

KUNSTHANDLUNG ALSERGRUND

Exposee

MATERIALHEFT GERHARD SPRING

Gerhard Spring
Kunsthandlung Alsergrund
Exposee

2007-2009

Kunsthandlung Alsergrund, Exposee

I, 1

Eine Kunsthandlung ist eine Handlung, die jemand in der Vorstellung vollzieht, sie – oder eine ihrer Folgen – sei Kunst. Ähnlich wasche ich eine Tasse in der Vorstellung ab, meine Handlung sei das Abwaschen einer Tasse. Eine ihrer Folgen wäre dann die abgewaschene Tasse. Sollte sie nicht sauber sein, so widerspricht dies nur der Vorstellung, nach der sie sauber sein sollte. Diese bildet die Grundlage für eine Art Kunstkritik an meiner Abwaschhandlung. Doch auch meine Vorstellung kann der Kritik unterliegen. Denn angenommen, ich sagte, eine saubere Tasse sei kein Teil des Abwaschens einer Tasse. Dann gäbe es daran wegen einer unsauberen Tasse nichts auszusetzen; nicht aus meiner Sicht, die darum in den Blickpunkt gerät.

Diese erste Analogie zeigt, dass es in der Beziehung auf eine Kunsthandlung zwei entgegengesetzte Arten der Kritik gibt: eine „praktische“ und eine „theoretische“, die gewöhnlich mit der Ästhetik assoziiert wird und die sie auch dominiert. Ein Grund dafür ist die hermeneutische Voraussetzung, dass jedes Kunstereignis oder Werk genau das ist, was es sein soll – gemessen an der Vorstellung dessen, der es macht oder gemacht hat [vgl. E. H. Gombrich, Die Geschichte der Kunst, Berlin 2010, S. 25]. Eine traditionelle Aufgabe der ästhetischen Kritik ist es, herauszufinden, um welche Kunstvorstellung es sich jeweils handelt, und dazu können offenbar nur „gelungene“ Kunstwerke oder Ereignisse herangezogen werden (man nimmt an, nichts anderes verlässt die Probebühnen und Ateliers, um hergezeigt zu werden). Dagegen ist die erste Art der Kritik in dem Sinn „praktisch“, in dem in einer Handlung vor allem ihr Gelingen oder Misslingen auf dem Spiel steht, und nicht die Vorstellung (Muster), an der es zu messen ist. (Eine dritte Art wäre noch zu erwähnen, die sich zu der Handlung

vergleichsweise „extern“ verhält. Ihr zufolge hätte ich statt des Abwaschens etwas anderes tun sollen, gleich, ob es gelungen ist oder nicht, und gleich auch, nach welcher Vorstellung es erfolgte oder wie es zu beschreiben ist.)

Mich interessiert vor allem die erste, praktische Art, die in der Ästhetik aufgrund ihres Interpretationsbedarfs ausgeblendet wird. Mit dem Titel „Kunsthandlung Alsergrund“ benenne ich daher einen Ort, einen Umschlagplatz, an dem auch die Dinge oder Ereignisse als Kunst gehandelt werden, die aus der Sicht der Kunsthandelnden, im Vergleich mit ihren Kunstvorstellungen, nicht gelungen sind.

2

Für manche gehört das Saubermachen zum Abwaschen als ein notwendiger Teil dazu. In Anbetracht meiner Tasse, die einen Kaffeering hat, würden sie bestreiten, dass ich sie abgewaschen habe. Doch ich wusste nicht, was ich sonst getan haben soll, als ich sie unter das fließende Wasser hielt und mit einem Schwamm darüber wischte. Ich habe sie zwar abgewaschen, doch offenbar ist sie deswegen nicht in deren Sinn abgewaschen. So ist es nicht unbedingt ein Widerspruch, zu sagen, dass diese (von mir soeben) abgewaschene Tasse (für sie) nicht abgewaschen ist.

Ein anderes ist folgendes Ereignis. In der Vorstellung, einen Hund zu malen, malte ich ein Schaf. Ich bin nicht der erste, dem das passiert. Doch ich würde bestreiten, dass meine Handlung deshalb die eines Schafmalens gewesen wäre. Sie war ein Hundemalen, aus dem ein gemaltes Schaf geworden ist. Es sollte ein Hund werden, so viel kann ich sagen. Das ist wahrscheinlich mehr als das, was anderen dazu einfällt. Schließlich halte ich den Satz für möglich: „Der Hund, den ich malen wollte, ist ein Schaf geworden“; er ist sinnvoll, aber falsch, denn der von mir verpatzte Hund bleibt ein Hund.

Es scheint andere Arten von Handlungen zu geben. Wenn ich mich anschicke, die Tasse in den Schrank zu stellen, und in der Folge davon liegt sie am Boden, werde ich kaum sagen können, ich hätte sie zwar in den Schrank gestellt, nur sei sie deshalb noch nicht dort. Ich kann sie nicht in irgendeiner eigenartigen Vorstellung hineinstellen, die nicht die Tasse im Schrank enthält. Ein Grund dafür ist, dass „hineinstellen“ ein sogenanntes „Erfolgsverb“ ist. Dieses interpretiere ich in dem Sinn, dass eine Folge der Handlung zur Bezeichnung derselben dient – es ist eine Metonymie. Das Hineinstellen der Tasse verdankt sich gleichsam ihrem Hineingestelltsein, und daher weiß ich – gleich, was ich sonst von meinem Tun denke – so lange nicht, ob ich sie hineinstelle, so lange ich sie nicht hineingestellt habe (zumindest für einen Augenblick: fällt sie sogleich durch den Boden hindurch und in die Abwasch zurück, habe ich sie dennoch hineingestellt).

Bekanntere Beispiele dieser Art sind „erstechen“, „vererben“, „sehen“ oder „erkennen“. Es muss bei diesen Metonymien eine bestimmte und oft auch typische Sequenz verschiedener Ereignisse geben, damit ich das eine Ereignis, welches die Handlung ist, so bezeichnen kann. An sich, von der Warte des Akteurs, besteht das Erstechen oder Vererben aus einer vergleichsweise kurzen Handbewegung mit einem Stift oder Messer. Doch damit diese ist, was sie nach jenen Bezeichnungen ist, muss nach einiger Zeit jemand das Erbe annehmen oder sterben. Es kann sein, dass es der Akteur nicht erfährt und daher nicht weiß, welche Handlung er vollzogen hat (so wie eine Urgroßmutter oft nicht weiß, dass sie eine ist).

3

Diese „andere Art“, mit der ich das Hineinstellen vom Abwaschen unterscheide, birgt für mich ein Problem. Dass es je nach der Art der Bezeichnung verschiedene Arten von Handlungen geben soll, widerspricht der allgemeinen Kontingenz des

Bezeichnens. Diese ist eine Voraussetzung für die „fundamentale Dichotomie der Zeichen und Objekte“ [R. Jakobson, 1979, 93], in der auch meine Kunstvorstellung verankert ist.

Ob ich etwas so oder anders darstelle: es ändert nichts an dem, was es ist. Das trifft selbst auf derart fiktive Dinge wie den Hund zu, den ich mir vorstelle. Ihn wollte ich vorhin malen, doch stattdessen „wurde ein Schaf daraus“. Im Vergleich zum Hund sieht es jedenfalls anders aus, und das besagt, dass ich beide irgendwie nebeneinanderstellen kann. Wäre der Hund von seiner Darstellung verändert worden oder derart in sie eingegangen, dass diese ihn zum Schaf machte, hätte ich nichts zum Vergleich übrig. Dann könnte ich auch nicht von einem Hundemalen sprechen, welches nicht geglückt ist. Die Frage war, ob es sich trotz des Unglücks um ein solches Malen handelte, was ich bejaht habe.

Für meinen Abwasch konnte ich aufgrund einer Vorstellung plädieren, die für manch andere inkonsequent ist. Im Unterschied zu ihnen war für mich die Sequenz, in der die schmutzige Tasse auftrat, kein bezeichnender Teil der Handlung. Soll sie jedoch als ein „Saubermachen“ dargestellt werden, dann bestreite ich nicht, dass dies nicht stattgefunden hat. In Anbetracht des Kaffeerandes möchte ich nicht behaupten, ich hätte sie, als ich sie abwusch, sauber gemacht. Analog: wenn ich meine Malhandlung als „Hervorbringen eines (gemalten) Hundes“ darstelle, kann ich sie ebenfalls nicht als gegeben betrachten. Sie ist durch das Schaf ähnlich zerstört wie das Hineinstellen durch die Tasse am Boden.

Wie man sieht, setze ich das Hundemalen nicht mit dem Hervorbringen eines Hundebildes gleich, das Abwaschen nicht mit dem Saubermachen einer Tasse. Sonst würde ich ein und die selbe Handlung sowohl vollziehen als auch nicht vollziehen, was ein Widerspruch ist.

Was hier verwirrend nur in Bezug auf eine kleine Idiosynkrasie meiner Vorstellungen wirkt, ist eine gewisse Undurchsichtigkeit, die alle Arten von Handlungen auszeichnet. Eher bekannt und anerkannt ist sie vom Phänomen des Zitierens. Zeichen, die auf Gleiches zu beziehen sind, sind nicht gleichwertig, nicht austauschbar („Hund“ hat vier Buchstaben, „dog“ nicht). Ähnlich verhält es sich mit den verschiedenen Bezeichnungen oder Beschreibungen einer Handlung. Sie könnten, wie Vokabeln verschiedener Sprachen auf Hunde, gleichermaßen auf die Vorgänge zutreffen, aus denen eine Handlung besteht. Es könnte ja auch zutreffen, dass es beim Abwaschen zugeht wie beim Saubermachen einer Tasse. Dennoch habe ich das Eine getan, das Andere nicht, wofür der Grund die Undurchsichtigkeit der Handlungsbeschreibungen ist, ihre Nichtaustauschbarkeit.

Eine Handlung ist ein Ereignis, ein Geschehen oder eher, wie beim Warten etwa, ein Zustand. Doch vor allem ist sie etwas, das nur „unter einer Beschreibung“ auch die Handlung ist, die sich einem Handelnden zuschreiben lässt, von einem Zuschauer wie von ihm selbst (das ist Standard oder „Dogma“ der analytischen Handlungstheorie [G. M. E. Anscombe, Absicht, Freiburg / München, 1986; Donald Davidson, Handlung und Ereignis, Frankfurt am Main, 1985]).

Deshalb habe ich in der ersten und allgemeinen Charakterisierung davon, was ich unter einer „Kunsthandlung“ verstehe, den Begriff der „Vorstellung“ gebraucht: „Eine Kunsthandlung ist eine Handlung, die jemand in der Vorstellung vollzieht, sie - oder eine ihrer Folgen - sei Kunst“. Die Beschreibung, unter der es eine Handlung gibt, ist auf die Vorstellung (oder „Intention“) bezogen, in der jemand handelt. Damit, dass ich eine Kunsthandlung zuschreibe, schreibe ich auch eine Kunstvorstellung zu. Umgekehrt nehme ich an, dass die Vorstellung des Handelnden auf eine ähnliche „Beschreibung“ seiner Handlung

bezogen war; auf ein „Muster“ seiner Handlung, das ihm in der bloßen Absicht auch vorher schon gegeben war, das er, ohne zu handeln, angeben oder in einer Überlegung, was er tun soll, skizzieren hätte können. In der Handlungstheorie wird angenommen, dass er weiß, was er tut, weil „die Absicht eine Beschreibung der noch nicht realisierten Handlung enthält. Die Absicht ist mit der Handlung verknüpft, indem sie das ist, was bei der Bildung einer Absicht beschrieben wird“. [MacIntyre, Alasdair C., Was dem Handeln vorangeht, in Ansgar Beckermann, Hg., *Analytische Handlungstheorie*, Band 2, Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1977, 182]

Meine Beschreibung seiner Handlung sollte seine Beschreibung wiedergeben, wobei die Undurchsichtigkeit an die Oberfläche tritt, wenn die Wiedergabe misslingt. Dabei stellt sich oft der Schein einer Durchsichtigkeit ein, den eine mehr oder weniger fiktive Abstimmung oder Übereinstimmung auf Seiten des Beschreibenden und Beschriebenen erzeugt; oder er drängt sich als selbstverständlich auf, wie sich auch mein Abwaschen als Säubern anzuzeigen scheint.

Der Begriff der „Vorstellung“ tritt in einem sehr engen Zusammenhang mit dem der „Beschreibung“ auf. Anders könnte man sich von ihm keine Vorstellung machen. Damit ist nicht gesagt, dass die Vorstellung zugunsten der Beschreibung zu eliminieren sei (was ein konstruktivistischer Standpunkt wäre). Aber immerhin tritt diese anstelle von jener auf, eine Stellvertretung, die unvermeidlich ist. Als ich sagte, ich hätte die Tasse in der Vorstellung abgewaschen, sie abzuwaschen (ohne jene Folge einzubeziehen, aufgrund derer ich sie nicht abgewaschen hätte), habe ich für sie eine Beschreibung abgegeben. Dieser liegt meine Vorstellung zugrunde, oder anders und allgemein gesagt, es ist die „Intentionalität“ des Handelnden, die jene Undurchsichtigkeit erzeugt oder die „Kontingenz der Bezeichnung“ trübt.

Damit ist die „Dichotomie der Zeichen und Objekte“ nicht aufgehoben. Sie charakterisiert die Zeichenbeziehung des Objekts beziehungsweise das Objekt, die Handlung, als eine Zeichenbeziehung, in der die Dichotomie aufgehoben ist.

5

Demnach ist es problematisch und nicht unbedingt falsch, zu sagen, dass es je nach der Art der Bezeichnung verschiedene Arten des Handelns gibt. Es ist das Problem des Handelns selbst, dass in ihm eine Art der Beschreibung, ein „Muster“, enthalten ist: eine Selbstbeschreibung oder ein Selbstbild dessen, dem eine Handlung zugeschrieben wird. Die Beziehung auf eine Handlung, wie sie in der Beschreibung des Abwaschens als eines Säubermachens vorkommt, hat eine Selbstbeziehung zum Inhalt; in der sich diese Beschreibung wiederholen sollte, derart transformiert und „aus meiner Sicht“ gegeben, wie ich sie in dem Fall abgestritten habe.

Umgekehrt ist die Selbstbeziehung nicht autonom: sie hat die Beziehung auf meine Handlung zum Inhalt, die ein anderer oder ich zu einem anderen Zeitpunkt selbst aufnehmen können sollte. Denn meine Vorstellung, in der ich hier und jetzt eine Tasse abwasche, bezieht sich außerdem auf andere Zeitpunkte und Orte, an denen der Zuschauer auftreten soll, der dafür spricht, dass ich eine Tasse abgewaschen habe.

Was die „mehr oder weniger fiktive Abstimmung oder Übereinstimmung“ betrifft: sie betrifft die Welt, in der es Handlungen gibt, und die Sprache, in der es Beschreibungen gibt, gleichermaßen. Sie betrifft deren Zusammenhang, und damit den Zusammenhang zwischen Akteuren und Betrachtern. Ohne ihn gäbe es keine Vorstellung, auch nicht die, in der jemand für sich allein etwas macht, nur einmal. Dieser Absatz ist eine Platitüde, doch er handelt auch davon.

In der „Kunsthandlung Alsergrund“ sollen, wie gesagt, auch (wenn nicht ausschließlich) Kunsthandlungen auftreten, die nicht gelungen sind. Dass sie – oder ihre Folgen – dennoch als Kunst zu behandeln sind, verweist anstelle einer verqueren Kunstvorstellung auf eine mögliche Beschreibung der Kunst als etwas, das misslingen kann, ohne deshalb aufzuhören, Kunst zu sein. Von dieser Betrachtungsweise erwarte ich mir mehr Auskunft über das, was Kunst ist, als von einer, deren Gegenstandsbereich von besonders gelungenen Exemplaren bestückt ist.

Dazu gleich zwei einschränkende Bemerkungen. „Gute oder schlechte“ Kunst ist nicht gleich „gelungene oder misslungene“. Jene Unterscheidung ist von Kritikern ohne Rücksicht auf die Kunsthandlung im aktivistischen Sinn zu treffen, diese ist es nicht. Zweitens gibt es Grade des Misslingens, und Gräben, in denen es untergeht. Ein versalzenes Kartoffelgulasch mit faulen Kartoffeln halte ich immer noch für ein Kartoffelgulasch. Doch was ist mit einem, in dem es irrtümlich Zucker gibt statt Salz, Pantoffel statt Kartoffel? Das geht, glaube ich, über die Grenze des Kartoffelgulaschseins hinaus. Ähnlich zögere ich, jene Kunsthandlung als misslungen zu betrachten, in der eine Künstlerin, die drei Meter über ihrem Zuschauer hing, auf ihn hinunter- und hinaufgefallen ist, um ihn (irrtümlich?) zu erschlagen. Ich halte sie eher für gar keine Kunsthandlung, insofern auch nicht für eine misslungene. Damit gebe ich, ob ich will oder nicht, eine Grenze meines Kunstbegriffes preis, die natürlich angreifbar ist. Man könnte mir vorwerfen, den Surrealismus zu ignorieren.

Zu Breton fällt mir ein einfacheres Beispiel ein. Ein Schuss, der nach hinten losgeht, ist ein Schuss. Einer, der sich nicht löst, ist keiner. Trifft Breton also seinen eigenen „Wamst“, wie es in der deutschen Ausgabe heißt, dann handelt es sich aus seiner manifestierten Sicht um eine Kunsthand-

lung, die misslungen ist. Blockiert dagegen der Abzug, folgt etwas Unvergleichbares. Er ärgert sich über seine Waffe, die keinen Schuss abgibt, und davon steht nichts im Manifest (so weit ich weiß). Daher könnte ich mit meiner Einschätzung, dieses Ärgernis wäre keine Kunsthandlung, auch surrealistisch richtig liegen.

Mehr als das zeigt dieses Beispiel jedoch, weshalb ich in die „Kunsthandlung Alsergrund“ an meiner Stelle ganz andere Künstler, Künstlerinnen und Personen überhaupt aufnehmen muss, die irgendetwas in der Vorstellung machen, es sei Kunst. Denn es geht nicht um meine Kunstvorstellung und deren Grenzen, sondern um eine Menge von Kunstbeschreibungen, die in Summe möglichst allgemein und inkonsistent sein soll. Damit verfolge ich zugleich ein anderes Ziel: eine allgemeine Handlungstheorie, eine Formulierung der Begriffe, die zum Verständnis dessen, was eine Handlung ist, beitragen sollen.

7

„Kunsthandlung Alsergrund“ benennt nicht nur einen Umschlagplatz häufig verpatzter Kunstwerke, woran mir nach dem Gesagten liegt, sondern auch einen Ort, an dem eine Verbindung von Handlungstheorie und Kunsttheorie hergestellt wird.

Schematisch gesagt, bieten beide Theorien komplementäre Ausschlüsse an, mit dem Effekt, sich tautologisch zu verschließen. Ausgeschlossen wird auf Seiten der Handlungstheorie typischerweise die „Irrationalität“, auf Seiten der Kunsttheorie die „Rationalität“, beide Begriffe bezogen auf den des „Grundes“, aus dem etwas als eine Folge hervorgeht, die aus ihm nachvollziehbar, verständlich zu machen ist.

Je nachdem, wie die Beziehung von Grund und Handlung von einer Theorie erfasst wird, qualifiziert sie Handlungen (und infolgedessen auch Akteure) als „irrational“, die nicht dem theoretischen Grundmuster entsprechen. Diese „irrationalen“ Handlungen sind dann keine Gegenbeispiele gegen die Theorie.

Diese bestimmt sie vielmehr als Beispiele, die von Außen für sie sprechen sollen. Das Irrationale ist ein Reflex der eigenen Grundbeziehung. Er macht sich auch in der theoretischen Reflexion bemerkbar, in welcher der Gegenstand der einen Handlungstheorie die andere ist: beide im Streit um den Titel der „Rationalität“.

Geradezu umgekehrt verhält es sich in der Kunsttheorie, in der es, wiederum sehr typisiert, gar keine Beziehung auf den Grund einer Handlung geben soll. „Kunst ist ein Werk, das erscheint, als wäre es Natur“, als wäre es „nicht gemacht“; wäre ein Werk derart, dass wir „die Absicht des Künstlers“ bemerkten, so wären wir „mit Schiller“ verstimmt – und wir könnten es nicht so bezeichnen: „als gelungen“ [Josef Früchtl, in: Franz Josef Wetz und Hermann Timm (Hg.), Die Kunst des Überlebens, Frankfurt am Main, 1999, 238]. Wie kann man ein Gelingen behaupten und die Gründe ablehnen, die dafür oder dagegen sprechen? Draußen sind diesmal die „rationalen“ Handlungen oder Akteure, die nach ähnlichem Muster keine Gegenbeispiele sind. Sie liefern vielmehr die Begründung für die „Irrationalität“ der Kunst. Dafür kann es keine (gelungene) Kunst geben, sondern nur jemand, der absichtlich handelt und somit Gründe hat. Dass und weshalb ihre Fürsprecher nicht an die Kunst herankommen, folgt auch aus dem alternativen Muster jener Theorien, die für ihre Handlung eine gesteigerte Art der Rationalität reklamieren (ein „Rausch“ etwa, um den sich wieder die Theorie streitig macht).

8

Um Handlungstheorie und Kunsttheorie zu verbinden, knüpfe ich also an diesen beiden Ausschlüssen an. Oder ich schließe sie kurz, indem ich einerseits auf die Annahme verzichte, die Handlungstheorie habe Standards oder Regeln der Rationalität zu definieren und demzufolge Handlungen als Beispiele des

„Irrationalen“ auszusondern, andererseits auf die Annahme, die Kunsttheorie verfolge die umgekehrte Aufgabe.

Dieser entspricht eine Vorstellung von Kunst als etwas, was die Handelnden mit ihren Gründen selbst nicht erklären könnten. Nichts spricht dagegen, dass jemand gerade in dieser Vorstellung etwas macht, von dem er glaubt, es sei Kunst. Und wenn ich hier mit dem Titel der Kunst schon nicht geizen werde, so auch nicht mit dem einer gewöhnlichen Handlung. So werde ich das, was jener macht, mit der Vorstellung (oder Beschreibung) des Grundlosen ähnlich zu begründen versuchen wie das, was einer beim Abwasch macht. Dazu brauche ich nur seine Gründe gelten zu lassen, anstatt mich auf die eigenen zu kaprizieren.

Diese Haltung des Geltenlassens, großmütig wie sie ist, ist eher in der Kunsttheorie zu finden. Umgekehrt ist die des Verstehenwollens, beschränkt wie sie ist, eher in der Handlungstheorie zu finden; neben der des Sichdummstellens, die das Selbstverständliche zum Gegenstand erhebt. Nicht zu verstehen, was vor sich geht, wenn einer beispielsweise den Arm hebt, um aufzuzeigen, ist eine protophilosophische Haltung, die der ästhetischen Reflexion fehlt – so sehr sie auch auf ihr Pseudo hinweist. Kurz: Es gibt Positives zum Abtausch.

9

Statt „die Spuren des Gemachtseins zu verwischen“, wie es das „Genie“ mit seinem „Werk“ [ebd., 241] macht, werden sie hier also nachgezeichnet und, auf die Gefahr und Chance des Verzeichnens, verdoppelt oder versetzt wiedergegeben.

Spätestens seit den „Sporen“ von Jacques Derrida [+++] lässt sich gegen ein solches Ansinnen sagen, dass es einem grundlegenden Irrtum gegenüber den Spuren selbst verfällt. Wie am Beispiel eines leicht verständlichen Satzes von Nietzsche gezeigt wird – „Ich habe meinen Schirm vergessen“ –, gibt es nichts, was auf sein Gemachtsein hinweist. Das heißt nicht

nur, dass er (wie jeder andere Satz) genau so, wie er da-
steht, von jemand anders oder niemand stammen könnte, sondern
dass jede Auswahl aus einer Reihe möglicher Handlungen, die
Nietzsche mit jenem Satz vollzogen haben könnte, möglicher-
weise falsch ist und daher auch, darin liegt der paradigmati-
sche Wert des Beispiels, falsch sein muss. Die Möglichkeiten
sind transzendental, als Bedingung des Erscheinens aufzufas-
sen.

Schlimmer noch: würde Nietzsche seine Absicht bekundet haben,
mit jenem Satz eine Probe seiner Schreibfeder zu machen, so
wäre diese Absichtsbekundung wiederum ein Satz, der mit der
Qualität des Nichtgemachtseins erscheint. Die angebliche Be-
kundung könnte selbst eine Schreibfederprobe sein, so wie der
Schirm, der ein vergessener zu sein scheint, ein mutwillig
hingestellter sein könnte. Tritt Nietzsche nun mit jenem Satz
auf, um seinen vergessenen Schirm abzuholen, so ist das wie
der Auftritt eines Schauspielers auf der Bühne. Es gibt keine
Spuren der Aufrichtigkeit, die dort nicht längst schon er-
probt und eingesetzt worden sind. Man lernt sie am besten in
einer Vorstellung zu gebrauchen.

Damit ist mein Kritikpunkt angezeigt: die Möglichkeit des
Misslingens. Auch diese lässt sich transzendental wenden, zu-
mindest teilweise. Denn was immer als Handlung zu betrachten
ist, ist nur unter der einen Bedingung so zu betrachten, dass
es misslungen sein könnte. Muss es daher a priori misslungen
sein? Nein, denn die andere Bedingung ist, dass es ebenso ge-
lungen sein könnte (in derselben Erscheinung).

