

„Schöne Welt“¹

Zu einigen Grundbegriffen von Wittgensteins Frühphilosophie

Joachim SCHULTE (Bielefeld)

Ging heut' morgen übers Feld
Ging heut' morgen übers Feld,
Tau noch auf den Gräsern hing;
Sprach zu mir der lust'ge Fink:
„Ei, du! Gelt?
Guten Morgen! Ei gelt? Du!
Wird's nicht eine schöne Welt!?
Zink! Zink!
Schön und flink!
Wie mir doch die Welt gefällt!“
Auch die Glockenblum' am Feld
Hat mir lustig, guter Ding'
Mit dem Glöckchen, klinge, kling,
Klinge, kling,
Ihren Morgengruß geschellt:
Wird's nicht eine schöne Welt!?
Kling, kling!
Schönes Ding!
Wie mir doch die Welt gefällt!
Heia!

Und da fing im Sonnenschein
Gleich die Welt zu funkeln an;
Alles Ton und Farbe gewann
Im Sonnenschein!
Blum' und Vogel, Groß und Klein!
„Guten Tag!“
Ist's nicht eine schöne Welt?
Ei, du! Gelt!?
„Schöne Welt!“
Nun fängt auch mein Glück wohl an?!
Nein! Nein!
Das ich mein',
Mir nimmer, nimmer blühen kann!

Gustav Mahler, *Lieder eines fahrenden Gesellen*
(2. Lied)

I

Mehrmals wird in Mahlers Gedicht die schöne Welt beschworen, ihr Bestehen fragend behauptet. Wer die Musik kennt, braucht nicht die Schlußzeilen mit der nur noch zitierten – im Text in Anführungszeichen gesetzten – „schönen Welt“ abzuwarten, um zu hören, daß diesem Sänger das Glück nicht blühen wird.

Die Frage ist: Wieso hört man das? Oder: Wieso kann man das hören, wenn man ein Ohr dafür hat? Die Antwort lautet: In der Musik, durch die Musik wird eine Welt aufgebaut und vernehmbar gemacht, die eben nicht einfach schön ist. Diese Welt ist eine, in der Vögel und Blumen zwar von Schönheit und möglichem Glück zeugen können, die dem Sänger aber dennoch Glück und Hoffnung vorenthält. Es ist

¹ Der vorliegende Text gehört in den Zusammenhang eines umfassenderen work in progress, mit dem ich mich unter dem Arbeitstitel *Ich bin meine Welt* seit einigen Jahren beschäftige. Drei weitere Stücke wurden in Zeitschriften oder Sammelbänden veröffentlicht. Der hier vorgelegte Text wurde in München als Vortrag gehalten. Einige im Rahmen der anschließenden Diskussion laut gewordene Fragen und Einwände wurden dankbar berücksichtigt.

eine Welt, in der daher letztlich auch die Schönheit ihren Glanz einbüßt und nur noch in bitterer Ironie nachhallt.

Diese Antwort könnte übertrieben wirken. Denn man glaubt doch meinen zu dürfen, daß das Reden von einer musikalisch gestalteten Welt eine bloße Metapher ist. Auf den ersten – und wohl nicht nur auf den ersten – Blick sprechen mancherlei Gründe dagegen, diese Verwendung des Wortes „Welt“ allzu buchstäblich zu nehmen: Zunächst einmal verfüge die Musik gar nicht über die Mittel zur rechten Veranschaulichung auch nur eines Stückes Welt. Zweitens würde die Anerkennung der Rede von einer solchen Welt eine enorme Vervielfachung der „Welten“ nach sich ziehen und unseren Begriff der Welt dadurch jeglichen Inhalts berauben. Drittens ließe sich gewiß einiges zugunsten der Auffassung vorbringen, daß wir alle in *einer* Welt leben. Demnach sei es bestenfalls sinnbildlich zu verstehen, wenn von mehreren Welten gesprochen werde. Wollte man derartige Äußerungen über musikalisch oder sonstwie verfertigte Welten neben unserer wirklichen Welt wortwörtlich nehmen, dürfe nicht verkannt werden, daß sie im Grunde unrichtig und irreführend sind.

Der erste Einwand, der die Mittel und Beschreibungsmöglichkeiten der Musik betrifft, soll hier weitgehend dahingestellt bleiben.² Der dritte Einwand, der von der Einzigkeit und Einheit unserer Welt ausgeht, wird später behandelt. Der zweite Einwand dagegen, bei dem es um die Vervielfachung der Welten geht, soll sofort betrachtet werden.

Hier ist folgende Vorüberlegung angebracht: Angenommen, man fühlt überhaupt den Drang, Werke der Kunst, insbesondere der Musik, als Welten ähnlich zu begreifen oder geradeheraus als Welten zu bezeichnen. Dann stellt sich die Frage, ob eine solche Parallele oder eine solche Apostrophierung bei allen oder wenigstens den meisten Werken gleich angebracht wäre. Die Antwort muß offensichtlich lauten: Dem wäre *nicht* so. Nicht alle Werke lassen im selben Maße den Eindruck aufkommen, in ihnen biete sich eine ganze Welt dar. Beethovens Symphonien würde man eher Weltcharakter zubilligen als den Symphonien Mozarts oder Haydns, den Klaviersonaten von Brahms eher als den Cembalostücken Scarlattis, den Werken Mahlers eher als den musikalischen Veranstaltungen von John Cage.

Diese Reihe von Gegenüberstellungen ist natürlich nicht zufällig gewählt. Im Gegenteil, sie soll suggestiv wirken und deutlich machen, daß es gerade die *spürbar* von subjektivem Gestaltungswillen geprägten Werke sind, bei denen wir einzuräumen geneigt sind, in ihnen trete uns eine Welt entgegen. Weder die einem absoluten Musikbegriff verpflichteten noch die dem Konventionellen verhafteten „tö-

² Daß mit rein musikalischen Mitteln eine Welt aufgebaut werden kann, ließe sich unter anderem durch den Hinweis auf Beispiele begründen, die gerade bei Mahler sehr häufig zu finden sind. Man denke etwa an das vor allem – aber natürlich nicht nur – im 1. Satz der Dritten häufig benutzte Verfahren, durch Dynamik, Instrumentierung und orchestrale Dimensionenbildung (z.B. Schaffung eines Subjektiv/objektiv-Kontrasts) zu suggerieren, daß verschiedene Kapellen oder Musikergruppen mit wechselndem Abstand durch den vom übrigen Orchester gebildeten Raum marschieren. Der Eindruck, man selbst stehe an einem bestimmten Ort, während die Militär- oder Jahrmarktmusiker aus verschiedenen Richtungen kommend und in verschiedene Richtungen verschwindend vorbei defilieren, muß sich auch dem unmusikalischsten Gemüt aufdrängen.

