weiberg 2004, S. 123).

Wittgenstein beschreibt jenen Vorgang des Sprechens, der uns zum Kreieren von Bildern, zum Metaphorisieren motiviert, wie folgt:

„»Ich sage zwar ›Ich habe jetzt die und die Vorstellung‹, aber die Worte ›ich habe‹ sind nur ein Zeichen für den *Andern*; die Vorstellungswelt ist *ganz* in der Beschreibung der Vorstellung dargestellt.« – Du meinst: das »Ich habe« ist wie ein »Jetzt Achtung!« Du bist geneigt zu sagen, es sollte eigentlich anders ausgedrückt werden. Etwa einfach, indem man mit der Hand ein Zeichen gibt und dann beschreibt. – Wenn man, wie hier, mit den Ausdrücken unsrer gewöhnlichen Sprache (die doch ihre Schuldigkeit tun) nicht einverstanden ist, so sitzt ein Bild im Kopf, das mit dem der gewöhnlichen Ausdrucksweise streitet.“ (PU, § 402)

Sprachliche Bilder leben von ihrer Offenheit für Interpretationen, für Deutungen. Seine Kraft bezieht der metaphorische Sprachgebrauch aus dem, wie Regine Munz es ausdrückt, „in die sprachliche Konvention mehr oder weniger bewusst integrierten beunruhigenden Anteil“ (Munz 2004, S. 333), der in der Unschärfe seiner Regelbehauptung zu denken gibt und gleichsam mit „der gewöhnlichen Ausdrucksweise streitet“ (s.o.).³⁴

Wenn wir einen starken ästhetischen Eindruck ausdrücken wollen, werden wir uns nicht selten der Begrenztheit jener „gewöhnlichen Ausdrucksweise“ bewusst, in der uns Wörter wie Namenstäfelchen erscheinen (vgl. PU, § 26), die uns helfen sollen, die Dinge des Alltags zu funktionalisieren. Wir beginnen dann vielleicht, das sprachlich Ungewöhnliche zu suchen, um sprachlich ungewöhnlich zu handeln (uns ungewöhnlich auszudrücken), und vielleicht werden wir dabei Ungewöhnliches denken. Gerade nämlich indem wir solche Bilder und Ausdrücke gebrauchen, die sich einer Präzisierung, dem definierenden Zugriff entziehen, gelingt es uns, äußere und innere Lebenswirklichkeit in ihrer Komplexität handelnd zu besprechen bzw. sprachlich zu behandeln. Wittgenstein gibt zu bedenken:

„Ja, kann man ein unscharfes Bild immer mit Vorteil durch ein scharfes ersetzen? Ist das unscharfe nicht oft gerade das, was wir brauchen?“ (PU, § 71)

Die Unschärfe der Bilder entspricht der Unschärfe, Komplexität und Widersprüchlichkeit der *conditio humana*. Ihr entgegen steht in unserer Kultur eine „alles gleich machende Gewalt der Sprache, die sich am krassesten im Wörterbuch zeigt“ (VB, S. 480). Möchte man hier – entgegen Wittgensteins bekundeten Intentionen – einen normativen Impuls vernehmen,³⁵ so ließe sich dieser mit der Wissenschaftskritik der Frankfurter Schule dergestalt in Verbindung bringen, dass

³⁴ Wie sich unten noch konkretisieren soll, ist dieser Streit – in den Worten Paul Ricoeurs – immer auch ein „Kampf um das »mehr denken«“ (Ricoeur 1986, S. 285; vgl. auch S. 298).

³⁵ Mit Recht wird man hier einwenden, dass Wittgenstein nichts ferner lag als eine normative oder kritische Ausrichtung seiner Philosophie. *Beschreiben* kann der Philosoph, nicht mehr: keine (normative) „Sprachkritik“ im Sinne des *Tractatus* (vgl. TLP, § 4.0031) und keine *Erklärung* dessen, was ist bzw. nicht ist oder dessen, was sein soll bzw. nicht sein soll (vgl. PU, § 109 ff). Andererseits zeigen aber unzählige seiner Bemerkungen, dass Wittgenstein durchaus bestrebt war, sich eine Vorstellung vom guten

„[...] das Wort, das nur noch bezeichnen und nichts mehr bedeuten darf, so auf die Sache fixiert [wird], dass es zur Formel erstarrt.“ (Horkheimer/Adorno 1991, S. 173)

4. Vom Sprechen und Schweigen der Kunst, oder: Nachdenken über Kunst als reflektierende Teilnahme an der Praxis der Sprache³⁶

Bisher wurde versucht, etwas Licht in das behauptete Dunkel der Bedingungen und Möglichkeiten sprachlicher Bezugnahme auf Kunst zu werfen. Es wurde untersucht, was wir in derartigen Sprechhandlungen tun und wie wir es tun. Im Schlusskapitel soll nun auch die Frage nach dem Warum zur Debatte gestellt werden: Warum sollten wir überhaupt über Kunst sprechen? Bzw. zunächst einmal rein pragmatisch gesehen: Warum *tun* wir es? Welchen Sinn hat solches Sprechen? Um den Sinn (den Zweck?) sprachlicher Bezugnahme auf Kunst zu untersuchen, erscheint es plausibel, abermals zu fragen, inwiefern sich derartige Sprechhandlungen von anderen Sprachpraxen des Alltags (auch von solchen etwa der Wissenschaft, der Wirtschaft und der Politik) strukturell wie funktional unterscheiden.

