

# Wittgenstein als Architekt<sup>1</sup>

---

## 1 Rückkehr aus der Provinz

Die Frühphilosophie Wittgensteins endet somit in einer Apotheose der Wahrnehmung: Das Göttliche als die Perspektive des Absoluten ist nur in der Aisthesis ahnbar. Die Welt *sub specie aeternitatis* ist nur in der Kontemplation zu sehen, die Sphäre des Mystischen, auf welche der *Tractatus* zeigt, erschließt sich erst im Gefühl. Mit diesem Zeigen aber geht er über sein eigenes Werk als Theorie dessen, was gesagt werden kann, hinaus, macht er sich wie eine Leiter, auf der man hinaufgestiegen ist, ohne mit ihrer Hilfe wieder heruntersteigen zu wollen, überflüssig. Dem *Hinweis* nun tatsächlich nachzugehen und die Welt vom neuen Sehepunkt aus zu betrachten, ist die Aufgabe des Lesers, dessen eigene Praxis. Auch für Wittgenstein selbst bleibt nun nichts mehr zu ›philosophieren‹. Die Grenzen der Sprache sind eindeutig benannt, die Probleme damit endgültig gelöst. Biographisch bedeutet das für ihn zunächst den Rückzug aus dem akademischen Leben. In den Jahren der ersten Erfolge des *Tractatus* ist sein Autor aus der philosophischen Diskussion verschwunden, versucht er sich an der schwierigen Kombination reformpädagogischer Ansätze mit strenger Autorität als Volksschullehrer in Trattenbach, Hassbach, Puchberg und Otterthal, Dörfern der österreichischen Provinz.<sup>2</sup> Die Konsequenz, mit welcher Wittgenstein an dieser Entscheidung festhält, ist Zeichen der Ernsthaftigkeit seiner philosophischen Grundüberzeugungen. Erst im Scheitern des pädagogischen Unternehmens öffnen sich die Grenzen der selbstgewählten Isola-

tion, wird eine schrittweise Wiederannäherung an die philosophische Diskussion möglich.<sup>3</sup>

Die eigentliche Arbeit an sich selbst, an der eigenen Sicht der Dinge<sup>4</sup> aber scheint sich in dieser auf den Austritt aus dem Lehrdienst für Wittgenstein auch psychisch recht schwierigen Zeit auf einem anderen Feld abzuspielen.<sup>5</sup> Just in den Jahren vor seiner Rückkehr nach Cambridge, der tatsächlichen Wiederaufnahme des Projekts ›Philosophie‹ und der so grundlegenden Wandlung seines Denkens in Richtung der Spätphilosophie avanciert der arbeitslose Dorfschullehrer zum Architekten. Zwischen 1926 und 1928 baut Wittgenstein in der Kundmannsgasse 19 in Wien das neue Stadtpalais seiner Schwester Margaret Stonborough. Es entsteht eine Architektur, welche sich so wenig einer Stilrichtung zuschreiben lässt wie ihr Architekt einer philosophischen Tradition. In dieser Ungreifbarkeit wurde sie vor dem Hintergrund des philosophischen Frühwerks als dessen gebaute Verlängerung, als ›unbedingte Architektur‹ oder als Ausdruck des im *Tractatus* noch nur Beschweigbaren verstanden. Doch gerade weil das Palais Stonborough weder »hausgewordene Logik«<sup>6</sup> ist noch einfach zur »Syntax des Schweigens« wird, zu der Sprache also, die Wittgenstein im *Tractatus* prinzipiell für unmöglich erklärt hat<sup>7</sup>, scheint in diesem Bau bereits ein anderer Umgang mit dem in allen Lebensbereichen relevanten Problem der Trennung von Sagen und Zeigen durch - ein Umgang, welcher weniger in der Tradition tractarianischen Denkens steht, als vielmehr bereits entscheidende Züge der des *späten* Wittgenstein aufweist.

