

Katrin Eggers

Musik bei Ludwig Wittgenstein: Polyphonie – Vexierbilder – sinnvolle Unregelmäßigkeit

Im KRINGEL-BUCH reflektiert Wittgenstein selbstkritisch: „Es ist eine große Versuchung den Geist explicit machen zu wollen.“ (MS 109,209/1; D: 7.11.1930; KB Nr. 68). Er vergleicht diese Versuchung dabei u. a. mit einem „schlechten musikalischen Satz“, bei dem eine einzelne Stimme, untersuche man sie für sich genommen, „unangenehm hervor[sticht]“:

(Der Stil meiner Sätze hat – glaube ich – oft den Fehler eines schlechten musikalischen Satzes. Man glaubt diese Stimme klar zu hören, spielt man sie aber, so fällt sie heraus [so sticht sie unangenehm hervor] weil diese Töne anders untergebracht gehörten.) (MS 110,232/4; D: 29.6.1931; KB Nr. 148)

Wittgenstein zieht offenbar eine Parallele zwischen dem Stil seiner geschriebenen Sätze und den Regeln eines musikalischen Satzgefüges. Warum, in welcher Form und wie das Ernstnehmen einer solchen Parallele neue Perspektiven für eine Wittgensteinlektüre bieten kann, diesen Fragen will der vorliegende Beitrag im Folgenden nachgehen.

1 Polyphonie

Ein musikalisches Satzgefüge bietet im Sinne Wittgensteins gegenüber einem geschriebenen oder gesprochenen Satz einen strukturellen Mehrwert: Obwohl Musik horizontal hörbar in der Zeit, in einem Nacheinander verläuft, ist sie zugleich vertikal organisiert – in einer polyphonen Partitur können nicht nur mehrere Stimmen gleichzeitig erklingen, sondern auch verschiedene Themen und Motive neue oder alte Verbindungen miteinander eingehen sowie durch Kontrastierung und Engführung Gleichzeitigkeit behaupten.

Zum Beispiel wird dies sichtbar an einem von Wittgenstein bevorzugten Beispiel, dem dritten Satz der *Dritten Sinfonie* d-Moll von Anton Bruckner: Nach der Introduktion erklingt das tanzartige Wechselnotenmotiv gemeinsam mit den aufsteigenden Dreiklängen einer gezupften, ländlerartigen Begleitfigur. Ein wenig später im Satz wird beides zur Hintergrundstruktur des dritten Themenkomplexes in den Geigen, verwoben mit einem rhythmischen Motivverweis. Zusätzlich ist

aber nicht nur das erste Thema aus dem Kernmotiv der Sinfonie entwickelt (verweist also auf den ersten Satz zurück), sondern das zweite Thema bereitet bereits das Finale vor – die Musik kann über rhythmisch-thematisch-motivische Arbeit eine polyphone, mehrdimensionale Verweisstruktur erreichen, die über jene von geschriebenen Texten und die „Komposition“ von Büchern hinausgeht.

Nun muss, auf Texte bezogen, Polyphonie, so oft sie auch bemüht wird, letztlich immer eine Metapher bleiben. Man könnte zudem einwenden, dass Collage, Montage oder Reihung auch gängige literarische Verfahren sind; aber in der Musik gibt es demgegenüber einen signifikanten Unterschied: In der musikalischen Textur ist es möglich, thematische „Vexierbilder“ zu schaffen und so mehrere Motive *tatsächlich gleichzeitig* zu verweben. Jedoch kann auch ein geschultes Ohr dabei nur bedingt alle Stimmen, die – offen oder verdeckt – gleichzeitig vorhanden sind, auch gleichzeitig wahrnehmen.

2 (Musikalische) Vexierbilder

In den *Philosophischen Untersuchungen* ist ein schwarz-weißes Vexierbild zu sehen, welches Wittgenstein als „Doppelkreuz“ bezeichnet. Man könne es „als weißes Kreuz auf schwarzem Grund und als schwarzes Kreuz auf weißem Grund“ (PU 1972 (II, xi): 331) sehen, beides gleichzeitig wahrzunehmen ist dagegen nicht wirklich möglich. Man kann das schwarze bzw. das weiße Kreuz jeweils als Figur sehen, aber auch als Grundfläche, auf der sich das andersfarbige Kreuz überhaupt erst ausbreiten kann. Wittgenstein nutzt diese graphische Darstellung unter anderem zur Erläuterung seiner Überlegungen zum „Aspektsehen“, denn das Vexierbild fordere dazu auf, ein und dasselbe Material verschieden zu sehen „und bilde[t] einen Versuch, eine Art von ‚Technik‘ des Blickwechsels von einer Figur zu einer anderen Figur und von der Figur auf den Grund zu entwickeln.“ (Hiltmann 1998: 15).

Ein Grund mehr für Wittgenstein, sich auch für strukturelle Momente von Musik zu interessieren: Eine polyphone Musik kann diese gleichzeitig-ungleichzeitige Perspektive nämlich nicht nur buchstäblich kreuz und quer durch die Partitur leisten, sondern gelegentlich sogar innerhalb eines einzigen Tons, wie er (auch im KRINGEL-BUCH) festhält:

[...] Das Empfinden eines Ausdrucks als Abkürzung (Veränderung) dieses, nicht jenes Aus-

drucks, ist ganz analog dem Sehen von  als eine Variante von  nicht von



Der Unterschied von eis und f.<.> in der Musik. (MS 110.260/1; D: 2. 7. 1931; KB Nr. 163)

Bei einer funktionalen enharmonischen Verwechslung (im Gegensatz zu einer, die lediglich der leichteren Lesbarkeit geschuldet ist) bildet ein Klang eine Schnittstelle zwischen zwei tonal oft weit voneinander entfernten kadenzierenden Abschnitten, in denen er zwei sehr unterschiedliche Funktionen erfüllen kann, die man entweder auf das Zurückliegende oder auf das Kommende, aber nicht auf beides gleichzeitig hin hören kann. Ein Zeitgenosse Wittgensteins, der Musikwissenschaftler Ernst Kurth beschrieb Enharmonik als eine „eigentümliche Fähigkeit des musikalischen Hörens [...] in ein und dasselbe Klanggebilde verschiedenartige Energiezustände [] projizieren“ zu können. (Kurth [1923] 1968: 69). Aufgrund dieser Eigentümlichkeit des Hörens müssen wir uns analog zum Betrachten der Vordergrund-Hintergrund-Struktur des „Doppelkreuzes“ für jeweils ein „Hören als“ entscheiden:

Da fällt mir ein, daß in Gesprächen über ästhetische Gegenstände die Worte gebraucht werden: ‚Du mußt es so sehen, so ist es gemeint‘; ‚Wenn du es so siehst, siehst du, wo der Fehler liegt‘; ‚Du mußt diese Takte als Einleitung hören‘; ‚Du mußt nach dieser Tonart hinhören‘; ‚Du mußt es so phrasieren‘ (und das kann sich auf’s Hören wie auf’s Spielen beziehen). (PU 1972 (II, xi): 323)

3 Sinnvolle Unregelmäßigkeit

Für Wittgenstein findet sich diese Vordergrund-Hintergrund-Struktur jedoch nicht nur innerhalb der thematischen oder harmonischen Struktur der Musik, sondern macht sie als Kunstform geradezu aus, wie u. a. eine Kringelbemerkung betont:

Die Musik scheint manchem eine primitive Kunst zu sein mit ihren wenigen Tönen & Rhythmen. Aber einfach ist nur ihre Oberfläche [ihr Vordergrund] während der Körper der die Deutung dieses manifesten Inhalts ermöglicht die ganze unendliche Komplexität besitzt die wir in dem Äußeren der anderen Künste angedeutet finden & die die Musik verschweigt. Sie ist in gewissem Sinne die raffinierteste aller Künste. (MS 110,12/3; D: 12. 1. 1931; KB Nr. 81).

Diese Bemerkung führt auf die Spuren einer romantischen Musikphilosophie (von der sich Wittgenstein andernorts jedoch auch deutlich absetzt (vgl. Eggers 2011: 203ff.)), vor allem auf die Spur Schopenhauers. In den *Vermischten Bemerkungen* heißt es:

Erscheinungen mit sprachähnlichem Charakter in der Musik [...]. Die sinnvolle Unregelmäßigkeit [...]. Die Rezitative der Bässe im vierten Satz der neunten Symphonie von Beethoven. (Vergleiche auch Schopenhauers Bemerkung über die *allgemeine* Musik zu einem *besonderen* Text.) (MS 121,26v; D: 25. 5. 1938; VB 1970: 497 f.)

Zunächst geht es Wittgenstein auch hier um musikalische Verweisstrukturen in Vorder- und Hintergrund: Bekanntlich erklingen im 4. Satz der 9. *Sinfonie* Beethovens alle Themenköpfe der vorangegangenen Sätze erneut an und werden zu einem neuen Ganzen verwoben. Wittgensteins Verweis auf Schopenhauer folgt dieser Beobachtung: An der angegebenen Stelle bei Schopenhauer findet sich die Bemerkung, dass die Musik einer Oper zum Text und zur Handlung „im Verhältniß des Allgemeinen zum Einzelnen, der Regel zum Beispiele steht.“ (Schopenhauer 1988: § 39, 522) Direkt daran anschließend beschreibt Schopenhauer die „Beethoven’sche Symphonie“ als „die größte Verwirrung, welcher doch die vollkommenste Ordnung zum Grunde liegt“ (Schopenhauer 1988: § 39, 522), folglich als das in Wittgensteins Bemerkung als „sinnvolle Unregelmäßigkeit“ bezeichnete Phänomen.

Nimmt man beide Zitate zusammen, hat Musik also eine auf den ersten Blick „primitive“ Oberfläche, auf welcher die „größte Verwirrung“ herrscht, bei genauerem Hinsehen entpuppt sich jedoch ihr „Körper“ als „unendlich komplex“, indem ihm in „raffiniertester“ Weise die „vollkommenste Ordnung zum Grunde liegt.“ Wenn Wittgenstein nun, wie im Ausgangszitat dieses Textes bedauert: „Der Stil meiner Sätze hat – glaube ich – oft den Fehler eines schlechten musikalischen Satzes“ (MS 110,232/4; D: 29. 6. 1931; KB Nr. 148) stellt sich die Frage, wie man eine so begriffene musikalische Grundstruktur in das eigene Schreiben integrieren kann – wohin führt Wittgenstein sein offener Wunsch nach „gutem musikalischen Stil“?

4 Musikalischer Stil

Michael Nedo kam während einer Rede zur Präsentation der ersten 17 Bände der „Wiener Ausgabe“ der Wittgenstein’schen Schriften zu dem Schluss:

[Wittgenstein] wrote completely differently from the academic, more like a fugue with repetitions of themes reappearing in changing circumstances. [For Wittgenstein] this is how you understood something, by looking at it again and again, first this way, then that, as you do a musical theme. Philosophers translating him could not understand that, and had to use their own language, which is why he has become unreadable. His heirs made the mistake of striking out the repetitions so the changing nature of his writing was lost. (Tait 2003, o. S.)

Wenn es um Kunst, insbesondere um Musik geht, spricht Wittgenstein allen verfestigten Systemen und Methoden Erkenntnisgewinn letztlich grundsätzlich ab. Entsprechend seiner Überzeugung, nur ein Zeigen könne ein anderes Zeigen erhellen, versuchte er in gewissem Sinne selbst ein zeigendes Gebilde zu schaf-

fen, eine Art Sprachkomposition mit musikalischen Mitteln. Von solchen Beobachtungen ausgehend muss dem bekannten Paragraphen 43 der *Philosophischen Untersuchungen*, dass die Bedeutung eines Wortes in vielen Fällen „sein Gebrauch in der Sprache“ sei, eine weitere Deutungsebene hinzugefügt werden: Wenn „Worte [...] auch Taten“ (PU 1972: §546) sind, ist das nicht nur ein Hinweis auf die performative Dimension der Sprache allgemein, sondern auch auf Wittgensteins eigenen Argumentationsgestus als einer bestimmten Form sprachlichen Handelns: „Der argumentative Gestus eines auszulegenden Gegenstandes und sein Verhältnis zu ‚thematischen‘ Aussagen können Spuren bilden, denen zur Annäherung an instrumentale Schichten dieses Gegenstandes gefolgt werden kann. Es kann fruchtbar sein, eine ‚thematische‘ Aussage [...] als Beschreibung des Denkgestus zu lesen – d. h. den Inhalt gleichsam auf die Form zurückzuwenden“ (Hiltmann 1998: 20).¹ Indem dieser Gestus auf musikalische Prinzipien zurückgeführt und seine „Rückwendung“ nachvollzogen wird, werde ich versuchen, was oben von Nedo als musikalische Schreibweise nur angedeutet wird, im Folgenden zu verdeutlichen.