Die Sprache ist eine Praxis der Verständigung. Ihr Gebrauch beruht auf Regeln, die – das zeigt Wittgenstein in den *Philosophischen Untersuchungen* – von den Sprechern nicht präskriptiv bzw. abstrakt erlernt werden müssen, damit ihre Anwendung (d.h. sprachliche Kommunikation) möglich wird, sondern die stets im Gebrauch von Ausdrücken der Sprache konstituiert werden. Was in Wörter- oder Grammatikbüchern als Regel angeführt wird, stellt nach dieser Auffassung also nicht mehr dar als einen deskriptiven, heuristischen und niemals vollständigen Versuch, den unsystematischen Sprachgebrauch formal zu systematisieren. Eine festgestellte Regel – und sei sie noch so komplex – erscheint hier als Konstrukt, als kontrafaktische Unterstellung: Die Regeln hängen „in der Luft“, wie Wittgenstein es ausdrückt (PU, § 380). Dennoch existiert dieses Konstrukt – und sei es als individuelles Wissen darum, wie ich wann und unter welchen Umständen (sprachlich) handeln muss, damit andere mich verstehen –, wenn es stimmt, dass Sprache ein soziales und kein privates Phänomen ist, das trotz der intersubjektiven Verschiedenheit kognitiver ‚Haushalte‘ funktioniert. Regelmäßiger Sprachgebrauch erscheint dabei nicht nur internalisiert, sondern auch intern habitualisiert, d.h. ein Spre-

Sprechen bzw. Sprachstil ebenso wie eine vom guten Leben zu machen. Nur ging es ihm dabei eben meistens um eine Kritik *seiner* Sprache und *seines* Lebens (als Philosoph) und nicht um die Kritik einer Kultur. Dass er dennoch ein äußerst kritisches Bild von der Kultur hatte, in der er lebte, äußerte er in seinem Werk nur selten so explizit wie in der folgenden Bemerkung: „Einmal wird vielleicht aus dieser Zivilisation eine Kultur entspringen.“ (VB, S. 541).

³⁶ Es folgt eine Zusammenfassung des ursprünglich vorgesehenen Schlusskapitels.

cher handelt nach Regeln (vielleicht besser: in Regeln), ohne deren Angemessenheit, Richtigkeit oder Gültigkeit stets aufs neue und gezielt zu überprüfen. Wenn wir die Sprache gebrauchen, denken wir nicht an die Regeln des Gebrauchs und sind oftmals „nicht einmal fähig, derartige Regeln anzugeben, wenn wir danach gefragt werden“ (BIB, S. 49). Daher kann Wittgenstein sagen:

„Wenn ich der Regel folge, wähle ich nicht. / Ich folge der Regel blind.“ (PU, § 219)

Herbert Ernst Wiegand, der die Bedeutung eines Wortes vom kommunizierenden Individuum her gesehen – in Anlehnung an, aber auch in Abgrenzung von Wittgenstein – als „Wortbedeutungswissen-in-Funktion“ versteht (Wiegand 2000, S. 1541), spricht von einer durch die Kontinuität und Gleichartigkeit der sozialen Regeln des Wortgebrauchs bedingten „Stabilität der Alltagssprache“ (ebd.). Diese, so der Autor, sei notwendig, damit das je individuelle Wissen von den Regeln, von den „stillschweigende[n] Konventionen“³⁷ des Wortgebrauchs (die für die Möglichkeit, dass Wörter bedeutungsvoll werden, konstitutiv seien) in unterschiedlichen, sich wandelnden Verwendungskontexten bedeutungserschließend in Anschlag gebracht werden könne. Aufgrund dieser Stabilität sieht Wiegand mit Blick auf das Sprechen und Deuten des Alltags (auf „die usuellen Benennungskontexte“) eine „konservative Funktion“ der Alltagssprache, deren Ambiguität er folgendermaßen herausstellt:

„Gewissheit, Orientierung, Handlungssicherheit wird aufrechterhalten, Routinisierung kommunikativer Abläufe und die damit eintretende „Entlastung“ ist eine der Folgen. Und damit zeigt sich die Janusköpfigkeit einer eingespielten alltäglichen Sprachpraxis. Denn Gewissheit ist wahrlich kein fruchtbarer Boden für neugierige Fragen, Handlungssicherheit keine besonders günstige Voraussetzung zum Nachdenken, routinisierte Orientierung kann zur Orientierungslosigkeit werden und insgesamt der sprachvermittelnde Alltagshorizont den nur mühsam zu sprengenden Rahmen bilden für nicht gerechtfertigte Vorurteile, unbegreifliche Intoleranz und Parteilichkeit. Und letzteres zeigt sich dann häufig in der Kumpanei der gleichen Metaphorik, die usuell geworden ist.“ (Wiegand 2000, S. 1551)