## 2 Der Philosoph als Architekt

Zwar wird der Auftrag für den Bau bereits 1925, also zu einer Zeit, in welcher Wittgensteins Austritt aus dem Lehrdienst noch keineswegs absehbar war, an Paul Engelmann, einen Schüler Adolf Loos' und Freund Ludwigs<sup>8</sup>, vergeben, doch scheint schon diese Wahl eine von seiner Schwester Margaret sehr bewusst getroffene Entscheidung gewesen zu sein: Die eigenen Mitgestaltungsmöglichkeiten waren bei einem solchen noch nicht zu sehr auf eine eigene Handschrift verpflichteten Bauleiter ungleich größer als bei einer der renommierten Persönlichkeiten im Wien der 1920er-Jahre. Engelmann scheint sich somit insbesondere als loya-

ler, freundschaftlich an die Familie gebundener Partner empfohlen zu haben, der seine eigenen Vorstellungen jederzeit zugunsten der Ideen seiner Auftraggeber zurückzustecken bereit war<sup>9</sup>, nicht nur gegenüber der direkten Bauherrin. Noch bevor er den Auftrag annimmt, kontaktiert Engelmann Wittgenstein Ende November 1925 in Otterthal, um mit ihm über das geplante Projekt zu sprechen. Wittgenstein reagiert prompt: »Ich werde mich freuen, Sie zu Weihnachten in Wien zu sehen. Der Bau eines Wohnhauses würde mich auch sehr interessieren.«<sup>10</sup> Über ein tatsächlich stattfindendes Gespräch Ende Dezember 1925 ist nichts bekannt. Doch betont Engelmann noch 1953 die »ausgezeichnete[n] Ratschläge«, die Wittgenstein schon in dieser ersten Planungsphase im Verlauf seiner Aufenthalte in Wien immer wieder gegeben hat und die ihn schließlich einsehen ließen, »dass er die Intentionen der Frau St. viel besser trafe als ich«<sup>11</sup>.

Es ist dieses kongeniale Verständnis der beiden Geschwister<sup>12</sup>, welches Engelmann als eigentlichen Architekten immer mehr in den Hintergrund rücken lässt. Das Haus in der Kundmannngasse ist letztlich nicht sein Werk. Schon 1932 schreibt er an Hermine Wittgenstein unter Bezug auf deren das Haus darstellende Skizzen, es befriedige ihn »der Gedanke mit der Entstehung so schöner Dinge irgend etwas zu tun gehabt zu haben. Leider mehr negativ als positiv: Ich wollte damals etwas anderes, eigenes. Jetzt, wo die Arbeit ihres Bruders hier in endgültiger Form zu sehen ist, ist erst sichtbar, um wie viel dieses Eigene hinter diesem, damals von mir nur wenig verstandenem Besseren zurückgeblieben wäre.«<sup>13</sup> 1953 wiederholt er diese Einschätzung: »Und trotzdem die Grundrisse bei seinem [Wittgensteins, FG] Eintritt bereits fertig waren, betrachte ich das Resultat als seine und nicht als meine Leistung.«<sup>14</sup> Letztlich scheint selbst das dem eigentlichen Einfluss Ludwigs noch nicht gerecht zu werden: Hermine Wittgenstein berichtet in ihren Familienerinnerungen, dass Engelmann die Grundrisse bei Margaret und unter ihrer ständigen Mitarbeit gezeichnet und dass auch Ludwig zu diesen Treffen hinzugekommen sei, sich intensiv für die Pläne und Modelle interessiert habe.<sup>15</sup> Die Entwicklung innerhalb des Engelmannschen Skizzenbuchs spricht dafür, dass Wittgensteins »ausgezeichnete Ratschläge« bereits vor seinem offiziellen Eintritt in das Baubüro – der sich zudem wohl nicht, wie allzu häufig angenommen, erst im Sommer, sondern aller Wahrscheinlichkeit nach noch im Mai, viel-