Für Wittgenstein dienen die Musikbeispiele der Erhellung bestimmter Aspekte und gleichzeitig dem Aufzeigen eines bestimmten musikalischen Gestus und seiner Rückbeziehung auf die Denkgestalt. Denn Wittgenstein spricht tatsächlich – und das ist meist übersehen worden – über Formprinzipien musikalischer Komposition, und zwar vornehmlich bei Brahms, Bruckner, Schubert und Beethoven. Dabei kann man zwei Grundprinzipien musikalischer Formbildung herausfiltern, die ihn besonders zu interessieren scheinen: Auf der einen Seite Variation und Wiederholung, auf der anderen Seite Kontrast, oder genauer, das blockartige Gegeneinanderstellen von Klangfeldern. Ich bin zu der Überzeugung gekommen, dass diese beiden Prinzipien sich, zwar wohl nicht für eine explizite philologische Analyse, doch aber für eine Wittgensteinlektüre fruchtbar machen lassen. Diese Lesart kann „Aspekte“ seiner Schreibweise erhellen, die er selbst nahelegt, ohne seine „Methode“ eigens zu erläutern.

¹ Hiltmann bezieht sich allerdings nicht auf musikalische Vorbilder.

5 Variation und Wiederholung

Auf der Manuskriptseite MS 154,21v (VB 1970: 479) (siehe Abb. 1) ist die einzig erhaltene „Komposition“ Wittgensteins zu sehen. Er schreibt darunter:

Das wäre das Ende eines Themas, das ich nicht weiß. Es fiel mir heute ein, als ich über meine Arbeit in der Philosophie nachdachte und mir vorsagte: „I destroy, I destroy, I destroy – .

Der Musikfluss

Das wäre das Ende eines Themas, das ich nicht weiß. Es fiel mir heute ein, als ich über meine Arbeit in der Philosophie nachdachte & mir vorsagte: „I destroy, I destroy, I destroy –“

Abb. 1: MS 154,21v

Es handelt sich hierbei um eine musikalisch nicht besonders bemerkenswerte Skizze, zudem ist die Notation eher ungelentk und deutet auf wahrscheinlich wenig, oder lang zurückliegende Übung hin. (So sind u. a. Notenhäse falsch gesetzt, die rhythmische Notation ausschließlich in Triolen wirkt etwas ungeschickt, ein vorgegebener ternärer Takt hätte dies erspart.)

Trotzdem fallen einige Dinge sofort ins Auge: Es gibt einen musikalischen Gedanken der beim zweiten Auftauchen variiert wird (eine Art „Thema mit Variation“), das zweite Thema – wenn man es so bezeichnen will – soll viermal wiederholt werden und dann folgt das allbekannte Wittgenstein'sche „etc.“, welches den Leser in diesem Falle genauso alleine stehen lässt, wie in vielen seiner schriftlichen Bemerkungen: Soll hier die Wiederholung weitergeführt werden oder die Form der Variation? Besonders auffällig erscheint jedoch, dass Wittgenstein „als ich über meine Arbeit in der Philosophie nachdachte“ (s. o.) gerade zwei grundlegende Prinzipien der Schreibweise seiner Philosophie kompositorisch nachzeichnet: Variation und Wiederholung.

Nicht zufällig ist Johannes Brahms, der immer wieder als „Meister der Variationenkunst“ (Schmidt 1998: 91) bezeichnet wurde, einer der häufigen Beispielgeber Wittgensteins. Zahlreiche der Kompositionen Brahms' sind als Variationen gearbeitet und selbst innerhalb größerer Formen fügt Brahms nicht selten Variationssätze ein, Schönberg prägte für seine Kompositionsweise den Begriff der „entwickelnden Variation“. Wittgenstein kannte und schätzte mehrere Variationswerke von Brahms. Ein Werk, welches in seinen Schriften mehrfach genannt wird, sind die *Variationen über ein Thema von Haydn*, B-Dur, op. 56a, welche er der Schwester Margarethe gegenüber lobte, als „in the highest & cleanest cell“ (McGuinness 1996: 179):

Ich höre Variationen über ein Thema und sage: ‚Ich sehe nicht, [inwiefern] das eine Variation des Themas ist, aber ich merke eine gewisse Ähnlichkeit (Analogie).‘ Bei gewissen charakteristischen Punkten der Variation ‚wußte ich, wo ich im Thema bin‘; und diese Erfahrung konnte darin bestehen, daß mir blitzartig die betreffende Stelle des Themas einfiel, oder es schwebte mir ein Notenbild vor, oder ich machte die gleiche Geste, wie an jener Stelle, etc. (MS 115,235; nach August 1936)

Wittgenstein wählt ausdrücklich Wiederholung und variative Abwandlungen als „Mittel der Erforschung von Zusammenhängen“ (Nedo/Ranchetti 1983: 393) wie er in seinen Vorlesungen mehrfach betont haben soll und was in seinen Schriften leicht zu beobachten ist: Ein Aphorismus kehrt häufig in den verschiedenen Schriften in identischer oder leicht abgewandelter Form wieder, taucht über Jahre hinweg nicht auf und ist dann plötzlich, innerhalb eines ganz anderen Gedankenganges wieder da, und dann „wusste man, wo man im Thema ist“ (s. o.) – wie bei einem Variationssatz.

Die Entwicklung einer Variation aus thematischem Material beschäftigt Wittgenstein in vielerlei Hinsicht. Wie und woraus entwickeln sich in der Musik die bei Nedo für Wittgenstein konstatierten „repetitions of themes [...] in changing circumstances“ (Nedo/Ranchetti 1983: 393)?