Dieser Kommentar liest sich als kritische Ausführung zu Wittgensteins nüchterner Feststellung, Regeln befolge man, ohne zu wählen, „blind“ (s.o.). Andererseits würde ein pragmatischer Regelbegriff keinen Sinn machen, wenn das Diktum vom blinden Regelfolgen einen dogmatischen Zwang zu bestimmtem Handeln (oder Nicht-Handeln) implizierte, eine durch die Lebensform gleichsam verordnete Routine, die unser gesamtes Leben vollständig determinierte. Denn wie wäre dann etwa jenes kreative bzw. innovative Sprechen über Kunst möglich, von dem oben schon ausführlich die Rede war? Und wie erst die lebendige Kunst selbst? Die Lösung dieses Widerspruchs zeichnet sich ab, wenn wir uns vor Augen führen, dass die Regeln unserer Sprache (bzw. die Regeln unseres gesamten kulturellen Handelns) zwar maßgeblich sind für unsere Verständigung

³⁷ Diesen Terminus übernimmt Wiegand von dem Sprachphilosophen David Lewis (vgl. Wiegand 2000, S. 1533).

(und für die Existenz von Sprache überhaupt), dass jedoch die „Anwendung eines Wortes [...] nicht überall von den Regeln begrenzt“ ist (PU, § 84). So wie etwa im Tennisspiel – trotz eines ausgefeilten Reglements – keinerlei Vorschrift darüber existiert, wie hoch der Ball geworfen werden darf, so weisen auch die Sprachspiele einer von der Praxis des Regelfolgens zusammengehaltenen Lebensform unzählige Stellen auf, die nicht von Regeln beschrieben bzw. begrenzt sind (vgl. Anm. 30).

Man folgt der Regel des Gebrauchs eines Wortes nicht deshalb blind, weil man allgemein außerstande wäre, dieses Wort anders als regelkonform zu verwenden, sondern weil das Verstehen beim Spielen des jeweiligen Sprachspiels nicht von der Regel gelöst werden kann. So wird ein sprachliches Bild eben erst in dem Moment als solches wahrgenommen, da die regelgerechte, d.h. nicht (intendiert) bildliche Verwendungsweise des betreffenden Begriffs vorausgesetzt werden kann.³⁸

Damit die Rede von einem „fetten Mittwoch“ (vgl. PU, S. 556) bedeutungsvoll wird, müssen die gewöhnlichen Verwendungsweisen von *fett* und *Mittwoch* bekannt sein. Bedeutungsvoll wird diese Metapher nicht dadurch, dass ich ihr eine ungewöhnliche Bedeutung beimesse – „Ich will *diese* Wörter (mit den mir geläufigen Bedeutungen) *hier* gebrauchen.“ (ebd.) –, sondern dadurch, dass die ungewöhnlich verwendeten Wörter gewöhnliche Bedeutungen haben (vgl. PU, S. 557). Ob diese Verwendung gewöhnlich (regelkonform) oder ungewöhnlich (regelinnovativ) ist, entscheidet nicht der Sprecher durch den Entschluss einer ungewöhnlichen Deutung der Regel, sondern die soziale Praxis der Zuschreibung von Regelfolgen (vgl. PU, § 202), also jene Lebensform, in der sich „von Fall zu Fall der Anwendung [...] äußert, was wir »der Regel folgen«, und was wir »ihr entgegenhandeln« nennen“ (PU, § 201). Deuten lässt sich also nicht die Regel, sondern der konkrete Fall ihrer Anwendung, und zwar vor dem Hintergrund dessen, was in einer Lebensform die Regel ist.³⁹ Diesen Zusammenhang von Regel, Anwendung und Deutung beschreibt Wittgenstein hinsichtlich der Art von Wirkung, die die Konfrontation mit einem lyrischen Vers bei uns hinterlassen kann, wie folgt:

„Worte eines Dichters können uns durch und durch gehen. Und das hängt, kausal, natürlich mit dem Gebrauch zusammen, den sie in unserem Leben haben. Und es hängt auch damit zusammen, dass wir, diesem Gebrauch gemäß, unsere Gedanken dorthin und dahin in die wohlbekannte Umgebung der Worte schweifen lassen.“ (Z, # 155)

In dieser „Umgebung der Worte“ können wir nun auf die besagten Leerstellen in den Reglements unserer Sprache stoßen, die handelnd zu besetzen nicht selten die oben mit Wiegand beschriebene Routine, also die konservative Funktion der Alltagssprache ver-

³⁸ Deshalb kann eine kreative Sprechhandlung misslingen (vgl. Schneider 2004, S. 75), und es lässt sich etwa sagen, dass erst die akzeptierte Metapher eine gelungene sei (vgl. Munz 2004, S. 332).