Derrida würde dem entgegenhalten, dass damit der Wert der
Möglichkeit des Misslingens nicht „als wesentliches Prädikat
oder als Gesetz“ geprüft werde. „Was ist ein Gelingen, wenn
die Möglichkeit des Misslingens weiterhin seine Struktur kon-
stituiert?“ [*Limited Inc*, Wien: Passagen, 2001, 36] Derridas
Antwort ist fixiert auf Austins Begriff des Parasitismus, die
„Auszehrung“ der Kraft eines Sprechaktes durch sein Erschei-

nen auf der Bühne [John Langshaw Austin, Zur Theorie der Sprechakte, Stuttgart 1972, 44]. Als ob es nicht gerade hier ein Misslingen gibt, welches von der Möglichkeit des Gelingens strukturiert wird.

Die Frage, welches von beiden welches strukturiert oder „transzendental“ bedingt, möchte ich genauso wenig entscheiden wie die, ob das Hellere das Dunklere oder umgekehrt, das Böse das Gute. Ist der älteste Junge älter oder jünger als der jüngste Alte? In der Handlungstheorie geht man oft davon aus, dass ein Akteur an den Erfolg seines Unternehmens glauben muss, um genügend motiviert zu sein, damit anzufangen. Wie leichtfertig das ist, sieht man am Scheitern der Theorie, das mit dieser Voraussetzung geradezu kalkuliert ist. Es braucht nur eine Handlung des Akteurs zu geben, der nicht an ihren Erfolg glaubt (die Antwort, er sei deswegen „irrational“, lasse ich außer Betracht).

10

Denkbar schlechte Karten spielt mir auch die „philosophische Hermeneutik“ zu, die die Kunst, im Sinn von Hans-Georg Gadamer, am Leitfaden eines Spiels konzipiert, welches selbst der Akteur des Spielens ist (ähnlich einem „Aktanten“). Gegenüber den Spielern wie den Zuschauern hat es eine „schlechthinnige Autonomie“ [H.-G. Gadamer, Wahrheit und Methode, Tübingen 1990, 116]. Der „Ausgang von der Subjektivität“ der Spieler verfehle die Sache, heißt es, denn in ihr „sind“ sie „nicht mehr“ [117]; ebenso wie „der Zuschauer nur noch vollzieht, was das Spiel als solches ist“ [115].

Es scheint auf der Hand zu liegen, dass ein Spiel, welches sich selbst spielt, nicht misslingen kann; ebenso wie ein Kunstwerk, welches sich selbst darstellt. Mein einfacher, und doch antihermeneutischer Schluss ist, dass es deshalb auch nicht gelingen kann (was wieder mehr der „negativen Theologie“ einer dekonstruktivistischen Zeichenauffassung ent-

spricht). „Antihermeneutisch“ ist dieser Schluss deshalb, weil das „Gelingen“ ein wesentlicher Teil des „Seinsvorganges der Darstellung“ sein soll, des „Spiels als solchem“. Ich zitiere dazu Fußnote 218: „Es scheint mir noch immer ein Rest des falschen Psychologismus, der aus der Geschmacks- und Genieästhetik stammt, wenn man den Produktionsvorgang und den Reproduktionsvorgang [gemeint ist die Interpretation oder, wie der kommentierte Satz zu verstehen gibt, die „genießende“ Konsumation] in der Idee zusammenfallen lässt. Man verkennt damit das über die Subjektivität des Schaffenden wie des Genießenden hinausgehende Ereignis, das das Gelingen eines Werkes darstellt.“ [123]

Ich stimme damit überein, dass das „Ereignis“, etwa ein Würfelwurf, über die „Subjektivität“ des Spielers „hinausgeht“, interpretiert als dessen Wunsch und Glauben, einen Poker zu machen. Ob er ihn macht oder nicht, hängt nicht davon ab, auch nicht von seinem „Innesein“ einer „Kraft“, die sich „auf sich selbst bezieht“ [211]. Nicht überein stimme ich mit der Vorstellung, ein gewürfeltes Grande wäre gelungen, als ob es ein Poker wäre. Oft ist mir mit den besseren Würfeln schon zu viel „gelungen“ (so, wenn ich sie nicht „schreiben“ kann).

11

Eine Möglichkeit des Misslingens, bezogen auf Austins „loku-tionären“ Aspekt einer Handlung, wäre die irrtümliche Äußerung des Satzes: „Ich habe meinen Schrim vergessen“. Eine andere, unwahrscheinlichere: „Ich habe meinen Schrimps vergessen“; und die unwahrscheinlichste: „Ich habe meinen Schrimps gegessen“. Die erste ist so leicht übersehbar, dass es ein Korrekturprogramm von selbst ausbessert und vom Misslingen kaum eine Spur bleibt. Die zweite macht eher aufmerksam auf die Situation, in der einem so etwas passieren könnte, im Gegensatz zur dritten Möglichkeit. Für sie braucht es eine un-

passende Situation, etwa die Aufgeregtheit vor einer Garderobe, zu der am besten die erste passt.

Als Garderobier würde ich erstens, statt lang nach einem „Schrim“ zu fragen, kurzerhand nach einem Schirm suchen, zweitens mich zögernd nach dem „Schrimps“ erkundigen, worin er sich etwa befinden mag, und drittens (höflich) versuchen, die Konversation auf ein für mich verständliches Maß herunter zu bringen. In allen Fällen würde ich ein Misslingen nur unter den weiteren Umständen der Äußerung bemerken, was kein Wunder ist. Denn der Handelnde muss sie unter diesen Umständen auch gemacht haben, sonst könnte er selbst kein Misslingen bemerken.

Die Umstände, unter denen er handelt oder gehandelt hat, sind jedoch nicht unbedingt das direkte Umfeld, in dem ich seine Handlung beurteile, und oft, wie bei Nietzsches Satz, ist eine gemeinsame Umgebung ausgeschlossen. Außerdem hat er dabei nicht an mich gedacht. Um dennoch herauszufinden, ob es sich um ein Misslingen handelt oder nicht, muss ich meine Gegend verlassen, meine Umstände mit den seinen ersetzen. Das heißt mit jenen, unter denen er selbst hätte dahinter kommen können, dass mit seinem Satz etwas nicht stimmt (oder das Gegenteil). Diese Vorstellung ist es, die Derrida für so abwegig hält.

Einerseits scheint es also jedem frei zu stehen, andere zu korrigieren, wie es insbesondere bei Texten üblich ist. Andererseits kann man, auch auf den formellen Aspekt der Lokution bezogen, von einer Ausbesserung nur im Hinblick darauf reden, dass sie der Auszubessernde selbst bemerken und akzeptieren würde. Sonst ist sie womöglich eine Verschlechterung. Jemand, der gerade Gefallen an der Dissemination seines Tippfehlers findet, würde sich über ein Korrekturprogramm zu Recht ärgern. Er hat ihn vielleicht nicht absichtlich machen, aber zumindest stehen lassen wollen.

Auf den „illokutionären“ Aspekt bezogen, den der „Kraft“, wäre eine erste Möglichkeit des Misslingens die, dass die Äußerung oder Niederschrift des Satzes eine Frage sein sollte und offenbar keine ist. Angenommen also, Nietzsche hat das Fragezeichen vergessen (hat es nicht die Form eines Schirms? – Dach oder Knauf mit Tropfen), und statt des oft zitierten Satzes, der schon eine Antwort darauf darstellt, sollte erst einmal gefragt werden: „Ich habe meinen Schirm vergessen?“ – wären dann nicht alle Kommentare fehlgeleitet? Nein, denn kommentiert wird der Text (das ist, was dasteht?) und nicht der Autor, der tot ist. Gerade diese Position bezieht sich jedoch auf seine und nicht meine Äußerung des (dastehenden) Satzes.

Das bringt mich zur zweiten Möglichkeit, in der, statt der Trockenheit des Beispielsatzes, Jubel und Begeisterung auftreten sollten: Endlich zu vergessen, was man sich von klein auf vorsagt, nicht zu vergessen. Um ein Misslingen würde es sich handeln, wenn Nietzsche, im Bedürfnis, diese Euphorie des Vergessens mitzuteilen, zudem vergessen hätte, dass der Satz nichts davon mitteilt, sofern er nicht diesen Ton hat. Oder doch? – ich könnte mir einen Interpreten vorstellen, der ihn findet.

Beide Möglichkeiten werden in der sprechakttheoretischen Literatur oft grundsätzlich unterschieden, als verschiedene, einander ausschließende Dimensionen oder „Kraftfelder“ illokutionärer Akte. Sie treten „entweder als Akte eines konventional bestimmbaren Typs auf oder, etwas weiter gefasst, als erkennbare Interventionen oder Eingriffe in die Sprechsituation, wie Austin es nennt“ [Quentin Skinner, Visionen des Politischen, Frankfurt am Main 2009, 77-78]. Die Theorie der „Implikatur“ von Grice kennt einen ähnlichen Unterschied zwischen „konventionalen“ und „konversationalen“ Typen, wovon der erste allein schon aufgrund sprachlicher Erwägungen er-

kennbar sein soll (grammatikalische, lexikalische), der zweite nur aufgrund außersprachlicher.

Beide sind gemeinsam dadurch zu charakterisieren, dass sie unabhängig vom (und zusätzlich zum) Akt der Lokution auftreten. Dazu rechnet die Sprechakttheorie ebenso wie die Theorie der Implikatur neben der Form der Äußerung ihre buchstäbliche oder „erste“ Bedeutung, die in Freges Nachfolge mit dem Begriff der Bedeutung gleichgesetzt wird [vgl. Austin, a.a.O., achte Vorlesung, 112, 118]. Ob „Schirm“ sich auf einen Schirm und „ich“ sich auf die Person bezieht, welche die Äußerung macht oder gemacht hat, ist unabhängig von der Kraft der Äußerung zu ermitteln. Unabhängig davon (und zusätzlich dazu), so die semantische Annahme, hat sie der Akteur auch zu seinen Zwecken gebraucht.

Freilich, wenn Nietzsche mit „Schirm“ einen Schrimps gemeint hätte, dann handelte seine Äußerung von einem Schrimps; doch der Punkt ist, dass diese selbst ein Akt ist, den er – abgesehen davon, wovon er handelt – als Frage oder Ausdruck der Begeisterung gemeint hat. So erinnert er sich vielleicht daran, eine Frage gestellt zu haben, während er vergessen hat, wonach.

13

Es gibt eine recht widerspenstige dritte Möglichkeit des illokutionären Handelns und Misslingens, die sich kaum in sprachliche und außersprachliche Typen einordnen lässt. Es ist die zwischen den „ernstgemeinten“ und den „unernsten“ Äußerungen, eine insofern auch paradoxe Unterscheidung, als sie von „ernsthaften“ Theoretikern gar nicht so ernst, von „unernsten“ dagegen übertrieben ernst genommen wird. Für die einen ist der Uernst eine Möglichkeit des Akteurs, die er bei Gelegenheit nutzen kann, für die anderen ist er ein Verhängnis, dem neben der Theorie auch der Akteur nicht entgeht, der sie einmal nicht nutzen möchte.

Im Bemühen, Austin zu systematisieren, hat John R. Searle eine „Aufrichtigkeitsbedingung“ aufgestellt, um das, was „sprachlich akzeptabel“ ist, von dem zu trennen, was es nicht ist [ders., Ausdruck und Bedeutung, Frankfurt am Main 1982, 21]; als ob die Lüge ein Missbrauch der Sprache wäre. Der Lügner missbraucht nicht die Sprache, sondern den Belogenen; ihm entgeht eine Hintergrundabsicht [vgl. Davidson, Die Sprache der Literatur, in: Wahrheit, Sprache, Geschichte, Frankfurt am Main 2008, 273]. Dagegen ist vielmehr anzunehmen, dass der erfolgreiche Lügner jene Bedingung erfüllt, soweit sie sprachlich ist. Denn falls es eine sprachliche Konvention der Aufrichtigkeit gibt, sollte er mit seiner Äußerung einen richtigen Gebrauch davon machen, um sich nicht sogleich zu verraten. Der Versuch, die Aufrichtigkeit (oder Ernsthaftigkeit) zu konventionalisieren oder zu einer sprachlichen Regel zu machen, scheitert am Gebrauch der konventionellen Zeichen oder Anzeichen, die zu diesem Zweck festgelegt werden. Gerade diese wird ein Akteur für seine unlauteren Zwecke verwenden (wie ein Regisseur die Rampe benutzt).

Das Gleiche gilt für das Gegenteil, was eher selten thematisiert wird. Falls es ein vereinbartes Zeichen des Unernstes gibt, lässt es sich gewiss in einer „ernsthaften“ Äußerung verwenden. Schon das Erlernen könnte, wie in der Lachtherapie, eine ernsthafte Einstellung erfordern, zu einem „Unernst“, der ohnehin ernst genommen werden will. Diese Situation gibt zu bedenken, ob „ernst oder unernst“ (beziehungsweise „aufrichtig oder unaufrichtig“) eine ausschließende Alternative bezeichnet: ob es sich um zwei Rahmen handelt, die sich nicht in einem Punkt überschneiden. Ein echter Lügner lügt insofern aufrichtig, als er nicht bloß zu lügen heuchelt. Und ein Aufrichtiger, der sich selbst deklariert, heuchelt insofern, als er über die Möglichkeit zu lügen hinwegtäuscht, deren er sich bewusst ist.

Nun gibt es zwei Möglichkeiten: Nietzsche tritt auf die Bühne, in einer „Szene mit Schirm“, doch diese seine Requisite hat er vergessen. Daher äußert er den zitierten Satz als ernsthaften Hinweis, der durch die „Konvention der Rampe“ misslingt. Sie gibt Grund zur Annahme, Nietzsche spiele damit. Tags darauf tritt er auf die Straße, wo er den Satz, für den Fall des wiederholten Vergessens, nur einmal proben möchte. Ob es eine „Konvention der Straße“ ist oder nicht, jedenfalls misslingt die Probe. Sie wird dem Akteur selbst zum ernsthaften Hinweis darauf, dass er seinen Schirm vergessen hat, und er eilt zurück.

14

Bei den letzten Beispielen ist es fraglich, ob sie nicht schon in den dritten Aspekt von Austin hineinspielen, den des „perlokutionären“ Aktes, mit dem eine bestimmte Wirkung beim Adressaten erzielt werden soll. Die als „ernst oder unernst“ und „aufrichtig oder unaufrichtig“ bezeichneten Einstellungen oder Haltungen sind zwar auf den Akteur bezogen; die Frage dagegen, ob ihm die in diesen Einstellungen oder Haltungen vollzogenen Handlungen gelingen oder misslingen, bezieht sich auf ein Publikum, das in den seltensten Fällen der Akteur selbst ist. Um sich selbst zu belügen, braucht es mehr als einen, der jemand etwas vormachen möchte, was er selbst nicht glaubt; er sollte es doch glauben.

Die Lüge ist eine typische „perlokutionäre“ Handlung, die auf eine beabsichtigte Wirkung ausgerichtet ist, durch die sie dann definiert ist. Deren Äußerung soll einen Grund für eine bestimmte Annahme über irgendwelche Zustände des Akteurs abgeben (Glaube, Liebe, Hoffnung), von denen dieser nicht glaubt, sich darin zu befinden. Eine Möglichkeit des Misslingens ist daher, dass sie für den Adressaten der Lüge kein Grund ist: Nietzsche schreibt den Satz im irrigen Glauben nieder, ein Leser wie ich würde daraufhin glauben, er selbst

glaube (im Moment der Niederschrift), seinen Schirm vergessen zu haben. Da er dies gerade nicht glauben soll, ist die zweite Möglichkeit des Misslingens die, dass er sich in dem vorgetäuschten Zustand des Glaubens täuscht. Er möchte es sich vielleicht nur nicht eingestehen, (notorisch) vom Vergessen seines Schirms überzeugt zu sein. Bei dieser Möglichkeit scheint das Publikum ausgeblendet zu sein, obschon es immer noch, als Adressat der Handlung, für sie notwendig ist.

Ich möchte die Gelegenheit nutzen, auf eine Differenz der Täuschung hinzuweisen. Ob es wahr ist oder falsch, dass er seinen Schirm vergessen hat, spielt für die Lüge gar keine Rolle. In diesem Punkt hat Nietzsche sich als Theoretiker getäuscht (und andere nach ihm). Denn dafür, dass ich aufgrund seiner Äußerung fälschlich glauben soll, dass er glaubt, was er nicht glaubt (oder zu glauben glaubt), braucht nur sein Glaube ins Spiel kommen, und meiner – jedenfalls kein Schirm. Ansonsten bräuchte man nur genügend aufrichtig zu sein, um die Wahrheit herauszufinden, was ein eitler Wunsch ist. Der Anschein, der jene Differenz verdeckt, entsteht vielleicht dadurch, dass es sich oft trifft, einerseits zu glauben, seinen Schirm vergessen zu haben, während man ihn andererseits tatsächlich vergessen hat.

Dass die Täuschung (über einen Schirm) eine andere Handlung ist als die Lüge (über einen Glauben (über einen Schirm)), lässt sich an der anderen Art des Misslingens zeigen. Statt herauszufinden, was Nietzsche glaubte, als er den Satz äußerte, gilt es herauszufinden, was er zuvor mit seinem Schirm gemacht hat. Deshalb könnte er auch beabsichtigen, Tiere oder jene Leute zu täuschen (statt zu belügen), von denen er annimmt, dass sie nur an seinem Schirm und nicht an seinem Glauben interessiert sind. Außerdem braucht es, um sich selbst zu täuschen, keine sonderliche Spaltung im Gefüge seiner Einstellungen.

Wie jede andere Handlung erzielt eine Äußerung oder Niederschrift eine Reihe von Wirkungen, die der Akteur teils beabsichtigt, teils nicht beabsichtigt. Da es nur die beabsichtigten sind, die die Handlung als „perlokutionären“ Akt definieren, kommen für sein Verständnis nur die Wirkungen in Betracht, die auch für sein Gelingen oder Misslingen entscheidend sind. Das heißt, ob mich der Satz Nietzsches mittlerweile langweilt oder aufregt, ist insofern gleichgültig, als er ihn nicht als jemand langweilend oder aufregend hingeschrieben hat. Ob ich durch ihn belogen oder betrogen werde, zum Jubeln oder Nachdenken veranlasst, ja ob ich ihn überhaupt lese, ist für sein Verständnis ebenfalls gleichgültig, solange Nietzsche nicht an mich gedacht hat. Das ist die weniger schmeichelhafte Seite des Versuchs, die Dinge aus dem Treiben heraus zu verstehen, aus dem sie entstanden sind.

Bei Artefakten ist mit Kant die „Vorstellung“ der Artisten als *causa formalis* oder *finalis* zu begreifen, als eine ihre Entstehung steuernde oder motivierende Ursache: „Als Antizipation des fertigen Produkts steuert ein Begriff oder eine Vorstellung die Produktion (*causa formalis*); und als Antizipation der Auswirkungen des Produkts *leitet* ein Begriff oder eine Vorstellung die Produktion *ein* (*causa finalis*)“. [Peter McLaughlin, Kants Kritik der teleologischen Urteilskraft, Bonn 1989, 37] Auch Handlungen sind *ex post facto* als Artefakte zu betrachten, buchstäblich als Tatsachen, die Sinn und Existenz aus den Vorstellungen (oder Begriffen) der Handelnden beziehen. Bei Kunsthandlungen hält Kant es für möglich, dass beide Vorstellungen, *causa formalis* und *finalis*, zusammenfallen, was nicht heißt, sie seien nicht auf Wirkung bedacht (die steuernde Vorstellung ist zugleich die auslösende, oder andersherum, der Trieb ist Begriff).

Statt diese kritische Ansicht sogleich zu kritisieren und wie üblich aufzugeben, ist darauf hinzuweisen, dass es nach ihr

keine Handlungen gibt, auch keine Sprechakte, ohne dass dafür, dass es sie gibt, nicht irgendein perlokutionärer Aspekt entscheidend gewesen wäre. Diese Ansicht ist insofern auch kritisch gegenüber der Sprechakttheorie, als sie die Perlokution seit der „systematischen“ Überarbeitung von Searle systematisch unter den Tisch fallen lässt. Verantwortlich dafür ist auch ein Fehler in der zugrundegelegten Handlungstheorie. Die verschiedenen Aspekte der Lokution, Illokution und Perlokution, werden nicht als verschiedene Möglichkeiten der theoretischen Beschreibung eines Aktes, sondern als numerisch verschiedene Akte aufgefasst. Obschon Austin ebenfalls oft von „drei Akten“ spricht, erachtet er es dennoch für eine „grundlegende Binsenweisheit in der Theorie unserer Sprache über Handlungen überhaupt (oder [sie] sollte das jedenfalls sein), dass wir unbestimmt lange Ketten von Sachverhalten in die Bezeichnung unserer Handlungen hereinnehmen können“ [a.a.O., 124], worunter ich die variablen Sequenzen auf der Achse verstehe, auf der es für eine Handlung diverse Möglichkeiten des Misslingens gibt.

Diese sind schließlich der Grund, diverse Möglichkeiten der Bezeichnung bereit zu stellen, statt pro Handlung jeweils nur eine. Die Situation ist vor ihr allerdings eine andere als nachher. In der Hoffnung, es möge gelingen, braucht man sich nicht mit den Bezeichnungen aufzuhalten.

16

Austin wird einerseits mit breiter Zustimmung die These zugeschrieben, „dass die eigentliche Sprechhandlung, die Handlung, die Grice als Meinen (im Sinn von *vouloir dire*) bezeichnet hat, nicht durch die Absicht einer Wirkung zu definieren ist“. [Ernst Tugendhat, Vorlesung zur Einführung in die sprachanalytische Philosophie, Frankfurt am Main 1976, 239] Andererseits wird so getan, als würde die Klassifikation der „eigentlichen“ Sprechhandlungen stehen und fallen mit der

Unterscheidung ihrer „Ernsthaftigkeit“ von einem „Unernst“, der bei Austin kaum fassbar ist. In den rund zweihundertund-siebzig Bezeichnungen der Sprechakte seiner *Zwölften Vorle-sung* findet man kein Lügen oder Schauspielern, Vormachen oder Täuschen. Das ist deshalb kein Wunder oder Versäumnis, weil Austin derlei Akte erstens als eine „Auszehrung“ auffasst, die jede Kraft befallen kann (man stelle sich vor, alles wäre eine Vorstellung). Zweitens, weil die Sprechhandlungen rein nach ihrer illokutionären Kraft eingeteilt werden sollen, und nicht nach der perlokutionären Kraft, die unter anderem auch der „Auszehrung“ einer Kraft zukommt.

Um einige Beispiele aus den fünf Gruppen seiner Taxinomie zu geben, wäre eine „verdiktive Äußerung“ wie „Einteilen“ in dem Fall „unernst“, in dem die Einteilung zum Schein vorgenommen wird, auf einer Bühne oder in der fiktiven Situation eines Selbstgespräches. In demselben Fall wäre eine „exerzitive“ Äußerung wie ein Befehl nicht ernst zu nehmen, eine „kommis-sive“ Äußerung wie ein Versprechen, sowie eine „konduktive“ und eine „expositive“, wie ein Glückwunsch und ein Einwand.

Dazu einige Versuche, die illokutionäre Kraft zu isolieren: Wenn ich hier einen Einwand erheben möchte, muss ich es nicht mit dem Anspruch tun, dass er als Einwand wirkt. Beglückwün-schen ist möglich, ohne dass es der Beglückwünschte erfährt (er erhält die Karte nicht). Ein Versprechen, das nicht als Versprechen, sondern als Bedrohung wirkt, gilt immer noch als Versprechen (ein Heiratsversprechen zum Beispiel); außerdem heißt, dass es gegeben wird, nicht schon, dass es auch ange-nommen werden soll (eine typische Verwechslung von Illokution und Perlokution). Befehl bleibt sowieso Befehl (der Herr hat vergessen, dass er keinen Knecht hat) und eine Einteilung, die niemand als Einteilung erkennen soll, ist vielleicht ge-rade deshalb so interessant.

Es kommt nicht so sehr auf den Unterschied zum „Unernst“ an, als vielmehr auf die Unterscheidung von „etwas tun“ und „es ernsthaft tun“. Das heißt, etwas nicht einfach irgendwie und ohne Weiteres zu tun, sondern es in einer bestimmten Weise zu tun. Diese zielt jedoch auf Weiteres: sie ist auf eine bestimmte Wirkung bedacht, ganz parallel zur „unernsten“ Art und Weise. Entgegen der auf Illokutionen fixierten Sprechaktheorie (in der Tradition, die zur Versicherung überall noch ein „ernsthaft“ hinschreibt), unterminiert die Ernsthaftigkeit die Einteilung der sprachlichen Kräfte, die per definitionem nicht auf Wirkung ausgerichtet sein sollen.

Ich gehe davon aus, dass nicht jede Handlung entweder ernsthaft oder unernst ist, anders gesagt, halte ich es für möglich, dass es oft angebracht und sinnvoll ist, auf die Frage, ob man etwas im Ernst oder Unernst getan hätte, mit „weder noch“ zu antworten. Ferner gehe ich davon aus, dass die Frage, ob eine Handlung ernsthaft oder unernst sei, letztlich bedeutet, ob sie so oder anders gemeint sei. Damit setze ich voraus, dass die Entscheidung darüber von den Einstellungen, Haltungen und Absichten der Akteure abhängt, und dass diese manchmal herauszufinden sind, manchmal aber nicht. Mit dieser Voraussetzung breche ich freilich von Anfang an den analytischen Rahmen der Sprechaktheorie, der die „Vorstellungen“ der Akteure, um es pauschal zu sagen, mit sprachlichen Konventionen und Regeln ersetzt (was das Herausfinden erleichtern oder erübrigen soll).