„bewegten Formen“ wollen sich zu Gebilden fügen, bei denen man versucht ist, von Welten zu sprechen. Der Begriff „Welt“ kann sich in der Musik vor allem dann aufdrängen, wenn man es mit Werken des neunzehnten Jahrhunderts zu tun hat, also grob gesprochen mit Stücken der frühen wie der späten Romantik.³

Wenn Mahler in einem Gespräch die bezeichnende Formulierung gebraucht: „Symphonie heißt mir eben: mit allen Mitteln der vorhandenen Technik eine Welt aufbauen“⁴, dann will er damit unter anderem betonen, daß erstens nicht eine gegebene Welt bloß nachgezeichnet, sondern eine neue Welt geschaffen werden soll und daß, zweitens, *er* – also Mahler selbst – es ist, der diese neue Welt aus eigenem Vermögen und eigener Machtvollkommenheit schafft und formt. Die an diesen Worten ablesbare romantische und, wie man so sagt, nachgerade faustische Einstellung gibt Anlaß zu einer Überlegung, die eine womöglich nicht ganz unwichtige Unterscheidung nahelegt:

In einem Sinne von „Welt“ stellt etwa Mahlers vierte Symphonie eine andere Welt dar als die übrigen Werke dieses Komponisten. Ihr relativ unbeschwerter, heiter-zuversichtlicher Ton hebt sich vom Pathos der Zweiten ebenso ab wie von dem tragischen Charakter der Sechsten oder dem metaphysischen Anspruch der Achten. So aufgefaßt, bildet jede dieser Symphonien ihre eigene Welt und ist von den anderen vielleicht nicht weniger scharf abgesetzt als von einzelnen Werken Beethovens oder Bruckners.

In einem zweiten Sinne dieses Begriffs „Welt“ ist Mahlers Vierte ein Teilstück der von der Gesamtheit seiner Kompositionen gebildeten Welt. Der hier ins Spiel gebrachte Gedanke des Gesamtwerks ist freilich ebenfalls eminent romantisch. Ihm entsprechend könnte man sagen, daß die von einem Komponisten wie Mahler kraft der Summe seiner Stücke geschaffene Welt durch einen charakteristischen Tonfall und die durch diesen wie durch den Ablauf der Einzelwerke bestimmte Sichtweise gekennzeichnet ist. Der typische Tonfall Mahlers ließe sich, um mit Adorno zu reden, durch ein österreichisches Wort für den Riesling – also für das stets deutlich präsenste Nebeneinander von Säure und Süße – als „schmeckert“ bezeichnen.⁵ Die Konturen der Weltsicht Mahlers können umrissen werden, indem man an die mitunter von ihm selbst entworfenen Programme der Symphonien erinnert, in denen der Einzelne im Verein mit dem einfachen Volk und der Natur heroisch gegen seine Umgebung kämpft und mal triumphiert, mal untergeht.

Die augenscheinliche Banalität dieser Beschreibung kommt nicht von ungefähr. Sie steht ihrerseits in Zusammenhang mit einer weiteren Unterscheidung, die hier einschlägig ist. Diese Unterscheidung betrifft die Perspektive, aus der die laut An-

³ Diese spontane Rubrizierung ist freilich nicht die einzige naheliegende Einteilungsmöglichkeit. Wechselte man die Kunstgattung oder betont man andere Aspekte des Weltbegriffs, kann man zu anderen Gruppierungen gelangen, die im Zusammenhang meiner Thematik jedoch wahrscheinlich weniger relevant sind.

⁴ H. Killian, Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner (Hamburg o. J.) 35 (Steinbach am Attersee, Sommer 1895).

⁵ Th.W. Adorno, Mahler. Eine musikalische Physiognomik, in: Gesammelte Schriften, Bd. 13 (Frankfurt am Main 1971) 171: „Mahlers Ton schmeckt, so wie man in Österreich die Rieslingtrauben ‚schmeckert‘ nennt. Sein Aroma, beizend und flüchtig zugleich, hilft als enteilendes zur Vergeistigung.“

nahme von den Werken gebildeten Welten betrachtet werden: Wer wach und einfühlsam einer Symphonie Mahlers lauscht, wird von der Mannigfaltigkeit und Differenziertheit des Wahrgenommenen eingenommen, ja überwältigt sein und den Eindruck gewinnen, der ihm sich anbietenden Fülle nie erschöpfend innwerden zu können. Versucht er anschließend, das Vernommene – oder, wie er vielleicht sagen möchte: das in dieser Welt Erlebte – treffend zu schildern, muß er sich mit oft vagen Andeutungen behelfen und sich, sofern er die abgeschmacktesten Klischees vermeiden will, mit einer das Intendierte notgedrungen verfehlenden Knappheit begnügen. Die unumgängliche Lapidarität ist dann von Banalität nicht immer zu unterscheiden.

Das nicht selten enttäuschende Resultat dieses Wechsels von der Innen- zur Außenperspektive dürfte jeder aus eigener Erfahrung kennen. In eben dieser Erfahrung liegt ein Grund, weshalb die Rede von der durchs Werk zur Entstehung gebrachten Welt berechtigt erscheinen kann. Aus der Innenperspektive betrachtet, tut sich im Werk eine unabsehbare Fülle von Landschaften vor uns auf, die uns in vielfältiger Weise affizieren und anregen. Von außen gesehen, wirkt das Werk unzugänglich, verkapselt und fern wie fremde Planeten: in sich abgeschlossene Welten. Das eine ist eine Welt, in der wir offenbar uneingeschränkte Bewegungsfreiheit genießen. Das andere ist eine Welt, die wir zwar als ein Ganzes vor uns sehen, aber gerade darum nur mit dürftigen Worten skizzieren können. Verstärkt wird das Gefühl der Ferne der betrachteten Welt dadurch, daß der Umgang mit dem überlieferten Kunstwerk stets ein Element des Zeitreisens beinhaltet. Wer sich mit einer Symphonie Mahlers beschäftigt, dringt buchstäblich in eine andere Welt ein, denn er hat es mit einem Werk aus einer vergangenen Zeit zu tun, die er sich unter anderem mit Hilfe dieses Werkes vergegenwärtigen kann, ohne daß sie für ihn je Gegenwart sein könnte.

II

Tun wir einen kurzen Schritt durch Zeit und Raum! Mahler, einer der bekanntesten Stardirigenten seiner Zeit, dessen Kompositionen sich hier und da durchzusetzen begonnen hatten, war 1911 gestorben. Seine Tätigkeit als Wiener Opernchef und zeitweiliger Leiter der Wiener Philharmoniker muß für die Mitglieder der Familie Wittgenstein, die ihre Tage größtenteils mit Musizieren und ihre Abende oft im Konzertsaal verbrachten, Gegenstand der Auseinandersetzung und vieler Gespräche gewesen sein.⁶ Über die Kompositionen Mahlers hat Ludwig Wittgenstein sehr viel später nichts sonderlich Gutes zu sagen.⁷ Hier soll es auch gar nicht um

⁶ Die folgende, 1940 niedergeschriebene Notiz deutet darauf hin, daß wenn schon nicht Wittgenstein selbst, so doch seine Angehörigen oder andere ihm bekannte Personen Mahlers musikalische Tätigkeit genau verfolgten: „(Mahlers Lehraufführungen waren ausgezeichnet, wenn er sie leitete; das Orchester schien sofort zusammensinken, wenn er es nicht selbst leitete.“ (Vermischte Bemerkungen, Werkausgabe [Frankfurt am Main 1984 u. ö.] Bd. 8, 503).