³⁹ Zur Problematik des Regelfolgens bei Wittgenstein vgl. die Hinweise in Anm. 29 sowie den lesenswerten Aufsatz von Robert L. Arrington (2001).

hindert. Wenn wir nämlich unsere Gedanken angesichts jener „Routinisierung kommunikativer Abläufe“ (Wiegand, s.o.) überhaupt „schweifen lassen“, bemühen wir uns *in der Regel* (wörtlich!) nicht, die Regelmäßigkeit von Gewissheit, Handlungssicherheit und routinierter Orientierung auf ihre Leerstellen hin zu deuten. Für die Praxis der Auseinandersetzung mit Kunst gilt hingegen vielleicht in besonderem Maße: „Wir erwarten *dies* und werden von *dem* überrascht“ (PU, § 326). Die Gründe, Motive, Aspekte unseres Sprechens scheinen in den entsprechenden Sprachspielen nicht selten infrage zu stehen. Wenn uns die Worte eines Gedichts „durch und durch gehen“ (s.o.), erschüttert das zuweilen unser ganzes Leben. Was unhinterfragt gültig schien, wird plötzlich fraglich – und wie Wittgenstein zu bedenken gibt: „Was die Menschen als Rechtfertigung gelten lassen, – zeigt, wie sie denken und leben.“ (PU, § 325). So motiviert das Sprechen über Kunst vielleicht nicht nur eine Behandlung der Leerstellen unserer Sprache – sei es durch die Verwendung ungewöhnlicher Gesten oder durch das Metaphorisieren – immer dann, wenn uns der ästhetische Eindruck sprachlos macht, was unsere regelmäßigen Ausdrucksmöglichkeiten betrifft; vielleicht ist das Sprechen über Kunst damit auch ein Anlass, sich im Leben und Denken neu zu orientieren.

Zunächst einmal sah Wittgenstein in der Kunst schlichtweg einen Anlass, sich beim Sprechen Mühe zu geben:

„Die Lücke, die der Organismus des Kunstwerks aufweist, will man mit Stroh ausstopfen, um aber das Gewissen zu beruhigen nimmt man das *beste* Stroh.“ (VB, S. 455)

Das Ausstopfen mit Bildern der Sprache, das, wie sich mit Wittgenstein sagen ließe, nicht selten selbst ein Prozess der Erdichtung ist (vgl. PU, S. 546), kann im Spiel seiner Deutung misslingen; im Vorgang ihres Gebrauchs können aber Bilder in ihrem Ausdruck auch erblühen, wie Wittgenstein es einmal seinerseits in einem Bild artikuliert:

„»Eine ganze Welt des Schmerzes liegt in diesen Worten.« [... pflegt man etwa über den Vers eines Gedichts zu sagen; Anm. d. Verf.] Wie *kann* sie in ihnen liegen? – Sie hängt mit ihnen zusammen. Die Worte sind wie die Eichel, aus der ein *Eichbaum* wachsen kann.“ (VB, S. 524)

Ein (poetisches) Bild mag „eine ganze Welt des Schmerzes“ zum Ausdruck bringen; aber nicht so, dass sie in diesen Worten repräsentiert wäre, sondern vielmehr derart, dass im deutend handelnden Spiel mit einem sprachlichen Ausdruck die Möglichkeit besteht, „eine ganze Welt des Schmerzes“ erstehen zu lassen.

Dabei steht für Wittgenstein fest, dass keine Deutung jenen Regelzusammenhang erkennend transzendieren kann, den er als *Lebensform* bezeichnet. Wenn er diese Lebensformen „das Hinzunehmende, Gegebene“ (PU, S. 572) nennt, möchte der Philosoph damit hinsichtlich der Anwendung von Sprachregeln nicht den ethischen Hinweis zum Ausdruck bringen, dass die Sprachspiele und damit die Lebensformen durch unser Handeln nicht veränderbar seien, sondern die erkenntniskritische Überzeugung, dass es für

die Anwendung jener Regeln, die das Spiel unseres (sprachlichen) Handelns bestimmen, keine *Ursache* im Sinne einer Letztbegründung gibt.⁴⁰ Sofern das Sprachspiel einer Lebensform „nicht begründet“ ist, sofern es für Wittgenstein weder vernünftig noch unvernünftig ist, erscheint es zugleich als „etwas Unvorhersehbares“, das in seiner Ungründbarkeit so offen, wandelbar und überraschend dasteht „wie unser Leben“ (vgl. ÜG, § 559).

Wittgensteins Ausführungen zur Normativität des Regelfolgens schließen keineswegs eine ethische Perspektive auf die Wandelbarkeit subjektiver wie kultureller Handlungsmöglichkeiten aus: Die Sprache impliziert ein Können und Wollen gegenüber dem Müssen; und sie erlaubt ein Sollen. Dennoch dürfte es schwierig sein, die anfangs dieses Kapitels aufgeworfenen Fragen unter Berufung auf Wittgenstein zu bearbeiten. Denn Letzterer hätte die Probleme vermutlich als Pseudoprobleme zur Seite geschoben: ‚Die Menschen sprechen über Kunst, also macht dieser Sprachgebrauch Sinn und so wie sie sprechen, ist es *gut*.‘ – Viel mehr hätte der Pragmatiker diesbezüglich wohl nicht zu sagen (vgl. z.B. BIB, S. 52; s.o., Anm. 33). Genau in dieser radikalen Verweigerung jeglicher Erklärung dessen, was ist, vonseiten der Philosophie erscheint Wittgenstein schließlich doch als kritischer Denker – als kritischer Denker ohne kritische Theorie: ‚Die Philosophie stellt eben alles bloß hin, und erklärt und folgert nichts.‘ (PU, § 126) Alle *Warum*-Fragen verlangen nun nach genau jenen Erklärungen und Folgerungen, die Wittgenstein verweigert. Über Thesen, mit denen auf diese Fragen geantwortet werden mag, könnte es seiner Ansicht nach nicht einmal „zur Diskussion kommen, weil Alle mit ihnen einverstanden wären“ (ebd., § 128). Abgesehen davon, dass es in unzähligen Sprachspielen trotzdem zu dieser Diskussion von Frage- und Antwortversuchen kommt (und meistens ohne dabei Einverständnis zu erzielen), dass also die Erklärung einen beträchtlichen Teil dessen darstellt, was die Philosophie nach Wittgenstein nicht erklären soll oder kann, stellt sich die Frage, inwiefern sich „der Gedanke [...] an’s Licht arbeitet“ (VB, S. 517), wenn doch schon „alles offen daliegt“ (PU, § 126).