Dieser Bruch ist absichtlich, denn möchte ich mich nicht zu dem Credo bekehren lassen und mitbekennen, dass „eine Sprache zu lernen und zu beherrschen bedeutet, entsprechende Regeln zu lernen und zu beherrschen“ [Searle, Sprechakte, Frankfurt am Main 1983, 24] oder dass „Sprechen bedeutet, in Übereinstimmung mit Regeln Akte zu vollziehen“ [38], wobei die Regeln für die Akte „konstitutiv“ sein sollen, das heißt, es

soll nicht nur so sein wie beim Krawattentragen, das auch ohne Krawattenpflicht vorkommt (eine „regulative“ Regel), sondern so, dass die Akte ohne Bezugnahme auf die Regeln, mit denen sie übereinstimmen, weder jemals zustande kommen noch beschreibbar sind [54].

Der sprechakttheoretische Schluss Searles geht von der Prämisse aus, dass jede bestimmte Sprache „konventionell“ ist, was auf den ersten Blick nur eine platonische Feststellung (Hermogenes) gegen die mimologische Auffassung (Kratylos) ist, es gäbe eine von der Natur der Dinge „motivierte“ Sprache, die jene, sofern sie davon handelt, nachbildet. Die zweite Prämisse ist, dass jeder Sprechakt in irgendeiner Sprache stattfindet, und der Schluss, ausgehend von der Konventionalität der Sprache, dass jeder Sprechakt „konventionell“ ist [62]. Das scheint nun mehr eine Feststellung gegen die Motivierung der Sprechhandlungen zu sein (nicht nur der Sprache). Oder sollte es möglich sein, dass jemand aus dem Grund spricht, dass er mit einer bestimmten Sprache übereinstimmt? Vielleicht, wenn diese mit der Natur der Dinge übereinstimmt, von denen er sprechen möchte.

Die Konventionalität des Sprechaktes ist also von der Sprache her bezogen – „wenn die Sprache nicht die Möglichkeit ihres Vollzugs erlaubte“ [62]. Dagegen nehme ich lieber mit Grice und Davidson an, dass es Sprache gibt, weil es Leute gibt, die sprechen wollen, und die daher ab und zu, in der Absicht, etwas zu tun, tatsächlich sprechen, so wie es Konventionen gibt, weil Leute, die schon sprechen können, ihre Kunst auch dazu benutzen möchten, sich auf etwas festzulegen, von dem sie dann wieder lassen können, ohne deshalb zu verstummen.

18

Von der Behauptung wird gesagt, dass „sie nicht eine Handlung ist, die dadurch definiert ist, dass sie etwas bewirkt oder zu bewirken versucht“, dass ihr Zweck „in ihr selbst liegt“

[Tugendhat, a.a.O., 238]. Dagegen habe ich behauptet, dass diese selbstlose Charakterisierung nur auf „pure“ Behauptungen zutrifft, das sind solche, bei denen es dahingestellt bleibt, ob sie ernstgemeint sind oder nicht. Nun möchte ich zeigen, dass ich diese meine Behauptung selbst ernst gemeint habe, wozu ich nicht umhinkommen werde, sie zu kommentieren und zu begründen.

Im Grunde habe ich damit schon angedeutet, dass eine ernsthafte Behauptung einen weiteren Ausschnitt auf der Achse der Sequenzen verlangt, auf der sie misslingen kann. Darin gleicht sie einer Behauptung, die im maskierten Modus des „so Tuns als ob“ vollzogen wird. Um wieder auf das alte Lied zurückzukommen, nehme ich an, Nietzsche wollte mit seiner Äußerung nur so tun, als würde er behaupten, er hätte seinen Schirm vergessen. Zwei Varianten dieser Art des „Unernstes“ gibt es: er könnte es verbunden mit der Absicht tun, dass ein Leser wie ich (ich weiß) die Maskierung kennt oder bemerkt und mithin zutreffend zum Glauben gelangt, er tue so, als würde er es behaupten, was die schauspielerische Variante ist; oder verbunden mit der gegenteiligen Absicht, was die täuschende Variante ist, dass die Maskerade nicht durchschaut werde.

Nietzsche ist zwar bekannt dafür, beide Varianten zu vermischen (der Dichter lügt), doch ich glaube nicht, dass er in ein und demselben Akt beide Absichten zugleich verfolgen kann. Der Grund ist, dass es Möglichkeiten des Misslingens gibt, die einander derart entgegengesetzt sind, dass ein misslungenes Täuschen eine gelungene Schauspielerei sein könnte, und umgekehrt.

Wenn ich hier beispielsweise so tue, als ob Nietzsche den Satz „Ich habe meinen Schirm vergessen“ äußerte, den ich vielmehr selbst äußere, dann sollte ich damit rechnen, dass mir das in der täuschenden Variante sicher misslingt, während es mir in der schauspielernden, zu der neben dem Rezitieren

das Zitieren gehört, wahrscheinlich gelingt. Es wäre ein offenkundig misslungenes Zitat, wenn es für einen Leser ein Grund zur Annahme wäre, Nietzsche selbst würde hier sprechen.

19

Bevor ich zum Ernst der Behauptung komme, dass sie auf ihre Wirkung ziele, eine weitere Bemerkung. Es ist anzunehmen, dass eine Äußerung bei verschiedenen Adressaten verschiedene Wirkungen erzielt, so wie der zitierte Satz für einen allein bei wiederholtem Lesen oder einfachem Nachdenken nicht gleich wirkt. Die Handlung (Äußerung oder Niederschrift) könnte daher im Hinblick darauf ebenso misslungen wie gelungen sein, sofern der Akteur nur eine der erzielten Wirkungen beabsichtigte, die mit einer anderen im Widerstreit liegt (die Interpreten liegen sich in den Haaren). Ich nehme an, dass diese eigenartige Situation für Kunsthandlungen eine ganz gewöhnliche ist. In der Kunst kann sich der Akteur seines Misserfolgs nicht sicher sein.

Zudem kann ein Kunstwerk ähnlich einer ernsthaften Behauptung *prima facie*, so wie sie an Ort und Stelle zunächst auftritt, misslingen, während sich andernorts herausstellt, dass sie gelungen ist. Doch ich glaube nicht, dass es mir damit schon gelungen ist, meiner Behauptung Ernst zu verleihen.

20

Im Modus des „so Tuns als ob“ begreift Searle Kunsthandlungen, die Fiktionen erzeugen sollen (*pretense theory*). Ungeachtet der beabsichtigten Wirkung beharrt er darauf, dass es sich um illokutionäre Akte handelt, die „nicht-ernsthaft“ sind. Sie verweisen zwar auf „illokutionäre Absichten des Autors“ [87] oder Akteurs, doch „ermöglicht“ werden sie durch „die Existenz von Konventionen“ [88]. Da sie die „vertikalen Konventionen“ durchstreichen, mit denen die „ernsthaften“ Verbindungen zwischen Sprache und Welt festgelegt sind, nennt

er sie „horizontale Konventionen“. Beispielsweise ist „das Geschichtenerzählen, um Wittgensteins Jargon zu benutzen, wirklich ein eigenes Sprachspiel; um gespielt zu werden, bedarf es eigener Konventionen, wenngleich diese keine Bedeutungsregeln sind; und das Sprachspiel deckt sich nicht mit den illokutionären Sprachspielen, sondern ist in bezug auf sie parasitär“ [89].

Man könnte das Bild umdrehen und sagen, dass vor dem Wirt der Parasit kommt, um ihn mehr zu bewirten als auszuzehren. Vielleicht ist das der Standpunkt Derridas: „Die parasitäre Struktur ist diejenige, die ich überall unter dem Namen der Schrift, des Zeichens, des Marschs, des Rands, der *différance*, des Pfropfreises, des Unentscheidbaren, des Supplements ... und so weiter zu analysieren versuche“. [Jacques Derrida, Limited Inc., Wien 2001, 162] Jedenfalls ist es Davidsons Standpunkt, nach dem der Gebrauch von Namen in der Literatur „ein wirklicher Sprachgebrauch“ ist, kein „vorgeblicher“. Nach Davidson ist die „übliche Strategie“ umzukehren, „der zufolge der Bezug nehmende Gebrauch Vorrang hat, während der nicht Bezug nehmende Gebrauch als Schein- oder Truggebrauch gilt“. „Die Art und Weise, in der Namen in Erzählungen fungieren, kann also nicht nur, sondern muss die Art und Weise sein, in der sie auch sonstwo fungieren“. [Donald Davidson, Die Sprache der Literatur, a.a.O., 275-276]

Die Metapher der parasitären „Auszehrung“ einer Kraft suggeriert, dass sie irgendwie vorhanden ist und weniger wird. Als Beispiel für ein Tun, das vom „so Tun als ob“ entkräftet wird, nennt Searle den „Sprechakt der Referenz“ [Searle, a.a.O., 93]. In seiner vertikalen Konvention ist er darauf festgelegt, „dass es einen Gegenstand geben muss, über den der Sprecher redet“ [ebd.]. Diese Festlegung streicht er mit der gegenteiligen Festlegung durch, die eine Fiktion ermöglicht. Indem er so tut, als ob er „ernsthaft“ über einen Schirm spricht, tut er „nicht-ernsthaft“ so, als ob es ihn

gibt. Soweit ich mich auf sein „so Tun als ob“ einlasse, werde ich ebenfalls so tun.

Dazu muss ich mit der selben Konvention übereinstimmen, die es ihm ermöglichte, so zu tun, als ob er über einen („meinen“) Schirm spricht, den er vergessen hat, während er tatsächlich über einen spricht, den er gar nicht vergessen haben konnte. „Der Autor wird mit dem Leser Einvernehmen darüber herstellen, wie weit die horizontalen Konventionen der Fiktion die vertikalen des ernsthaften Redens durchbrechen.“ [95]

21

Auf dieser Basis gibt es unter anderem die folgenden drei Möglichkeiten des Misslingens (abgesehen von der Lokution). Erstens könnte der Akteur irrtümlich selbst gegen die Konvention verstoßen: es gibt „seinen“ Schirm, und von ihm hat er ohne seines Wissens gesprochen. Zweitens dasselbe, aber mit Wissen. Er täuschte die Fiktion nur vor, im irrtümlichen Glauben, die Täuschung wäre ein Akt der literarischen Fiktion; da er nicht mit der entsprechenden Konvention übereinstimmt, täuscht er sich darin selbst. Drittens könnte es ihm geschehen, dass er kein Einvernehmen erzielt. Bisher hat es keinen Leser gegeben, der den zitierten Satz als kleine Geschichte (oder Teil einer großen) interpretiert hat.

Doch vielleicht genügte ihm der eine Leser, der er selbst war. Diese Möglichkeit bricht nicht die perlokutionäre „Kraft“ – eine Metapher für einen Aspekt, der jeder Handlung zukommt. Doch durchbricht sie die konventionelle Basis der Konventionen. Weshalb sollte Nietzsche sich an eine Konvention des Durchstreichens einer anderen Konvention halten, von der er nicht glaubt, dass es sie gibt? Es kann sie, seiner Ansicht nach, gar nicht geben, da er es nicht für möglich hält, „die Verbindung von Sprache und Realität“ irgendwie festzulegen. Das ist kein Mangel, der durch die Einführung einer Konvention zu beheben wäre, sondern ihr Fehlen macht es

möglich, dass es so etwas wie „seine“ Sprache gibt. Das ist eine, die selten darauf aus ist, mit anderen übereinzustimmen (nur in euphorischen Momenten).

Soviel zur Nietzschegeschichte. Die Entscheidung darüber, ob sie „literarisch“ ist oder nicht, liegt nach Searle beim Leser. Aber auch, wenn ich ihm zumindest teilweise darin Recht geben möchte, dass „die Entscheidung darüber, ob es Fiktion ist oder nicht“, was Nietzsche mit seinem Satz sagt, „beim Autor“ [81] liegt, zum anderen Teil ist es falsch. Denn eine positive Entscheidung darüber, dass es „seinen“ Schirm gibt, kann nicht bei ihm als „Autor“ jenes Satzes liegen (oder bei mir als Leser, der kein Schirmmacher ist). Eine derartige Entscheidung würde es zwar möglich machen, die vertikale Konvention so sinnvoll einzuführen, dass man endlich weiß, ob man mit ihr übereinstimmt oder nicht. Doch gleichzeitig würde sie verhindern, dass man sich im Dasein seines Schirms täuscht. Mit der „ernsthaften“ Bezeichnung wäre auch der bezeichnete Schirm hervorgebracht, so dass nicht einzusehen ist, wie er zu vergessen ist.

22

Nicht alle Kunsthandlungen finden im Modus des „so Tuns als ob“ statt. Mehr noch in dem des „so Tuns als“, ohne der behaupteten Tatsächlichkeit, die mit dem „ob“ angezeigt wird. Die meisten Schauspieler tun nur „so als“ hätten sie „ihren“ Schirm vergessen, von dem sie glauben und glauben machen möchten, die Figur, die sie spielen, hätte ihn vergessen. Sie erheben mit ihrem Auftritt nicht den Anspruch, ihre Figur mit ihrer Person zu ersetzen, was einem Staatsstreich der Bühne gleichkommt. Wie ein stellvertretender Kanzler nicht den Kanzler ersetzt, den er vertritt, treten diese Schauspieler an der Stelle ihrer Figur auf, ohne sie deshalb zu ersetzen. Damit ist es ihnen möglich, die selbe Figur auf verschiedenen Bühnen zugleich zu spielen, oder auf der selben in verschie-

dener Weise, was für die anderen Schauspieler, die ihre Figur ersetzen, ein Widerspruch ist.

Die zwei Modi der Maskierung, die ich mit einem verschiedenen Gebrauch der beiden Präpositionen „anstelle“ und „anstatt“ markiere, stellvertretend und ersetzend, sind auch mit verschiedenen, konträren Arten des Misslingens zu unterscheiden. Einem Schauspieler, der „Nietzsche“ (seine Figur) mit seiner Person ersetzen möchte, misslingt der berühmte Auftritt mit dem Schirm, wenn an seiner Stelle die Figur zu handeln scheint. Sie macht es sicher nicht „statt ihm“, doch überrumpelt sie ihn gleichsam mit dem Anschein, sie hätte einen Schirm vergessen, der ihrer ist und nicht seiner. Diesen hat vielmehr das Publikum vergessen. Einem Schauspieler, der dagegen für Nietzsche auftreten möchte, als er oder an „seiner“ Stelle, die er ihm mehr überlässt als besetzt, misslingt es umgekehrt, wenn anstatt dessen er selbst zu handeln scheint. Wenn er sich beispielsweise verspricht, indem er „Schrim“ sagt, tut er es selbst, sofern es ihm nicht gelingt, seinen Versprecher zu überspielen (seiner Figur zuzuspielen).

Ich habe in meiner „Kunsthandlung Alsergrund“ keinen Minetti, der Minetti spielt, doch es wird einfache Beispiele für ein „sich selbst“ Spielen geben, bei dem der Spieler das gespielte Selbst nicht mit dem spielenden ersetzt. Ein terminus technicus dafür, den ich von Gérard Genette übernehme, ist „Autofiktion“.

23

Searles Theorie des „so Tuns als ob“ (pretense) oder des „Glaubenmachens“ (make belief) ist der vielleicht prominenteste Versuch, die Verbindung von Kunst und Handlung in einigen Punkten nachzuzeichnen. Auch wo der Name „Austin“ fällt, ist die Fallhöhe meist bestimmt von der „Systematisierung“, die seiner Sprechakttheorie durch Searle widerfahren ist. Aus der Menge von Kommentaren, Kritiken und Weiterführungen, die

vor allem in der kulturwissenschaftlichen Literatur unabsehbar sind, greife ich nur so wenige heraus, wie sie zur Abgrenzung der „Kunsthandlung Alsergrund“ von Interesse sind. Mit den meisten auf diesem Feld teilt Frank Zipfel die Voraussetzung der Konventionalität sowie die Methodik, als Erstes den gewöhnlichen, daher konventionellen Gebrauch der Zeichen zu bestimmen, die „Sprache“ als festgelegtes System der Kommunikation, das auf der Ernsthaftigkeit der Teilnahme beruht. „Sprachlichen Elementen sind [...] konventionell festgelegte Funktionen zugeordnet, wie Referieren oder Prädizieren auf der Ebene der Wörter, Behaupten, Bitten oder Versprechen auf der Satz- bzw. Text-Ebene. Den sprachlichen Ausdrücken sind ihre jeweiligen Funktionen quasi eingeschrieben und diese Funktionen werden bei jeder Verwendung von Sprache aktualisiert oder zumindest zitiert.“ [Frank Zipfel, Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität, Berlin 2001, 25] Dann erst, als Zweites, geht es um die Kunst, die den etablierten Zeichengebrauch in einer gewissen Schiefelage nachahmt oder transformiert.

Festgelegt wird in dieser Sicht ein konventionelles Bild von der Kunst, als Durchstreichen oder Brechen von Konventionen oder Regeln, die nur das Normalverständnis beherrschen dürften. Unkonventionalität ist eine Eigenschaft, die keiner Kunsthandlung fehlen soll, die aber auch keiner zukommen kann. Sie ist für sie ebenso konventionell festgelegt, wie es die Konventionalität für den gewöhnlichen Gebrauch ist.

24

Ein fiktionaler Satz tut auch nach Zipfel so, als ob er referiere, wobei es eine „Vorbedingung“ der Fiktion ist, dass es die Dinge, auf die er referiert, nicht gibt [68]. Für einen Konventionalisten ist allerdings das, was es gibt, nicht etwas, das unabhängig von seinen Konventionen gegeben sein könnte. Deshalb spricht er auch von verschiedenen „Welt-

Versionen“, unter denen er die Version der „Alltagswirklichkeit“ als diejenige auszeichnet, gegen die sich die literarische Fiktion abhebt. Die Wirklichkeit seines Alltags ist eine Komposition aus „allgemeiner Enzyklopädie“ und „gemeiner Erfahrung“, mit einem Schuss „Normativität“ [74]. Innerhalb dieser „gerade geltenden Wirklichkeitskonzeption“ gelten dann solche Sprechakte oder Texte „als faktual“ [87], die mit ihr übereinstimmen und sie nicht explizit ausschließen. Soweit sie nicht explizit davon ausgeschlossen wird, gilt und besteht die Alltagswirklichkeit auch innerhalb eines fiktionalen Rahmens fort [85], so dass es scheint, ein Text habe umso mehr realen Inhalt, desto weniger er sagt.

Unmögliches (oder schwächer: auch nur Unwahrscheinliches) zu sagen lässt per se auf Fiktionalität schließen [93]. Ein Lieblingsbeispiel dafür ist fremdartige „Introspektion“, „in die Psyche“ anderer schauen: der fiktive Erzähler weiß, was ein realer nicht wissen kann [146]. Nur die Gedanken von fiktiven Figuren seien zweifelsfrei erkennbar [164]. Sage ich also, dass Nietzsche glaubt, befürchtet oder hofft, seinen Schirm vergessen zu haben, dann fiktionalisiere ich nicht nur mich als Sprecher zu einer Erzählerfigur, sondern ich fiktionalisiere auch Nietzsche zu einer Figur in meiner Erzählung (es sei denn, diese wäre bereits Teil „unseres“ Alltagsmythos).

25

Ich habe Zipfels Theorie soweit referiert, um auf die Verwechslung von „Zeichen und Dingen“ aufmerksam zu machen, die ganz nach dem konventionellen Geschmack ist. Die Art und Weise der Darstellung ändert nicht nur die Betrachtungsweise oder Gedanken über die Dinge, was bedeuten könnte, dass sie sind oder nicht sind, was sie zu sein scheinen. Aufgrund verschiedenartiger Darstellungen sollen auch die dargestellten Dinge oder Ereignisse andere sein. Ihre Änderungen sind so

tiefgreifend, dass sie bis hin zu ihrem ontologischen „Status“ reichen: real oder fiktiv. So werden reale Dinge in fiktiven Kontexten selbst fiktiv [93]; und umgekehrt, fiktive in realen real?

Zur Erklärung des „sozialen Paktes“, der Fiktionen ermöglichen soll, des Fiktionsvertrages, der zwischen den Beteiligten eher „stillschweigend“ geschlossen wird, wird oft die Theorie der Implikatur benutzt (Grice hat sie in einer entgegengesetzten, antikonventionalistischen Perspektive entwickelt): Autor produziert Text mit der Intention, dass der Leser diesen in der für Fiktion charakteristischen Position des „so Tuns als ob“ aufnimmt; der Leser erkennt diese Intention (anhand des Textes oder Paratextes) und lässt sich deshalb darauf ein, den Text in jener Position aufzunehmen [281]. In diesem Schema wird Fiktion vorausgesetzt, nicht konstituiert.

26

In der „Kunsthandlung Alsergrund“ geht es weniger um die eine oder andere Theorie, als darum, Handlungen (oder ihre Folgen) aus den womöglich falschen Theorien der Akteure so zu verstehen, dass sie Sinn machen. Tritt hier also jemand auf, der jenen Pakt schließen möchte, um „eine gemeinsame Fiktion“ zu ermöglichen, dann tritt der eventuelle Einwand des Zirkelschlusses hinter dem zurück, was er mit seinem Pakt anfängt. Gérard Genette hat Searles Theorie des „so Tuns als ob“ soweit ausbuchstabiert, dass die „vorgeblichen illokutionären“ Aspekte tatsächlich als perlokutionäre Aspekte sichtbar werden [Fiktion und Diktion, München 1992, 43-93]. Mit der fiktionalen Äußerung „Ich habe meinen Schirm vergessen“, die dem Typ einer fingierten Assertion entspricht, maskiere ich nur die Maskierung; „unverhüllt“ sollte ich besser sagen: „Stellen Sie sich bitte einmal vor, dass ich meinen Schirm vergessen habe“; doch „stärker“ noch als diesen „direktiven“ Akt findet Genette einen „deklarativen“, der offenkundig „perlo-

kutionär“ ist: „Hiermit bringe ich Sie dazu, sich vorzustellen, dass ich meinen Schirm vergessen habe“ [vgl. 48-52]. Der Effekt ist insofern „garantiert“ [52], als der Inhalt der Proposition „dass ich meinen Schirm vergessen habe“ nicht anders als in einer Vorstellung des Inhalts, dass ich meinen Schirm vergessen habe, zu verstehen ist. Mit dieser eigenartigen Erfolgsgarantie macht Genette (wie kaum ein anderer) darauf aufmerksam, dass Fiktion kein Besitz „fingierter Assertionen“ sein kann. Um die Bedeutung irgendeiner Äußerung zu verstehen, stelle ich mir irgendwelche Wahrheitsbedingungen vor. Ob diese erfüllt sind oder nicht, ändert nichts an der Fiktionalität meiner Vorstellung. Umgekehrt kann Genette daher auch sagen, dass Aussagen durch Einfügung in fiktionale Kontexte ihren Wahrheitswert, so sie einen haben, nicht verlieren [59], was der Theorie des Fingierens und ihren Anhängern widerspricht.

27

Hier das Beispiel eines vollständig formulierten assertiven Aktes des Fingierens: „Es ist nicht wahr, dass ich meinen Schirm vergessen habe, doch indem ich so tu, als ob es wahr wäre, bewirke ich, dass Sie daran als an einen fiktiven Sachverhalt denken“ [vgl. 53]. Wäre dieser Akt im Sinn Searles selbst ein fingierter, dann wäre er folgendermaßen zu vervollständigen: „Es ist wahr, dass ich meinen Schirm vergessen habe, doch indem ich so tu, als ob es falsch wäre (ich sage: ‚Es ist nicht wahr, dass ich meinen Schirm vergessen habe etc.‘), bewirke ich, dass Sie daran (dass ich meinen Schirm vergessen habe) als an einen fiktiven Sachverhalt denken“. Für die Fiktion ist es gleichgültig, welchen dieser beiden Akte ich vollziehe. Sage ich: „es ist wahr“, dann kann ich auch nur so tun, als ob es wahr wäre, während ich mich selbst als jemand darstelle, der es für wahr hält.

Zwei weitere Korrekturen Genettes sind, die oft zitierte „Gelingensbedingung“ der Wahrheit einer ernsthaften Behauptung (oder Feststellung) mit der Bedingung der Wahrhaftigkeit zu ersetzen [46, vgl. Searle, a.a.O., 84], was die „verdiktive“ Äußerung in gefährliche Nähe zur „expressiven“ bringt und abermals den perlokutionären Aspekt hervorhebt; und seine kritische These: „dass die fiktionalen Aussagen fingierte Assertionen sind, schließt nicht, wie Searle meint, aus, dass sie zugleich etwas anderes sind“ [47], womit auch schon gesagt ist, dass die verschiedenen „Kräfte“ oder Aspekte eines Aktes nicht mit numerisch verschiedenen Akten zu verwechseln sind.

Wenn Austin sagt: „Illokutionäre Akte sind konventional; perlokutionäre sind das *nicht*“ [Austin, a.a.O., 137], dann lässt sich das mit Genette so lesen, dass ein Akt in einem Aspekt konventional ist, in einem anderen nicht. Zur Auskunft, um welchen Aspekt es sich jeweils handelt, sagt Austin dann (an der selben Stelle), dass der Aspekt, in dem eine Äußerung eine gewisse *Rolle* spielt, illokutionär und konventional ist, wogegen derjenige, mit dem sie eine *gewisse Wirkung* erzielt, perlokutionär und nicht konventional ist.