⁷ 1948 beginnt Wittgenstein eine in aufschlußreicher Weise selbstkritische Bemerkung mit folgenden Worten: „Wenn es wahr ist, wie ich glaube, daß Mahlers Musik nichts wert ist, dann ist die Frage, was er,

direkte Beeinflussung oder um die Frage der Zufälligkeit oder Nichtzufälligkeit mehr oder weniger offenkundiger Parallelen gehen, sondern um ein paar begriffliche Unterscheidungen, die für das Verständnis Wittgensteins und, wie ich meine, überdies für allgemeinere Überlegungen von Belang sind.

In der Zeit zwischen dem Sommer 1916 und den ersten Januartagen 1917 notiert der Kriegsfreiwillige Wittgenstein in seinem Tagebuch Bemerkungen, die, wie er schreibt, die Frage betreffen: „Was weiß ich über Gott und den Zweck des Lebens?“ (11.6.16. [1])⁸ Diese Bemerkungen sind – im Gegensatz zum Inhalt früherer Tagebücher Wittgensteins – nur zu einem geringen Teil in den veröffentlichten Text der unter dem Titel der englischen Ausgabe *Tractatus Logico-Philosophicus* bekannt gewordenen *Logisch-philosophischen Abhandlung* eingegangen. Und soweit sie bei der späteren Redaktion übernommen wurden, haben sie bei ganzen Generationen philosophischer Leser zumeist Kopfschütteln und Unverständnis ausgelöst. Mein Ausgangstext für die folgenden Erwägungen ist nicht der *Tractatus*, sondern es sind die ursprünglichen Tagebuchnotizen mit all ihren Vagheiten, Widersprüchen und Rätseln.

Betrachten wir folgendes Zitat:

Als Ding unter Dingen ist jedes Ding gleich unbedeutend, als Welt jedes gleichbedeutend.

Habe ich den Ofen kontempliert, und es wird mir nun gesagt: jetzt kennst du aber nur den Ofen, so scheint mein Resultat allerdings kleinlich. Denn das stellt es so dar, als hätte ich den Ofen unter den vielen, vielen Dingen der Welt studiert. Habe ich aber den Ofen kontempliert, so war *er* meine Welt, und alles Andere dagegen blaß. (8.10.16. [1, 2])

Ein Ofen ist keine Symphonie, und auch sonst stimmt dieser Gedankengang nicht völlig mit den vorhin erläuterten Ideen überein, aber eine gewisse Paralleliät ist doch auffällig: Das Ding unter Dingen – der Ofen als einer von zahllosen Gegenständen – betrachtet, ist nichts Besonderes. Das Ding bleibt in sich abgekapselt und sagt mir nichts. Erst wenn ich es zum ausschließlichen Objekt der Kontemplation mache, kann es sich vor mir auftun, verdrängt alles Übrige, nimmt mich ganz gefangen und bietet sich mir dar als Welt. Es wird meine *ganze* Welt und duldet keine anderen Dinge neben sich. Freilich werden sich nicht alle Menschen auf diese Weise mit ihrem Ofen beschäftigen. Es gibt ja auch viele Erdenbürger, die sich von Symphonien zu keiner speziellen Betrachtungsweise verleiten lassen. Die von Wittgenstein gemeinte Kontemplation ist mystischer Art und beinhaltet eine Vertiefung ins Gewöhnliche, die dem konzentrierten Eindringen in ein Kunstwerk nicht nachsteht.

meines Erachtens, mit seinem Talent hätte tun sollen. Denn ganz offenbar gehörten doch *eine Reihe sehr seltener Talente* dazu, diese schlechte Musik zu machen. Hätte er z.B. seine Symphonien schreiben und verbrennen sollen? Oder hätte er sich Gewalt antun, und sie nicht schreiben sollen? Hätte er sie schreiben, und einsehen sollen, daß sie nichts wert seien? [...]“ (Vermischte Bemerkungen, 544 f.).

⁸ *Tractatus* und Tagebücher werden nach dem ersten Band der Werkausgabe zitiert. Auf den *Tractatus* wird in der üblichen Weise, auf die *Tagebücher* mit den Daten der jeweiligen Einträge verwiesen. Die Zahlen in eckigen Klammern beziehen sich auf die Absätze unter dem betreffenden Datum.

Die Kunst bzw. die „künstlerische Betrachtungsweise“ spielen in Wittgensteins Bemerkungen dieser Monate eine erhebliche Rolle, und zwar nicht nur als Beispiel, wie etwa ein Jahr zuvor, als er die Frage aufwarf, ob die Musik nicht so etwas wie die Rolle einer Metasprache spielen könne, um die Koordination zwischen *der* Sprache und etwas anderem aufzuzeigen (29.5.15.). Jetzt, in der zweiten Hälfte des Jahres 1916, wird der Kunst offenbar eine äußerst wichtige Funktion zugeschrieben im Rahmen der leitenden Fragestellung nach dem glücklichen Leben und dem Gegensatz zwischen Gut und Böse. Dieser Gegensatz ist bestimmend für Wittgensteins Ethikbegriff, und dabei geht es nicht um gute oder böse Handlungen, sondern um das gute oder böse Wollen. Handlungen sind etwas in der Welt, das Wollen dagegen bezieht sich ausschließlich auf die Grenzen der Welt und bestimmt dadurch den Sinn der Welt. Es gehört nämlich, wie Wittgenstein am Anfang seiner Betrachtungen schreibt, zu den Ausgangsgewißheiten seines Denkens, daß „Gut und Böse mit dem Sinn der Welt irgendwie zusammenhängt“ (11.6.16. [9]). Durch das Einwirken auf die Grenzen der Welt vermittelt des guten oder bösen Wollens muß die Welt „überhaupt eine andere werden“: „Sie muß sozusagen als Ganzes zunehmen oder abnehmen. Wie durch Dazukommen oder Wegfallen eines Sinnes“ (5.7.16. [4, 5]).