leicht Anfang Juni 1926 vollzog<sup>16</sup> – entscheidend auch in die Gestaltung der Grundrisse eingriffen.<sup>17</sup> Die Verzahnung aller Räume zu einem Gesamt-Gebilde mit der zentralen Halle als Gravitationspunkt ist, wie diese selbst, mit größter Wahrscheinlichkeit nicht auf Engelmann, sondern direkt auf Wittgensteins Ideen zurückzuführen<sup>18</sup>. So gestaltet er das Gebäude im wörtlichen Sinne von Grund auf und von Beginn an in eigener Weise. Es war die folgerichtige Entwicklung, ihn schließlich auch offiziell in die Planungs- und Realisierungsarbeit einzubinden: Der am 13. November 1926 genehmigte endgültige Entwurf des Palais Stonborough trägt den Stempel: »Paul Engelmann und Ludwig Wittgenstein, Architekten, Wien III., Parkgasse 18.«<sup>19</sup> Auf dem Umschlag des Antrags auf Teildemolierung des alten Gebäudes an der Parkgasse ist derselbe Stempel zu finden, diesmal ausschließlich von Wittgenstein unterschrieben, den eigenen Namen noch einmal handschriftlich um seine Berufsbezeichnung »Architekt« ergänzt. Nicht nur Engelmann betrachtete das Palais Stonborough rückblickend als die genuine Leistung Wittgensteins. Auch dieser selbst sah in dem Gebäude in der Kundmannngasse *sein Werk*.<sup>20</sup>

Diese Vereinnahmung des Projekts zeigt die Bedingungslosigkeit, mit welcher sich Wittgenstein seiner neuen Aufgabe zuwandte. Eine Bedingungslosigkeit, welche – als durchgängiges Merkmal Wittgensteinschen Umgangs mit allen ihm sich stellenden Problemen als Konstante seiner Einstellung Welt und Leben gegenüber – erlaubt, auch die architektonische Arbeit im Rahmen einer Entwicklung zu sehen, als deren Ecksteine der *Tractatus* und die *Philosophischen Untersuchungen* gelten können. Gerade ohne das Haus in der Kundmannngasse als neues Theorem oder als in Stein gehauene Umsetzung bereits aufgestellter Thesen zu lesen, darf es doch auch nicht einfach vom philosophischen Denkweg Wittgensteins separiert werden. Die an der Idee der unabdingbaren Scheidung von »Sagen und Zeigen« orientierte Arbeit am Palais Stonborough lässt eine bei aller augenscheinlichen Ähnlichkeit zur klassischen Moderne mit deren Schlagworten nicht zu greifende Architektur entstehen. Und sie wirkt zugleich auf das Theorem selbst zurück. Das Bauen des Wittgenstein-Hauses kann als wichtiges Moment im Wandlungsprozess des Charakters von »Sagen und Zeigen« auf dem Weg von der frühen in die späte Phase Wittgensteinscher Philosophie interpretiert werden: Was sich im Rahmen der Architektur »sagen« lässt, ist nicht mehr das

durch den *logischen* Raum bestimmte Sagen des *Tractatus*. Das Sagbare ist nun vielmehr im Kontext des Zusammenspiels, der Stimmigkeit von Maßen und Proportionen zu sehen. Diese Stimmigkeit gilt es als Architekt zu gestalten.

### 3 Präzision als Obsession

Vor diesem Hintergrund nur ist Wittgensteins nahezu fanatische Fixiertheit auf Maße und kleinste Details zu betrachten.<sup>21</sup> Mit äußerster Anstrengung will er eine Reduziertheit, eine Kühle erreichen, welche dem Unsagbaren, dem Mystischen seinen Freiraum erst schafft. Der sich so schlicht darstellende Bau, die scheinbar einfachen Formen, das klar wirkende Material sollen jede Vermischung von Sagen und Zeigen, jede Präfiguration des nicht Präfigurierbaren, des unergründlichen, abgründigen menschlichen Lebens vermeiden und letzterem so erst die Möglichkeit geben, sich zu entfalten: »Mein Ideal ist eine gewisse Kühle. Ein Tempel, der den Leidenschaften als Umgebung dient, ohne in sie hineinzureden.«<sup>22</sup> Der auf die Halle hin proportionierte Grundriss, die Abschaffung aller von Engelmann ursprünglich noch vorgesehenen Ornamente der Fassade, die Beseitigung der Sockelstage zugunsten einer einfachen, glatten Außenhaut<sup>23</sup> – schon das ist die Folge dieser auf Klarheit und Stimmigkeit hin orientierten Maxime.