Wie ein Schauspieler als Nietzsche tritt daher die hier oft zitierte Äußerung in der gängigen Rolle einer Behauptung auf, und erzielt in dieser Rolle die Wirkung der Täuschung, der Lüge oder auch der Wahrhaftigkeit. Bei einem Mindestpublikum von drei Personen sind sie alle zugleich möglich. Doch deshalb widerspricht sich die Handlung nicht. Denn je nachdem, welche es ist, die der Akteur beabsichtigte, charakterisiert die Wirkung sein Tun als Handlung, zusätzlich zur Rolle. Dabei spielt es keine Rolle, ob der Akteur auf der Bühne steht oder nicht. Die Konvention, die eine Äußerung zu einer Behauptung macht und für die, die mit ihr übereinstimmen, als Behauptung wiedererkennbar macht, muss, wie der Terminus

„Rolle“ schon andeutet, theatralisch genug sein, um hier wie dort zu gelten.

Austin, dem man das Gegenteil nachsagt, weist selbst darauf hin, wenn er die Rolle des Versprechens abhebt von der Frage ihrer „Ernsthaftigkeit“. „Sage ich zum Beispiel: ‚Ich verspreche‘, aber ohne die Absicht, das Versprechen zu halten, dann habe ich versprochen; aber -.“ [38] Ebenfalls versprochen habe ich, wenn ich es sage, ohne die Absicht, ein Versprechen zu geben. Die Bühnenfrage ist, ob die fehlende Absicht Absicht ist oder nicht. Ich könnte das Geben eines Versprechens spielen, oder es könnte mir irrtümlich unterlaufen. Natürlich könnte ich das Unterlaufen auch überspielen, hoffe ich jedenfalls, sowie das Überspielen selbst unterlaufen. Ein irrtümlich gegebenes Versprechen, das ich unbedingt halten möchte.

28

Hiermit bringe ich Sie also dazu, sich vorzustellen, dass ich meinen Schirm vergessen habe. Mit Genette nehme ich an, damit Erfolg zu haben. Doch konnte ich damit weder einen „Pakt“ zwischen uns schließen, noch meine Fiktion mit Ihnen teilen. Ich sagte nicht: „Hiermit bringe ich Sie dazu, sich meine Vorstellung vorzustellen“ oder „Hiermit erzeuge ich in Ihnen meine Vorstellung“, was wenigstens komisch wäre. Und wie sollte es auch zum Pakt kommen: „Hiermit schließe ich zwischen uns den Vertrag, uns gemeinsam vorzustellen, dass ich meinen Schirm vergessen habe“?

Sie sehen dieser Formulierung doch an, wie einseitig mein Wunsch nach einem derartigen Pakt ist. Aber auch, wenn Sie sich einbildeten, ihn mit mir zu schließen, bleibt unser „Fiktionsvertrag“ selbst eine Fiktion. Denn Sie haben Ihre Vorstellung davon, dass ich meinen Schirm vergessen habe, ich (vielleicht) die meine, und eine Gelegenheit, diese beiden

Vorstellungen zum Zweck des Paktes zu vergleichen und abzugleichen, gibt es nicht.

Zipfel meint dem mit dem Hinweis auf die „Zerdehnung“ der Situation entgegen zu können, in der ein Autor und sein Leser durch den Text voneinander getrennt sind [a.a.O., 34]. Abgesehen davon, dass der Text auch das Einzige ist, was Autor und Leser verbinden könnte – mich als Autor mit mir als Leser, den ich hier ausnahmsweise mit „Sie“ anrede, gibt es auch bei der mündlichen „Interaktion von Sprecher und Hörer“ keine Gelegenheit, sich auf ein und die selbe Vorstellung zu einigen; das bedeutet nicht, dass es deshalb leicht möglich wäre, sich auf verschiedene Vorstellungen zu einigen, was die selbe Prozedur verlangte, sondern dass die konventionelle Idee der Vereinbarung, soweit sie Vorstellungen betrifft, falsch ist.

29

Schließlich kontrastiert Genette die Theorie des „so Tuns als ob“ mit der Theorie der Fiktion von Käte Hamburger [63, 93]. Wichtiger als die oft erwähnten „Indices“ der Fiktion in einem Text, die ihm Searle ab- und Hamburger zuschreibt, scheint mir für die „Kunsthandlung Alsergrund“ Hamburgers grundlegende Unterscheidung zwischen „so Tun als ob“ und „so Tuns als“ zu sein, die ich bereits erwähnt habe.

Wenn wir eine Figur als fiktiv auffassen, „so beruht das nicht auf einer Als Ob-Struktur, sondern, wie wir sagen können, auf einer *Als-Struktur*“ [Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart 1994, 55]. Auch ein Märchen lesen wir nicht so, als ob es eine Wirklichkeit wäre. „Denn das Als Ob enthält das Bedeutungsmoment der Täuschung, damit den Bezug auf eine Wirklichkeit, der eben deshalb im Konjunktiv irrealis formuliert ist, weil die Als Ob-Wirklichkeit nicht die Wirklichkeit *ist*, die sie vorgibt zu sein. Die Als-

Wirklichkeit aber ist Schein, Illusion von Wirklichkeit, und das heißt Nicht-Wirklichkeit oder Fiktion.“ [ebd.]

Als wäre es eine Kritik, die über zwei Jahrzehnte zu früh kommt, besteht Hamburger im Gegensatz zu Searle darauf, dass Fiktion nicht vom Akt des Fingierens her zu verstehen ist. Ihr polemisches Ziel ist die Philosophie des „Als ob“ von Hans Vaihinger [54], die man wiederum bei Searle umsonst sucht. Es mag nach Vaihinger, so Hamburger, wissenschaftliche, mathematische, physikalische oder juristische Fiktionen in dem fingierten Sinn geben, dass man hypothetisch so tut, als ob es irgendetwas gäbe – angenommen, ich habe einen Schirm in der Garderobe vergessen, einen in der Vorstellung: wie viele sind es? Doch in diesem Sinn gibt es gerade die von ihm so genannten „ästhetischen Fiktionen“ nicht, die die Philosophie des „Als ob“ überlebt haben sollen. So identifiziert etwa Hans Robert Jauss die „ästhetische Einstellung“ mit der des „Als ob“, wobei die Kunst darin bestehe, diese Einstellung des Fingierens explizit zu machen: Die im gesellschaftlichen Leben „unausdrücklich eingenommene Rollendistanz [wird] durch das ‚Als ob‘ der ästhetischen Einstellung ausdrücklich gemacht“ [Jauss, Soziologischer und ästhetischer Rollenbegriff, in: Odo Marquard und Karlheinz Stierle (Hg.), Poetik und Hermeneutik, Band 8, München 1979, 603].

30

„Die Setzung der Fiktion ist eine völlig andere Bewusstseinshaltung als die des Fingiertseins.“ [Hamburger, a.a.O., 247] Von den zahlreichen Argumenten der *Logik der Dichtung*, die dafür sprechen, „dass der Begriff des Unwirklichen nicht mit dem des Nichtwirklichen, des Fiktiven, verwechselt werden darf“ [259], ist folgendes bemerkenswert. Der Unterschied zwischen „fiktiv“ und „wirklich“ ist „kategorial“, der zwischen „quasi“ oder „fingiert“ und „wirklich“ dagegen „graduell“: „Das Quasi oder das Fingiertsein [...] unterscheidet sich

vom Fiktiven dadurch, dass es der *Gradierung* fähig ist.“
[264-265]

Die Gradierung ausführlich erforscht hat niemand anders als Austin [So tun als ob, in: Gesammelte philosophische Aufsätze, Stuttgart 1986, 328-350]. Sein erstes Beispiel stammt von Errol Bedford, der meint, es gäbe für das Heucheln (pretending) gewisse, wenn auch unscharfe Grenzen. Geht „ein Mann“, der so tut, als wäre er zornig, so weit, dass er die Möbel zertrümmert (und in den Teppich beißt, wie Austin ergänzt), hat er, Zitat Bedford, „die Grenze überschritten; was er tut, ist kein *Heucheln* mehr“ [329].

Muss ich also sagen, dass er deshalb, weil er sich so benimmt, wirklich zornig ist? Nur dann, wenn ich den Zorn auf ein derartiges Verhalten zurückführe [331]. Mein Problem ist dann, dass ich niemandem „Zorn“ zuschreiben kann, der sich nicht in einer ähnlichen Weise aufführt. Sollte ich also, um herauszufinden, ob ich zornig bin, zusehen, ob ich in den Teppich beiße? Gerade das werde ich in täuschender Absicht machen. Denn aufgrund meiner Zurückführung wird mir gerade das Teppichbeißen als geeignet dafür erscheinen, dass die Vortäuschung des Zorns überzeugend wirkt.

„Dennoch sind Grenzen und das Übertreten von Grenzen, wie nicht anders zu erwarten, in mancher Hinsicht relevant für den Begriff des Heuchelns“ [ebd.]. Es geht einerseits darum, dass man zu weit gehen kann oder auch zu wenig weit, andererseits darum, wie die Grenze verläuft. Irgendetwas ist „natürlich dran an der Entgegensetzung hie Heucheln, da Wirklichsein, aber wir dürfen uns das nicht zu sehr in den Kopf setzen“ [333]. Denn weder lässt „nicht wirklich sein“ auf „heucheln“ schließen, und umgekehrt, „heucheln“ auf „nicht wirklich sein“, noch lässt „nicht heucheln“ auf „wirklich sein“ schließen, und umgekehrt, „wirklich sein“ auf „nicht heucheln“.

Austin schließt nicht aus, dass ich die Handlung, die ich „heuchelnd“ zu vollziehen vorgebe, auch tatsächlich vollziehe. Der Unterschied kann also, wie Hamburger sagt, nicht „kategorial“ sein.

Ich wurde soeben beim „Solitär“ ertappt, und im Nu tat ich so, als ob ich diesen Satz hinschreiben würde. Offenbar habe ich ihn auch hingeschrieben, ob er hier herpasst oder nicht (oder zu sehr?). Er ist eine Folge meines „so Tuns als ob“, das jemand über meine andersartige Beschäftigung hinwegtäuschen sollte. Das entspricht auch der „buchstäblichen Bedeutung“ von *Praetendere*, in der man „einen Gegenstand vor den anderen hält, um ihn zu schützen, zu verbergen oder zu verhüllen“ [336].

Die „Wirklichkeit“, die ich damit verstellt habe, war meine lasterhafte Beschäftigung mit „Solitär“; das „Heuchel-Verhalten“ – das offenkundige Tun, welches beim Heucheln immer ungeachtet seiner Motive vorkommt – war das Hinschreiben des Satzes (Attrappe); und das „wirkliche Verhalten“, welches das verhüllte Tun als die Handlung ist, für die ich meine Motive hatte (Aufstellen der Attrappe), war teilweise ebenfalls das Hinschreiben des Satzes: ergänzt allerdings mit dem entscheidenden Zusatz, dass ich es nur tue oder getan habe, um mein Laster zu verbergen. Wer mich wiederum dabei ertappt, könnte meinen Akt des Schreibens auch als Akt des Verbergens beschreiben – eine Beschreibung meines Verhalten als „wirkliches“ und nicht als „Heuchel-Verhalten“, bei dem ja, wie Austin sagt, meine Motive ungenannt bleiben sollen. Denn beim Heucheln habe ich es darauf abgesehen, dass die verkürzte Beschreibung die längere irgendwie überdeckt und vor den Blicken schützt, was den Vorwand auch zum Aufwand macht.

Ansonsten sind Absichten, wie Gertrude Elizabeth Margaret Anscombe bemerkt, erstaunlich leicht am Tun zu erkennen. Wären sie so schwer zugänglich, wie es die Handlungstheorie oft

mit der Metapher „innere Akte“ nahelegt, dann „wäre die Verständigung zwischen uns ziemlich ernsthaft beeinträchtigt“ [Anscombe, Absicht, Freiburg/München 1986, 14]; außerdem wäre es kaum zur nützlichen Erfindung des „so Tuns als ob“ gekommen.

32

Neben den drei genannten Merkmalen, der geschützten „Wirklichkeit“, dem schützenden „Heuchel-Verhalten“ und dem „wirklichen“ Verhalten, welches das Heucheln für den Heuchler ist, nennt Austin das „simulierte echte Verhalten“. An ihm sind mehr nur die Philosophen interessiert, die (wie Vaihinger) das „Wirkliche“ in einen stärker betonten Gegensatz zum „Vorgetäuschten“ oder dem bloßen „Anschein“ bringen wollen. Statt der Gradierung tritt die kategoriale Differenz auf, das Fingierte wird durch Fiktion ersetzt.

Das „simulierte echte Verhalten“ ist das Muster oder Original, zu dem das „Heuchel-Verhalten“ eine Kopie oder ein Beispiel ist. Es soll ihm (bis zum Verwechseln) ähnlich sein, aber nicht identisch damit. Es gibt zwar Grade der Annäherung, vom kaum täuschenden bis zu dem am meisten, doch die Grenze zwischen dem Simulierten und dem Echten soll derart verlaufen, dass ein und der selbe Akt nicht beides zugleich sein kann.

Das philosophische Paradigma ist die Simulation des Schmerzes (als Echtheit schlechthin), die scheinbar aufhört, sobald dieser anfängt, und umgekehrt. Als Grund, weshalb jemand, der Schmerzen hat, nicht zugleich so tun könnte, als ob er Schmerzen hätte, lässt sich annehmen, dass er mit seinem zur Schau gestellten Schmerzbenehmen gerade nicht über diese seine Schmerzen hinwegtäuschen kann. Dagegen gibt es mehrere Einwände.

Vielleicht möchte einer mit seinem Schmerzverhalten wirklich nicht über seine Schmerzen hinwegtäuschen. Aber weshalb nicht

über etwas anderes? In Abwandlung des berühmten Fensterputzerbeispiels von Austin, stelle ich mir eine Szene vor, in der ich mitleidig sage: „Der arme Teufel da drüben, der hat wohl furchtbar Zahnweh, er hält sich so die Backe und schaut so verzweifelt drein, oder?“ „Ach der – der tut nur so, als ob er Zahnweh hätte; und die hat er auch. Ich aber bin sein Zahnarzt, und weiß deshalb, dass er nur wegen dir so tut.“ „Weswegen?“ „Um dein falsches Mitleid zu erregen.“ Im Grund wollte er mich also nur bloßstellen, was ihm auch gelungen ist.

Damit könnte er sich selbst über sein Zahnweh hinwegtäuschen. Er könnte das entsprechende Verhalten auch für sich allein so weit übertreiben, dass ihm sein Schmerz vergleichsweise gering erscheint. Letztlich stellt sich grundsätzlich die Frage, weshalb er mich mit seinem Schmerzverhalten nicht über die Schmerzen, die er hat, täuschen können soll. Statt der linken Backe hält er sich einfach die rechte (vielleicht täuscht er sich dabei selbst). Wer sagt, es gehe in Fragen der „Echtheit“ nicht um dieses verkehrte, sondern um das „natürliche“ Verhalten, das einer unwillkürlich beim Schmerz aufweist, der nähert es einem Symptom wie der geschwellenen Backe an, die keine mögliche Handlung zu sein scheint. Das „so Tun als ob“ verbirgt in dieser Hinsicht kein „wirkliches“ Tun, das notwendig durch die Gründe eines Akteurs motiviert wäre.

33

Doch eine Beule ist wenigstens die mögliche Folge einer Handlung, eines Schlages etwa, damit es echt aussieht. Der Schlag verursacht eine Beule, die zudem motiviert ist vom Wunsch des Trägers und Akteurs, täuschendes Schmerzverhalten in Dingform zu präsentieren. Soweit das, mit den Merkmalen Austins, sein „wirkliches Tun“ ist, kann die damit verborgene „Wirklichkeit“ nicht nur Schmerzlosigkeit, sondern auch Schmerz sein,

verursacht aber durch den bewussten Schlag. Das „Heuchel-Verhalten“ ist das offenbar schuldlose Herzeigen der Beule, wogegen das „simulierte echte Verhalten“ nur das natürliche Zeichenverhältnis der Beule zum Schmerz (und zu dessen Ursachen) ist.

Schematisch ist das „Original“ oder „Muster“ die Beule als Naturzeichen; „Kopie“ oder „Beispiel“ ist die Beule als beabsichtigte Folge einer Handlung (die sich auf Naturzeichen versteht). Ihre Differenz ist insofern kategorial, als meine gewollte Beule mich zum Akteur hat, während die andere, ungewollte, die ich nicht habe, in ihrer Natur keinen Akteur hat, der aus irgendeinem Grund handelt (nach Kant wäre die Natur als Akteur ein Paradigma für eine vorübergehend nützliche Fiktion, die Vaihinger quasi auf Dauer gestellt hat). Mit Hamburger ist hier die Frage zu stellen, ob das „simulierte echte Verhalten“ eine Fiktion ist, und wenn ja, ob dann das „Heuchel-Verhalten“, die Simulation oder Imitation, nicht besser in der fiktionalen Struktur des „so Tuns als“ - ohne „ob“ - zu verstehen ist.

„Die bloße Imitation impliziert nicht, dass man etwas verschleiert“ [Austin, a.a.O., 343]. Mit Austin auf einem Ast sitzend so zu tun, als wäre man eine Eule, verlangt nicht, darüber hinwegzutäuschen, dass man keine ist. Ein glaubhafter Eulenschrei [342] soll zwar die Vorstellung einer schreienden Eule hervorrufen. Doch wie sollte der Imitator verbergen können, dass der Schrei von ihm und nicht von einer Eule kommt? Für den, der daneben sitzt, ist es zu offenkundig. Und für den entfernten, der unter dem Ast vorbeispaziert, ist der Verbergende zum Verbergen selbst zu verborgen.

Austin zieht hier eine Grenze, die Searles Theorie der „vorgeblichen Akte“ durchstreicht, samt ihren horizontalen Konventionen. Um als Fall des „so Tuns als ob“ zu gelten, muss die handelnde Person (bei Searle: der Autor) „auf dem Schauplatz bleiben“ [343], sonst kann sie nichts hinter dem Vor-

geblichen oder Vorgestellten verbergen. Die Grenze verläuft zwischen einer verstellenden, schützenden und verstellten, geschützten Wirklichkeit, nicht zwischen ihr schlechthin und einer Fiktion. Deshalb bedeutet auch, gegen Bedford, das „zu weit Gehen“ des Fingierens nicht, wirklich zu machen, was fiktiv sein sollte. Wenn sich sein „Mann“ beim Möbelzertrümmern und Teppichbeißen in einen Zorn reinsteigert, den er nicht mehr fingiert, dann kann dieser eine beabsichtigte oder unabsichtliche Folge des Fingierens sein. Offenbar ist er gerade dann nicht das, was er zuvor schon fingieren wollte und was ihm nur deshalb nicht gelungen ist, weil er schon zornig war.

34

Vielleicht lässt sich das Verhalten eines Simulanten ähnlich verstehen wie seine Beule, als Attrappe. Der Fliegenfischer tut nicht so, als ob sein Köder eine Fliege wäre, und sein Köder schon gar nicht. Lege ich in täuschender Absicht eine Wachsbirne in die Obstschüssel, dann werde ich mich zugunsten der Wirkung entfernen, statt so zu tun, als ob sie echt wäre. Der Simulant ist am selben Schauplatz wie sein Zuschauer, nicht aber das, was er simuliert. Um es mit Austin zu wiederholen: „Beim So-tun-als-ob täuscht *gleichzeitiges Verhalten* über *gleichzeitige Tatsachen* hinweg“ [347]. Handelt es sich beim Simulieren also um ein „So-tun-als“ im Sinn Hamburgers? Sie sagt, wenn ein Kind einen Erwachsenen nachahmt, gibt es nicht vor, ein Erwachsener zu sein, sondern es spielt „die fiktive Rolle eines Erwachsenen, wie der Schauspieler“ [Hamburger, a.a.O., 247]. Der imitierte Onkel, der als Zuschauer daneben steht, ist sicher nicht fiktiv; fiktiv ist die in der Imitation dargestellte Onkelfigur, das „Original“, das die Onkelvorstellung des Kindes auch für den Zuschauer erzeugen kann. Das figurative „Urbild“ des Onkels verhält sich zum Onkel selbst nicht so, wie er sich zu sich verhält (während

dieser zuschaut, schaut jener in die Zeitung). Deshalb interessiert er sich dafür, was das Kind macht.

Doch es gibt etwas, das mein Beulenauftritt in täuschender Absicht verbirgt: Mein Wissen um ihre Geschichte, die sie zur Attrappe oder „Kopie“ macht, und mich zum Simulanten. Dieses Bewusstsein wäre doch, so kann man argumentieren, eine „gleichzeitige Tatsache“, über die ich mit „gleichzeitigem Verhalten“ hinwegtäusche. Damit, entgegnet Austin, „verberge ich doch nur *mein eigenes gegenwärtiges* Bewusstsein“ [349], welches in dem Fall einen durchaus anderen Schauplatz und „Nicht-Gleichzeitiges“ umfasst.

35

Zur Unterscheidung zwischen Fingieren („so Tun als ob“) und Fiktionalisieren („so Tun als“), ein weiteres Beispiel. So zu tun, „als wäre man in sie verliebt“, heißt vor allem, sich als eine Person darzustellen, die „in sie“ verliebt ist. Dazu bieten sich bekannte und leicht wiedererkennbare Figuren an, die sich auch zur schauspielerischen Täuschung eignen. Diese verbleibt innerhalb der fiktionalen Struktur des „so Tuns als“. Vom „so Tun als ob“ ist sie zu unterscheiden, weil sie in anderer Art etwas anderes verbirgt. Mit dem täuschenden Schauspiel „verhehlt man sein Wissen, dass man nicht in sie verliebt ist, während man seine Gleichgültigkeit oder Abneigung gegen sie kaschiert, wenn man in sie verliebt zu sein heuchelt“ [348]. Die Kaschierung seiner Befindlichkeit fällt nicht mit der seines „Wissens“ oder Dafürhaltens zusammen, das sich auf sie bezieht. Die eine fliegt mit der Entdeckung seines Befindens auf, die andere mit dem, was er davon hält. Die erste Entdeckung enthält nicht die zweite, sonst wären manche Zustände von selbst mit den Inhalten einer Gewissheit verbunden (der „Mythos des Gegebenen“, neuerdings vielleicht „Neurolinguistik“); umgekehrt, soweit sich jeder über sich

täuschen kann, enthält die zweite Entdeckung auch nicht die erste.

In Austins Beispiel ist die mit dem „so Tun als ob“ verstellte „Wirklichkeit“ eine vielleicht peinliche oder sonst kaschierenswerte „Gleichgültigkeit oder Abneigung“ gegenüber „ihr“. Die Verstellung macht daher noch Sinn, wenn sie nur als höfliches Interesse herüberkommt. Sie macht unter Umständen auch dann noch Sinn, wenn sie wie die von ihr verstellte Gleichgültigkeit oder Abneigung selbst wirkt. Für „sie“ ist es nämlich, wie ich weiß, das Verhalten eines Verliebten, wie es offenkundiger nicht sein kann. Zur Schau Gestelltes tut sie grundsätzlich als Verstellung ab. Auch wenn sie damit oft richtig liegt, zwingt sie der Wirklichkeit des Heuchlers doch einen perversen Selbstschutz auf. Er muss sich nur hinter dem verbergen, was er ist. Zum Schutz seiner nichtverliebten Wirklichkeit sollte er sich ihr gegenüber nur nicht den Anschein geben, in sie verliebt zu sein.

Dazu hilft ihm die „Gleichzeitigkeit“ von schützendem „Verhalten“ und geschützter „Tatsache“, die im „Verhalten“ selbst besteht. Dagegen ist der Schutz des „Wissens“ darüber, nicht verliebt zu sein, wo anders zu finden: in der „Nicht-Gleichzeitigkeit“ der Bedeutung oder des Sinns verliebter Gesten, Figuren und Masken, der kurzen oder langen Fragmente einer verliebten Sprache, in denen jenes Wissen „über sich selbst“ aufbewahrt ist. Darin und dahinter kann es sich folglich, bis zum Verschwinden oder tröstlichem Vergessen, auch verbergen. Dieser „semantische“ Schutz (oder Sinn-Schutz) hilft, ob zum Täuschen oder nicht, dem Schauspieler, nicht dem Heuchler.

36

Um mit diesem Beispiel nochmals auf die „Grenzen und das Übertreten von Grenzen“ [331] zu kommen: Als Heuchler gehe ich vielleicht schon zu weit, wenn ich „sie“ vor dem anderen

Publikum beschimpfe („zu weit“ gehen heißt, „dass es ,hinausgeht über das, was in dieser Situation gesellschaftlich statthaft ist“ [342]), oder zu wenig weit, wenn ich kleine Verlegenheiten zulasse. Meine Grenze finde ich jedenfalls, wenn sie, über zwei Ecken, meine bloß scheinbare Gleichgültigkeit oder Abneigung als meine tatsächliche erkennt.