Ebenso wie Gut und Böse gehören auch Glück und Unglück eigentlich nicht zur Welt. Wittgenstein bedient sich hier nicht nur der Gedanken, sondern auch der Terminologie Schopenhauers und trennt streng zwischen dem vorstellenden und dem wollenden Subjekt. Es ist nicht das vorstellende, sondern das wollende Subjekt, das glücklich oder unglücklich sein kann (2.8.16. [8, 10]). Glück und Unglück sind hier also nicht Vorfälle *in* der Welt, sondern sie haben mit der Welt nur durch das Subjekt in dessen Eigenschaft als „Voraussetzung“ der Welt zu tun. Daher ist die Welt des Glücklichen „eine andere als die des Unglücklichen“. „Die Welt des Glücklichen ist *eine glückliche* Welt“ (29.7.16). Hier besteht eine Ähnlichkeit zu dem Kontrast zwischen Gute und Böse, denn geradeso, wie die Welt des Bösen „als Ganzes“ eine andere ist als die des Guten, so ist auch die Welt des Glücklichen „als Ganzes“ eine andere als die des Unglücklichen.

Eine der frappierendsten Besonderheiten von Wittgensteins Notizen aus dieser Zeit liegt in der Art seiner Identitäts- und Nichtidentitätsbehauptungen. So heißt es z. B., daß das Leben und die Welt eins seien, und dem wird hinzugefügt, daß mit „Leben“ weder das physiologische noch das psychologische Leben gemeint sei. An anderer Stelle wiederum wird der Welt als dem Ort der „lebenden“ bzw. der „toten Materie“ geredet (2.8.16. [6]), was weder mit der eben genannten Gleichsetzung noch mit dem an anderen Stellen verwendeten Begriff „Welt“ zu vereinbaren ist. Die Probleme, die sich aus solchen Widersprüchen ergeben, können hier natürlich nicht besprochen werden, doch das Hochfliegende der in Anspruch genommenen Identitäten muß man im Auge behalten, wenn man verstehen will, warum der Kunst in diesem Zusammenhang eine derart große Bedeutung beigemessen wird.

Daß der Kunst große Bedeutung zugesprochen wird, geht schon aus der auch im *Tractatus* verkündeten These der Gleichheit von Ethik und Ästhetik hervor (6.421). In den Tagebüchern heißt es außerdem:

Das Kunstwerk ist der Gegenstand *sub specie aeternitatis* gesehen; und das gute Leben ist die Welt *sub specie aeternitatis* gesehen. Dies ist der Zusammenhang zwischen Kunst und Ethik.

Die gewöhnliche Betrachtungsweise sieht die Gegenstände gleichsam aus ihrer Mitte, die Betrachtung *sub specie aeternitatis* von außerhalb.

So daß sie die ganze Welt als Hintergrund haben. (7.10.16. [1–3])

Die dem guten Leben entsprechende Betrachtungsweise, darf man daraus folgern, ist eine *distanzierte* Sicht. Entgegen der vielleicht naheliegenden Erwartung, die höchste – dem, wie man gewiß unterstellen kann, glücklichen Leben gemäße – Betrachtungsweise sei die kontemplativ-mystische, wird hier eine Einstellung gepriesen, welche die Gegenstände nicht „gleichsam aus ihrer Mitte“⁹ sieht, sondern „*sub specie aeternitatis* von außerhalb“. Um diesen womöglich überraschenden Schritt in Wittgensteins Gedankengang zu verstehen, muß man auf einige bereits genannte Überlegungen zurückkommen, die die Stellung des Subjekts zur Welt betreffen.

Das Subjekt kann sich, wie wir den Bemerkungen Wittgensteins entnehmen dürfen, die Gegenstände anverwandeln. Das Ich entäußert sich, es verliert sich in einem Ding, und dieses Ding wird im Zuge eines solchen Prozesses zur Welt des Ichs. Diese Betrachtungsweise korrespondiert der oben erwähnten Innenperspektive. Es ist der Gesichtspunkt des hingebungsvollen Betrachters oder – um auf das bereits explizierte Beispiel zurückzukommen – die Einstellung des sich ganz der Sache widmenden Hörers einer Mahlerschen Komposition. Die Welt, die sich vor dem kontemplierenden Subjekt auftut, ist eine Welt, die unabhängig von dieser Betrachtungsweise als solche gar nicht existieren würde. Es ist die Welt *dieses* Ichs. Eben darum kann Wittgenstein sagen, das Subjekt sei eine „Voraussetzung“ des Existierens der Welt. Zugleich erkennen wir aber auch, was es auf sich hat mit der Feststellung Wittgensteins, das Subjekt gehöre nicht zur Welt, sondern sei deren „Grenze“ (2.8.16.). Würde das Subjekt nämlich in irgendeiner Form mit zur Welt gehören, müßte man es bei der distanzierten Betrachtungsweise – bei der Betrachtungsweise *sub specie aeternitatis* – in den Blick bekommen können. Das gelingt aber nicht. Und es *kann* nicht gelingen – eine Einsicht, die Wittgenstein durch sein (auch aus dem *Tractatus* [5.6331] bekanntes) Gleichnis von dem Auge und dem Gesichtsfeld veranschaulicht. Bestünde per impossibile eine gewisse Aussicht, das weltkonstitutive Ich zu erhaschen, gliche die Situation der von Wittgenstein geschilderten und als unzutreffend hingestellten Sachlage, bei der das Gesichtsfeld eiförmig erscheint und sein an der linken Spitze sitzendes Auge darbietet (12.8.16.).

Das Ich bleibt aber nicht nur verborgen, weil es sich nicht selbst in den Blick zu bekommen vermag, sondern es kann auch von außen nicht erkannt und gekennzeichnet werden, weil es nicht nur *dieser* Welt nicht angehört, sondern in überhaupt keinem Raum – in gar keiner Welt – anzutreffen ist. Dieses Verhältnis von gleich-

⁹ Die Formulierung „aus ihrer Mitte“ ist natürlich nicht eindeutig. Zum einen könnte die durch kontemplative Schau erreichte „Mitte“ des betrachteten Gegenstands gemeint sein; zum anderen ein Ort irgendwo „inmitten“ der übrigen Dinge. Beide Auffassungen lassen sinnvolle Deutungen der Stelle zu.

zeitig konstitutivem und verborgenem Ich prägt den Solipsismus der Frühphilosophie Wittgensteins. Noch im *Tractatus* (5.62) steht geschrieben, daß der Solipsismus in gewissem Maße eine Wahrheit sei. Aber aus den Notizen der Vor-*Tractatus*-Zeit wie auch aus dem *Tractatus* selbst geht deutlich hervor, daß der Solipsismus etwas ist, was auf dem Weg fortschreitender Erkenntnis zurückbleiben muß.