Keiner Versuchung soll nachgegeben, die Reinheit der eigenen Architektur nicht verwässert werden.<sup>24</sup> Einfache kubische Grundbausteine bestimmen das Erscheinungsbild des Baus von außen. Gerade Linien ohne Schnörkel, kein Stuck, keine Bemalung. In den glatten, scharfkantigen Wänden ebenso scharfkantig schlichte Fenster. Ein Fremdkörper zwischen den aufwendig gestalteten Fassaden der benachbarten Häuser.<sup>25</sup>

Ähnlich glatt, ähnlich kühl mutet zunächst auch die Gestaltung des Inneren an. Die Räume der Eingangsetage, die zwei Wohn-, das Esszimmer und der Saal und auch noch die beiden Terrassen scheinen den Kontrapunkt zur organischen Natur des Gartens zu bilden.<sup>26</sup> Die äußere Schlichtheit wird über den kalt wirkenden, in große Platten gegossenen Kunststeinboden, der seine übergangslose Fortsetzung als klare Begrenzung der quaderförmig geschnittenen Räume in den schmucklosen Decken und Wänden findet, innen weitergeführt.<sup>27</sup> Die unsichtbare Fußboden-

heizung ist durch eine von Gittern abgedeckte Warmluftheizung vor den Fenstertüren ergänzt; kein Element tritt so aus der planen Innenbegrenzung des Zimmers heraus. Lediglich die Fenster und Fenstergriffe, die Heizkörper der übrigen Zimmer und die Türklinken durchbrechen noch potenziell die Ruhe, die Kühle des Ambientes. So nimmt es kaum Wunder, dass Wittgenstein bei der Planung des Hauses diesen Details ganz besondere Aufmerksamkeit schenkte.<sup>28</sup>

Die Gestaltung der Klinken des Hauses ist das wohl bekannteste Beispiel für diese Arbeit. Wittgensteins ganzes Gespür für Proportionen, für geometrische Verhältnisse wird in der Einpassung dieser Türgriffe in ihren Kontext – gerade auf der Beletage des Palais – deutlich.<sup>29</sup> Sie erscheinen zunächst als einfachste Öffner, als Öffner schlechthin<sup>30</sup> der Metall-Glastüren, die auf dieser Ebene des Hauses Halle und Räume sowie die Räume untereinander trennen und zugleich verbinden, als Öffner auch der komplett aus Metall hergestellten Flügeltüre zwischen Halle und Saal. Keine eingesetzte Rosette markiert die Differenz zwischen ihnen und dem zugehörigen Türblatt. Beinahe übergangslos zieht sich die Klinke als glattes, im rechten Winkel gebogenes Rohr aus diesem heraus, ohne Verzierung, ohne anatomische Formung. Sein Pendant auf der anderen Seite der Tür beschreibt hiermit verglichen eine regelrecht aufwendige geometrische Form: Neben dem Fixierungsgewinde, durch welches die beiden Griffe axial miteinander verschraubt sind, schwingt es zunächst S-förmig vom Türblatt weg, bevor es ebenfalls in einer klaren Waagrechten ausläuft.