Als täuschender Schauspieler gehe ich zu weit, wenn ich, weil ich so tu, mir auch selbst einbilde, es zu sein; zu wenig weit, wenn nichts davon herüberkommt. Schauspielernd, nicht heuchelnd, kann ich also beides zugleich: zu wenig weit und zu weit gehen. Die unbefangene Schauspielerei, die in Austins Beispiel nicht vorkommt, misslingt, wenn sie mein Verhalten *nicht* als das einer Person erkennt, die nur so tut, als wäre sie verliebt. Umgekehrt misslingt die mit Täuschung befangene, wenn sie mein Verhalten nun *doch* als das einer Person erkennt, die – mit dem Register der Gleichgültigkeit oder Ablehnung – so tut, als wäre sie verliebt; und nicht als das einer Person, die *nicht* so tut, sondern, im nichtfiktionalen Sinn, so ist. Denn als Schauspieler in täuschender Mission finde ich meine Grenze, wenn sie meine Verliebtheit als die Fiktion erkennt, die ich mit meiner Handlung willkürlich „gesetzt“ habe, wie Hamburger sagt. Was dem Schauspieler ansonsten Beifall bringt, bringt meinen Auftritt zu Fall.

Ich bin versucht zu sagen: Während er so tut, als wäre er, was er nicht ist, tu ich so, als ob ich nicht so tun würde. Denn mein Schauspiel scheint doch eine „gleichzeitige Tatsache“ zu sein, die ich mit fingiertem Nicht-Schaupiel verdecken wollte und zum Teil auch verdeckt habe. Was von Seiten der Zuschauer möglich ist, ist von der eines Akteurs, wie ich es hier bin, jedoch unmöglich. Ich kann nicht die Absicht verfolgen, dass meine „Setzung“ der Fiktion vom Publikum zugleich erkannt und nicht erkannt werde. Deshalb gibt es an

diesem Schauplatz nicht zwei Schauspiele, sondern nur eines zu betrachten, und dieses ist das „befangene“, wie ich sagte.

37

Doch, wie kommt es überhaupt zur Fiktion – oder besser gefragt, weshalb soll es beim einen und nicht beim anderen Tun dazu kommen? Eine „Einbildung“ ist, wie eine Beule, „immer‘ möglich“ [349], doch nicht immer ist sie die beabsichtigte Folge einer Handlung. Während die unbefangene Absicht eines Schauspielers selbst so theatralisch ist, dass er – auf seine eingebildete oder „imaginierte“ Figur hin – nur durchschaut werden möchte, ist die befangenere Absicht eines zur Täuschung missionierten Schauspielers so untheatralisch, dass er darauf hin keinesfalls durchschaut werden möchte.

Beides unterscheidet sich vom „so Tun als ob“ nicht, weil dieses Fiktionen ausschließen würde, was seltsam wäre, sondern weil es keine notwendigerweise einschließt. Personen oder Tiere, die sich gegen jede Einbildung sträuben, sind mit „Heuchel-Verhalten“ zu täuschen, wogegen Schauspiel machtlos ist. Um Gleichgültigkeit oder Abneigung vor einer Katze zu verbergen, kann ich so tun, als ob ich sie mag, indem ich sie streichle. Mit diesem Verhalten möchte ich sie über mein gleichzeitiges Befinden hinwegtäuschen, und alles geht gut, denn sie schnurrt und möchte mehr davon. In täuschend ähnlicher Weise könnte ich auch schauspielernd so tun, als würde ich sie mögen, indem ich sie wieder streichle. Nun soll diese Art des Streichelns aber zugleich den (falschen) Anstrich des Sinns haben, sie zu mögen, und damit verlange ich von ihr schon zu viel (wie auch mit dem richtigen Anstrich). Denn wie sollte sie jemals herausfinden, dass ich damit etwas meine (und zugleich vorgebe zu meinen)? Von ihr habe ich keine „Entlarvung“ zu befürchten, sondern nur die Entdeckung meines Befindens; irgendetwas stimmt nicht mit meiner Temperatur.

Falls ich tatsächlich die falsche Einbildung in ihr geweckt haben sollte, ich würde sie mögen, wie kommt sie dann zur richtigen – ich meine, wie kommt sie jemals aus der falschen wieder heraus? Meine Temperatur wird ihr dazu nichts helfen, es sei denn, sie hätte selbst den Sinn der von ihr entdeckten Gleichgültigkeit oder Abneigung. In diesem Fall hätte ich mich ebenfalls schon in der Absicht getäuscht, sie mit meinem Schauspiel täuschen zu können. Im anderen Fall, den ich annehme, bleibt ihr die Sinnfrage überhaupt erspart.

Andererseits gibt es auch Attrappen, Kopien und Simulationen, die sie und ihre Sinnesorgane oder Messgeräte ähnlich zu täuschen scheinen wie eine Person, die ihre Mittel hat, aber keine Einbildungskraft (ich nehme an, etwas in der Art gibt es, „Bedeutungsblindheit“ etwa). Ich habe mit Hamburger die Frage gestellt, ob diese Dinge in der fiktionalen Struktur des „so Tuns als“ zu verstehen sind. Nach dem Gesagten muss meine Antwort „nein“ sein. Mit Austin sind sie auch nicht in der Struktur des Fingierens zu verstehen. Denn es sind Dinge, die *ohne fingierende Akteure* fingieren, oder „so“ – nämlich fingierend – nur für die Akteure wirken, für die sie auch Grund oder Ursache sind, sich in ihrem so-Sein zu täuschen.

Deshalb schlage ich als ihren Titel vor: „so Sein als ob“. Doch damit habe ich die Grenzen von Austins Abhandlung „So tun als ob“ schon überschritten. Es gibt nur eine Andeutung in diese Richtung: den „Heuchelrüssel“ [335], den ich mir zulege, nur um so zu tun, als ob ich meinen Rüssel kringelte; gebe ich aber schon einmal erfolgreich vor, dass dieser Rüssel mein eigener ist, dann bin ich „höchstwahrscheinlich imstande, ihn zu kringeln“ [ebd.], muss also nicht nur so tun, als ob ich ihn kringelte.

38

Warum statt „so Sein als ob“ nicht einfach „täuschender Schein“? – Dieser ist, um es wiederholt mit Austin zu sagen,

„immer“ möglich, doch nicht immer ist er die beabsichtigte Folge einer Handlung. Es handelt sich nicht um einen Titel der Rezeption allein.

Die Herstellung und Aufstellung von Attrappen für Tiere und Pflanzen, Lebewesen überhaupt, verfolgt zumeist, da mache ich mir nichts vor, den Zweck, sie einzufangen, zu töten oder zur Reproduktion anzuregen. Mit einem Blick auf die Natur hat man zwar leicht den Eindruck, als ob sie selbst schon auf die Idee der Attrappe gekommen ist: Im Mund eines Fisches wächst ein wurmähnlicher Fortsatz. Doch wächst damit auch die Absicht, einen anderen zu ködern? Wenn Wind und Wetter einen Sandstein zu einem Katzenumriss formen, werde ich von ihm nur ganz ähnlich getäuscht wie von einer kunstvoll hergestellten Katzenattrappe.

Der Unterschied ist dem Moment der Täuschung nicht zu entnehmen, dafür umso mehr dem Vorher und Nachher (ob ich über mein Bein stolpere oder über ein Bein, das mir jemand stellt: am Hinfallen ist kein Unterschied). Wind und Wetter wollten nicht darauf hinaus, mich zu täuschen, daher werde ich von ihrer Sandsteinkatze auch nichts Schlimmeres zu denken, zu befürchten oder zu erhoffen haben. Bei einer ganz ähnlich geformten Katzenattrappe dagegen könnte ich annehmen, dass sie für mich bestimmt ist, wobei mir die beabsichtigten Folgen meiner Täuschung schleierhaft sind. Wollte man sich hier, in dieser einsamen Gegend, über meine Katzenphobie lustig machen? Oder wollte man, nur um mich zu erwähnen, eine letzte Mutprobe riskieren? Es war „sie“, der ich in meinem Leichtsinne versprochen hatte, mich vor keiner Katze mehr auf dieser Welt zu fürchten.

Nun kann ich freilich so tun, als ob ich mich täuschen lassen würde: ich nähere mich scheu und schüchtern mit dem Wort „Miez“ an. Doch wie sollte sie, die mir die Attrappe serviert hat, dann noch so tun, als ob sie mich damit täuschen wollte? Ähnlich wie sie tatsächlich so tut, als ob sie mich nicht da-

mit hätte täuschen wollen. Und ganz ähnlich auch, wie ich vorhin so getan habe, als ob ich meinen „Heuchelrüssel“ kringelte. Ich drehte mich, nachdem ich ihn überzeugend vorgestellt hatte, einfach um, so dass er verborgen genug war, und begann, sein Kringeln mit Worten zu behaupten, die mir niemand glauben wollte.

So dreht sie sich um, sieht mir unverfroren in die Augen und behauptet, diese scheinbare Attrappe sei in Wirklichkeit ein Kunstwerk, das sie mir hier zum Geschenk machen wollte, als Dank auch für das Einlösen meines Versprechens. Sollte ich ihr glauben?

II, 1

Ob so oder so, in die „Kunsthandlung Alsergrund“ habe ich die Sandsteinkatze als Erstes aufgenommen, als Grundstein sozusagen, um darauf mein Repertoire aufzubauen. Die komplette Bildunterschrift (Abb. 1) lautet: „Anne Oberlies, Katze liegend für Yatego, Sandstein, 60 cm lang, 2010“, Kostenpunkt 478 Euro. Ein Geschenk soll man zwar nicht weiterverkaufen, aber es war keines. „Yatego“, für den die Katze liegt, bin nicht ich, sondern der Versand, der mir den genannten Preis immer noch in Rechnung stellt.

Mit der Geschichte, die sie hat, ist die Katze ein Glücksfall. Denn Oberlies hat sie nicht in der Vorstellung hergestellt, Kunst für mich zu machen, sondern nur in der Vorstellung hingestellt, mich hereinzulegen. Sie, die Katze, sollte mich nur darüber hinwegtäuschen, dass sie keine Katze ist. Ihr Hersteller ist, laut Versand, ein „Steinmetz“, den es nicht gibt. Zudem finde ich sie nun schon in jedem dritten Garten, in dem sie keine „Attrappe“ mehr für mich ist. Wie ich finde, ist sie nicht einmal als Vogelschreck zu gebrauchen.

Dennoch ist meine Sandsteinplastik in der Struktur des „so Seins als ob“ zu verstehen. Was sie ist und dennoch nur vorgibt zu sein, ist ein Kunstwerk. Das sage ich nicht aufgrund der Werbung des Versandes, der auch so tut, sondern aufgrund ihrer eigenen Geschichte. Dazu ist nur noch zu sagen, dass meine Täuscherin in Wirklichkeit eine nicht unbekannte Künstlerin ist, Bildhauerin und Fotografin meines Alters und beinahe auch meines Bekanntenkreises (sie ist die Bekanntere).

2

Es verhält sich ähnlich wie mit dem berühmten Satz von Nietzsche: „Ich habe meinen Schirm vergessen“. Die Geschichte dazu kann ich leider nur erfinden. Nach dem Essen, ein Haufen Schrimps, ist er über seinem Manuskript halb eingeschlafen.

Klopft seine Schwester und weckt ihn halb auf. Er tut, als ob er schreiben würde, und dabei fällt ihm nichts Besseres ein, als jenen erstbesten Satz tatsächlich hinzuschreiben. Sie ist über seine philosophische Aktivität trotz Schrimpsessen erfreut, geht hinaus, und er kann den ganzen Satz mit Schirm und Schrimps vergessen, denn er schläft ein. Ob er im weiteren Verlauf auch vergessen hat, den Satz zu streichen, oder ob er ihn an der Stelle im Manuskript stehen lassen wollte, spielt keine so große Rolle. Mittlerweile ist es ein Faktum, dass er philosophisches Interesse auf sich zieht.

Das ungefähr ist die nicht unbescheidene Stelle, an der auch meine Katze posiert. Für Interesse sorgt allerdings mehr noch der Name der Künstlerin als das, worin ihr „Satz“ sich befindet – das übrige „Manuskript“, das in dem Fall eine ansonsten leere Kunsthandlung im Wiener Alsergrund ist. Eine Kunsthandlung im aktivistischen Sinn muss es hier dennoch zu verzeichnen geben: die Signatur, ohne die es keine Kunst geben soll (zumindest nach Ansicht kommender Kunden). Wie nicht anders zu erwarten, wurde die Katze daher in der sehr bewährten und weniger originellen Vorstellung signiert (anderes ist nicht verlangt), sie hiermit in Kunst zu verwandeln und zugleich als die der Unterzeichnerin zu bestätigen.

Nur, um die lästige Möglichkeit noch ein letztes Mal durchzuspielen: sie hat wieder „nur“ (was eher ein „mehr“ als ein „weniger“ ist) so getan, als ob sie signieren würde. Aber, was auch immer sie sonst noch angestellt hat, sie hat dabei auf der Unterseite der Katze, auf der sie gewöhnlich liegt, etwas hinterlassen, von dem ein Graphologe sagen würde, es sei ihre echte Signatur.

3

In einem anderen, verwandten Fall waren zwei Künstler, eigentlich Poeten, am selben Ende des Seils zu finden. Es war ein skandalträchtiges Hin und Her mit einem Salzburger Verlag

über die Qualität, das „so Sein“ ihrer Gedichte. Die beiden klärten nicht nur das gemeinsame Pseudonym auf, unter dem der Verlag die Gedichte bereits veröffentlicht hatte, sondern auch den Pseudocharakter ihrer Dichtung selbst. Nach ihrer Darlegung ist deren „so Sein“ ein typisch täuschender Fall von „so Sein als ob“, wogegen der Verlag weiterhin auf deren wirklichen Charakter bestand, auf ihr „so Sein“ als gelungene Gedichte (mit Vehemenz, denn er zählte sie schon im Waschzettel zu den „besten“).

Ich glaube nicht, dass es interessante Analysen ihrer Qualitätsmerkmale gibt, die für das eine und gegen das andere sprechen könnten. Unter dem Vorwand, Kunstrichter über „echte“ und „unechte“ Gedichte zu sein, die angeblich das der Gattung eigene ästhetische Niveau unterschreiten sollen, möchte man anderen ja doch nur seinen Geschmack aufzwingen. Oder, um es gleich und besser mit Davidson zu sagen: „In diesem Bereich finde ich weder Gesetzgebung nutzbringend noch jene Form der Rhetorik, die dazu dient, die Maßstäbe eines Kritikers [zu dem sich auch die beiden Poeten gemacht haben] in den Stand der ‚Richtigkeit‘ zu erheben, indem man andere dazu überredet, sich dieser Meinung anzuschließen“ [Davidson, Die Sprache der Literatur, a.a.O., 283].

Interessanter jedenfalls als das Tauziehen selbst (und sein enttäuschendes Ende: der Verlag gibt nach, die Poeten fallen auf ihre eigene Seite) ist seine unentschiedene Grundstruktur. Die Poeten nehmen das Verhalten des Verlages zum Beweis, dass ihnen die beabsichtigte Täuschung gelungen ist. Der Verlag nimmt die von ihm veröffentlichten Gedichte zum Beweis, dass die Poeten sich in der Verwirklichung ihrer Absichten selbst getäuscht haben. Das „Pseudo“ der Gedichte zielt auf das getäuschte Verhalten des Verlages (oder eines Lesers), der jedoch seine Täuschung nicht einsieht oder nicht davon betroffen ist. Wie eine Fliege am Fliegenpapier (ein anderes Bild), klebt er an einer Substanz, die für ihn „echt“ wirkt

und zum Teil wenigstens wirklich so ist (der Reiz muss, wie bei jeder Attrappe, stimmen). Sein Pech ist nur, dass er daran kleben bleibt, das heißt, dass er nicht vom Gegensatz des „Wirklichen“ zum „Pseudo“ lassen kann; wie umgekehrt auch nicht die Poeten, die ich deshalb um ihren „Sieg“ nicht beneide.

Kurze Moral der Parabel: Es ist nicht ganz zwecklos, nach dem Muster von Austins Abhandlung „So tun als ob“ auch eine mögliche „Gleichzeitigkeit“ von „so Sein als ob“ und „so Sein“ in Erwägung zu ziehen. Bei einem Ding wie einem Gedicht ist es wahrscheinlich, dass beides zusammenfällt (zugegeben, ich denke hier mehr an Duft- oder Fleischattrappen; jedoch auch an Dimitri Schostakowitschs Leidenschaft für das „falsche Pathos“ seiner Musik, die ihn wiederholt zum Selbstzitat anregt).

4

Wer in der „Kunsthandlung Alsergrund“ so tun möchte, als ob er ein Bibliothekar wäre, kann hier auch dann noch so tun, wenn er wirklich einer geworden ist. Schließlich kann er in der Wirklichkeit, in der er einer ist, auch so tun, als ob er einer wäre. Er tarnt damit nur die Gründe, aus denen er einen anderen, „tieferen“ Einblick in die Bücher nimmt.

Ein Bibliothekar dagegen, der hier so tut, als wäre er ein Bibliothekar, verfolgt ganz andere Ziele. Er möchte nicht, während er schon einer ist, zugleich nur vorgeben, dieser zu sein, sondern einen anderen Bibliothekar als den darstellen, der er ist. Er täuscht weder über sich als Bibliothekar hinweg, den er darstellt, noch über sich als den, der ihn darstellt.

Im Lauf meiner Vorbereitungen (und dem einsamen Phantasieren über meine anfängliche Situation) habe ich zwei französische Künstler kennen gelernt, die man leicht verwechseln oder für einen allein halten könnte: Julien de Tuschbauer und Daniel

Ropaque. Obwohl sie, unabhängig voneinander, beinahe am selben Projekt einer „ungelesenen Bibliothek“ arbeiten („bibliothèque non lue“: eine Antwort auch auf die in Frankreich verschwindende „Kunst des Verschwindens“), unterscheiden sie sich strikt durch das „ob“ oder „Quasi“, das dem einen und nicht dem anderen zuzuschreiben ist. Ihre damit angezeigte Differenz ist so grundlegend, dass sie über alles streiten könnten, nur nicht über Fragen des Urheberrechts oder „geistigen“ Diebstahl. Einig sind sie sich, anders gesagt, nur darüber, dass einer mit dem Tun des anderen nichts zu tun hat.

Wären sie einig auch „in Person“, dann würde der für eine Handlungstheorie unfassbare Fall eintreten, dass es für ihre (im Folgenden geschilderte) Kunsthandlung, die bis auf die Kunst einfach eine Handlung ist, keine Chance des Misslingens gibt.

De Tuschbauer tritt auf in der täuschenden Absicht, so zu tun, als ob es hier eine Bibliothek gäbe, deren Bibliothekar er ist. Dazu macht er ein Plakat (Abb. 2). In den Mantel eines Bibliothekars gehüllt, steht er vor einem leeren Regal. Zu seiner Leerheit und der eigenen Nacktheit möchte er auch die Tatsache verdecken, dass es das Regal seiner französischen Kunsthandlung ist, die keine Bibliothek ist. Doch niemand lässt sich darüber täuschen, da seine täuschende Verstellung allgemein als reine Vorstellung akzeptiert wird; teils auch mit einem Lob auf die „gelungene Täuschung“, die daher nicht gelungen sein konnte.

Um das Misslingen in Gelingen zu verwandeln, ist stattdessen Ropaque aufgetreten, in der schauspielernden Absicht, so zu tun, als wäre hier eine Bibliothek, deren leicht bekleideten Bibliothekar, vor einer ansonsten leeren Regalkulisse, er lediglich darstellt. Dazu hat er das selbe Plakat gemacht. Was es darstellt, ist jetzt das, was sein Publikum sich vorstellt.

Angenommen jedoch, das Publikum wäre ein anderes. Es lässt sich nicht auf die Vorstellung eines Bibliothekars ein, und es spielt auch sonst nicht mit dem Bibliothekspiel mit (es gibt auch Veranstaltungen). Stattdessen klagt es den wirklichen Bibliothekar ein, den es aufgrund des Plakats für angekündigt hält. Dann ist statt dem einen eben wieder der andere aufgetreten, mit Erfolg. (Gewiss sind andere Arten des Misslingens immer möglich: Plakate werden sogleich überklebt, Publikum bleibt aus, Regal bricht zusammen oder der Akteur. Damit würde es jedoch zu der soeben geschilderten Kunsthandlung gar nicht kommen.)

5

Diese phantastische Geschichte hat der „Kunsthandlung Alsergrund“ immerhin ein modelliertes Multiple des betreffenden Regals im Maßstab 1:20 eingebracht (Abb. 3). Ich weiß nicht, ob es das Requisit oder die Attrappe des einen oder anderen Künstlers darstellt. Es ist jedenfalls das (bislang) einzige von beiden gemeinsam autorisierte und signierte Werk mit dem hintersinnigen Titel „Liberté, Fraternité, Régalité“, Auflage 20 zu Euro 1789 (das Jahr der Revolution) pro Stück.

Meinen möglichen Gewinn halte ich für einen theoretischen. Denn es drängt sich der Gedanke auf, dass mit dem selbstgewissen Gelingen, das mit der wechselseitigen Substitution von „Fingieren“ und „Fiktionalisieren“ zu erzeugen ist, ein dritter Begriff eng zusammenhängt: die „Selbstreferenz“. Dieser Begriff steht sowohl in der Kunsttheorie wie auch in der Handlungstheorie an erster Stelle für die autonome Selbstgewissheit, die einem Akteur in der Beziehung auf sich als „er selbst“ zukommen soll, gleich wie einem Kunstwerk, das sich auf sich als das Andere beziehen soll, das es darstellt – oder auf sein Dargestelltes so, als wäre es sein Anderes selbst. Inwiefern dem ästhetischen Selbstbezug neben dem Fiktionalisieren auch ein Fingieren zukommt, möchte ich hier

ebenfalls nur versuchsweise andeuten. Das Kunstwerk soll das Andere, Dargestellte, auch in dem Sinn „selbst“ sein, dass es scheint, als ob sich das Dargestellte umgekehrt auf sich als Darstellendes bezieht.

Meine Strategie, mit diesem heiklen und leicht selbstzerstörerischen Begriff der Selbstreferenz umzugehen, wird wieder sein, ihn mit den Mitteln einer Handlungstheorie zu verstehen. So wie ich diese Theorie verstehe, erachtet sie die Akteure mit ihren Gründen als wesentlich für die Mittel, die sie zur Beschreibung und Erklärung von Handlungen und ihren Folgen oder Produkten verwendet. Daraus folgt aus meiner Perspektive, dass der Selbstbezug wie auch der Bezug auf anderes, den man einem Kunstwerk zuschreibt, eine Abstraktion der Beziehung ist, die ein Akteur mit ihm herstellt. In dieser Beziehung ist auch die auf einen anderen Akteur (oder auf ihn zu einem anderen Zeitpunkt selbst) enthalten, der sie an dem, was der eine macht oder gemacht hat, also am Kunstwerk „selbst“, erkennen soll (oder, um die Täuschung nicht zu vergessen: nicht erkennen soll, dafür aber andere Dinge, die ihn täuschen sollen).

6

Eine Theorie der Handlung, wie ich sie auf die Kunst anwenden möchte, ist so gestaltet, dass die Seite der Produktion nicht gegen die der Rezeption auszuspielen ist, und beide nicht gegen die geschlossene Perspektive der „Immanenz“ (close reading), in der ein „Bild“ etwa nur einmal für sich selbst betrachtet werden soll. Wenn ich beispielsweise in einer Bildtheorie Folgendes lese: „Etwas, das Bilder selbst tun, ist das Zeigen. [...] Als Zeigehandlung ist Bildhandeln eine Tätigkeit des Bildes selbst, nicht seiner Produzenten oder Rezipienten“ [E. Schürmann, Die Bildlichkeit des Bildes, Köln 2005, 206; zitiert nach: Silvia Seja, Handlungstheorien des Bildes, Köln 2009], dann muss ich mich fragen, weshalb diese

„Immanenz“ des Zeigens gegen den Wunsch eines Akteurs sprechen soll, mit dem Bild – so wie es ist oder geworden ist – jemand das zu zeigen, was es zu zeigen scheint. Warum soll das Bild gerade das nicht zeigen, was er mir damit hätte zeigen können?

Und wenn es niemand gibt, der mit ihm etwas zeigen wollte, „zeigt“ es dann noch in dem Sinn, in dem Zeigen eine Handlung ist, die misslingen kann, oder nur in dem Sinn, in dem zum Beispiel eine Wolke ein Schaf zeigt? Freilich kann ich die Wolke als realen Bildträger (tableau) betrachten und das Schaf als fiktives Bild (image), doch mit dieser Interpretation bin ich nur selbst der Akteur, der mit dem vorübergehenden Mittel einer Wolke auf ein Schafsbild zeigen möchte. Ich kann dieses Mittel auf das der Fotografie übertragen und feststellen, dass es vielmehr das Bild eines Hundes zu zeigen scheint (vgl. Abb. 4). Das zeigt, dass mein Zeigen, verglichen mit dem des Bildes, eine wirkliche Handlung ist, während das „Zeigen“ des Bildes „selbst“ (tableau) nur soviel wie seine Brauchbarkeit für eine mögliche Zeigehandlung ist. Wie es „zeigt“, sollte ich es besser zur Vorstellung eines Hundes (image) gebrauchen.

Dagegen scheint die „Bildlichkeit“, die sich im „Bildgeschehen“ selbst realisieren soll [a.a.O. 195], auf eine ganz andere, unvermittelte Situation zu zielen: anlässlich der abrupten Erscheinung einer Wolke drängt sich mir, ob ich will oder nicht, die Vorstellung eines Schafes auf. Außer der Wolke ist kein Akteur in Sicht, der meine Einbildung (image) bewirken wollte. Daher scheint es so, als ob sie mir selbst zeigen wollte, was in meiner Vorstellung existiert.