Die ‚Notwendigkeit‘, mit der der zweite Gedanke auf den ersten folgt. (Figaro Ouvertüre.) Nichts dümmer, als zu sagen, es sei ‚angenehm‘ den einen nach dem andern zu hören. – Aber das Paradigma, wonach das alles *richtig* ist, ist freilich dunkel. ‚Es ist die natürliche Entwicklung.‘ Man macht eine Handbewegung, möchte sagen: ‚natürlich!‘ – Man könnte den Übergang auch einem Übergang, dem Eintritt einer neuen Figur in einer Geschichte, z. B., oder einem Gedichte, vergleichen. So paßt dies Stück in die Welt unsrer Gedanken und Gefühle hinein.“ (VB 1970: 531)²

Zwar scheint Wittgenstein von Entwicklung zu sprechen, bei genauem Hinsehen liegt der Fokus aber gerade nicht auf der „natürlichen Entwicklung“, der entsprechende Satz steht in Anführungszeichen, kennzeichnet also einen Satz, *über* den Wittgenstein nachdenkt, ohne zwangsläufig seine Aussagen zu teilen. Der Schwerpunkt dieser Aussage zur Musik liegt auf ihrer Verwebung in Kontexte, in unsere „Lebensform“. Ein Thema, eine bestimmte Musik ist nicht überzeitlich naturgegeben oder entwickelt sich organisch zwangsläufig, sondern ist nur im Kontext anderer kultureller Äußerungen des Menschen zu verstehen. Sätze, die dies unterstreichen, finden sich bei Wittgenstein häufig, auch im KRINGEL-BUCH:

Mancher> Man<cher> versteht gewisse Musikstücke indem er sich ein Ballett zu ihnen ausdenkt <erdenkt>. (MS 145,16v/1; D: 1933; KB Nr. 94)

Wittgenstein zielt nicht auf musikologische Erkenntnisse ab (hier soll nichts Substantielles über die Figaro-Ouvertüre gesagt sein), sondern es ist die Schärfung des eigenen Stils an einer thematischen Arbeit, wie sie nur in der Musik zu finden ist und nicht im philosophischen Diskurs. Bei der Bemerkung zur Entwicklung des Themas stand offensichtlich das Ausleuchten der thematischen Möglichkeiten im Vordergrund, deren „Lösung“ man im Moment des Erklingens nicht anzweifelt, sondern „plötzlich“ wieder weiß, wo man ist:

‚Brahms hat alles herausgebracht, was in dem Thema liegt.‘ Aber wäre es in dem Thema gewesen, wenn er’s nicht herausgebracht hätte? – D. h.: wenn das Ganze da ist, so ist es als habe die Entwicklung in dem Thema gelegen. ‚Es liegt schon irgendwie in dem Thema, er holt es nur heraus.‘ – Wir sind geneigt zu sagen: ‚diese Entwicklung liegt bereits in dem

² Man darf hier anmerken, dass Wittgensteins Vergleich, die Übergänge glichen dem „Eintreten einer neuen Figur in einer Geschichte“, bei einer Opernouvertüre nicht sonderlich tiefgreifend ist. Von solchen, etwas „bildungsbürgerlichen“ Bemerkungen lassen sich bei Wittgenstein mehrere finden, man muss daher unterscheiden zwischen Wittgenstein als Musikhörer, der private Gedanken notiert, und Wittgenstein als philosophischem Denker (über Musik) (vgl. Eggers 2011: 173 ff.).

Thema. ‘[...] Wir hätten auch sagen können. Dies ist die natürliche Entwicklung des Themas. – Und inwiefern ist sie natürlich? Um dies zu beantworten, dazu genügt es nicht daß wir das Thema genau anschauen, sondern (vor allem) die Entwicklungen anderer musikalischer Themen. (MS 121,6v; D: 10. 5. 1938)

6 Kontraste und Brüche

Es geht also tatsächlich weniger um die *Entwicklung* von Gedanken, die Wittgenstein verfolgt, als vielmehr ein *kreisendes* Argumentieren im Sinne der „Erforschung von Zusammenhängen“ (s. o.)

Diese These untermauert auch das zweite angesprochene Grundprinzip musikalischer Formbildung, das Wittgenstein favorisiert: Die Gegenüberstellung zweier oder mehrerer teils kontrastierender, teils (scheinbar) beziehungsloser Formteile oder Blöcke. Auch Wittgenstein „komponiert“ in seinen Notizbüchern und Typoskripten beständig und überwiegend „Brüche“ und zelebriert das abrupte Wechseln von Themen und Motivebenen. Als Beispiel dafür kann wieder die eingangs bereits erwähnte Begeisterung für den dritten Satz der 3. *Sinfonie* von Bruckner dienen. In diesem Satz stellt Bruckner vollkommen gegensätzliche thematische Felder mittels Generalpause nebeneinander, er reiht eher (zumindest an der von Wittgenstein beschriebenen Stelle), als dass er überhaupt den Gedanken einer Entwicklung aufkommen lässt:

Liebe Mining! Danke für Deinen Brief. Ich will nur schreiben daß auch mir den großen Eindruck am Scherzo der III.ten nur das Scherzo gemacht hat und zwar besonders die ersten – sagen wir – 16 Takte des Themas nach den ich glaube 8 Takten Introduktion³: Diese Takte (des Themas) sind auch primitiv, aber grandios. – Ja, ganz gewiß zeigt sich diese selbe Primitivität auch in der Aneinanderreihung der Themen; auch an dem gänzlichen Mangel einer Überleitung vom ersten Gedanken zum zweiten in den ersten Sätzen (ähnlich wie bei Schubert und ganz entgegengesetzt der Brahms’schen Weise.) (McGuinness 1996: 132f.)

Diesen „gänzlichen Mangel an einer Überleitung“ warf man Bruckner in der zeitgenössischen Presse heftig vor. Einer der schärfsten Kritiker war Eduard Hanslick, der offenbar zumindest einmal im Hause Wittgenstein zu Gast gewesen sein soll und den man kannte und las. Hanslick schrieb über die *dritte Sinfonie*:

Es bleibt ein psychologisches Rätsel, wie dieser sanfteste und friedfertigste aller Menschen – zu den jüngsten gehört er ja auch nicht mehr – im Moment des Componierens zum Anarchisten wird, der unbarmherzig alles opfert, was Logik und Klarheit der Entwicklung, Einheit der Form und der Tonalität heißt. (Hanslick 1892: 307)

³ Tatsächlich sind es 16 Takte.