Fragt man nämlich, wie dieses Ideal sachlich-neutraler Klarheit zu verwirklichen sei, so erscheint das Philosophieren als ein Nachdenken über die Welt, das diese aus der Distanz zu betrachten sucht, um sich doch stets als Teil von ihr zu reflektieren, als eine Praxis, die in der Bescheidenheit ihrer alltäglichen Beobachtungen die Welt zu durchdringen vermag, ohne in sie einzugreifen. In dieser involvierten Distanziertheit, die es, wenn sie denn gelingt, ermöglicht, „der Fliege den Ausweg aus dem Fliegenglas [zu] zeigen“ (PU, § 309), scheint Wittgenstein eine Verwandtschaft der Philosophie mit der

⁴⁰ Vgl. dazu PU, § 211 ff, insb. 217; BIB, S. 34 f; vgl. auch Bezzel 2001, S. 132.

Kunst zu erblicken. Denn, so der Autor, auch wenn es oberflächlich nicht den Anschein hat, so belehren Künstler die Menschen nicht minder als Wissenschaftler (vgl. VB, S. 501); im Unterschied zur Wissenschaft ist die Lehre der Kunst aber gerade von solcher Natur, wie Wittgenstein sie für die Philosophie anstrebt – hinstellend, nicht erklärend; betrachtend, nicht eingreifend. Was man in der Auseinandersetzung mit Kunst lernen kann, ist weniger eine „Technik“ (bestimmte Regeln zu befolgen), als vielmehr „Inspiration [...] eine Art des Hinhorchens, der Rezeptivität“ (PU, § 232).

Seine schon um 1916 gewonnene Ansicht, das Kunstwerk sei „der Gegenstand sub specie aeternitatis gesehen“, so dass die Gegenstände gleichsam „die ganze Welt als Hintergrund haben“ (Tb, S. 178), scheint für den späteren Wittgenstein ihre Relevanz behalten zu haben, wenn er sie in einer Bemerkung aus dem Jahr 1930 wie folgt aufgreift:

„Nun scheint mir aber, gibt es außer der Arbeit des Künstlers noch eine andere, die Welt sub specie aeterni einzufangen. Es ist – glaube ich – der Weg des Gedankens, der gleichsam über die Welt hinwegfliegt und sie so lässt, wie sie ist – sie von oben im Fluge betrachtend.“ (VB, S. 456)

Nicht nur zur Verwandten des (philosophischen) Gedankens sondern gar zu seinem Vorbild avanciert die Kunst zuweilen in Wittgensteins Denken: Etwa wenn er als höchstes (und zu gleich utopisches) Ziel seines Lebens proklamiert, eine Melodie zu komponieren (vgl. D, S. 21); wenn er Beethoven das Ringen mit Problemen attestiert, welche die Philosophie nicht einmal angegangen habe (vgl. VB, S. 462); oder wenn er in vielen Bemerkungen sein philosophisches Sprechen am Ideal des Kunstwerks orientiert, was schließlich im Bekenntnis der folgenden „Stellung zur Philosophie“ kulminiert: „Philosophie dürfte man eigentlich nur dichten.“ (VB, S. 483)⁴¹

Für Wittgenstein sind die Gesten der Kunst einerseits Teil unserer Sprachspiele und hinterlassen andererseits Lücken, die deutend zu „stopfen“ unser Gewissen beunruhigt (vgl. VB, S. 455). Der „Körper“ der Musik, so scheint es ihm, verschweigt eine „unendliche Komplexität“ und ermöglicht dadurch erst „die Deutung dieses manifesten Inhalts“ (VB, S. 462), eines Inhalts, den doch nur die schweigende Kunst selbst zu sagen

⁴¹ In dieser Vorstellung drückt sich ebenso wie in derjenigen vom Ideal eines Gedankens, der gleichsam über die Welt hinwegfliegt, ohne sie seinem Zweck zu unterwerfen (s.o.), eine Haltung aus, die erstaunliche Parallelen zum Denken eines Philosophen zeigt, dessen Ziele in der Philosophie denjenigen Wittgensteins geradezu diametral entgegen zu stehen scheinen: Adorno, der Kulturkritiker, strebt wohl vieles an, aber sicher nicht, „dass die philosophischen Probleme *vollkommen* verschwinden sollen“ (PU, § 133), solange die Probleme der Gesellschaft, ihre Ungerechtigkeit, Unfreiheit, Unmenschlichkeit Bestand haben. So mag es verwundern, dass neben einem beiderseits erhöhten Interesse an der Kunst auch die Sichtweise auf das komplementäre Verhältnis von Philosophie und Kunst gewisse Ähnlichkeiten zwischen Wittgenstein und Adorno erkennen lässt. Beide Denker treffen sich, so ließe sich diese Gemeinsamkeit paraphrasieren, in ihrer Sicht auf Kunst als einem schweigenden Sprechen und in ihrer Sicht auf den philosophischen Gedanken als einem sprechenden Schweigen (vgl. die Ausführungen bei Wiggershaus 2000, S. 121 ff).