Dass ich dennoch der unwillkürliche Akteur in diesem „Bildgeschehen“ bin, ist eine der bekanntesten Entdeckungen Leonardos. Er forderte seine Schüler dazu auf, desolate und zufällig vorbeiziehende Wände und Wolken auf ihre figurativen Kompositionen hin zu studieren, um das Repertoire ihrer anfäng-

lichen Vorstellungen willkürlich zu erweitern. Diese didaktische Aufforderung hat sich eine neue Linzer Künstlergruppe zum Programm gemacht, die auch auf dem Gebiet der Blockflöte bewanderte „Scola di Vinci“, von der ich hier einen Vintage-Print der Fotoarbeit „Schaf zeigt Hund“ anzubieten habe (Abb. 4).

7

Ein Schreckgespenst der Bildtheorie ist „Instrumentalität“, damit verwandt, die eher schüchterne „Intentionalität“. Um die Theorie davor zu bewahren, drohende Verdinglichung und Subjektphilosophie, soll die „Bildhandlung“ ein Teil des Bildes sein, also auch seine Wahrnehmung als „performative Vollzugsform des Bildes aufgefasst werden“ [a.a.O., 199]. Zu dem Zweck ist die terminologische Unterscheidung des Bildträgers (tableau) vom Bild (image) hilfreich, die zunächst nur ein besonderer Fall der zeichentheoretischen Unterscheidung von „Signifikant und Signifikat“ zu sein scheint.

Der Begriff des Zeichens würde jedoch (mindestens) beides umfassen, tableau (als Zeichenträger) und image (als Vorstellung oder Sinn), wogegen der Begriff des Bildes vom Bildträger gänzlich befreit und auf „image“ eingeschränkt wird; die bildliche Vorstellung ist „das Bild selbst“. Damit wird eine Eigenart des „Bildgeschehens“ erklärbar: das Gezeigte ist nie dort, wo man es zu sehen meint, am Tableau, sondern im Bild, das es zeigt; und von dem es zeigenden Bild ist das Gezeigte nicht ablösbar, denn es ist das Bild selbst. Seine „Zeighandlung“ ist Selbstreferenz (einer Vorstellung auf sich).

Das „Bildgeschehen“ lässt sich auf ein „Ballgeschehen“ übertragen. Der Ballträger ist das runde Leder, materielles Mittel zu einem ihm „äußerlichen Zweck“, der eher „passives, weil zweckgesteuertes Handeln“ involviert. Der „Ball selbst“ ist dagegen ein „nichtmaterielles Bewusstseinsphänomen“, das „genuin aktivisch verfasst“ ist: ein vorgestellter Torschuss

etwa, der nur nach den intelligiblen Regeln des Ballspiels existiert. Die Wahrnehmung des Balls ist in dem Sinn als „performative Vollzugsform des Balls“ aufzufassen, in dem der Schuss auf das Tor nur in der Vorstellung des Leders als Ball geschieht. Ansonsten verläuft das Spiel, wie gesagt, eher „passiv“.

8

Schuld an der Übertragung hat auf Umwegen Gilbert Ryle, der vom „Schießen eines Tores“ einmal gesagt hat, es sei kein Vorgang oder Ereignis mit Anfang und Ende; da es nicht den Charakter eines absehbaren Verlaufes hat, fehlt eine notwendige Bedingung dafür, vom Torschießen als einer Handlung sprechen zu können. „Das Schießen eines Tores ist keine Handlung, sondern eine unvollendete Bewegung. Dasselbe trifft auf die Bildwahrnehmung zu“ [Silvia Seja, Handlungstheorien des Bildes, a.a.O., 109], die vielleicht einen plötzlichen Anfang hat – „Jetzt sehe ich es“, aber kein absehbares Ende, in dem sie mit Bedacht oder ebenso plötzlich zu vollenden wäre („Jetzt habe ich es bereits gesehen“).

Im Hintergrund der an sich traurigen Überlegung, dass es niemand gibt, der absichtlich ein Tor schießen könnte, steht die *Metaphysik* von Aristoteles. Nach ihr gibt es nur die *eine* „wirkliche Tätigkeit“, die vollendet ist; „vollendet“ in dem Sinn, dass sie ihr Ziel in sich enthält. Jede andere Art der Bewegung ist „unvollendet“, wobei die Liste der Kandidaten, die nicht ihr Ziel in sich enthalten, selbst nicht zu vollenden wäre. Unter anderem müsste sie alle nur denkbaren Handlungen enthalten. Man kann, wie Aristoteles sagt, nicht gehen *und zugleich* gegangen sein; aber auch nicht Knöpfe drücken und zugleich gedrückt haben, schießen und zugleich geschossen haben oder hinsehen und zugleich hingesehen haben. Schon beim Gehen stellte sich mir die Frage, ob mein künftiges Gegangen-sein etwas anderes, mein Ziel, bezeichnet, oder ob es nur ei-

ne andere, künftige Bezeichnung des selben Gehens ist, die ich vom Ziel (oder schon früher) darauf anwenden werde.

Die Bewegung eines Spielers, der ein Tor schießt, ist nur das zum Ziel Führende. Das Tor ist nicht in seinem Bein enthalten. Doch es könnte ein Teil des Grundes sein, aus dem er sein Bein bewegt. Nach einer anderen Handlungstheorie, die ebenfalls auf Aristoteles beruht, reicht diese Möglichkeit hin, um das „Schießen eines Tores“ als eine mögliche Handlung zu betrachten. Es kann absichtlich geschehen oder aus Versehen, spontan oder mit Überlegung, der Entschuldigung bedürfen oder nicht zu verantworten sein, und alle möglichen anderen Ingredienzen einer Handlung aufweisen. Vor allem kann es misslingen, auf verschiedenste Weise. Wie so oft, glaubt der Spieler schon, eines geschossen zu haben, während der Schiedsrichter die Fahne hebt, um Abseits anzuzeigen.

9

Aristotelisch wäre hinsichtlich des Gehens auch die praktische Schlussfigur: Ich möchte nach Berlin; dazu kann ich nur hingehen; also gehe ich. Statt auf die Unzahl der Verbesserungen, Kritiken und Verwerfungen der praktischen Figur einzugehen, versuche ich es kurz mit einer eher metaphysischen Paraphrase.

Das vollendete „Gegangensein“ (nach Berlin) ist mein Motiv, der mich bewegende Grund, von hier (dem Wiener Alsergrund) wegzugehen. Das gegenwärtig unvollendete „Gehen“ (nach Berlin) ist schon jetzt, auf der ersten Teilstrecke (der Alserstraße), eine vollendete „wirkliche Tätigkeit“. Es enthält sein Ziel im Grund des Gehenden. Das heißt nicht, dass ich schon in Berlin bin, sondern dass ich jetzt schon (und nicht erst in Berlin oder einen Schritt davor) nach Berlin gehe, sowie dass ich es auch wissen kann, ohne dort bereits angekommen zu sein. Ich muss es wissen, um die Alserstraße entlang noch weiter nach Berlin zu gehen. Ich weiß es aus dem

Grund, aus dem ich gehe, wobei der Grund dem Gehen nicht unbedingt anzumerken ist.

Anzumerken wäre er mit einer Versuchsreihe, die meinen Grund an verschiedenen Stellen aufhebt. Mit dem Verblassen meines Berlinwunsches würde ich auch aufhören zu gehen (in diese Richtung, in der zunächst auch Dresden liegt; doch ich gehe nicht über Dresden hinaus, bin daher zuvor auch nicht nach Berlin gegangen); ebenso zu gehen aufhören würde ich mit dem Aufgeben der zweiten Prämisse, in der ich glaubte, nur mit dem Gehen nach Berlin gelangen zu können (ich nehme den Zug). Zur Kombination beider Varianten (ich gehe nicht nach Berlin, sondern Dresden, und statt zu gehen fahre ich – bin also damals schon nicht nach Berlin gegangen, als ich noch gegangen und nicht gefahren bin) ist noch eine dritte Möglichkeit denkbar. Entgegen allen meinen Wünschen und Überzeugungen gibt es gar kein Berlin. In diesem Fall würde ich zwar immer noch gehen, aber ohne Grund. Ich habe mich in ihm getäuscht. Wie ich vielleicht irgendwann bemerke, konnte ich daher von Anfang an nicht nach Berlin gehen.

Diese realistische Idee des Enthaltenseins vom Ziel im Grund der Bewegung hat vielleicht niemand so polemisch verteidigt wie Rüdiger Bittner [Aus Gründen handeln, Berlin 2005]. Seine Polemik richtet sich indessen gegen die Standardtheorie der Handlung nach aristotelischem Muster (ein instrumentell verknüpftes Paar von „Begehren und Meinung“ oder „Wunsch und Überzeugung“ des Akteurs soll seine Handlung ebenso motivieren wie verständlich machen), in die ich sie soeben einzupassen versuchte. Dass ich mich in meinem Grund täuschen kann, spricht eher nur dagegen, dass „Gründe Dinge im Geiste sind“ [a.a.O., 1], als gegen die Standardtheorie in einer extensionalen Interpretation, in der „Berlin“ Berlin bezeichnet und nicht eine Stadt in meiner Vorstellung. In ihr beziehe ich mich eben nicht (selbstreferenziell) auf sie selbst. Berlin, als die im Alsergrund „nur“ vorgestellte Stadt meiner Wün-

sche, hat, wenn ich mich nicht täusche, die selbe Ausdehnung wie Berlin als wirkliche Stadt.

10

Irreführend ist das mit dem Begriff des Torschießens scheinbar verbundene „Zugleich“ von Schießen und Treffen. Darin trennen sich auch die Wege der analytischen Handlungstheorie. Bei Aristoteles bedeutet es Identität von Zeit und Ort, die nur dem „reinen Denken“ des ersten, unbewegten Bewegers zukommt; einem Denken, das sein Gedachtsein enthält. Dazu bin ich als (von anderem) bewegter Beweger nicht fähig. Denn mir kann es jederzeit passieren, schon in der minimalsten Bewegung einer Addition von Eins plus Eins, den Faden zu verlieren, statt mich auf die Zwei hinbewegt zu haben. Ich möchte hier diese metaphysische Zerstreutheit meiner selbst in der Zeit auch deshalb würdigen, weil sie das vielleicht beste Instrument gegen die Autonomie der Selbstreferenz sein wird.

Die eine Partei, die sich vorwiegend auf Alvin I. Goldman beruft („feinkörnige Ereignisse“), schließt, aufgrund der Nicht-Gleichzeitigkeit und Unähnlichkeit der Beinbewegung und dem Ankommen des Balls im Tor, auf die Nicht-Identität von „Schießen“ und „Treffen“, so dass damit zwei numerisch verschiedene Akte zu verzeichnen sind. Die andere Partei, die sich auf Davidson und Anscombe beruft („Ereignisse unter verschiedenen Beschreibungen“), hält trotz jener Nicht-Gleichzeitigkeit und Verschiedenheit der Ereignisse an der Identität des einen Aktes fest, von dem „Schießen“ und „Treffen“ nur zwei verschiedene und dennoch zutreffende Bezeichnungen sind. Denn alles, was ein Akteur tun kann, um zu treffen, ist, zu schießen (und alles, was er tun kann, um zu schießen, besteht in einer Bewegung seines Körpers gegen oder mit dem Ball: „Wir tun nie mehr, als unsere Körper zu bewegen“ [Davidson, Handeln, in: Handlung und Ereignis, Frankfurt am Main 1985, 96]). Um zu treffen, konnte er nichts weiter

tun, als (in dieser basalen Art und Weise) zu schießen – „der Rest ist der Natur anheimgestellt“ [ebd.]. Daher kann „Treffen“, sofern es überhaupt eine Handlung bezeichnet, auch die selbe bezeichnen, die „Schießen“ bezeichnet.

Die gegnerische erste Partei argumentiert, dass in dem Fall „Schießen“ zugleich „Treffen“ wäre, was so absurd sei, dass es nur falsch sein könne. Die zweite Partei argumentiert dagegen, dass diese Gleichzeitigkeit vorkommt, und das sehr häufig. Sie schließt nur in jedem Fall die Gleichzeitigkeit des Bezeichnens aus. Eine Handlung, die ein Schießen ist und damit zugleich, wie sich später herausstellt, ein Treffen war, ist nur nicht zugleich als „Schießen“ und „Treffen“ zu bezeichnen. Es ist, nach einem Beispiel Davidsons, nur absurd, schon zum Zeitpunkt der Geburt meiner Großmutter von der „Geburt meiner Großmutter“ zu sprechen. Jetzt, nachdem ich geboren bin und über sie nachdenke, ist nichts daran falsch.

11

Mein Parteibuch, wenn man so will, habe ich schon hergezeigt, indem ich auf den Aspektcharakter der für Austin scheinbar drei verschiedenen „lokutionären, illokutionären und perlokutionären“ Akte hingewiesen habe. Der Sinn dieses Hinweises war, aus einer Äußerung nicht deshalb schon drei Handlungen zu machen, weil sie hinsichtlich der Formulierung, der Rolle (oder „Kraft“) und der Wirkung in verschiedenster Weise misslingen kann. Wer sagt: „Ich habe meinen Schirm vergessen“, formuliert *erstens* einen Satz, den ich zumindest mit der Bedeutung verstehe, dass er seinen Schirm vergessen hat. Eine entsprechende „semantische“ Absicht schreibe ich ihm nicht aufgrund einer konventionellen Interpretation zu, so als ob er – durch Reglementierung unserer Sprachgemeinschaft – nichts anderes damit meinen könnte. Ich weiß nicht, welcher Gemeinschaft er genau angehört, und bin mir nicht sicher,

welche die meine ist. Jedenfalls würde ich an seiner Stelle, und in der Situation, in der ich ihn oder seine Äußerung antreffe, den Satz mit der genannten Bedeutung verwendet haben. Meine erste Interpretation folgt aus einer beschränkten Theorie (über ihn, mich und die Situation seiner Äußerung), die falsch sein kann.

Ferner vermute ich, dass er *zweitens* seiner Äußerung die offizielle Rolle einer Behauptung verleihen möchte, um *drittens* bei mir den (täuschenden) Eindruck zu erwecken, dass er glaube, seinen Schirm vergessen zu haben. Jede dieser drei Kategorien kann mehr Absichten enthalten; eine von jeder ist jedoch immer dabei, wenn jemand spricht oder schreibt [vgl. Davidson, Die Sprache der Literatur, a.a.O., 268]. In der Zuordnung der Absichten zu den Kategorien (der „ersten“ Bedeutung, der Kraft und der Wirkung) lässt sich Davidson von einem sehr einfachen Prinzip leiten: die Absichten haben eine gewisse Reihenfolge. „Sie bilden eine Kette, die von der *aus der Perspektive des Akteurs* gesehenen Zweck-Mittel-Beziehung ausgeht“ [271, Kursivierung von mir].

Um mich schlussendlich über seinen Glauben täuschen zu können, möchte der Lügner erstens erreichen, dass ich seine Äußerung mit der Bedeutung verstehe, dass er seinen Schirm vergessen hat, zweitens, dass ich sie im Gewand einer Behauptung (und nicht einer Frage oder eines Zitats) auffasse, und drittens bleibt, da mir die Absicht, mich zu belügen, verborgen bleiben soll, nur die Absicht übrig, dass seine Behauptung auf mich in einer möglichst unauffälligen Weise aufrichtig wirkt und dennoch meine Aufmerksamkeit genügend hinlenkt auf ihn und seinen Glauben. Wenn ich mich aufgrund seiner Äußerung nicht so sehr dafür interessiere, was er wohl glauben mag, war sie als Ganzes umsonst.

In dieser Abfolge setzt die Verwirklichung der nachfolgenden die der vorhergehenden Absichten voraus. Umgekehrt misslingt eine Äußerung, die hinsichtlich ihrer Kraft und Semantik ge-

lungen ist, letztlich und auch am empfindlichsten erst dann, wenn die Erfüllung des „Hintergrundzwecks“ ausbleibt, den alle Sprachverwendungen voraussetzen [268].

12

Ähnliche Unterscheidungen und Verschachtelungen sind auch für den Begriff der „Kunsthandlung“ brauchbar. Denn „die“ Absicht, mit der eine Kunsthandlung vollzogen wird, ist immer nur eine von den vielen, „die bei jeder Handlung ins Spiel kommen“ [267]. – Ich bewege meine Hand, um meinen Hund zu malen, und wieder, um ihn weiter zu malen, um ferner etwas zu machen und gemacht zu haben, das als Gemälde meines Hundes wiederzuerkennen ist, und auch, wie ich zugeben muss, um mich dafür von meinem Hund loben zu lassen. Hätte ich gewusst, dass letzteres nicht geschieht, hätte ich nicht damit angefangen.

Zum Glück hatte ich es. Stattdessen kam jemand, der mich zwar nicht für den Hund lobte, dafür aber für ein Schaf, ich meine, ein Schaf, das mich auch nicht lobte, sondern nur dazu aufforderte, damit weiterzumachen. Einen Zweck kann ich also doch meiner damaligen Handbewegung abgewinnen: etwas gemacht zu haben, das für wert befunden wird, weitergemacht zu werden; also einen sehr weitreichenden Zweck. Denn nun kann ich meine Hand vor dem Hintergrund einer Geschichte bewegen, die mir damals fehlte.

Diese kleine Geschichte ist vielleicht keine prototypische Kunstgeschichte. Sie illustriert nur abschließend einen Satz von Davidson, nach dem man Kunstgeschichte schreiben könnte. Ich möchte ihn nicht ohne den Hinweis zitieren, „Sprache“ einfach mit „Kunst“ ersetzt zu haben. „Der Gebrauch der Kunst ist kein Spiel: Er ist niemals Selbstzweck“ [268]. Bei diesem Satz könnte ich nur noch darüber streiten, ob und welches Spiel Selbstzweck ist.

Was jemand macht, der ein Bild von seinem Hund macht, ist mehr als nur ein Bild von seinem Hund. Unter anderem bezieht er sich damit auf seinen Hund, ähnlich wie sich der Lügner mit seiner Äußerung auf seinen Schirm bezieht. So wie sie gemacht ist, kann sie sich auch auf nichts beziehen. Aber nichts ist so gemacht, dass sich jemand auf etwas beziehen müsste.

Es klingt seltsam, wie Searle von einem „Akt der Referenz“ so zu sprechen, als ob eine Handlung nur im Bezugnehmen allein bestehen könnte. Wie soll es möglich sein, mit dem „propositionalen“ Akt der Referenz (nicht: dem der Prädikation) einen Gegenstand „herauszugreifen“ oder zu „identifizieren“ [Searle, Sprechakte, a.a.O., 39, 128], ohne dass damit nicht zugleich etwas anderes als nur Bezugnehmen getan wird?

Ich stehe vor einem Hund und einem Schaf, strecke meine Hand in Richtung Hund und sage: „Dieses“. Habe ich ihn damit aus der Menge herausgegriffen? Wenn ja, dann hätte ich mich auf ihn nur bezogen, um ihn irgendwie in den Griff zu bekommen. Schon die Metapher des Herausgreifens deutet auf einen Zweck der Bezugnahme, den ich mit ihr erreichen kann oder nicht. Ich habe ihn damit auch nicht identifiziert. Um mich mit „Dieses“ auf einen Hund zu beziehen, muss ich ihn weder als Hund erkennen oder wiedererkennen, noch von einem Schaf unterscheiden können. Wäre dies notwendig, dann wäre jede Bezugnahme auch ein Akt der Klassifikation. Für Searle selbst ist sie mehr noch ein juridischer Akt. Sobald ich referiere, „verpflichte“ ich mich zur Identifikation des Referenten. Dabei unterstelle ich, dass „Dieses“ und die Handbewegung ausreicht, um meinen Hund zu identifizieren. Da diese Unterstellung falsch ist, habe ich (nach Ansicht Searles) gar nicht referiert [134-135].

Was ich getan habe war, jemand darauf hinzuweisen, was ich malen wollte. Daher ist jener Akt des Bezugnehmens zugleich

eine Antwort auf meine fragliche Malsituation. Diese kann als Antwort auch dann misslingen, wenn die Bezugnahme gelingt. Man braucht mich nur so zu verstehen, dass mich jetzt mehr „Dieses“ als Jenes interessiert, das ich scheint's malen wollte.

14

Bezugnehmen scheint besonders dann ein eigener Akt zu sein, wenn ein Akt, der eine Bezugnahme involviert, misslungen ist und sich daher die Frage stellt, ob dies nicht wegen eines Fehlbezugs so sei. Dann kommt es auch zu Situationen, ähnlich der mit dem Hund und dem Schaf.

Zur Geschichte: Ich hatte mich mit meinem Bild auf meinen Hund bezogen, doch dieser Bezug wurde, entgegen meinen Absichten, nicht erkannt. Es gibt keinen Fehlbezug, der an mir liegen könnte, denn mir ist es auch jetzt noch, als Betrachter des Bildes möglich, mich damit (ausschließlich) auf meinen Hund zu beziehen. Auch keinen, der an dem Anderen liegt. Er nimmt das Bild als Bild eines Schafes wahr, nur weil es einem Schaf ähnelt. Seiner Betrachtung fehlt überhaupt jede Referenz auf Einzelnes, abgesehen vom „Bildträger“, auf den er sich bezieht, wenn er von dem „Bild“ spricht, das ich gemalt habe.

Ein Fehlbezug könnte nur noch an dem Bild liegen, dem der Bezug zu fehlen scheint. Also schreibe ich darunter „Mein Hund“. Mehr kann ich beim besten Willen nicht tun. Nun möchte mein Betrachter nur noch wissen, um welchen Hund es sich handelt. Damit bin ich wieder bei der Situation meiner Zeigehandlung. Zusätzlich zu einer Antwort ist sie eine Art Befreiung, Genugtuung für eine schon vollzogene, einsame Bezugnahme, deren Einseitigkeit dadurch, dass ich sie einem Anderen zugänglich mache, aufgehoben ist.

Nun kommt das Dumme daran zum Tragen. Denn das Schaf, dem mein Hund so ähnlich sieht, steht neben ihm. Daher kommt der

einleuchtende Vorschlag, mich mit dem Bild besser doch darauf zu beziehen, was es auch abzubilden scheint. Nichts fällt mir leichter als das. Ich streiche „Hund“ durch und schreibe „Schaf“ daneben (Abb. 5). Dieser Streich ist beeindruckend genug, um das Bild (unter einem leicht zu entspiegelnden Pseudonym) ins Programm aufzunehmen: „Gnirps Drahtreg, Mein ~~Hund~~ Schaf, Acryl, 2010, 30 x 40 cm, 1200,- Euro“. Ein Euro pro Quadratzentimeter geht schon durch.

15

Der theoretische Gewinn ist folgender. Weshalb und wie eine Bezugnahme auf ein Bild zu übertragen ist, ist ähnlich zu beantworten wie bei sprachlichen Phänomenen. Es ist ein Mittel der Bezugnahme (wie ein Schraubenzieher Schrauben zieht). Ein Bild (vgl. Abb. 5) „nimmt Bezug“, weil sein „Sprecher“ oder Fürsprecher, Akteur oder Interpret, mit ihm Bezug nimmt (oder genommen hat). Nicht anders ist es mit einem Blick, einer hinweisenden Handbewegung oder Worten wie „Dieses“, „mein Schaf“ oder „ich“, deren Sinn nur um so viel leichter zu erkennen ist, wie sie sich zur Unterstützung einer „Bildreferenz“ eignen würden. Aber auch zu dieser einschlägigen Richtung ist eine Umkehrung denkbar.

Auffallend im Vergleich mit sprachlicher Bezugnahme ist vielleicht, dass die Umbesetzung des Referenten meines Bildes kein Akt der Täuschung ist. Beziehe ich mich mit „Ich habe mein Schaf vergessen“ auf meinen Hund, und sage hernach, ich hätte mich damit auf mein Schaf bezogen, dann täusche ich (mich) irgendwie. Ich gehe davon aus, dass es sich um eine Äußerung handelt, die keine literarische ist. Denn diese könnte, ähnlich dem Bild, so lange andauern, dass ich meine Absichten ändern kann, ohne eine davon zu verbergen. So lässt sich sagen, ich hätte mich zum Zeitpunkt der Äußerung oder Niederschrift sehr wohl auf meinen Hund bezogen, doch dann,

als ich diese bedachte, es für sinnvoller gehalten, mich damit auf mein Schaf zu beziehen.

Jemand, ein Anti-Proust, könnte einen ganzen Roman über sich in der dritten Person abfassen, nur um am Ende zu beschließen, dass er von jemand anders handelt. Konsequent, wie er ist, macht er seinen Entschluss auch zu dem seines „Helden“. Gibt er, gegen den Uhrzeigersinn von „Marcel“, diese Absicht, seine autobiografische Absicht zu ändern, schon zu Beginn des Romans kund, könnte Anti-Proust diese Absicht, seine Absicht zu ändern, wieder ändern, sodass sein Roman nun doch von ihm handeln würde.