Das Thema von dem Wittgenstein hier spricht ist fast ohne spezifische Thematik und hat etwas martialisch Beharrendes. Tatsächlich setzt der Mittelteil des Scherzos absolut unvermittelt konträr ein. Jedoch liegen hier bei näherer Betrachtung zugleich schärfster Kontrast und untergründige melodisch-rhythmisch-thematische Vermittlung nicht nur innerhalb des Satzes, sondern auch in Bezug auf das Ganze der Sinfonie vor – ganz im Sinne der Vordergrund-Hintergrund-Struktur des Vexierbildes und eben auch im Sinne des „sehen als“ oder in diesem Falle besser „hören als“ – wir sind gezwungen, es als etwas zu hören. Oder mit den Worten Wittgensteins:

Ich könnte von einem Bild von Picasso sagen, ich *sehe* es nicht als Menschen. Das ist doch ähnlich dem: ich war lange nicht imstande dies als Einheit zu hören, jetzt aber höre ich's so. Früher schien es mir wie lauter kurze Stücke, die immer wieder abreißen, – jetzt hör ich's als Organismus. (Bruckner). (MS 137,142a; D: 7.1.1949; LSPP 1989: 436)

Man könnte an dieser Stelle zudem eine philologische Parallele zwischen Wittgensteins und Bruckners kompositorischer Arbeit ziehen: Was ist eigentlich die *dritte Sinfonie*? Dem verehrten Meister Richard Wagner gewidmet enthielt sie Zitate aus dessen Werken, die Bruckner später wieder herausnahm. Zwischenzeitlich erschien aufgrund eines heute verschollenen Manuskripts – und damit einer heute verschollenen Fassung – ein Klavierauszug des jungen Gustav Mahlers. Bruckner schrieb 16 Jahre lang (zwischen 1873–1889) um, verkürzte die Sinfonie auf Wunsch von Dirigenten und Musikern, stellte aus Zwischenfassungen Stimmauszüge her, die auf wieder andere Strukturen schließen lassen, und korrigierte eigenmächtige Redaktionen des Herausgebers Joseph Schalk – wer hier was wann schrieb ist nicht in allen Fällen eindeutig nachzuvollziehen. Einige Manuskripte gingen verloren, tauchten zum Teil später wieder im Besitz der Wagner oder Mahler-Erben wieder auf, insgesamt sind vier vollständige und mindestens zwei partielle Partitur-Abschriften sowie zwei handschriftliche Stimmsätze bekannt. (Vergl. Röder 1996: 47–64, insbes. 48)

Wittgenstein wird vermutlich die dritte Version gekannt haben von der ich hier auch ausgehe, die in seinem Geburtsjahr 1889 entstand und im Gegensatz zu dem Skandal bei der Uraufführung der zweiten Version 1877 ein Erfolg wurde. Und Wittgenstein kannte einige Manuskriptseiten anderer Werke von Bruckner, sie befanden sich in der enormen Musikaliensammlung der Familie. In Manuskripten wie diesen wird Bruckners Arbeitsweise deutlich: Er strich durch, klebte oder heftete neue Blätter oder Zettel in die Partitur, überschrieb oder machte mehr oder weniger klare Anweisungen, wie alles zusammensetzen sei.

Ähnliche Probleme stellen sich bekanntlich auch bei der Edition der „Werke“ Wittgensteins, nicht zuletzt Josef Rothhaupt bei der Herausgabe des KRINGEL-BUCHES, in dessen Vorwort er bemerkt:

Für sehr große Portionen dieses Nachlasses konnte bisher keine Textgestalt gefunden werden, die Ludwig Wittgensteins Denken sowohl im Hinblick auf seine Entwicklung als auch im Hinblick auf seine inhaltlichen Ansprüche gerecht wird. [...] Mit dem KRINGEL-BUCH, wie es im Wittgenstein-Nachlass vorhanden und überliefert ist, kann gezeigt werden, dass das Fixiertsein auf Typoskripte und Manuskripte, um ‚Werke‘ zu finden, eine Engführung darstellt. (KRINGEL-BUCH Vorbemerkung S. 7)

So berücksichtigend und vielsagend diese Parallele in der „Kompositionsweise“ der beiden Wiener jedoch sein mag, so ist sie dennoch mehr oder weniger zufällig. Nicht zufällig sind dagegen die *strukturellen* Parallelen in der Konzeption und damit noch einmal zurück zu Wittgensteins Bemerkung über Bruckners *dritte Sinfonie* (s. o.):

[...] Ja, ganz gewiß zeigt sich diese selbe Primitivität auch in der Aneinanderreihung der Themen; auch an dem gänzlichen Mangel einer Überleitung vom ersten Gedanken zum zweiten in den ersten Sätzen (ähnlich wie bei Schubert und ganz entgegengesetzt der Brahms'schen Weise.) (McGuinness 1996: 132f.)

Wittgenstein setzt in dieser Bemerkung die feldartige Bruckner'sche Kompositionsweise gegen die entwickelnd-vermittelnde von Brahms⁴ und drückt damit seine Faszination für das neben Variation und Wiederholung zweite kompositorischen Prinzip aus: Den Kontrast blockartiger Klangfelder.

In den Kompositionen Franz Schuberts, dem dritten Komponisten des Zitats nun findet Wittgenstein beide beschriebenen Elemente wieder: „ähnlich wie bei Schubert“ (s.o.) fasziniert ihn dessen eigentümlicher, spezifisch undramatischer Formverlauf. In den sinfonischen Kompositionen zeichnet sich nämlich auch Schubert gelegentlich durch eine Art Aneinanderreihung von blockartigen Feldern aus, die nicht im klassischen Sinne stringent motivisch-thematisch entwickelt werden, sondern oft in unveränderter Form wiederkehren, als die „Wiederkehr des Gleichen in der ausgebreiteten Vielfalt“, wie Adorno (2003: 26) es ausdrückt. Auch die moderne Schubert-Forschung bestätigt diesen Eindruck, dass unterschiedliche Komplexe und Motivfelder in eine große, als Fläche hörbare Einheit umschlagen können (vergl. u. a. Hinrichsen 1988: 47 ff.). Bei Schubert zeigt sich für Wittgenstein zusätzlich neben Wiederholungsstrukturen und großen Klangfeldern in der Sinfonik und Kammermusik insbesondere das „Aufleuchten eines neuen Aspektes“ mittels unerwarteter, harmonischer Modulation auf ganz unmittelbare Weise. Adorno bezeichnet diese Stellen passenderweise als „Umbelichtungen“.

4 Zu dem Verhältnis Wittgensteins zu Brahms siehe Eggers 2011: 176 ff.

Georg Henrik von Wright beschreibt in einer biografischen Skizze die Querständigkeit des Stils seines Freundes und zieht erste Parallelen zu musikalischen Kompositionsprinzipien:

An aspect of Wittgenstein's work which is certain to attract growing attention is its language. It would be surprising if he were not one day ranked among the classic writers of German prose. The literary merits of the *Tractatus* have not gone unnoticed. The language of the *Philosophical Investigations* is equally remarkable. The style is simple and perspicuous; the construction of sentences firm and free, the rhythm flows easily. The form is sometimes that of dialogue, which questions and replies; sometimes, as in the *Tractatus*, it condenses to aphorisms. There is a striking absence of all literary ornamentation, and of technical jargon or terminology. The union of measured moderation with richest imagination, the simultaneous impression of natural continuation and surprising turns, leads one to think of some other great productions of the genius of Vienna. (Schubert was Wittgenstein's favourite composer.) (von Wright: 21).