So schlicht dieser ganze Entwurf anmutet, ist er produktionstechnisch doch nur mit Aufwand zu realisieren. Seine Feinheit steckt im Detail. Die Klinke ist – entgegen dem Augenschein – gerade kein nur gebogenes Rohr, kein modifiziertes Standardbauteil.<sup>31</sup> Die Kugelkalotte, die Wittgenstein an die Stelle eines lediglich halbkugeligen Abschlusses setzt, ist hier paradigmatisch: Eine hochdiffizile, schwierig zu entwerfende wie zu bauende geometrische Form tritt an die Stelle der gewöhnlichen, standardisierten Lösung. Die Konstruktion ist bis zum Äußersten reduziert und gleichwohl nicht einfach. Ihre Klarheit ist Folge eines komplexen Zusammendenkens aller Elemente des Raums, des Hauses. Wittgenstein entwickelt den Griff nicht losgelöst von der Tür, wie er diese nicht ohne den Raum zu entwerfen vermag. Die Klinke, daran scheint Wittgenstein alles zu setzen, soll sich visuell nicht

schon im Modus des Auffallens befinden. Sie soll in ihrer Umgebung verschwinden. Im Aufgehen in den Maßzusammenhängen wird das Problem – der Durchbruch und Aufbruch der glatten, beinahe steril-reduzierten Baukörperinnenflächen – gelöst. Das ist die Reduktion des Objekts, welche Wittgenstein vornimmt. Sie ist nicht atomistisch auf ein am Ende zu findendes Allgemeines gerichtet, sondern höchste, artifizielle Spezialisierung. Hier liegt der Unterschied der Details des Palais Stonborough zu industriell gefertigten Massenprodukten: Geometrische Grundformen erklären nicht ihren Charakter. Dieser entfaltet sich voll nur in jenem konkreten Rahmen, für den sie mit höchstem Aufwand geschaffen wurden.

Wie für die Griffe der Türen gilt das auch für die Radiatoren, die schnabelartigen Schnappverschlüsse, welche die aufgestellten Doppelglastüren zum Garten hin oder die Fenster bei Wind zu sichern haben. Die ihnen eigenen Merkmale formaler Reduktion trennen sie vom Ideal der modernen, funktionalistisch und sachlich orientierten Architektur.<sup>32</sup> Kein Detail ist *an sich* schon vollkommen. Nicht zufällig ist die Klinke im Hochparterre von der in der ersten Etage verschieden, nicht umsonst unterscheiden sich in den Fenstertüren die Hakenverschlüsse der äußeren von den Bajonettverschlüssen der inneren Flügel. Auch der Eckradiator entfaltet die Wirkung seiner penibel ausgefeilten Geometrie erst als Teil jenes Raumes, für den er geplant war. Um ihn in der von Wittgenstein gewünschten Weise einpassen zu können, mussten, nachdem eigene Gussversuche gescheitert waren, Teilstücke aus dem Ausland eingeführt und dann exakt zugeschliffen werden; »und tatsächlich verging zwischen dem Entwurf der scheinbar so einfachen Radiatoren und ihrer Lieferung ein ganzes Jahr.«<sup>33</sup>

Diese unglaubliche Akribie wiederholt sich auf allen Ebenen des Baus. Maße und Herstellung der Metall-Glas-Türen und Fenster bereiteten ähnlich große Probleme. Durch ihre nur senkrecht laufende Verstrebung fehlt ihnen eine waagrechte Stütze; eine unglaubliche Präzision ist erforderlich, um die notwendige Stabilität zu erreichen. »Bei den Besprechungen mit der Firma, die schließlich die Türen ausführte, bekam der verhandelnde Ingenieur vor Aufregung einen Weinkrampf.«<sup>34</sup> Die extreme Dichte der Fugen zwischen den Fußbodenplatten war nur möglich, weil sie vor Ort gegossen wurden, die Flanke der einen bereits als Schalung der nächsten diente. Vorgefertigte Bauteile hätten eine solche Präzi-

sion niemals erreicht. Wittgensteins Kompromisslosigkeit in Bezug auf die geometrischen Verhältnisse des Baus ließ ihn den Plafond des Saals noch um drei Zentimeter heben, »als beinahe schon mit der Reinigung des gesamten Hauses begonnen werden sollte.«<sup>35</sup>