Weshalb soll ein beliebiger Interpret nicht ähnliche „Freiheiten“ haben? In dem Sinn, dass er sich mit dem Roman auf Beliebiges beziehen kann, hat er sie sicher. Wenn er sich dabei jedoch auch auf den Roman bezieht (und nicht nur mit ihm auf anderes), könnte er sich auf etwas beziehen, das sich, unabhängig von ihm, auf anderes bezieht als er. Das heißt, er kann sich kaum in den Beziehungen täuschen, die er mithilfe des Romans herstellt, dafür umso mehr in seiner Beziehung auf den Roman. Der könnte ein Mittel nicht nur für seine eigenen Zwecke sein. Es ist möglich, dass er dazu geschrieben wurde, um für jemand anders andere Bezüge herzustellen. Wenn das so ist, sehe ich einfach nicht ein, weshalb man diesen Wunsch eines „Autors“, der schon tot sein mag, grundsätzlich nicht wenigstens respektieren, wenn schon im Einzelfall nicht immer erfüllen können sollte.

Umgekehrt wirft das ein begrenztes Licht auf die „Freiheiten“ des Autors. Möchte Anti-Proust wirklich, dass seine Beziehungen und Bezüge in der Recherche eines anderen herauszufinden sind, wird er sich in der „Umbesetzung“ (sowie der Besetzung insgesamt) irgendwelche Beschränkungen auferlegt haben. So müsste er sich zum Beispiel die Frage stellen, ob die Absicht, die seiner Absicht nach geändert werden soll, noch seine Absicht sein kann [vgl. Austin zu „I shall intend“,

Drei Möglichkeiten, Tinte zu verschütten, in: Gesammelte philosophische Aufsätze, a.a.O., 361]. Und wenn nicht, wie kann er sie dann seinem „Helden“ zuschreiben, ohne aus einer Figur zwei zu machen?

16

Mein erklärtes Vorhaben (neben dem, misslungene Kunstwerke zu verhandeln) ist es, „Kunst“ – ähnlich „Sprache“ – im Sinn konkreter Kunsthandlungen zu verstehen, die, ähnlich Sprechhandlungen (samt Schreiben und Deuten), nicht anders als Handlungen überhaupt zu verstehen sind. Darin sind a) Elemente der „Sprache“ ohnedies enthalten, und b) – auch solche der „Kunst“?

a) Habe ich etwa die Absicht, dass ich in den Wald gehe, dann verwirkliche ich sie oder führe sie aus in einer Situation, in der es wahr ist, dass ich in den Wald gehe. Das macht meine Handlung (unter dem Titel: „Ich gehe in den Wald“) nicht zu einer sprachlichen. Doch wüsste ich nicht, in welcher Situation, „unter welchen Bedingungen“, es zutreffend oder wahr wäre, zu sagen, dass ich in den Wald gehe, könnte ich die entsprechende Absicht, dass ich den Wald gehe, nicht haben. Dazu brauche ich nicht den Satz: „Ich gehe in den Wald“ zu kennen oder mir vorzusagen, einen Satz, der mit einer ungeheuren Menge verschiedenster Situationen wahr zu machen ist. Was ich brauche, sind semantische Mittel, die sich auch zur Bezugnahme auf „den Wald“ eignen, um nicht irgendwohin zu gehen. Ich brauche sie in einem anderen Sinn als in dem eines Wörterbuches.

b) Und die Kunst? Wenn ich in der Absicht, in den Wald zu gehen, tatsächlich in den Wald gehe – scheint darin nicht eines ihrer Elemente enthalten zu sein? Ich würde sofort „nein“ sagen, könnte ich mir darunter nichts anderes vorstellen, als dass in jeder Handlung ein wenig Theater gespielt werde [vgl. Erving Goffmann, Wir alle spielen Theater, München 1983]. Ich

zweifeln nicht daran, dass man alles, also auch jede Handlung, in einer theoretischen Haltung so betrachten kann, als wäre es ein vorüberziehendes Schauspiel (dem man aus sicherer Distanz beiwohnen und Beifall geben möchte). Sondern daran, dass ich, indem ich in den Wald gehe, mich zugleich als jemand darstelle, der in den Wald geht; daran also, dass ich, um es zu tun, zugleich auch so tun sollte, als würde ich es tun. Eher enthält noch das Fingieren ein Element der Kunst: einen Anderen, den Betrachter. Für ihn tu ich so, als ob ich in den Wald gehe. Nur dass das „Für“ in dem Fall mehr ein „Gegen“ ist; ihm soll ja verborgen bleiben, dass das Ganze nur für ihn so gemacht wird.

17

Was ich mir dagegen als ein Element vorstellen kann, das in meiner Handlung so wie auch in der Kunst enthalten ist, ist nur meine Vorstellung selbst. „Indem ich durchs Leben gehe und, wie wir annehmen, eine Handlung nach der anderen vollziehe, habe ich im allgemeinen stets eine Vorstellung – eine bestimmte Vorstellung, ein Bild, einen Begriff oder eine Konzeption – dessen, was ich vorhabe, womit ich's zu tun habe, woran ich bin oder, allgemein, ‚was ich tue‘.“ [Austin, a.a.O., 364] Eine derartige, mit Handeln verbundene Vorstellung ist nicht nur eine Fiktion wie das Einhorn. Würde ich ihm begegnen, könnte es leicht geschehen, dass ich nicht weiß, dass es ein Einhorn ist. Gerade wenn es meine phantastische Erfindung wäre, hätte ich es nach dem Muster der Tiere erfunden, von denen ich nicht immer weiß, welches es ist, und wenn ich es doch zu wissen glaube, kann ich mich darin täuschen.

Wie Austin mit Verweis auf Anscombe sagt, ist „Wissen, was man tut“ „kein Ergebnis forschenden Betrachtens oder sonstiger Beobachtung“ [365]. Es ist eines der Vorstellung, in der man es tut; einer bestimmten Vorstellung, die sich, wie die

„Bergmannslampe“ Austins, auf meine nächste Umgebung bezieht, zwar „immer“, doch nur mit einer „in mehreren Hinsichten“ begrenzten „Leuchtkraft“ [Kursivierung bei Austin, 366]. „Sie reicht niemals unendlich weit voraus“, in ihrem Kegel finde ich „nicht meine gesamte Umgebung“, und darin, innerhalb der Begrenzung, macht sie nicht jedes Detail sichtbar (so weiß ich, nach einem Beispiel Anscombes, ohne mich zu beobachten und nachzudenken, dass ich gerade das Fenster öffne, aber nicht, welche Handbewegungen ich dabei ausführe und dass ich Luftmassen in Bewegung setze; ich denke nicht daran, gerade auch zu „lüften“).

Das ist es, was meiner rein fiktiven Vorstellung eines Schafes oder Einhorns ansonsten fehlt. Sie hat keine Beziehung darauf, „was ich vorhabe, womit ich’s zu tun habe“ oder „woran ich bin“, und sie unterliegt auch nicht der Bedingung meiner nächsten Umgebung.

Anders ist es, wenn die Vorstellung eines Schafes zu einer „Kunstvorstellung“ wird, womit nicht mehr gesagt sein soll, als dass jemand ein Bild davon machen möchte. Von Seiten der Produktion ist die „Vektorisierung“ seiner Vorstellung (samt Bergmannslampe) vielleicht offensichtlicher als umgekehrt. Von Seiten der Rezeption des Bildes (vgl. Abb. 5) scheint sie eher gleich der Vorstellung zu sein, die man ohnedies von so einem Schaf hat.

18

Um mich in diese Idee mit der hier angeschlagenen Metaphorik nicht weiter zu vergraben, möchte ich sie kurz aus einer anderen Perspektive darstellen; die Bergmannslampe an der Stirn des Betrachters soll nicht auf „bessere Kunst für besseres Handeln“ hindeuten.

Wer einfach sagt, so wie ich, jede Handlung sei mit einer Vorstellung verbunden, so wie natürlich umgekehrt, manche, nicht jede Vorstellung mit einer Handlung, der soll sich auch

die einfache Frage stellen (lassen), um welche Art der Verbindung es sich handeln könnte. Das habe ich hiermit getan. Um eine ebenso einfache Antwort zu geben, stelle ich zwei Arten der Verbindung vor: Metonymie und Metapher. Dieses Begriffspaar der wohl einfachsten Beziehungsmuster oder Figuren überhaupt übernehme ich in der klassischen Charakterisierung von Roman Jakobson, in der sie, wie er insbesondere in einem Aufsatz zu Pasternak zeigt, auch auf Handlungen anzuwenden sind [Roman Jakobson, Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak, in: Poetik, Frankfurt am Main 1979, 192-211]. Pasternak ist „überzeugt, dass echte Kunstwerke, von allem möglichen erzählend, in Wirklichkeit von ihrer Geburt erzählen“ [199], dass von den Handlungen die Dinge in der Umgebung der Akteure erzählen. Die „Bilder der Umgebung“ fungieren als „metonymische Ausdrücke des Dichters Ich“ [ebd.] und der Tätigkeiten seiner Figuren: „statt der Helden geraten hier öfters die umgebenden Dinge in Aufruhr“ [200]. Ein Beleg für die Behauptung, Metonymie sei auf Handlungen anwendbar, ist „die Unterstellung der Tätigkeit statt des Täters oder die Unterstellung des Zustands, der Äußerung, der Eigenschaft statt deren Besitzer und die entsprechende Abstraktion und Vergegenständlichung dieser Abstraktion“ [ebd.]. Diese figurative Unterstellung erklärt auch die scheinbar natürliche Ausdrucksweise, dass ein Ding wie ein Bild sich auf etwas bezieht oder von etwas handelt. „Die geschaffene Verbindung wird an und für sich zum Gegenstand“, wobei die „unwesentliche Zufälligkeit des zu Verbindenden“ [204], die Pasternak nicht müde wird, zu unterstreichen, nicht nur die Prosa des Dichters betrifft, sondern auch die einer beliebigen nichtsprachlichen Handlung.

19

Dem Beziehungsmuster der Metapher entspricht die Vorstellung des „inneren Bildes“ oder „Vorstellungsbildes“, dem die vor-

gestellte Handlung in der einen Hinsicht ähnlich sein soll, in einer anderen nicht. „Der Weg der Metapher ist die schöpferische Assoziation nach Ähnlichkeit und Gegensatz.“ [199] „Handeln“ heißt, in der Figur der Metapher, ein Bild von „Innen“ nach „Außen“ zu übertragen, wobei der auffallendste Gegensatz wohl der von „Fiktion“ und „Wirklichkeit“ ist. Gegen die Metapher spricht, dass diese Übertragung, sofern sie eine Handlung ist, nicht im Sinn der Metapher zu verstehen ist. Wie ist eine „Übertragung von Innen nach Aussen“ von „Innen“ nach „Außen“ zu übertragen? Der *eine* Gegensatz ist aufgehoben und verdoppelt, wenn das innere Bild die Übertragung ins äußere schon enthält (die im äußeren fortwährt). „Die Bilder der äußeren Welt [...] sind zum Gleichklang mit diesem [metaphorischen] Impuls berufen“ [198]; mit der Figur „deduziert“ Jakobson aus der Dichtung „den Kern der Biografie des Dichters“ [199]: die metaphorische Poetik „schmelzt die Mythologie und das Sein des Dichters in ein untrennbares Ganzes zusammen, und dieser (Pasternak hat es vollständig begriffen) bezahlt für seine allumfassende Symbolik mit dem Leben“ [ebd., der metaphorisch handelnde (sowie schreibende) Dichter ist Majakovskij, Pasternak der metonymisch handelnde (wenn das in dieser Kürze so zu sagen ist)]. Im „tödlichen Zweikampf des Helden“ [ebd.] sind „Ähnlichkeit und Gegensatz“ in die eine Kategorie des Widerspruchs gedrängt: er ist ein entgegengesetztes Handeln, das keine Ähnlichkeit mit sich selbst haben kann.

20

Mit der Wirklichkeit der Ereignisse, aus denen eine Handlung besteht, wäre die Vorstellung, in der sie ein Akteur vollzieht, nur als ein Bild zu vergleichen, das selbst ein wirkliches ist. Ein fiktives Bild, das dem kategorisch entgegengesetzt ist, schließt den Vergleich aus. Vergleiche ich mein Vorstellungsbild eines Pferdes oder Einhorns mit einem Pferd,

dann nicht als „reale“ und „fiktive“ Dinge, sondern als Darstellungen in einer Kategorie, in der sie „als Ähnliches neben Ähnlichem“ einander gegenüber zu stellen sind.

Was gegen die Metapher ist, spricht für die Metonymie: Die „Assoziation durch Kontiguität“ (Berührung) und „*pars pro toto*-Verhältnisse“ (Synekdoche) bezeichnen Merkmale der Beziehung von Vorstellung und Handlung. Die Vorstellung ist in dieser Figur kein Inneres, sondern auf der Oberfläche der Ereignisse, aus denen seine Handlung besteht. „Berühren“ ist ein kausaler Begriff [vgl. 204: die „zahlreichen ‚darum weil‘ des [metonymischen] Dichters“].

Statt dem Bild ist der Bildapparat aktiv, der keine Ähnlichkeit mit dem Projizierten hat (ein kausales Gesetz der „allumfassenden“ metonymischen Assoziation ist „Wahlverwandtschaft“ [205], nicht „Familienähnlichkeit“). Ich handle zwar „in“ einer Vorstellung, darin aber „mit“ Absicht; auf sie als Ursache und Grund (Paar von „Wunsch“ oder sonst einer Proeinstellung „und Überzeugung“) bezieht sich auch die „kausale Handlungserklärung“ nach Davidson [vgl. Davidson, Beabsichtigen, a.a.O., 125-152]; „Beabsichtigen, eine Handlung zu vollziehen, heißt nach meiner Erklärung: im Lichte dessen, was nach eigener Überzeugung der Fall ist und sein wird, dafürhalten, dass es wünschenswert ist, eine Handlung bestimmter Art zu vollziehen“ [150] – falls sie vollzogen wird, dann „darum weil“: „Eine Handlung wird mit einer bestimmten Absicht vollzogen, wenn sie durch Einstellungen und Überzeugungen, welche die Handlung rationalisieren, in der richtigen Weise verursacht wird“ [131].

Für den „Bildapparat“ setze ich daher „Absicht“ ein: sie bringt die Handlung hervor, die sie durchdringt und von der sie, als „erfüllte“, durchdrungen wird. Die „gegenseitige Durchdringung“ ist „die Realisierung der Metonymie im eigentlichen Sinne“ [Jakobson, a.a.O., 203] („Durchscheinen“ wäre dagegen metaphorisch).

Die Synekdoche (ein Teil steht für das Ganze, oder umgekehrt) ist darin erkennbar, dass die Absicht in der kausalen Beziehung auf die beabsichtigte Handlung einen „äußerst wichtigen Einklammerungseffekt“ [Austin, a.a.O., 367] hat: „Wenn der Ladenkassendieb behauptet, dass er *während der ganzen Zeit beabsichtigt hat*, das Geld wieder zurückzulegen, behauptet er, seine Handlung [...] müsse *als ein Ganzes* beurteilt werden und nicht nur als ein aus diesem Ganzen herausgeschnittener Teil“ [ebd.].

Austin interpretiert damit die metonymische Beziehung nicht, wie es scheint, als *toto pro pars*, sondern umgekehrt, der Dieb setzt in seiner Argumentation den Teil für das Ganze. Das Entwenden des Geldes sei deshalb kein Diebstahl, weil er dabei das Zurücklegen des Geldes beabsichtigt habe; also sei das Entwenden, für sich betrachtet, als eine Art „Ausleihen“ zu beurteilen.

Um in dem Zusammenhang wieder auf mein Berlinbeispiel zu kommen: In der Absicht, nach Berlin zu gehen, argumentiere ich schon in der Alserstraße, dass ich nach Berlin gehe, indem ich den Teil für das Ganze nehme. Wäre dieses Argument gültig, dann handelte ich mir damit die völlige Zerstückelung meiner Handlung ein, ihre „Zersetzung“ (sie ist „die Realisierung der Synekdoche“ [Jakobson, a.a.O., 203]). Demnach würde ich schon in jedem Augenblick „nach Berlin“ gehen – und im nächsten daher auch schon gegangen sein, auch wenn ich nie in Berlin ankomme.

Wie Jakobson („um mit Pasternak zu reden“), sagt, „löscht ‚das Erfüllte‘ [Absicht] den ‚Gegenstand der Erfüllung‘ [Handlung] aus. Die geschaffene Verbindung [jetzt gehe ich also nach Berlin] überschattet das zu Verbindende, beherrscht es; es tritt zutage ‚der Reiz des eigenständigen Bedeutens‘“ [204]. Ähnliches geschieht, wenn ich gegenwärtig schon glau-

be, mein Gehen hätte, mit meiner Absicht, schon die Bedeutung, dass ich nach Berlin gehe. Vielleicht hat es den „Sinn“, verstanden als „Gegebenheitsweise“, so wie ich es in meiner „Einklammerung“ (epoché) sehe. Doch jene Bedeutung erlangt es erst, wenn ich bis Berlin meine Absicht nicht ändere (Wunsch oder Überzeugung) und wenn sonst nichts dazwischen kommt (und Berlin, wie vorausgesetzt, existiert).

22

Vor der Ausführung ist die beabsichtigte Handlung, wie Davidson sagt, „eine Handlung bestimmter Art“; es ist in dem Stadium des „reinen Beabsichtigens“ keine einzelne Handlung, auf die man sich beziehen könnte, bevor es sie gibt. Danach ist sie eine, und mit dieser setzt man unwillkürlich die Art oder das „Muster“ gleich, wenn man glaubt (oder sagt), man hätte die beabsichtigte Handlung tatsächlich vollzogen. Man kann auch sagen, man hätte sie, die beabsichtigte Handlung, „mit“ dieser Einzelhandlung vollzogen, womit die Differenz beibehalten und das Einzelne als Mittel markiert ist.

Als Zweck kommt nicht unmittelbar das Muster infrage. Worauf eine Handlung in dieser Figur hinauslaufen soll, ist vielmehr, ein passendes, besonderes Beispiel für ein allgemeines Muster zu finden, besser gesagt, hervorzubringen oder einzusetzen. Auf diesem Weg wäre eine Handlung also auch als „Exemplifikation“ zu verstehen; eine dritte Figur, die sowohl in der in der Handlungstheorie (Alvin I. Goldman) als auch in der Kunsttheorie (Nelson Goodman) vorkommt. Im Folgenden geht es also um sie, ihren Gebrauch und ihre Brauchbarkeit für den Begriff der Kunsthandlung.

23

Die Figur der „Exemplifikation“ hat mit der „Metapher“ die Ähnlichkeit gemeinsam, und den nicht-kategorischen „Gegensatz“ des Bekannten zum Unbekannten. Aristoteles sagt in der

Rhetorik, das Beispiel verhalte sich zum Muster (paradigma) „wie ein Teil zu einem Teil, Ähnliches zu Ähnlichem: wenn beides unter eine Gattung fällt, das eine aber bekannter ist als das andere, liegt ein Beispiel vor“ [Aristoteles, *Rhetorik*, Stuttgart 1999, 17].

Die „Allgemeinheit“ des Musters ist seine größere Bekanntheit, das „Besondere“ des Beispiels seine vergleichsweise Unbekanntheit. Das „Nebeneinander“ des „Ähnlichen zum Ähnlichen“ verleiht der Metapher eine metonymische Färbung. Die „Assoziation durch Ähnlichkeit“ wird von der „durch Kontiguität“ überlagert; „um mit Pasternak zu reden“, ist es „unwesentliche Zufälligkeit“, welches von zwei benachbarten Dingen das Bekanntere oder Unbekanntere ist, welches also welchem entsprechend ähnlich sein soll.

Aus dem Beispielgeben, so wie sie die *Rhetorik* darstellt, sind einige Parallelen der Handlungserklärung abzuleiten. Ein Akteur beurteilt oder möchte, wie Austins Beispiel zeigt, seine Handlung (zum Teil) als Beispiel des Musters beurteilt wissen, das er mit seiner Absicht bekannt gibt.

Der lapidare (und populistische) Sinn eines Beispiels in der *Rhetorik* ist, Unbekanntes nach Maßgabe des Bekannten zu beurteilen oder zu verurteilen (Kasuistik). In einer Handlung ist es umgekehrt der, aus Bekanntem Unbekanntes zu machen; oder, sollte eines das andere nicht durchdringen, sondern durchscheinen lassen, Unbekanntes neben oder unter ein gegebenes Bekanntes zu setzen, so dass es zu diesem passt oder ihm entspricht.

24

Die Richtung der Ausführung ist umgekehrt zur Richtung der Erklärung. Diese führt Unbekanntes zurück auf Bekanntes oder (mit der Absicht) Bekanntgegebenes, während die Handlung im „Ausführen“ des (dem Akteur) Bekannten in das Unbekannte besteht, welches für jeden Akteur (auch in der plattesten Wie-

derholung) immer die Handlung ist, die er (wiederholt) vollzieht. Er weiß, was er tut, kennt es aber nicht.

Neben der vergangenen Handlung selbst bräuchte er dazu, um sie zu kennen, genau wie sein möglicher Betrachter, irgendeine Form der Beobachtung oder „forschenden Betrachtens“, die er womöglich auch vermittelt von seinem wirklichen Betrachter erhält. Was er von ihm nicht erhält, ist die Bekanntschaft mit der Absicht, mit der er gehandelt hat und die ihm nachher insbesondere auch dann bekannt sein muss, wenn ihn ein geschulter Betrachter über die „wirkliche“ Absicht aufklärt, mit der er ohne seines Wissens gehandelt haben soll.

In dem Sinn ist seine Äußerung der Absicht ein „Bekanntmachen“, während seine Handlung, von seiner Absicht aus und im Hinblick auf die Ereignisse gesehen, aus denen sie besteht, ein „Unbekanntmachen“ ist.

Damit ist (spätestens) auch der Abstand bezeichnet, den diese flüchtigen Parallelen zur *Rhetorik* haben. Bei Aristoteles geht es um die Äußerungen nicht so sehr des Handelnden, sondern seiner streitbaren Für- und Gegensprecher. Sie beziehen seine Taten oder Untaten auf erfundene oder tatsächliche Geschichten, von denen sie voraussetzen, sie wären dem zuletzt urteilenden Publikum bekannt. Als bekannt wird mit den Geschichten auch schon ihre jeweils richtige Beurteilung vorausgesetzt, so dass das Publikum nur dazu bewegt werden soll, ein einmal schon gefälltes Urteil zu wiederholen.

25

„Es gibt zwei Arten von Beispielen: Eine besteht darin, frühere Ereignisse zu erzählen, die zweite darin, selbst etwas zu erdichten“ [122], was, in Form des Gleichnisses oder der Fabel, beim Volk beliebter ist. „Fabeln sind für Reden vor dem Volk geeignet“. [123] Weniger leicht zu beschaffen und bei den Leuten anzubringen sind Muster, die „aus Tatsachen gewonnen werden“. Es ist weniger schön, dafür nützlicher,

Beispiele auf sie zu beziehen, denn im allgemeinen ist eine Tatsache wie eine vergangene Handlung, die zu beurteilen ist, nur einer anderen Tatsache ähnlich, die ebenfalls vergangen ist.

Die beiden Stellen aus dem *ersten* und *zweiten Buch* der *Rhetorik*, an denen vom „Beispiel“ die Rede ist, sind zu kombinieren. Wer einer vergangenen Handlung das Muster einer erfundenen Geschichte anpasst (Handlung ist gegeben – ihr Muster ist zu finden), verleiht ihr den Anschein einer fiktionalen Erzählung oder umgekehrt, dieser den einer vergangenen Geschichte.

Denn beim Exemplifizieren gibt es eine „Entsprechungslast“ oder „Angleichungslast“, wie Austin sagt [Austin, *Wie man spricht*, in: *Gesammelte philosophische Aufsätze*, a.a.O., 185], die nur an einem, am Beispiel oder am Muster liegt. Liegt sie am Muster, dann soll es dem Beispiel entsprechen oder angeglichen werden, nicht umgekehrt das Beispiel dem Muster. Liegt die Last dagegen am Beispiel, dann soll es dem Muster entsprechen. Nachdem das Muster fiktiv ist, beides jedoch von der selben „Gattung“ ist, wird es (die Handlung) in dieser Ausrichtung einem Gleichnis oder einer Fabel ähnlich gemacht, je nachdem, um welche Erzählung es sich handelt.

26

Für die Handlung bedeutet die „Entsprechungslast“, dass im Fall einer Nichtentsprechung die Handlung in dem Beispiel zu korrigieren ist, in dem sie ausgeführt wurde, nicht die Handlung in dem Muster, in dem sie beabsichtigt war.

Anscombe hat diese Last mit dem Beispiel einer Liste illustriert [Anscombe, *Absicht*, a.a.O.]. Ein Mann beabsichtigt, Dinge einzukaufen, deren Namen er auf einen Zettel geschrieben hat (fehlerlos nach dem Diktat seiner Frau). „Stimmen die Liste und die Dinge, die der Mann tatsächlich eingekauft hat, nicht überein, und stellt genau dies einen *Fehler* dar, dann

liegt der Fehler nicht in der Liste, sondern in der Ausführung des Mannes“ [88-89]; genau umgekehrt verhält es sich, wenn ein anderer auf einem Zettel die Namen der Dinge notiert, die jener einkauft; stimmt seine „Liste und die Dinge, die der [andere] Mann tatsächlich eingekauft hat, nicht überein, und stellt genau dies einen *Fehler* dar, dann liegt der Fehler“ in der Liste, nicht im Einkauf jenes Mannes. Besser gesagt, der Fehler liegt in der Ausführung der beabsichtigten Handlung des anderen Mannes: „Notieren, was jener einkauft“. Denn nur in einer Handlung dieser Art sollten die aufgezeichneten Namen den Namen der eingekauften Dinge entsprechen. Doch es bleibt dabei, dass in dem Fall die Liste und nicht der Einkauf zu korrigieren wäre. Grund dafür ist, wie im anderen Fall, die Handlung.