In diesem Bild der fortschreitenden Erkenntnis liegt ein prozeßhaftes Element, das mithin auch im Bild des Weges zum Ausdruck kommt, auf dem das Ich die Welt der neutralen Gegenstände und die Welt der kontemplativ anverwandelten Dinge durchschreitet und zur distanzierten Betrachtungsweise *sub specie aeternitatis* gelangt. Dieses Bild ist nicht nur den *Tractatus*-Lesern neoempiristischer Couleur ein Dorn im Auge gewesen, sondern von den meisten Interpreten überhaupt gern links liegen gelassen worden. Dabei ist das Prozeßhafte aus der Gesamtkonzeption der Frühphilosophie Wittgensteins nicht wegzudenken. Da dieser im Hinblick aufs Große und Ganze freilich ausschlaggebend wichtige Aspekt hier nicht als Hauptsache thematisiert werden kann, seien nur kurz zwei hinreißende Belegstellen zitiert, die zum Leitmotiv „Welt“ zurückführen. Die erste Stelle stammt aus den Tagebüchern und umreißt in quasi autobiographischer Manier den bisher zurückgelegten Denkweg:

Der Weg, den ich gegangen bin, ist der: Der Idealismus scheidet aus der Welt als unik die Menschen aus, der Solipsismus scheidet mich allein aus, und endlich sehe ich, daß auch ich zur übrigen Welt gehöre, auf der einen Seite bleibt also *nichts* übrig, auf der anderen als unik *die Welt*. So führt der Idealismus streng durchdacht zum Realismus. (15.10.16. [21])

Das zweite Zitat entstammt dem *Tractatus*. Es wandelt die eben angeführte Formulierung des Tagebuchs ab und deutet lakonischer an, in welcher Weise der Solipsismus seine eigene Überwindung nach sich zieht:

5.64 Hier sieht man, daß der Solipsismus, streng durchgeführt, mit dem reinen Realismus zusammenfällt. Das Ich des Solipsismus schrumpft zum ausdehnungslosen Punkt zusammen, und es bleibt die ihm koordinierte Realität.

Es liegt also nach der Auffassung des frühen Wittgenstein etwas Richtiges in der idealistischen wie in der solipsistischen Einstellung. Dieses Richtige könnte man auf die folgende knappe Formel bringen: Das erkennende Subjekt nimmt die Begriffe nicht einfach von der Welt her, sondern schafft sie (in gewissem Maße) selbst und gibt ihnen durch die Anwendung einen bestimmteren Inhalt. Dazu ist eine spezifische Perspektive nötig, die Perspektive des vereinzelt Ichs, das gerade durch die Entäußerung in der mystisch-kontemplativen Schau seiner selbst ahnungsvoll innewird, sich aber als gegenständliches Ich nie in den Griff bekommt. Denn beim Versuch der Selbstbetrachtung schrumpft das solipsistische Ich – wie der Erzähler in Wilhelm Buschs Geschichte „Eduards Traum“ – zum ausdehnungslosen Punkt.¹⁰ Vom solipsistischen Ich bleibt nichts als die Art der Welt-

¹⁰ „Mein Geist, meine Seele, oder wie man's nennen will, kurz, so ungefähr alles, was ich im Kopfe hatte, fing an sich zusammenzuziehen. Mein intellektuelles Ich wurde kleiner und kleiner und immer noch kleiner, bis es nicht mehr ging. Ich war zum Punkt geworden. [...] Ich war nicht bloß ein Punkt, ich war

sicht. In einer dem *Tractatus* angemesseneren Sprache darf man wohl sagen: Die Anwendung der Zeichen läßt erkennen, welcher Sinn dem Beschriebenen zukommt, aber die Anwendung der Zeichen läßt sich ihrerseits nicht aussprechen. Was uns bleibt, ist die beschriebene Welt. Aber um diese Einsicht recht zu würdigen, bedarf es, wie Wittgenstein meint, eines prozeßhaften Geschehens, nämlich der Zurücklegung des Weges von der idealistischen zur solipsistischen und letzten Endes zur rein realistischen Einstellung.

Wichtig ist das Gehen auf diesem Weg auch deshalb, weil nur so die Welt als begrenztes Ganzes sichtbar wird. Dem rein realistischen Blick zeigen sich keine Grenzen der Welt. Um die Welt als begrenztes Ganzes – die „ganze Welt als Hintergrund“ (7.10.16. [3]) oder, wie Wittgenstein es platonistisch formuliert, „als die wahre Welt unter Schatten“ (8.10.16. [4]) – zu erfahren, muß man sich klar machen, worin die angedeutete „Wahrheit“ des Solipsismus eigentlich liegt.

Maßgeblich für die hier anzustellenden Überlegungen ist der Gedanke, die Welt könne als begrenztes Ganzes erfaßt werden. Das soll durch die Betrachtungsweise *sub specie aeternitatis* – also durch die künstlerische Betrachtungsweise – gelingen. Das heißt wohl, daß, während der Künstler, dem idealistischen Philosophen gleich, mit seinen Mitteln eine Welt aufbaut, der das Kunstwerk nachschaffend Betrachtende diese Welt seinen Fähigkeiten gemäß rekonstruiert. Wer sich in Mahlers Lied von der schönen Welt vertieft, baut Mahlers Komposition nach und verleiht dem Gebilde dabei einen Sinn, der mit den Intentionen des Komponisten mehr oder weniger übereinstimmen kann.

Hier zeigt sich eine Parallele zur vorhin umrissenen Auffassung Wittgensteins: Die Welt des Glücklichen ist eine andere als die des Unglücklichen, aber sie braucht keine anderen Elemente zu enthalten. Der Unterschied liegt im Dazukommen oder Wegfallen eines Sinns, der aber nur an der Grenze der Welt ansetzen kann, da er in der Welt keinen Ort hat. Ähnlich verhält es sich mit dem Mahlerschen Lied: Daß die schöne Welt aus einer bestimmten Sicht gar keine schöne ist, kann mir durch angemessenes Nachgestalten oder Rekonstruieren der Komposition aufgehen. Diesen „Sinn“ muß ich aber durch eigene Leistung beisteuern: Er liegt nicht im Neben- und Nacheinander der Einzelelemente, sondern im Wie des verständnisvollen Nachvollzugs.

Das einzelne Werk, könnte man – die Erwägungen des Anfangs aufgreifend – sagen, entspricht einer aus solipsistischer Perspektive gesehenen Welt: Es ist die Welt eines Glücklichen oder eines Unglücklichen, mithin eine glückliche oder eine unglückliche Welt. Der durch das Gesamtwerk eines Künstlers geschaffenen Welt entspricht die durch ein ganzes Leben konstituierte Welt eines Subjekts, das sowohl Glück als auch Unglück kennt. Die Welt dieses Ichs hat, wie es im *Tractatus* heißt, „als Ganzes“ abgenommen oder zugenommen (6.43).

ein denkender Punkt. Und rühlig war ich auch. Nicht nur eins und zwei war ich, sondern ich war dort gewesen und jetzt war ich hier. Meinen Bedarf an Raum und Zeit also macht ich selber, ganz en passant, gewissermaßen als Nebenprodukt. [...]“ W. Busch, „Eduards Traum“, zit. nach den von G. Ueding herausgegebenen Ausgewählten Werken (Stuttgart) 526. Brian McGuinness hat mich vor vielen Jahren auf diese Parallele aufmerksam gemacht.