Die von von Wright angesprochenen „surprising turns“ stellen ebenso ein wesentliches Merkmal der Schubert'schen Tonsprache dar und exemplifizieren das dialektische Verhältnis von Komplexität und Einfachheit, welches typisch für Schubert (und Wittgenstein) ist. Vor allem in Schuberts Liedern bildet eine Vereinfachung des äußeren Formverlaufs den Hintergrund, auf dem die harmonischen Überraschungen umso eindrucklicher „aufleuchten“ (Dittrich 1997: 155ff.). Oder mit den Worten Adornos: „Wie Blenden verstellen jene plötzlichen, entwicklungsfremden, niemals vermittelnden Modulationen das Oberlicht“ (Adorno 2003: 29). Wittgenstein bezeichnet diese „Blenden“ als „Pointen“, deren zeigender Charakter einen ständigen Lichtwechsel über dem Dargestellten herbeiführt:

Von den Melodien Schuberts kann man sagen, sie seien voller Pointen, und das kann man von den Mozarts nicht sagen; Schubert ist barock. Man kann auf gewisse Stellen einer Schubertschen Melodie zeigen und sagen: siehst Du, das ist der Witz dieser Melodie, hier spitzt sich der Gedanke zu. (MS 131,2; D: 10. 8. 1946; VB 1970: 516f.)⁵

Wittgenstein wollte die wenigen Stücke, mit denen er sich offensichtlich wieder und wieder beschäftigte, so gut wie möglich kennen lernen, nicht so sehr aus dem Bedürfnis, etwas über Musikgeschichte zu lernen, sondern um etwas über sich selbst zu lernen. McGuinness beschreibt dieses Verhalten:

Immer wieder kam er auf die gleiche Stelle oder das gleiche Gedicht zurück, wenn dieses ihm ‚etwas sagte‘, wie er auch beim Hören einer Schallplatte die Nadel mehrmals an die gleiche Stelle und an einen musikalischen Übergang zurückführte, aus dem er alles heraus-holen wollte. (McGuinness 1988: 69).

5 Wittgensteins Verständnis von „barock“ scheint einem ganz persönlichen Eindruck zu folgen, und bei seiner Beschreibung der Pointen ist das harmonische Element sicher zu ergänzen.

Diese Haltung beschreibt auch *einen* Grund, warum Schubert einen so hohen Stellenwert in Wittgensteins Kosmos einnimmt.⁶ In Wittgensteins Vorstellung zweifelte Schubert mit seinem bekannten Wunsch, gegen Ende seines Lebens noch einmal Unterricht im Kontrapunkt nehmen zu wollen, nicht etwa an seinem stilistischen Können, sondern er wollte vielmehr erneut suchend seine Stellung in den kompositorischen Traditionen hinterfragen – eine Haltung, die Wittgenstein auch für sich und seine Stellung zu den philosophischen Traditionen in Anspruch nahm:

Der Kontrapunkt könnte für einen Komponisten ein außerordentlich schwieriges Problem darstellen; das Problem nämlich: in welches Verhältnis soll *ich* mit *meinen* Neigungen mich zum Kontrapunkt stellen? Er mochte ein konventionelles Verhältnis gefunden haben, aber wohl fühlen, daß es nicht das *seine* sei. Daß die Bedeutung nicht klar sei, welche der Kontrapunkt für ihn haben *solle*. (Ich dachte dabei an Schubert; daran, daß er am Ende seines Lebens noch Unterricht im Kontrapunkt zu nehmen wünschte. Ich meine, sein Ziel sei vielleicht nicht gewesen, einfach mehr Kontrapunkt zu lernen, als vielmehr sein Verhältnis zum Kontrapunkt zu finden.) (MS 163,25r; D: 4. 7. 1941; VB 1970: 506 f.)

Das kompositorische Verfahren, hier der Kontrapunkt, bei Wittgenstein Variation und Kontrast, sollte in diesem Sinne immer die Möglichkeit in sich bergen, dem Hörer die Aufgabe der Positionierung zu überlassen, die Anforderung, sich der Musik selbst gegenüber einzuordnen und weniger durch die technische Kraft des Komponisten in die aufgefächerten Welten möglicher Entwicklung mit fortgerissen zu werden. Schubert ließ für Wittgenstein diese Möglichkeit der eigenen Positionierung und des sich immer neu gegenüber der Musik Einfindens offenbar zu. Und so sind Schuberts „pointierte“ Gedanken, die sich oft nicht im klassischen Sinne entwickeln, sondern durch ihre ständige Wiederholung, ihr kreisendes Insistieren auf den immergleichen thematischen Feldern plötzlich einen Aspekt zum „Aufleuchten“ bringen, auch ein wesentliches Merkmal des Wittgenstein’schen Stilideals:

Eines ist, in Gedanken säen, eines, in Gedanken ernten. Die beiden letzten Takte des »Tod und Mädchen« Themas, das ~; man kann zuerst verstehen, daß diese Figur konventionell, gewöhnlich, ist, bis man ihren tiefern Ausdruck versteht. D. h., bis man versteht, daß hier das Gewöhnliche sinnerfüllt ist. (MS 132,61; D: 25. 9. 1946; VB 1970: 523)

⁶ McGuinness stellt diese Beziehung bereits unmissverständlich her, er trifft allerdings, wie ich meine, nur *einen* Aspekt dieser Beziehung: „Schubert zog ihn noch aus einem anderen Grunde an, in dem Ethisches und Ästhetisches einander durchdringen: Gemeint ist der Gegensatz zwischen dem Elend von Schuberts Leben und der völligen Abwesenheit dieses Elements in seiner Musik, dem Fehlen jeglicher Bitterkeit.“ (McGuinness 1988: 205). Dieses Schubert-Bild war zu Wittgensteins Zeit ein bekannter Topos, ist aber seit längerem von der Wissenschaft relativiert.