Die ganz bewusste Zuordnung der Proportionen im konkreten Raum widerspricht jeder modularen Architekturidee. Die Praxis der ›freien Vermessung‹ zeigt wohl am deutlichsten Wittgensteins grundlegende Differenz zu jeder Art funktionalistischen Modernismus nicht zuletzt Loosscher Provenienz. Wollte Loos »seine Zeitgenossen wieder das lehren, was die Menschen seit der Steinzeit verstanden haben, aber zu seiner Zeit vergessen hatten: sich ein Obdach schaffen«<sup>36</sup>, so zielt Wittgenstein in eine andere Richtung. 1942 wird er notieren: »Architektur ist eine *Geste*. Nicht jede zweckmäßige Bewegung des menschlichen Körpers ist eine Geste. Sowenig, wie jedes zweckmäßige Gebäude Architektur.«<sup>37</sup> Bei aller Nähe zu den Gedanken des Hoffmann-Gegners und Secessionsecessionisten lehnt Wittgenstein dessen zentralen Gedanken ab: Zweckmäßigkeit reicht nicht, Architektur muss Geste sein.

Schon die Veränderungen, welche Wittgenstein an der Planskizze vom 18. Mai 1926 vornimmt, weisen in eine eindeutige Richtung. Ist in der Skizze die zentrale Halle mit angrenzenden Musik-, Speise- und Frühstückszimmer bereits als Wittgenstein-scher Beitrag erkennbar, so entsprechen die übrigen Räume noch stark einer zweckmäßig-bequemen ›bürgerlichen‹ Wohnung im Loosschen Sinne.<sup>38</sup> Insbesondere durch die Abänderung der noch von Engelmann stammenden Proportionierung der Planskizze zum fertigen Ausführungsplan hin wird der Gesamtcharakter des Hauses aber entscheidend gewandelt. Was an Loossches Wohnungsdenken erinnerte, ist beseitigt.<sup>39</sup> Gerade im Kontrast zu den Ideen Engelmanns wird deutlich, wie weit Wittgenstein sich von den Maximen der Loos-Schule entfernt hat.

Die Ruhe, welche das Haus auf den ersten Blick ausstrahlt, ist mithin nicht schlicht Ergebnis der Einfachheit seiner Bauteile, gründet nicht im Baukastenprinzip. Sie ist nicht Folge analytischer Berechnung, sondern das Resultat eines sensiblen Gespürs für Proportionen.<sup>40</sup> Anstelle eines atomistischen verlangt sie ein holistisches Verständnis von Einfachheit und Präzision. Durch die Abhängigkeit der Teile von ihrer Umgebung, durch die unzähligen Verweisungen aufeinander gewinnt das Konkrete, die Situation