vermag.⁴² Ihr Schweigen und Sprechen so zu lassen, wie es ist und doch ihr Innerstes zu deuten – das entspricht jenem Gedanken, der über die Welt fliegt, ohne sie beherrschen zu wollen. Vielleicht kann das Sprechen über Kunst eine Praxis derart schwerer Leichtigkeit des Denkens sein, weil sie stets unter dem Eindruck jenes unaussprechbaren Grundes steht, vor dem das, was dann gedacht und ausgesprochen wird, überhaupt erst „Bedeutung bekommt“ (VB, S. 472). Hierin erscheint das Nachdenken und Sprechen über Kunst als potentiell philosophische Tätigkeit, nämlich – nach Wittgenstein ebenso wie die künstlerische Tätigkeit selbst – als reflexive „Arbeit [...] an der eigenen Auffassung. Daran, wie man die Dinge sieht“ (ebd.). Als eine besondere Spielart „reflektierender Teilnahme an der Praxis der Sprache, an Sprachspielen als Lebensformen“ – so Wiggershaus (2000, S. 128) hinsichtlich Wittgensteins Philosophiebegriff – birgt das Spiel des deutenden Umgangs mit Kunstwerken möglicherweise sprachbelebende Impulse, sofern es im Sinne der Kantischen Einbildungskraft gleichsam „das begriffliche Denken dazu [zwingt], *mehr* zu denken“ (Ricoeur 1986, S. 284).

Vielleicht ist es aber auch so, dass unser Sprechen in diesen Fällen, als der Versuch, die Kunst zu verstehen, auf mehr, auf anderes zielt als auf das Deuten, das Interpretieren nach der Art einer wie auch immer motivierten Bemühung um den vergangenen Augenblick. Wenn Wittgenstein zu bedenken gibt: „Das Verständnis der Musik ist eine Lebensäußerung des Menschen.“ (VB, S. 550), dann eröffnet er eine Perspektive auf den Sinn unseres Sprechens über Kunst, die man allzu leicht aus dem Blick verliert. Kunst mag nämlich nicht nur Anlass und Thema unseres Sprechens sein, sondern umgekehrt auch unser Sprechen ein Anlass und Thema, ja eine Funktion der Kunst. So beendet der Komponist Wolfgang Rihm seine Variationen über die Frage *Was »sagt« Musik?* mit dem vorsichtigen Fazit:

„Wenn also Musik etwas sagt, dann ist es zuerst dies an uns gerichtete: »Sprich!« Musik will uns zum Sprechen bringen, das sagt sie. Sie ist ein autonomes Phänomen, das als dialogische Potenz auf uns hin – letztlich von uns aus – bezogen bleibt.“ (Rihm 1997, S. 180)

Vielleicht schwebte Wittgenstein etwas ähnliches vor, wenn er die eigenartige Verwicklung der musikalischen Sprache mit der Wortsprache zu beschreiben versuchte, um schließlich den Humboldtschen Begriff der *Wechselwirkung* (von Musik und Sprache) zu bemühen (vgl. VB, S. 523). Als „Lebensäußerungen“ bedingen sich Kunst und Sprache gegenseitig. Eine Kultur besteht in einem kreisenden Spiel der Zeichen- und Bedeutungsproduktion (vgl. Bezzel, S. 102 ff), ein Spiel, das abschließend mit jener Aufforderung skizziert sei, die Rihm von den Lippen der Musik liest:

⁴² Mit Adornos Ästhetischer Theorie ließe sich hier folgendermaßen anschließen: „Deshalb bedarf Kunst der Philosophie, die sie interpretiert, um zu sagen, was sie nicht sagen kann, während es doch nur von Kunst gesagt werden kann, indem sie es nicht sagt.“ (Adorno 1970, S. 113).

„Die Musik sagt: »Ich bin. Damit ich sein kann: Höre!
Damit du hörst: Sprich! Damit du sprichst, bin ich.«“ (Rihm 1997, S. 180)

5. Schluss

Was also tun wir, wenn wir über Kunst sprechen? –

Wir suchen: Wir seufzen, wir gestikulieren, wir gebärden uns, wir ringen nach Worten, und oftmals geben wir frustriert auf. Wir wenden uns nach Innen, während unser Außen antwortet. Wir versuchen, eine Lücke zu füllen, die sich nicht füllen lässt. Wir suchen nach Deutung und finden Ausdruck.

Wir spielen: Wir reagieren, wir urteilen, wir erklären, wir staunen, wir klassifizieren, wir erinnern, wir vergleichen, und dabei stoßen wir ständig an die Grenzen des Sprechens wie des Denkens. Wir machen uns Spiele zu eigen und vergessen schnell, dass es Spiele der Kultur sind. Oder wir bemerken Spielregeln, und indem wir ihrer Grenzen gewahr werden, beachten wir ihre Lücken. Wir spielen Spiele von unvorhersehbarer Eigendynamik, aber wir sind keine Statisten.