Sofern man diesem Gebrauch des Begriffs „Welt“ eine gewisse Plausibilität zugestehen will, fragt es sich, worauf die Plausibilität beruht. Diese Plausibilität, möchte ich antworten, liegt in einer bestimmten Eigenart vieler Kunstwerke, die ihrerseits freilich in einem Verhältnis wechselseitiger Bedingtheit mit den im Abendland eingebürgerten Arten des Umgangs mit Kunstwerken und deren Betrachtung liegt. Gemeint ist, daß wir Kunstwerke als höchst eigenständige, von einander abgesetzte, gegeneinander völlig indifferente oder gar feindselige Individualgebilde begreifen. Um das Beispiel zu wechseln: In einer Gemäldesammlung hängen Bilder verschiedenster Art nebeneinander. Oft sind sie chronologisch und nach sogenannten „Schulen“ geordnet, aber gerade in interessanten Privatgalerien kann es mitunter zu außergewöhnlichen Juxtapositionen kommen. Sieht man etwa ein Selbstbildnis des alten Rembrandt neben einer typisch verrästelten Alltagsszene Vermeers, hängen die Bilder Seite an Seite, so als hätten sie sich gar nichts zu sagen. Kein Weg, keine naheliegende Assoziation führt vom einen zum anderen. In jedem einzelnen kann man sich verlieren und kontemplierend stets Neues entdecken. Doch jedes bleibt in sich abgeschlossen. Kurz, jedes bildet eine eigene Welt.

Anders kann es sich verhalten, wenn man in einer Sammlung chronologisch und womöglich auch thematisch geordnete Bilder aus verschiedenen Schaffensperioden ein und desselben Künstlers betrachtet. Hier kann man erleben, wie aus in sich geschlossenen Einzelwelten eine Gesamtwelt aufgebaut wird. Die einem ganzen Leben entsprechende Welt – eine Welt, die „als Ganzes“ abnimmt und zunimmt – entfaltet sich vor dem nachschaffenden Betrachter. Und es ist eine Welt, weil sie *mit* ihren Grenzen gesehen werden kann, die natürlich verschwinden, sobald man sich – wie Wittgensteins Realist – ganz der Sache widmet.

Aus diesen Hinweisen ergibt sich eine wenn schon nicht zwingende, so doch vielleicht bestechende Antwort auf den anfangs erhobenen zweiten Einwand, der sich gegen die kolossale Vervielfachung der den Kunstwerken angeblich korrespondierenden Welten wandte und darauf abzielte, derartiges Reden von mannigfaltigen Welten sei doch bestenfalls metaphorisch. Nein, gegen diesen Einwand darf man gewiß darauf beharren, daß dem Kunstwerk die Grenze wesentlich ist. Um dem Werk gerecht werden und sich kontemplierend in ihm verlieren zu können, muß es auch als begrenztes Ganzes begriffen werden können, das heißt: als je eigene Welt, als Welt neben anderen Welten.

III

Manche Werke der Kunst darf man demnach in einem nicht bloß metaphorischen Sinne getrost als je eigene und in sich abgeschlossene Welten bezeichnen. Nun ist es an der Zeit, auf den dritten der anfangs genannten Einwände einzugehen. Dieser Einwand lief darauf hinaus, daß wir alle doch offenbar in einer einzigen Welt leben. An dieser Grundwahrheit sei nicht zu rütteln. Alles Reden vom Ich in seiner ihm allein eignenden Welt dürfe bestenfalls sinnbildlich genommen werden und sei im Grunde stets irreleitend.

Den Einwand in dieser Allgemeinheit auf die bisherigen Überlegungen zu beziehen, fällt schwer. Es fällt deshalb schwer, weil die Einstellung, die in der These von den vielen Einzelwelten zum Ausdruck kommt, Gedanken an eine ganze Reihe suggestiver Bilder und Erfahrungen nahelegt und damit unvereinbare Bilder und Erfahrungen gar nicht an sich heranläßt. Das soll nicht heißen, es sei alles nur eine Sache der Einstellung oder des Temperaments; Widerworte seien nutzlos; wer sich die Welt solipsistisch und mystisch-kontemplativ aneignen möchte, dem stehe das genauso frei wie dem Gschafthuber seine Entscheidung, mit allem und jedem Verbindung aufzunehmen und sich für jeglichen Außenkontakt bereitzuhalten. Der Hinweis auf jene Schwierigkeit soll vielmehr heißen, daß dem Vertreter einer für verfehlt erachteten Grundeinstellung unter Berufung auf *für ihn selbst* einsichtige Begriffe, Beispiele, Erfahrungen und Bilder anschaulich demonstriert werden muß, daß seine Position eine Schwäche oder mehrere Schwächen aufweist. Denn sonst predigt man nur den bereits Bekehrten und kann gar nicht hoffen, Andersdenkende zu überzeugen.

Die eigentliche Stärke der Viele-Einzelwelten-Theorie liegt darin, daß sie die Grenzen der Welt ins Auge faßt, die Welt als begrenztes Ganzes zu verstehen erlaubt, eine distanzierte Einstellung samt künstlerischer Betrachtungsweise *sub specie aeternitatis* fördert und damit zugleich die Möglichkeit bietet, daß das Subjekt ganz in seiner Welt aufgeht. Die Schwäche dieser Auffassung ist die Schwäche ihrer Tugend: Das Gegebensein der Grenze gestattet die kontemplative Hingabe an die Sache und vermittelt das Gefühl, man könne sich – wie in einer Komposition von Mahler oder in einem Bild von Vermeer – in einer unabsehbaren Fülle bunter Details und immer wieder neuer Nuancen verlieren. Diese Möglichkeit geht allerdings einher mit dem Nachteil, daß beim Überschreiten der Grenze – beim Heraus-treten aus der Welt – bloß wenig übrig bleibt von der Fülle und der Buntheit. Es ist eine Fülle der jeweiligen Gegenwart, die, sobald sie Vergangenheit ist, höchstens blasse Worte zurückläßt. Kein Zufall, daß Wittgenstein über das Leben des Glücklichen schreibt: „Nur wer nicht in der Zeit, sondern in der Gegenwart lebt, ist glücklich“ (8.7.16. [13]). Mit dem Verlassen der Perspektive gegenwärtigen Erlebens mag sich Einsicht und mit der Betrachtung der Welt als eines begrenzten Ganzes das wenn nicht beglückende, so doch beruhigende Gefühl der Distanz verbinden. Zu sagen bleibt jedoch wenig, und gerade im Hinblick auf den Verlust der ewigen Gegenwart stellt Wittgenstein die – wohl rhetorische – Frage: „Ist nicht dies der Grund, warum Menschen, denen der Sinn des Lebens nach langen Zweifeln klar würde, warum diese dann nicht sagen konnten, worin dieser Sinn bestand“ (7.7.16. [1])?