eine die Ästhetik der tractarianischen Sätze, mit der das Haus in seiner zunächst so statischen Art durchaus Ähnlichkeit aufweist<sup>41</sup>, übersteigende Wichtigkeit. Der in der Frühphilosophie mit der Kombination von Elementarsatzgedanke und Abbildtheorie schon angelegte Widerstreit von Atomismus und Holismus kommt in der Architektur deutlicher zum Vorschein und wird zugleich zugunsten des Holismus entschieden. Was so einfach aussieht, was im ersten Moment geradezu die bauliche Entsprechung der Gegenstände des *Tractatus* sein könnte, das Detail des Palais Stonborough, ist kein einfacher Gegenstand: Es gibt nur einen Ort, nur eine Verwendungsmöglichkeit. Jeder andere Zusammenhang benötigt sein eigenes, auf ihn abgestimmtes Detail. Wird in Wittgensteins philosophischem Erstling eine Idealsprache gefordert und konzipiert, die endgültig und eindeutig festlegt, wo die Grenzen des Sagens zu finden sind, so lässt ›Architektur‹ eine ähnliche Suche nach einem aus der Situation gelösten, zeitunabhängigen stilistischen Vokabular nicht zu. Zwar kann auch hier, was sich zeigt, nicht gesagt werden; doch bekommt der Gedanke, dass das Ästhetische<sup>42</sup> als das Unaussprechliche im Ausgesprochenen bereits enthalten ist, im Verweisungszusammenhang der Architektur eine anders gewichtete Bedeutung. Architektur ist nicht in die Fläche projiziert wie die Schriftsprache, nicht linear organisiert. Der unhintergehbare, konstitutive Zusammenhang des Sagbaren und des nur noch Beschweigbaren lässt sich in ihr auf andere Weise vor Augen stellen. Sie »verewigt und verherrlicht etwas. Darum kann es Architektur nicht geben, wo nichts zu verherrlichen ist«<sup>43</sup>. Sie kommt nicht aus dem Nichts. Sie greift etwas schon Vorhandenes auf, ist nicht autonom und also mit der Logik im Sinne des *Tractatus* nicht zu vergleichen.<sup>44</sup> Bauen ist Arbeit zu einer bestimmten Zeit, in einem bestimmten Raum. Nur vor diesem Hintergrund kann Architektur auch in dem, was sie verherrlicht, verstanden, kann sie als Geste erkannt werden. Das Wittgenstein-Haus ist von seinem Platz in der Kundmannngasse mit den ihn umgebenden Fassaden ebenso wenig zu abstrahieren wie die Klinke vom Türblatt, die Tür von Halle und Saal. Dieser gegenseitige Verweis, die Abhängigkeit vom Kontext auf allen Ebenen macht es zu einer Geste.

## 4 Irritation als Prinzip

Das Palais Stonborough wird so – entgegen dem ersten glatten und statischen Eindruck, entgegen seiner zunächst vollkommen ausgeruht-ruhenden Wirkung – zu einer bewegten Architektur.<sup>45</sup> Die genaue Betrachtung der so gleich ausschauenden Fensterreihen und Türen lässt die Abweichung in den Maßen ganz allmählich erst in den Blick geraten. In ihrer nur senkrechten Verstrebung erhalten sie zugleich etwas Aufstrebendes, verleihen sie dem Gebäude eine zunächst wohl kaum zutragende Dynamik.

Auch die scheinbar quadratischen, in Wahrheit aber speziell auf und an ihrem Ort gefertigten Fußbodenplatten unterschiedlichster Dimensionierung werden zu dynamisierenden Elementen eines zwischen den Wänden des konkreten Raums ausgespannten und auf dessen Maße abgestimmten Fugennetzes.<sup>46</sup>

Dieser Bruch im zunächst so statischen Charakter des Hauses findet sich auch in eben den reduzierten Bauelementen – den Klinken, Radiatoren und Schnabelverschlüssen – wieder, die doch Garant der distanzierten, unbestechlichen Ruhe des Gebäudes zu sein schienen. Die Klinken und Griffe, die Türen und Fenster sind nicht nur sich optisch nahezu auflösend schlicht; sie sind über diese Schlichtheit hinaus ein haptisches Erlebnis.<sup>47</sup> Sie bilden nicht nur die Grenze, die negative Bedingung des unergründlichen Lebens, sie leben selbst im Gebrauch. Die Eigenart jedes Details, seine auf die Position im Ensemble abgestimmten Maße werden jetzt virulent. Was dem ersten Blick noch entgeht, drängt sich nun auf. Die visuelle Zurückhaltung, Unscheinbarkeit, Reduktion des Gebäudes wandelt sich in eine ständige Irritation der augenscheinlichen Selbstverständlichkeiten. Die Konstruktion dieser Welt wird spürbar. Die Klinken der großen Metall- und Metall-Glas-Türen der Beletage sind, unmerklich für das Auge, weil in vollkommener Harmonie mit den Proportionen der Türen, ein wenig verrückt angebracht. Sie befinden sich nicht auf der ansonsten gebräuchlichen Höhe. Die Hand muss von der für sie normalen Bewegung abweichen, die Tür nicht auf den Körperschwerpunkt hin, sondern auf Brusthöhe beinahe bewegen.<sup>48</sup> In diesem Durchbrechen des gewohnten Vorgangs werden jetzt auch die Ausmaße der überhohen, schweren Metall- und Metall-Glas-Türen spürbar, spürbar trotz aller Leichtigkeit der Linien, trotz aller technischen Raffinements, welche die verhältnismäßig einfache Handhabung