Wir meinen: Wir glauben, von Bedeutung oder Schönheit zu sprechen, aber sprechen von uns. Wir glauben von uns zu sprechen, aber sprechen von unserer Kultur. Wir sind überzeugt von Werten der Kunst, doch es sind Werte der Lebensform. Wir denken, sprechen zu müssen, weil wir wahrnehmen, und tatsächlich nehmen wir wahr, weil wir sprechen. Wir machen die Kunst zum Thema unseres Sprechens, aber unser Sprechen ist auch das Thema der Kunst.

Wir fragen: Wir wundern uns und lernen eine neue Geste. Wir wollen vergangene Erlebnisse erinnern und ermöglichen stattdessen zukünftige. Wir fragen nach der Bedeutung von Kunst und erklären die Bedeutung des Fragens. Wir scheitern am Unausprechlichen und erneuern dabei die Sprache.

Wir müssen sprechen, weil wir nicht schweigen können.

Wir können sprechen, weil wir nicht schweigen müssen.

Literatur

I. Verwendete Siglen der zitierten Schriften Ludwig Wittgensteins

- BlB = *Das blaue Buch* [,*The Blue Book*‘; ca. 1933; 1. Aufl. Oxford 1958]. Hrsg. von Rush Rhees, übers. von Petra von Morstein. In: Werkausgabe Bd. 5. Frankfurt/M.: Suhrkamp¹1989, S. 15-116
- BrB = *Eine Philosophische Betrachtung* (*Das Braune Buch*; Versuch einer deutschen Umarbeitung des *Brown Book*, ergänzt durch die engl. Fassung) [ca. 1934; 1. Aufl. Frankfurt 1963]. Hrsg. von Rush Rhees, teilw. übers. von Petra von Morstein. In: Werkausgabe Bd. 5. Frankfurt/M.: Suhrkamp¹1989, S. 117-282
- D = *Denkbewegungen: Tagebücher 1930-1932, 1936-1937*. Hrsg. und kommentiert von Ilse Somavilla. Frankfurt/M.: Fischer 1999 (1. Aufl. Innsbruck 1997)
- PU = *Philosophische Untersuchungen* [ca. 1950; 1. Aufl. Oxford 1953]. In: Werkausgabe Bd. 1. Frankfurt/M.²1995 (¹1984), S. 225-580
- Tb = *Tagebücher 1914-1916*. In: Werkausgabe Bd. 1. Frankfurt/M.: Suhrkamp²1995 (¹1984), S. 87-223
- TLP = *Tractatus logico-philosophicus* [1921; 1. Aufl. London 1922]. In: Werkausgabe Bd. 1. Frankfurt/M.: Suhrkamp²1995 (¹1984), S. 8-85
- ÜG = *Über Gewissheit*. Hrsg. von G.E.M. Anscombe und G.H. Wright (1. Aufl. Oxford 1969, zweisprachig). In: Werkausgabe Bd. 8. Frankfurt/M.: Suhrkamp²1995 (¹1984), S. 113-257
- VÄ = *Vorlesungen über Ästhetik* [gehalten im Sommersemester 1938 in Cambridge]. In: *Vorlesungen und Gespräche über Ästhetik, Psychoanalyse und religiösen Glauben* [*Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*; 1. Aufl. Oxford 1966]. Zsgest. und hrsg. aus Notizen von Yorick Smythies u.a. von Cyril Barrett. Dt. Übers. von Ralf Funke. 2. neu durchges. Aufl. Düsseldorf und Bonn: Parerga 1996, S. 11-60
- VB = *Vermischte Bemerkungen*. Eine Auswahl hrsg. von G.H. v. Wright unter der Mitarbeit von Heikki Nyman (1. Aufl. 1979). In: Werkausgabe Bd. 8. Frankfurt/M.: Suhrkamp²1995 (¹1984), S. 445-573
- Z = *Zettel*. Hrsg. von G.E.M. Anscombe und G.H. Wright (1. Aufl. 1979). In: Werkausgabe Bd. 8. Frankfurt/M.: Suhrkamp²1995 (¹1984), S. 259-443

II. Sonstige Literatur

- Adorno, Theodor W. (1970): *Ästhetische Theorie*. In: ders.: *Gesammelte Schriften* Bd. 7 (hrsg. v. G. Adorno u. R. Tiedemann). Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Adorno, Theodor W. (1978): *Fragment über Musik und Sprache* [¹1956]. In: ders.: *Quasi una fantasia* [¹1963]. In: ders.: *Gesammelte Schriften* Bd. 16. Musikalische Schriften I-III (hrsg. von R. Tiedemann). Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 251-256
- Aristoteles (2003): *Die Poetik* (Griechisch/Deutsch). Übersetzt und hrsg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam (1. Aufl. 1982)
- Arrington, Robert L. (2001): *Following a rule*. In: Hans-Johann Glock (Hg.): *Wittgenstein: a critical reader*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd, S. 119-137
- Bezzel, Chris (2001): *Wittgenstein zur Einführung*. Hamburg: Junius (4. Aufl.; 1. Aufl. 1988)
- Blume, Thomas (2002): *Wittgensteins Schmerzen*. Paderborn: Mentis
- Davidson, Donald (1990a): *Was Metaphern bedeuten* [1978]. In: ders.: *Wahrheit und Interpretation* (engl. 1984). Übers. von Joachim Schulte. Frankfurt/M.: Suhrkamp (1. Aufl. 1986), S. 343-371