Wittgenstein verweist hier offenbar auf die Doppelschlagfigur, die in Schuberts Streichquartett Nr. 14 d-Moll D 810 nur einmal, an sehr markanter Stelle auftaucht, eben am Ende des „Tod und Mädchen“-Themas zu Beginn des zweiten Satzes. Das 1824 entstandene Quartett nimmt dabei das Thema aus dem gleichnamigen Lied von 1817 auf, die bezeichnete Stelle nimmt auch hier eine prominente Position ein, jedoch ohne das Doppelschlagzeichen. Dieses ist eine häufig anzutreffende Verzierungsfigur mit einer festgelegten Ausführungsstruktur. Nicht weniger konventionell ist auch das, was diese Verzierung gewissermaßen „tut“: Die Aufhellung des Mollkontextes des Themas mittels der alten Tradition der sogenannten „picardischen Terz“, welche – passend zum Inhalt des Themas – bereits in der Musik vor Schuberts Zeiten nicht selten bedeutungsleitende Funktion in theologisch-sakralem Sinne hatte (oft im Kontext von Auferstehung, Trost etc.). Was passiert an dieser Stelle? Der Satz beginnt in g-Moll, um sich, nach der Moll-Wiederholung ab Takt 13, den leitereigenen Dur-Tonarten B-Dur und Es-Dur zuzuwenden. In den letzten vier Takten wäre nun gewissermaßen „eigentlich“ die Rückmodulation nach g-Moll zu erwarten, überraschend sind jedoch die von Wittgenstein bezeichneten „beiden letzten Takte“ des Themas: Im vorletzten Takt steht ein G-Dur Quartsextakkord, dessen Terz h in der Bratsche bei der folgenden Auflösung in den Dominantseptakkord in der obersten Stimme erscheint und somit eine emphatische Übersteigerung des Septakkordes durch die Tredezime erreicht. Die erste Violine erreicht diese besondere Note über die genannte Doppelschlagfigur, somit kommt der von Wittgenstein genannten Figur in der Schlusskadenz die Aufgabe zu, die Durterz überdeutlich aufleuchten zu lassen. Als Tredezime über dem Dominantgrundton wird sie bereits strahlend hervorgehoben und damit die Verwandlung ins Dur vollzogen. Sowohl der Quartsextakkord als auch die Doppelschlagfigur mit der picardischen Terz sind zwar konventionelle kompositorische Mittel, machen aber gerade das dialektische Verhältnis von Einfachheit, die in Komplexität umschlägt, deutlich. „Das Gewöhnliche“ ist hier plötzlich „sinnerfüllt“, so Wittgenstein. Auch hier empfindet Adorno ähnlich und gibt eine mögliche Erklärung dessen, was Wittgenstein nur andeutet:

Im letzten großen allegorischen Gedicht der deutschen Sprache, dem Bilde des Matthias Claudius vom Tod und vom Mädchen, erreicht der Wanderer den Schwerpunkt seiner Landschaft. Dort wird das Wesen Moll offenbar. Aber wie beim ertappten Kinde die Strafe der Tat, wie im niedrigsten Sprichwort die Hilfe der Not auf dem Fuße folgt, so folgt auf jenem Punkte Trost der Trauer auf dem Fuße. Die Rettung geschieht im kleinsten Schritt; in der Verwandlung der kleinen in die große Terz; so dicht rücken beide aneinander, daß die kleine Terz nach dem Erscheinen der großen als deren Schatten sich enthüllt. (Adorno 2003: 30 f.)

Was Adorno über das Lied sagt, gilt für das Streichquartett daher analog: G-Dur und G-Moll sind im Quintenzirkel weit voneinander entfernt, in der Komposition jedoch nur durch den „kleinsten Schritt“ der kleinen Terz in die große, welche

durch die Verzierung der Doppelschlagfigur „aufleuchtet“. Lied und Streichquartett beinhalten auch den Aspekt der (variierten) Wiederholung: Das nun in der Wiederholung in Dur erscheinende Thema wird im Wittgenstein'schen Sinne auch durch die den Gestus des „Zweimal-sagens“ mit Veränderung im „kleinsten Schritt“ mit „Sinn“ erfüllt, und macht eine gewisse Vorbildfunktion dieser Kompositionsweise für das eigene Schreiben deutlich:

Die Wiederholung ist *notwendig*.“ Inwiefern ist sie notwendig? Nun singe es, so wirst Du sehen, daß ihm erst die Wiederholung seine ungeheure Kraft gibt. (MS 132,60; D: 25. 9. 1946; VB 1970: 523)

Adorno schreibt – neben dem Bild des „Erwanderns einer Landschaft“ – mehrfach über die wachsende Kristallstruktur bei Schubert, seine „kristallinische Form“ (Adorno 2003: 27). Hier werden die Parallelen zwischen Wittgenstein und Schubert unmittelbar deutlich. In einer bekannten Tagebuchstelle schrieb Wittgenstein am 28. April 1930:⁷

Ich denke oft das Höchste was ich erreichen möchte wäre eine Melodie zu komponieren. Oder es wundert mich daß mir bei dem Verlangen danach nie eine eingefallen ist. Dann aber muß ich mir sagen daß es wohl unmöglich ist daß mir je eine einfallen wird, weil mir dazu eben etwas wesentliches oder das Wesentliche fehlt. Darum schwebt es mir ja als ein so hohes Ideal vor weil ich dann mein Leben quasi zusammenfassen könnte; und es kristallisiert hinstellen könnte. Und wenn es auch nur ein kleines schäbiges Krystall wäre, aber doch eins. (MS 183,9; D: 28. 4. 1930)

In der Forschung wird dieses Zitat meist nur im Hinblick auf den Begriff des „Kristalls“ im Sinne eines Kalküls o.ä. interpretiert, dabei geht es hier dezidiert um Musik! Und Musik war nicht nur integraler Bestandteil des Lebens von Ludwig Wittgenstein, sondern sie ist ein essentieller Ausgangspunkt auf dem Weg zum Verständnis vieler seiner Gedanken, ihrer Herkunft und ihrer Wirkung. Musik ist *ein* Hintergrundbild, der „Krystall“, auf dem man die Hauptgedanken Wittgensteins lesen kann. In diesem Sinne möchte auch die hier versuchte Engführung der Art Wittgenstein'schen Denkens mit musikalischen „Lösungswegen“ verstanden werden: Wittgenstein lädt immer wieder dazu ein, alte Fragen in neuem Licht zu sehen – innerhalb bekannter Sprachspiele neue Aspekte zu erhellen, wie er es