ermöglicht. Man will eine Tür öffnen und stemmt sich gegen ein Tor.

Wittgenstein zwingt den Betrachter und Besucher seiner Architektur, am eigenen Leib zu spüren, was das Auge nicht mehr diskriminiert. Sein Haus wird ein Kunstwerk in dem Sinne, dass es die uns gewohnte und so bequeme Sicht auf die Dinge nur aufzunehmen scheint, um in ihrer Irritation, ihrer Verschiebung den Raum für eine neue Wahrnehmung, ein ästhetisches Erlebnis zu öffnen.<sup>49</sup>

So ist das Wittgenstein-Haus gerade nicht unbedingte Architektur. Es ist nicht der Bau, der keine andere Lösung zulässt, die Probleme endgültig beseitigt. Die tractarianische Attitude des ›ein für allemal‹ ist verschwunden. Mit der Exaktheit seiner Proportionen ruft der Bau diesen Eindruck nur noch hervor, um ihn zu untergraben. Was hier unbedingt, was hier notwendig scheint, ist letzten Endes das Gegenteil. Anstatt abstrakt werden zu wollen, aus Raum und Zeit zu fliehen, sucht Wittgensteins Architektur ihre Zeit, ihren Raum voll zu durchdringen. In diesem Sinne geht sie mit Vorgefundenem um, verherrlicht und verewigt sie. Erst so wird sie zeitlos, authentischer Ausdruck, der bleibt.<sup>50</sup>

Dass sie sich als solchen zugleich auch markiert, macht ihre Doppelbödigkeit aus. Die Irritation im Gebrauch, die visuell kaum diskriminierbare Verrückung oder Verzerrung mancher Details, wirft die Bewegungen aus dem gewohnten Geleise, stört, und stößt so auf die eigene Bedingtheit in Zeit und durch Raum zurück. Das scheinbar Selbstverständliche erweist sich als zwar normierte und inkorporierte, letztendlich aber doch kontingente Gewohnheit. Eine Gewohnheit, die als Bedingung des Symbolsystems in diesem selbst nicht mehr ausgedrückt werden kann – diese Entdeckung des *Tractatus* ist nicht auf Logik und nicht auf die Verbalsprache zu beschränken. Doch wird die in der Frühphilosophie als endgültig konstatierte Grenze zwischen Sagen und Zeigen schon im Rahmen der Architektur in ihrer unaufhebbaren Abhängigkeit von der Situation deutlich.

In diesem Sinne ist das Bauen der Jahre 1926 – 1928 für Wittgenstein selbst eine Erfahrung, die sich auch in seinem philosophischen Denken auswirken sollte. Die Bedeutung des Situativen in der Architektur wird mit dem Gedanken, dass das Sagbare von Kontext zu Kontext changiert, spätestens in den *Philosophischen*

*Untersuchungen* ihre explizit philosophische Parallele finden. Die Doppelbödigkeit spiegelt sich in der scheinbar so einfachen Sprache der späten Schriften, welche mit der Irritation durch im wörtlichen Sinne unglaubliche Denkexperimente immer wieder die kontingente Bedingtheit jeden Sprachspiels aufzeigt. So bleibt der Bau in der Kundmannngasse nicht einfach nur Architektur. Er wird darüber hinaus zur *Architextur* Wittgensteinscher Spätphilosophie.