- Davidson, Donald (1990b): *Kommunikation und Konvention* [engl. 1981]. In: ders.: *Wahrheit und Interpretation* a.a.O., S. 372-393
- Droescher, Hans-Michael (1980): *Grundlagenstudien zur Linguistik. Wissenschaftstheoretische Untersuchungen der sprachphilosophischen Konzeptionen Humboldts, Chomskys und Wittgensteins*. Heidelberg: Groos
- Faltin, Peter (1985): *Bedeutung ästhetischer Zeichen: Musik und Sprache* (Aachener Studien zur Semiotik und Kommunikationsforschung, Bd. 1). Hrsg. von Christa Nauck-Börner. Aachen: Rader
- Glock, Hans-Johann (2000): *Ästhetik*. Stichwort in: ders.: *Wittgenstein-Lexikon* (engl. 1996). Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, S. 47-51
- Horkheimer, Max / Adorno, Theodor W. (1991): *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt/M.: Fischer (¹1969; Amsterdam ¹1947)
- Kaspar, Rudolf F. (1992): *Wittgensteins Ästhetik: eine Studie*. Wien, Zürich: Europaverlag
- Kertscher, Jens (2004): *Von der Metapher zur Bildmetapher. Überlegungen im Anschluss an Davidson und Wittgenstein*. In: ders. / Arnsward, Ulrich / Kroß, Matthias (Hg.): *Wittgenstein und die Metapher*. Berlin: Parerga, S. 165-194
- Koch, Walter (2000): *Über Bedingung und Möglichkeit sprachlicher Bezugnahme auf Empfindungen. Eine Kritik von Ludwig Wittgensteins Auffassung von Empfindung, Empfindungswort und Empfindungskorrelat* [Europäische Hochschulschriften, Reihe XX Philosophie, Bd. 613]. Frankfurt/M. (u.a.): Peter Lang
- Kripke, Saul A. (2006): *Wittgenstein über Regeln und Privatsprache: eine elementare Darstellung* (engl. ¹1982). Aus dem Amerikanischen von Helmut Pape. 1. Aufl. 1987. Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Kroß, Matthias (2004): *Die Selbstverständlichkeit der Metapher. Wittgensteins Entspannung eines sprachphilosophischen Problems*. In: ders. / Arnsward, Ulrich / Kertscher, Jens (Hg.): *Wittgenstein und die Metapher*. Berlin: Parerga, S. 23-53
- Majetschak, Stefan (1996): *Ludwig Wittgenstein (1889-1951)*. In: Borsche, Tilman (Hg.): *Klassiker der Sprachphilosophie*. München: Beck, S. 365-384
- Munz, Regine (2004): *Symbole, Wunder, Metaphern. Erklärungsformen von Sprachgenese in Wittgensteins Denkbewegungen*. In: Arnsward, Ulrich / Kertscher, Jens / Kroß, Matthias (Hg.): *Wittgenstein und die Metapher*. Berlin: Parerga, S. 311-334
- Ricoeur, Paul (1986): *Die lebendige Metapher* [franz. ¹1975]. Aus d. Franz. von R. Rochlitz. München: Wilhelm Fink
- Rihm, Wolfgang (1997): *Was »sagt« Musik?* [Vortrag, geh. 1991]. In: ders.: *ausgesprochen. Schriften und Gespräche Band 1*, hrsg. von Ulrich Mosch. Winterthur/Schweiz: Amadeus, S. 172-181
- Schneider, Hans Julius (1992): *Phantasie und Kalkül. Über die Polarität von Handlung und Struktur in der Sprache*. Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Schneider, Hans Julius (2004): *Das Prinzip der Ausdrückbarkeit, die Grenzen des Sagbaren und die Rolle der Metapher*. In: Arnsward, Ulrich / Kertscher, Jens / Kroß, Matthias (Hg.): *Wittgenstein und die Metapher*. Berlin: Parerga, S. 55-80
- Seel, Martin (1996): *Ethisch-ästhetische Studien*. Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Weiberg, Anja (2004): „Ein Bild hielt uns gefangen“. *Die Kraft der Metapher*. In: Arnsward, Ulrich / Kertscher, Jens / Kroß, Matthias (Hg.): *Wittgenstein und die Metapher*. Berlin: Parerga, S. 115-135
- Wiegand, Herbert Ernst (2000): *Mit Wittgenstein über die Wortbedeutung nachdenken. Gebrauch? Regel des Gebrauchs? Ein Etwas im Kopf?* [1999]. In: ders.: *Kleine Schriften. Bd. 2: 1988 bis 1999* hrsg. von Matthias Kammerer und Werner Wolski. Berlin: Walter de Gruyter, S. 1507-1552

Wiggershaus, Rolf (2000): *Wittgenstein und Adorno. Zwei Spielarten modernen Philosophierens*. Göttingen: Wallenstein