7 Irene Suchy hat angesichts dieser Bemerkung darauf hingewiesen, dass Wittgensteins Wunsch nach der Fähigkeit zu komponieren nicht dem tatsächlichen Schaffen eines Musikstücks gegolten hätte, sondern dass es sich um ein vorgestelltes Ideal der Zusammenfassung seines Lebens und all seiner Ansichten zu einem „Krystall“ handeln würde. (Suchy 2006: 25). Diese These geht etwas zu weit. Zwar war Wittgensteins Denken in erster Linie auf philosophische Ziele gerichtet, aber Musik war für ihn durchaus nicht nur ein „Mittel zum Zweck“ (ebd.), sondern nach einhelligen Berichten seiner Weggefährten und Schüler eine Herzensangelegenheit in vielerlei Hinsicht.

an dem „großen Könnner“ Brahms bewunderte. Oder eben, wie bei Schubert, das Gewöhnliche durch eine kleine Wendung, durch eine kompositorische Pointe, mit immer neuem Sinn zu füllen. Oder um noch einmal das KRINGEL-BUCH zu Wort kommen zu lassen:

(Wie man manchmal eine Musik nur im inneren Ohr reproduzieren kann aber sie nicht pfeifen weil das Pfeifen schon die innere Stimme übertönt, so ist manchmal die Stimme eines <philosophischen> Gedankens so leise daß sie vom Lärm des gesprochenen Wortes schon übertönt wird & nicht mehr gehört werden kann wenn man gefragt wird & reden /<sprechen>/ soll.) (MS 107,267/3; D: 30. 1. 1930; KB Nr. 15)

Wiederholungen, Variationen, Brüche, Polyphonie, nach allen Seiten hin verweissende leise und laute Stimmen, sichtbar und unsichtbar arbeitende Vordergrund-Hintergrundstrukturen als Teile komponieren, die nicht der Versuchung erliegen „den Geist explizit machen zu wollen“, oder den „philosophischen Gedanken übertönen“ wie es im KRINGEL-BUCH heißt, die nicht eindeutige Antworten geben, sondern immer neu zu denkende Sinnzusammenhänge als pointierte „Lösungen“, wie Variationen eines Themas und nicht wie Antworten – das alles sind musikalische Prinzipien, die Wittgenstein faszinieren und deren musikalischen Stil er bei sich selbst durch zahlreiche Überarbeitungen, Umbelichtungen und Aspektwechsel immer wieder zu erreichen suchte.

7 Literatur

- Adorno, Theodor W.: „Schubert“ [1928]. In: *Gesammelte Schriften* Bd. 17 (=Musikalische Schriften Bd. IV. Moments musicaux. Impromptus). Herausgegeben von Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 2003, S. 18–33.
- Alber, Martin (Hg.): *Wittgenstein und die Musik. Briefwechsel Ludwig Wittgenstein Rudolf Koder*. Innsbruck 2000.
- Dittrich, Marie Agnes: „Vokalmusik. Die Lieder“. In: *Schubert-Handbuch*. Herausgegeben von Walther Dürr und Andreas Krause. Kassel, Stuttgart, Weimar 1997.
- Eggers, Katrin: *Ludwig Wittgenstein als Musikphilosoph*. Freiburg 2011.
- Hanslick, Eduard: *Aus dem Tagebuch eines Rezensenten. Gesammelte Musikkritiken*. Herausgegeben von Peter Wapnewski. Kassel u. a. 1989.
- Hanslick, Eduard: „Bruckners III.“. In: Hanslick, Eduard: *Aus dem Tagebuch eines Musikers* (Der Modernen Oper VI. Teil): Kritiken und Schilderungen. Berlin 1892.
- Hiltmann, Gabrielle: *Aspekte sehen. Bemerkungen zum methodischen Vorgehen in Wittgensteins Spätwerk* (=Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften. Reihe Philosophie Bd. 235). Würzburg 1998.
- Hinrichsen, Hans-Joachim: „Die Sonatenform im Spätwerk Franz Schuberts“. In: *Archiv für Musikwissenschaft*, 45. Jg., Heft 1 (1988), S. 16–49.

- Konrad, Ulrich: *Mozarts Schaffensweise. Studien zu den Werkautographen, Skizzen und Entwürfen* (=Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Philologisch-Historische Klasse 3/201). Göttingen 1992.
- Kurth, Ernst: *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“* [Berlin 1923]. Hildesheim 1968.
- McGuinness, Brian: *Wittgensteins frühe Jahre*. Übersetzt von Joachim Schulte, Frankfurt a. M. 1988.
- McGuinness, Brian / Ascher, Maria Concetta / Pfeffersmann, Otto (Hg.): *Wittgenstein. Familienbriefe* (=Schriftenreihe der Wittgenstein-Gesellschaft 23). Wien 1996.
- Nedo, Michael / Ranchetti, Michele (Hg.): *Ludwig Wittgenstein. Sein Leben in Bildern und Texten*. Stuttgart 1983.
- Röder, Thomas: „Die Dritte Symphonie – unfaßbar“. In: Harten, Uwe / Maier, Elisabeth / Harrandt, Andrea / Partsch, Erich Wolfgang (Hg.): *Bruckner Symposium. Fassungen – Bearbeitungen – Vollendungen*. Im Rahmen des Internationalen Brucknerfestes Linz 1996. Bericht. Linz 1998, S. 47–64.
- Schmidt, Christian Martin: *Johannes Brahms und seine Zeit*. Laaber 1998.
- Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung II* (=Werke in fünf Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand herausgegeben von Ludger Lütkehaus Bd. 2). Zürich 1988.
- Somavilla, Ilse (Hg.): *Wittgenstein – Engelmann. Briefe, Begegnungen, Erinnerungen*. Unter der Mitarbeit von Brian McGuinness. Innsbruck 2006.
- Suchy, Irene: „Sein Werk – Die Musik des Produzenten-Musikers Paul Wittgenstein“. In: Suchy, Irene / Janik, Allan / Predota, Georg (Hg.): *Empty Sleeve. Der Musiker und Mäzen Paul Wittgenstein* (=Edition Brenner-Forum Bd. 3). Innsbruck u. a. 2006, S. 13–36.
- Tait, Simon: „Mind over Music“. In: *The Independent*, 12. November 2003.
- Von Wright, Georg Henrik: „Biographical Sketch“. In: Malcolm, Norman: *Ludwig Wittgenstein. A memoir*. London u. a. 1966.
- Wittgenstein, Ludwig: KRINGEL-BUCH. Recherchiert, rekonstruiert, arrangiert und ediert von Josef G. F. Rothhaupt, Ludwig-Maximilians-Universität München, München 2010 [=KB].