Hier ist ohne weiteres wiederzuerkennen, was weiter oben über den Versuch gesagt wurde, nach Verlassen der Welt des Kunstwerks anzugeben, was man dort eigentlich erlebt, erfahren und gelernt hat. Die Sprache versagt; die Auskunft ist dürftig. Beim Wechsel von der Innen- zur Außenperspektive wird man sich, wie oben dargelegt, am besten einer Lapidarität befleißigen, die von Banalität zu unterscheiden nicht immer leichtfällt. Kurz gesagt: Das Leben in einer abgeschlossenen Eigenwelt bringt es mit sich, daß über dieses Leben wenig, allenfalls Banales gesagt werden kann. Die Tugend des Solipsismus liegt darin, daß man beim Nach-

denken darüber die Grenze dieser Sichtweise erkennt.¹¹ Der Nachteil dieser Tugend besteht darin, daß dabei so wenig Gehaltvolles zu erzählen bleibt.

Doch die Form des Erlebens eines Kunstwerks ist nicht so offensichtlich das Paradigma jeglicher Form gehaltvollen Erlebens, wie es Wittgensteins frühe Tagebücher und der *Tractatus* suggerieren. Die Banalität der Schilderung des Erlebten läßt an die Möglichkeit denken, daß dort, wo die Welt eventuell weniger abgeschlossen ist als im Kunstwerk, mehr Gehaltvolles zu sagen bleibt als beim Hinaustreten aus der Welt eines solchen Werkes. Eben darauf will der die Einheit der Welt aller betonende Einwand hinaus; und einen Ansatzpunkt findet er in Wittgensteins Eingeständnis, daß, wer den Sinn des Lebens nach seinem Modell verstanden hat, keine Auskunft darüber zu geben vermag, worin dieser Sinn besteht.

Eine den Gehalt der beglückenden Erfüllung reicher wiedergebende Schilderung wird, wie der dritte Einwand nahelegt, die Anzahl der Welten auf eine einzige reduzieren, diese einzige Welt dafür üppiger ausstatten. Es gibt dann nicht mehr nur, einer These der frühen Tagebücher entsprechend, „zwei Gottheiten: die Welt und mein unabhängiges Ich“ (8.7.16. [11]), sondern die Bevölkerung wächst enorm: Es gibt zwar nur *eine* Welt, doch in dieser einen Welt wohnen alle Wesen, die „ich“ sagen können, sowie alle Gegenstände, mit denen diese Wesen etwas anzufangen vermögen.

Anders formuliert: Der Nachteil der Tugend des Solipsismus und der Viele-Einzelwelten-Theorie ist ihre Kargheit. Diese Kargheit ist freilich, wie wir alle wissen, auch eine Tugend der Frühphilosophie Wittgensteins, doch es ist eine Tugend, die sich weitgehend dem dieser Philosophie zugrunde liegenden Ästhetizismus verdankt. Eben darum ist es eine Tugend, die nicht alles tragen kann. Sie allein kann keiner ganzen Welt Halt geben. Wo sich die Tugend der Kargheit breitmacht, zeigen sich alsbald auch die Nachteile der Kargheit.

Ein Nachteil ist die Kargheit, insofern sie inhaltliche Armut – also Dürftigkeit der Staffage, Fadenscheinigkeit und Banalität – mit sich bringt. Diese Einsicht ist wichtig, denn sie kann dem Ästhetizismus der solipsistischen wie der mystisch-kontemplativen Weltsicht nicht gleichgültig bleiben. Sie spricht deren eigene Vorurteile an und sollte, gründlich durchdacht, in der Konsequenz münden, daß es mit einer Welt pro Ich (oder einer Welt pro momentanes Ich) nicht getan sein kann. Eine Welt pro Ich, das mag zwar – in einem drastischen Bild gesprochen – einer Ästhetik der Neuen Sachlichkeit genügen, aber irgendwann will man doch an die frische Luft, unter Leute kommen, in Üppigkeit schwelgen und dem Spiel des Luxurierens ungebundener Lebensmöglichkeiten beiwohnen. In einem Wort: Die anspruchsvoll wirkende Weite der Alleinwelt des solipsistisch auftrumpfenden Ichs entpuppt sich als der erbärmlich knappe Spielraum der durchgestylten Einzelzelle, während das zunächst so bescheiden wirkende Aktionsfeld des Bewohners einer einzigen Welt für alle soviel Platz verheißt, daß ihm mit *einer* Ästhetik gar nicht beizukommen ist.

¹¹ Damit ist nicht gesagt, daß eine konsequent solipsistische Einstellung mit Notwendigkeit zur Selbstaufhebung führen muß.

Unterschwellig klingt diese Erkenntnis auch beim frühen Wittgenstein hin und wieder an, so z. B. an den zitierten Stellen, die den Ausbruch aus der solipsistischen Haltung als eine Art von Befreiung kennzeichnen, und auch dort, wo die Kärglichkeit des über die eine und einzige Welt Sagbaren herausgestrichen wird. Später, in den dreißiger und vierziger Jahren, wird diese Erkenntnis zu einer der treibenden Kräfte von Wittgensteins reifer Philosophie. In hier genau einschlägiger Weise ausgesprochen wird diese Erkenntnis in einem Lieblingsbuch des frühen Wittgenstein, nämlich in *The Varieties of Religious Experience* von William James.¹² In der Nachschrift zu diesem Buch wird eine von James als „Transzendentaler Idealismus“ apostrophierte Auffassung mit folgenden Sätzen kritisiert, in denen man „das Absolute“ des Idealismus nur durch „das Ich“ des Solipsismus zu ersetzen braucht, um die kritische Relevanz für Wittgensteins Gedanken einzusehen:

Der Transzendente Idealismus pocht freilich darauf, daß die ideale Welt insofern einen Unterschied mache, als es erst durch sie Fakten gibt. Daß wir überhaupt eine Welt der Tatsachen haben, verdanken wir dem Absoluten [dem Ich]. Eine „Welt“ der Tatsachen – das ist ja gerade das Problem! Eine ganze Welt ist die kleinste Einheit, mit der das Absolute [das Ich] etwas anfangen kann, während es nach unserem endlichen Verstand so ist, daß Handlungen, die etwas ausrichten, innerhalb dieser Welt vollzogen und an einzelnen Punkten ansetzen sollten. Unsere Schwierigkeiten wie unsere Ideale sind allesamt Stückwerk, doch das Absolute [das Ich] kann uns keine Teilarbeit abnehmen. So kommt es, daß alle Anliegen, die unsere armen Seelen zu ermessen vermögen, zu spät zum Vorschein kommen. Wir hätten uns früher melden und für eine absolut andere Welt beten sollen, ehe diese Welt geboren ward.¹³

„Eine ‚Welt‘ der Tatsachen – das ist ja das Problem!“ Diese ironische Kritik klingt, als wäre sie – zwanzig Jahre vor dem Erscheinen des *Tractatus* – genau auf Wittgensteins Frühwerk gemünzt. Wer mit nicht weniger als einer ganzen Welt von Tatsachen rechnen kann, das ist der Autor des *Tractatus*, auch wenn er den Solipsismus hinter sich gelassen und zum reinen Realismus übergegangen zu sein behauptet. Nicht hinter sich gelassen hat er nämlich „die Anschauung der Welt sub specie aeterni“, also „ihre Anschauung als – begrenztes – Ganzes“ (6.45), und

¹² An Russell schreibt Wittgenstein am 22. Juni 1912: „Whenever I have time I now read James's ‚Varieties of religious experience‘. This book does me a lot of good. I don't mean to say that I will be a saint soon, but I am not sure that it does not improve me a little in a way in which I would like to improve very much: namely I think that it helps me to get rid of the *Sorge* (in the sense in which Goethe used the word in the 2nd part of Faust).“ Zit. nach der von B. McGuinness und G. H. von Wright besorgten Ausgabe der Cambridge Letters (Oxford 1995) 14. Vgl. den auf S. 140 derselben Ausgabe zitierten Brief Russells an Lady Ottoline Morrell vom 20. Dezember 1919. Dort schreibt Russell apropos Wittgensteins mystischer Einstellung: „It all started from William James's *Varieties of Religious Experience*, and grew (not unnaturally) during the winter he spent alone in Norway before the war, when he was nearly mad. [...]“

¹³ „Transcendental idealism, of course, insists that its ideal world makes *this* difference, that facts *exist*. We owe it to the Absolute that we have a world of fact at all. ‚A world‘ of fact! – that exactly is the trouble. An entire world is the smallest unit with which the Absolute can work, whereas to our finite minds work for the better ought to be done within this world, setting in at single points. Our difficulties and our ideals are all piecemeal affairs, but the Absolute can do no piecemeal work for us; so that all the interests which our poor souls compass raise their heads too late. We should have spoken earlier, prayed for another world absolutely, before this world was born. [...]“ W. James, *The Varieties of Religious Experience*, Postscript, Anmerkung 1, zit. nach der Ausgabe der Library of America (New York 1987) 465.

das ist eben nicht nur eine, wie es im *Tractatus* heißt, dem mystischen Gefühl entsprechende, sondern zugleich eine in hohem Maße ästhetizistische Vorstellung, mithin jene „künstlerische Betrachtungsweise“, von der in den Tagebüchern die Rede ist.

Gegen diese Auffassung kann nur ein Einwand wirken, der auf derselben Stufe ansetzt wie sie selbst und ihren sozusagen ästhetischen Makel herausstreicht: ihre Dürftigkeit, ihren Mangel an Detailfülle, das mitunter Kleinliche des Rechnens in zu großen Einheiten. Genau das kommt auch in James' leicht höhnischer Bemerkung zum Ausdruck: Wir hätten uns, wenn wir in so großer Weltenwährung bezahlen wollen, lieber gleich eine grundverschiedene Welt bestellen sollen, denn mühsam verrichtetes Stückwerk und am Einzelproblem ansetzendes Handeln bleibt bei dieser großspurigen Betrachtungsweise außer acht. „Arm“ ist eben darum aber nicht der Alltagsverstand, der sich mit unser aller Tun in dieser einzigen wirklichen Welt auseinandersetzt (James spricht an der zitierten Stelle von „unseren armen Seelen“), sondern im Grunde ist es der mit ganzen Welten jonglierende Vertreter des transzendentalen Idealismus – bzw. des logischen Solipsismus –, der zu kurz kommt und sich mit einer kargen Einzelwelt (oder mit kargen Einzelwelten) zufriedengeben muß, anstatt sich gemeinsam mit den anderen in einer alle und alles behausenden Großwelt zu tummeln und sich an dieser – womöglich schon allein durch ihren Inhaltsreichtum sehr viel schöneren – Welt zu weiden.

Der dritte der anfangs genannten Einwände hat also manches für sich: Es drängt sich nach einigem Überlegen geradezu auf, daß die Viele-Einzelwelten-Theorie in radikalierter Form zu einer Verarmung unserer Anschauungsweise führt, während der Gedanke der einen gemeinsamen Welt für alle Fülle versprechen kann. Wie wir gesehen haben, wirkt aufgrund ästhetischer Parallelen manches an der Vorstellung der vielen Einzelwelten plausibel, doch sobald das Auge auf das bunte Gewimmel menschlichen Handelns fällt, verliert diese Vorstellung ihre Attraktivität, auch wenn selbst an der späteren Konzeption des Sprachspiel-Theoretikers hin und wieder Überbleibsel des einstigen Solipsismus der vielen Einzelwelten auszumachen sind.

Um diese Überlegungen im Hinblick auf eine bekannte, bereits zitierte These des *Tractatus* zusammenzufassen, darf man vielleicht Folgendes sagen: Dem ästhetisch reflektierenden Ich erscheint der Solipsismus mit seiner Theorie der je subjekteigenen Welten verständlich und womöglich auch plausibel und vielversprechend. Je weiter man sich jedoch dem Bereich des außerästhetischen menschlichen Handelns – also dem Bereich des Ethischen – nähert, desto weniger anziehend wirkt die Theorie. Und das nicht etwa nur aufgrund von Überlegungen, die das Handeln betreffen, sondern schon aus der Sicht ästhetischer Vorurteile: Wem an einer schönen Welt gelegen ist, der will sich auf die Dauer nicht zufriedengeben mit einer Serie karger, inhaltsarmer Welten, über die wenig zu sagen ist. Er will *eine* Großwelt, in der er den anderen bei ihrem bunten Treiben auf eine mit der ästhetizistischen Einstellung nicht vereinbare Weise zuschauen kann, weil er erkennt, daß er, um mit William James zu reden, durch eigenes Stückwerk in das Geschehen dieser Welt einzugreifen vermag. Auch das ist ein Weg, die These der Gleichheit von Ästhetik und Ethik in Frage zu stellen.

ABSTRACT

A song by Mahler is used to articulate the question: To what extent is it possible to make the non-metaphorical claim that a work of art can constitute a world of its own? Objections and distinctions discussed in this context are then employed to render certain remarks in Wittgenstein's early writings on 'world', 'I', and 'solipsism' intelligible and to explain the aestheticistic dimension of Wittgenstein's early philosophy. One of the objections mentioned serves to show that this aestheticism can be turned against itself as well as against the *Tractatus* thesis according to which ethics and aesthetics are one.

Vom Beispiel eines Mahler-Liedes ausgehend, wird die Frage gestellt, inwiefern – nicht bloß metaphorisch – behauptet werden kann, im Kunstwerk werde eine eigene Welt aufgebaut. Die in diesem Zusammenhang erörterten Einwände und Unterscheidungen werden eingesetzt, um einige frühe Bemerkungen Wittgensteins über „Welt“, „Ich“ und „Solipsismus“ verständlich und die ästhetizistische Dimension von Wittgensteins Frühphilosophie deutlich zu machen. Anhand eines der genannten Einwände wird gezeigt, daß dieser Ästhetizismus gegen sich selbst gewendet und gegen die *Tractatus*-These der Einheit von Ethik und Ästhetik benutzt werden kann.