Dieses Beispiel Anscombes (für praktische und theoretische Erkenntnis bzw. „Präskription versus Deskription“) ist um vieles bekannter und zugänglicher als Austins Untersuchung des Beispielgebens *Wie man spricht. Ein paar simple Verfahren*, die vier Jahre vor Anscombes *Absicht* erschienen ist. In der handlungstheoretischen Literatur wird der Begriff der „Entsprechungslast“ oder „Passrichtung“ (*direction of fit*) Anscombe zugeschrieben, nicht Austin (der beides unterscheidet). Auch sein Wahlschüler Searle bezieht sich auf Anscombe [vgl. Ausdruck und Bedeutung, a.a.O., 19], um ihr Beispiel zur Illustration der vertikalen Konventionen zu verwenden. Damit legt man sich fest auf die „Ausrichtungen“, mit denen „Welt auf Wort“ und „Wort auf Welt“ gerichtet sind.

Ein Anhaltspunkt dafür ist vielleicht die Analogie von Absicht und „innerem Urteil“ oder „Selbstbefehl“ – „wie wenn ich zu mir sage, ‚Jetzt drücke ich auf Knopf B‘ – während ich auf Knopf A drücke“: dann sagen wir „*nicht*, was Du *gesagt* hast, war fehlerhaft, weil es beschreiben sollte, was Du *tatest*, es aber nicht *beschrieb*, sondern: was Du *getan* hast,

war fehlerhaft, denn es stimmte mit dem, was Du sagtest, nicht überein“ [Anscombe, a.a.O., 90].

27

Die „Liste des Mannes, der eingekauft hat, hat die Welt-auf-Wort-Ausrichtung“ [Searle, a.a.O., 20] (vertikaler Pfeil nach oben), deshalb sollte er, falls etwas nicht stimmt, die Welt ändern, nicht das Wort. Die umgekehrte Ausrichtung (vertikaler Pfeil nach unten) ist beim anderen Mann zu finden, beim Detektiv, der im Fall seines Scheiterns das Wort, nicht die Welt ändern soll. Denn seine „Liste [soll] zur Welt passen; er soll die Liste in Übereinstimmung mit den Handlungen des Einkäufers machen“ [ebd]. Zur „Welt“ passen soll seine Liste jedoch mehr noch in dem Sinn, in dem die Liste in Übereinstimmung mit seiner eigenen Handlung zu bringen ist. Nur weil diese darin besteht, zu notieren, was der andere tut, gibt es einen vertikalen Pfeil nach unten, zum Tun des Einkäufers, neben dem Pfeil nach oben, der auf die Wünsche oder Motive zeigt, die ein Detektiv so hat (und seine Auftragsgeberin, die misstrauische Frau des Einkäufers).

„Die Ausrichtung ergibt sich immer aus dem illokutionären Witz“ [ebd.]. Der Witz des Notierens auf Seiten des Detektivs ist es, das Tun und Treiben des wahrscheinlich ehebrecherischen Mannes in jedem halbwegs interessanten Detail aufzuzeichnen. Kauft er, neben „Bohnen, Butter, Braten und Brot“, so wie es (in der Überlieferung Searles) seine Frau allein haben wollte, auch „Blumen“ – und wenn ja, für wen und wozu? Ich jedenfalls zweifle nicht daran, dass es deshalb auch der „Witz“ seiner Liste ist, Dinge mit ihrer Hilfe herauszufinden, die sonst verborgen geblieben wären. Ansonsten ist sie zwecklos. Deshalb sehe ich darin mindestens zwei Ausrichtungen involviert: nach „unten“ die zum aufgezeichneten Tun, nach „oben“ die zum Tun des Aufzeichnenden sowie zu dem des Adressaten der Aufzeichnung. Allerdings geht aus meiner Dar-

stellung nicht mehr hervor, wie „oben“ und „unten“ noch auf „Wort“ und „Welt“ zu verteilen wären.

Der Witz der Notizen des Einkäufers ist es, ihn mit einem Blick an den Auftrag zu erinnern, mit dem ihn seine Frau zum Einkauf geschickt hat (nach „unten“). Dazu muss er einiges aus anderen Quellen wissen oder erfinderisch genug sein, denn ich zum Beispiel würde mit seiner Liste wenig anfangen (wieviel und welche Bohnen oder Butter, und was ist ein „Braten“?). Außerdem weiß ich natürlich nicht, ob der „illokutionäre Witz“ seiner Liste ähnlich dem der meinen ist, bei der mich die Reihenfolge „Bohnen, Butter, Braten, Brot“ zugleich an die Reihenfolge erinnern soll, in der ich die Dinge in der Verwirrung des Supermarktes finden kann. Darin gleicht meine Liste der des ebenso chronologisch vorgehenden Detektivs. Aber gleich, wie dem ist, die Einkaufsliste enthält eine weitere Ausrichtung nach „unten“, ohne die sie „witzlos“ wäre. Denn wenn es, einschließlich des Einkäufers, niemand gibt, der auf die aufgelisteten Dinge wartet, weil er sie braucht oder sonst haben möchte, ist der Einkauf samt Liste, die zu ihm verhelfen sollte, zwecklos.

28

Bei Searle hat, auf ein Schema zusammengefasst, die Liste vom Einkäufer die Rolle des gegebenen Musters, für das der Einkauf ein passendes Beispiel abgeben sollen. Vom Detektiv hat sie die Rolle des Beispiels, das zum Einkauf als dem Muster passen soll, welches gegeben ist. Während dieser im Fall eines Fehlers die Liste korrigiert, korrigiert jener den Einkauf. So gegensätzlich diese Handlungen im Umgang mit den Listen sind, diesen selbst ist nicht unbedingt anzumerken, welche das Muster oder Beispiel ist.

Ein Richter, der sie als Beweismittel im Verfahren gegen den Einkäufer sichtet, sieht nicht, welche der beiden Notizen mit welchen der beiden vertikalen Konventionen übereinstimmen

sollen. Um herauszufinden, welche Liste welche ist, sucht er nicht die angebliche Festlegung der Liste, die mit den Tatsachen übereinstimmen soll, um sie dann mit der Festlegung der anderen Liste zu vergleichen, die mit den Wünschen oder Aufgaben des Einkäufers übereinstimmen soll. Stattdessen wird er versuchen, die Handlung zu rekonstruieren, von der die eine oder andere Liste ein (früherer oder späterer) Teil ist.

Auf einem Beweisfoto ist der Verdächtige mit Blumen an der Kassa zu sehen. Angenommen, auf einer der sonst ununterscheidbaren Listen steht tatsächlich „Blume“, auf der anderen nicht. Deswegen ist sie noch nicht die Liste des Detektivs, der sich, übereinstimmend mit dem Einkäufer, an keine Blumen erinnert. Dieser könnte sie zusätzlich auf die Liste gesetzt haben, um, nachdem er seine Frau betrogen hat, nicht „die kleine Aufmerksamkeit“ für sie zu vergessen. Aber auch die Klägerin will von Blumen nichts wissen. Hatte er sie unterwegs vergessen oder, wegen ihrer Anruchigkeit, absichtlich liegen gelassen?

Eine Antwort darauf ist hier weniger interessant als die Verschiebung der Aufmerksamkeit, von der Liste zu den Handlungen in ihrer Umgebung.

29

„Exemplifizieren“ nennt Austin nur eines der *paar simplen Verfahren*, von denen es insgesamt vier gibt. Jedes handelt von einem anderen Verhältnis von Muster und Beispiel, und zwar in einer sehr vereinfachten Situation, in der wir wahrscheinlich auch „manchmal sind“ [Austin, Wie man spricht, a.a.O., 175].

Zweimal geht es darum, zu einem gegebenen Beispiel ein Muster zu finden, was bei Austin heißt, ein Muster an ein Beispiel anzupassen; zweimal darum, zu einem gegebenen Muster ein Beispiel zu finden oder ein Beispiel einem Muster anzupassen [Austin schreibt „Exemplar“, nicht „Beispiel“, das er für ei-

ne kompliziertere Situation reserviert]. Was zu diesen zwei Richtungen des Anpassens (etwas Passendes zu etwas Vorhandenem finden) dazukommt, sind jeweils zwei Richtungen des Entsprechens. So kann man zu einem gegebenen Beispiel ein Muster finden, das dem Beispiel entsprechen soll oder umgekehrt, dem das Beispiel entsprechen soll, und zu einem gegebenen Muster ein Beispiel, das dem Muster oder dem das Muster entsprechen soll.

„Zum *Exemplifizieren* muss man ein Exemplar finden, dem dieses [gegebene] Muster entspricht.“ [187] Die Entsprechungslast liegt in dieser Art des Handelns beim Muster. In der selben Passrichtung (Beispiel auf Muster) und umgekehrter Entsprechungslast gibt es eine andere Handlung, die Austin „Einsetzen“ oder „Lücke füllen“ nennt. „Zum *Einsetzen* muss man ein Exemplar finden, das diesem Muster entspricht“. [ebd.] Dieses Verhältnis ist auch das von Anscombes Beispiel für „praktische Erkenntnis“.

Das Verhältnis des Beispiels in der *Rhetorik* von Aristoteles nennt Austin „Plazieren“ oder „Etikettieren“: „Zum *Plazieren* muss man ein Muster finden, das diesem Exemplar entspricht“. [ebd.] Die Passrichtung ist die vom herauszufindenden Muster auf ein vorhandenes Exemplar, auf die Handlung, die beurteilt werden soll. Die Entsprechungslast liegt beim Muster, das dem Exemplar entsprechen soll. Ein typischer Fehler im Gebrauch des rhetorischen „Überzeugungsmittels“ ist der, neben ein Beispiel ein Muster zu stellen, das ihm nicht entspricht. In dem Fall ist ein anderes Muster (oder „Etikett“) zu finden, denn das Beispiel ist es, welches für das Urteil beibehalten werden soll.

Bleibt noch die Art des Handelns, bei der es darum geht, zu einem gegebenen Beispiel ein Muster zu finden, „dem dieses Exemplar entspricht“ [ebd.]. Die Passrichtung ist die vom Muster, das herauszufinden ist, auf ein vorhandenes Beispiel, doch die Entsprechungslast liegt beim Beispiel. Austin

nennt diese Handlungsweise „Aussagen“, doch an einer anderen Stelle scheint es, dass man sie auch „Übertragen“ nennen könnte. „Eine Metapher – A ist wie B – ist nicht deshalb eine schlechte Metapher, weil B nicht die Merkmale von A [...] hat, sondern weil A nicht die Merkmale von B hat“ [185]. Um an die Schulmetapher „die Wiese lacht“ zu erinnern, ist das Lachen das gefundene Muster, dem eine gegebene (oder vorgestellte) Wiese entsprechen soll. Schlecht oder unverständlich wäre diese Metapher, wenn die Wiese nichts vom Lachen hat. Die metaphorische Frage ist nicht, ob das Lachen etwas von einer Wiese hat.

30

Um die Einfachheit der Situation zu schildern, in der es zu diesen vier Handlungsweisen kommt, sind zwei Konventionen zu erwähnen und eine „natürliche Verknüpfung“. Die eine Konvention ist eine der Bezugnahme oder Referenz: sie ordnet einzelnen Dingen singuläre Termini zu (bei Austin: Zahlzeichen oder G-Worte); die andere ist eine des „Sinnggebens“: sie ordnet den Dingen, die als Muster etabliert sind, „allgemeinere“ Termini zu (bei Austin: Namen oder T-Worte; allgemeine Termini gibt es später). Jedes der vier simplen Verfahren macht von ein und derselben Satzform „G ist ein T“ [176] einen anderen Gebrauch.

Die Konvention des Sinnggebens involviert „*die Auswahl eines Exemplars oder Probestücks als Standardmuster*“, was, trotz Vereinfachung, „gar nicht so weit von der Wahrheit entfernt“ [179] sei. Andere Dinge von dieser Art sind mit dem selben allgemeinen Terminus zu bezeichnen. Sie sind, anders gesagt, mit dem „T-Wort“ oder dem „Namen“ zu benennen, dem das Muster als „Sinn“ konventionell zugeordnet ist. „Dinge von dieser Art“ sind Dinge, die dem als Muster ausgewählten Ding in einer (und nur in einer) Hinsicht ähnlich sind (was nicht konventionell bestimmt ist).

Die Vereinfachung der Situation, die ansonsten, mit dem Nebeneinander von Muster und Beispiel als Dinge derselben Gattung, auch eine der *Rhetorik* sein könnte, besteht darin, dass es für jedes Ding immer nur eine Hinsicht gibt, in der es einem anderen ähnlich ist. Jedes kommt als Beispiel nur eines Musters infrage, welches das seine ist. Aufgrund dieser Einfachheit kann man auch sagen, dass die „Assoziation durch Ähnlichkeit“, die zwischen Muster und Beispiel besteht, eine „natürliche Verknüpfung“ ist; sie wird in dieser Situation „als rein natürlich aufgefasst: Sie wird durch Beobachtung ohne Beimischung von Konventionen erfasst. In komplizierteren Situationen gilt das nicht“ [179, Fußnote 3].

Die Ähnlichkeit ist in dieser Situation das natürliche Verhältnis der Entsprechung, die durch keine der beiden Konventionen geregelt ist. Die Phase der „sprachlichen Gesetzgebung“ ist schon „vorüber“ [179], wenn jemand eine Handlung nach einem der vier Verfahren vollzieht. In dieser Einfachheit ist es kaum vorstellbar, dass es zu Fehlern kommt, zu Irrtümern in den Konventionen oder Ähnlichkeiten. Dennoch kann das Modell von Muster und Beispiel in einer Hinsicht nützlich sein, „denn es deutet darauf hin, dass Übereinstimmung mit Bezug auf den ‚Sinn‘ eines Namens [T-Wort] [...] letzten Endes durch Übereinstimmung hinsichtlich der *Gegenstände* erzielt wird, deren Typen Standards sein sollen, weshalb diese Typen ihrerseits immer noch durch Wahrnehmung zu bewerten und so den [...] Wahrnehmungsirrtümern ausgesetzt sind“ [189] („Typ“ ist der Gegenstand als Beispiel, mit dem ein G-Wort (singulärer Term) konventionell zur Bezugnahme verknüpft ist [180]).

31

„Komplexität entsteht trotzdem aufgrund der vielleicht unbeachteten Komplexität der Begriffe ‚passen‘ und ‚entsprechen‘.“ [184] Beide scheinen symmetrisch zu sein, so-

fern man von den Handlungen absieht: „Wenn X Y entspricht, entspricht auch Y X, ebenso wie Y [an] X passt, wenn X [an] Y passt. Aber wenn ich X mit Y in Entsprechung bringe, bringe ich Y genauso wenig in Entsprechung mit X, wie ich Y an X anpasse, wenn ich X an Y anpasse“ [185, Fußnote 7].

Die „Passrichtung“ erläutert Austin mit dem „Vorzeigen“ [184] eines Beispiels oder Musters, zu dem ein Muster oder Beispiel gefunden werden soll. Für die „Entsprechungslast“ setzt er das „analoge“ Wort „Angleichungslast“ [185] ein, um die Asymmetrie der Handlungen hervorzuheben. Wenn ich X an Y angleiche, liegt die Last auf X, gleiche ich dagegen Y X an, liegt sie auf Y. Im ersten Fall begehe ich einen Fehler, wenn ich mich „hinsichtlich der Beschaffenheit von X“ [ebd.] irre oder es falsch darstelle, im anderen ist es umgekehrt. Soll, wie im ersten Fall, X Y entsprechen, und beide entsprechen „einander“ nicht, dann ist X zu korrigieren, nicht Y. – Kompliziert in dieser einfachen Situation ist auch, wenn X vorhanden ist und ein Y zu bringen ist, dem X entspricht: dann unterscheidet sich die fragliche Passrichtung (Y? auf X) von der Entsprechungslast (X?). Einfacher ist es, wenn das, was ich bringe (Y?) und daher (an X) anpasse, auch dem (X), woran ich es passe, entsprechen soll (Y?), wie es beim *Etikettieren* (Muster fehlt und soll entsprechen) und *Einsetzen* (Beispiel fehlt und soll entsprechen) der Fall ist.

Auf die Situation der *Rhetorik* übertragen, fällt auf, dass die Unbekanntheit und die Bekanntheit, mit der Aristoteles Muster und Beispiel unterscheidet, nicht über die Richtung entscheidet, in der eines dem anderen entsprechen soll. Dass die Differenz des Bekanntseins für die Passrichtung gleichgültig ist, ist einfach zu verstehen. Es kann in der Situation einer Beratung geschehen, dass einer ein bekanntes Handlungsmuster vorzeigt, zu dem ein anderer ein Beispiel herausfindet oder gibt, das ihm entsprechen soll (Einsetzen) – oder eben umgekehrt, dem das Muster entsprechen soll. Diese andere

Richtung des *Exemplifizierens* ist vergleichsweise kompliziert. Weil ein Beispiel schon „begrifflich“ am Muster zu messen oder zu beurteilen ist, scheint es, dass es auch in jeder Handlung, in der ein Beispiel gebracht wird, nur darum geht, ein Beispiel in Entsprechung zum Muster zu bringen, nicht umgekehrt.

32

So einfach, wie diese „Situation Null“ [175] ist, so kompliziert ist es, sie sich vorzustellen. Hier ein Versuch. Es gibt nur vier Farben ohne Mischung und Schattierung, alle nur in einer Form, die darum selbst nie mit einer anderen zu vergleichen ist: bunte Kugeln in einem Kaugummiautomaten, in dem sie schon alle numeriert sind. Daneben gibt es von vier ausgewählten Kugeln einen Mustervorrat in einem Kasten, der nicht angetastet oder manipuliert werden soll. Darin sind sie der Reihe nach mit „Rot, Gelb, Grün, Blau“ beschriftet und in der Hinsicht leicht zu unterscheiden, auf die es ankommt.

Beim *Plazieren* (Etikettieren) und *Aussagen* (Übertragen) werden einige Kugeln aus dem Automaten gedrückt. Eine davon wird mit der Äußerung des singulären Terms vorgezeigt, der von ihr leicht abgelesen werden kann: „53“. Daraufhin wandert der Blick zum Kasten und bleibt bei einer seiner vier Kugeln stehen. Sie ist mit dem generellen Term „Gelb“ bezeichnet, der ebenso leicht von ihr abzulesen ist. Wenn die beiden Kugeln einander entsprechen, dann ist die „natürliche“ Verknüpfung mit einer „assertorischen“ zu bestätigen: „53 ist ein Gelb“, wenn nicht, dann nicht.

Meine Aufgabe ist beim *Plazieren* jedoch eine ganz andere als beim *Aussagen*. Im ersten Fall soll die Kastenkugel, die meinen Blick gefangen hat, der Automatenkugel entsprechen, die ich herzeige. Wenn nicht, dann werde ich, um mich zu korrigieren, meine Handlung mit der selben hergezeigten Kugel und einer anderen in dem Kasten wiederholen: „53 ist ein Grün“.

Zwei Chancen habe ich noch. Im zweiten Fall soll dagegen die hergezeigte Kugel einer von dem Musterkasten entsprechen. Wenn ich beim Aussagen damit falsch liege, kann ich nicht einfach umgekehrt zum Plazieren vorgehen, eine andere Kugel aus dem Automaten herzeigen und bei der selben Kugel im Kasten bleiben: „54 ist ein Grün“. Ich kann nicht das Beispiel wechseln und das Muster beibehalten, um mich zu korrigieren, weil ich damit die Passrichtung änderte, von der ich ausgegangen bin (ich kann es in dem Sinn, in dem ich falsches Aussagen mit Exemplifizieren korrigieren kann). Also korrigiere ich mich beim Aussagen gleich wie beim Plazieren, indem ich meine Handlung mit der selben Kugel aus dem Automaten und einer anderen in dem Kasten wiederhole: „53 ist ein Grün“. Auch die Chancen, eine richtige Aussage zu treffen, scheinen dieselben zu sein.

33

Trotzdem sind beide Handlungen zu unterscheiden, verbunden auch mit dem Sinn oder dem Interesse, den das Herzeigen der Automatenkugel hat. Geht es noch darum, ihr erst einmal eine Bezeichnung zu geben, ein Etikett, oder schon darum, zu sagen, was sie für eine ist?

Mit der Aussage ist mir nicht geholfen, wenn ich die Etikette nicht kenne. Vielleicht sehe ich bereits, ohne meine Kugel bezeichnen zu können, dass sie gelb ist, aber sagen könnte ich es gewiss nicht. Daher kann ich es auch nicht auf die Aussage abgesehen haben, sondern nur darauf, sie nach der Art der Kugeln zu bezeichnen, *denen ihr ähnlich sind*. Dazu sind die Musterkugeln da. Im Fall des Plazierens oder Etikettierens möchte ich eine konventionelle Bezeichnung wie „Grün“ mit der Automatenkugel verknüpfen, was durch die (bezeichnende) Ähnlichkeit einer Musterkugel zur Automatenkugel gelingen soll [vgl. 190; Austins Terminologie ist an der Stelle eine andere: „beim Plazieren richtet sich das Interesse darauf,

den Namen durch den Sinn mit dem Typ zu verknüpfen, während beim Aussagen (oder Übertragen) das Interesse darauf geht, den Sinn durch den Typ mit dem Gegenstand zu verbinden“ – ich bleibe bei der Tabelle auf Seite 180, wo das „Exemplar“ sowohl der „Gegenstand“ als auch der „Typ“ ist, mit dem ein G-Wort konventionell verknüpft ist, wogegen der „Sinn“ das „Muster“ ist, mit dem ein T-Wort konventionell verknüpft ist].

Im anderen Fall setze ich die Bezeichnung voraus. Mein Interesse richtet sich auf die Beispielkugel beziehungsweise darauf, mit ihr den Sinn von „Grün“ zu verknüpfen, was durch die (bezeichnende) Ähnlichkeit dieser Kugel zur Musterkugel gelingen soll. Beim Aussagen habe ich es darauf abgesehen, zu sagen, was sie ist: sie ist von der Art der Kugeln, *denen sie ähnlich ist*. Das habe ich vorhin auch schon gesehen, doch jetzt, nachdem ich weiß, dass ähnliche Kugeln nach dem Muster „Grün“ bezeichnet werden, kann ich es sagen.

Beide Handlungen haben eine andere Geschichte, die unter Umständen bemerkbar ist. Geht es darum, eine neue Etikette beziehungsweise eine Bezeichnung zu finden, die ich noch nicht kenne, dann drücke ich so lange am Automaten, bis mir eine völlig unbekannte Kugel in die Hand fällt. Umso aufschlussreicher ist dann der Blick in den Musterkasten. Geht es um eine Aussage, bin ich zu ihr wahrscheinlich jedesmal schon bereit, wenn mir ein Blick auf die herausgedrückten Kugeln genügt. Dann ist mir der „Sinn“ der Kugeln im Musterkasten schon geläufig genug, um mich mehr für die Kugeln aus dem Automaten selbst zu interessieren.

34

In der anderen Passrichtung geschehen andere Dinge. Beim *Exemplifizieren* und *Einsetzen* wird auf eine Kugel aus dem Kasten gezeigt, mit der Äußerung: „Gelb“. Daraufhin wandert der Blick zum Automaten, aus dem einige Kugeln auf die Hand

gedrückt werden. Mag sein, dass er bei einer davon hängen bleibt, bei allen oder keiner, so dass nochmals gedrückt werden muss. Irgendwann fängt sich der Blick: „53“, so dass es im Fall der Entsprechung wieder heißen würde: „53 ist ein Gelb“.

Nun gibt es damit wieder zwei entgegengesetzte Aufgaben zu lösen. Einmal, beim *Einsetzen*, soll ich eine Automatenkugel herausfinden, die als Beispiel der gezeigten Musterkugel entspricht. Wenn beide einander nicht entsprechen, muss ich, wie nicht zuvor, meine Kugel wieder weglegen, eine andere nehmen oder nochmals drücken. Beim *Exemplifizieren* ist es anders. Wenn beide einander nicht entsprechen, muss ich zwar ebenfalls meine Kugel weglegen und eine andere suchen. Aber der Grund dafür ist ein anderer. Die Frage ist wieder, wie sich die Entsprechungslast in den Handlungen selbst bemerkbar macht.

Angenommen, Kugel 53 ist grün. Nach der sprachlichen Gesetzgebung sollte das entsprechende Muster mit „Grün“ beschriftet sein. Gezeigt wurde aber nicht diese Kugel, sondern eine gelbe. Auf diese habe ich auch geschaut, dann den Automaten bedient und eine grüne gebracht. Wozu ich sie bringen wollte, hängt von meinem Verständnis davon ab, zu welchem Zweck auf die Musterkugel gezeigt wurde. Ich habe es in dem einfachsten Sinn von *Einsetzen* verstanden: dass eine Kugel von dieser Art gebraucht werde (zum Kauen etwa, wofür die Musterkugel selbst nicht infrage kommt). Daher habe ich beim Automaten daneben gegriffen oder mich in der Wahrnehmung der Kugel getäuscht, die ich gebracht habe [vgl. 189: Fehleinsetzen deutet auf eine Fehlwahrnehmung des Exemplars hin; Fehlexemplifizieren darauf, dass ich das Muster (den Sinn von „Gelb“) nicht kenne].

Könnte es nicht genauso sein, dass ich mich in der Wahrnehmung der Musterkugel getäuscht habe? Das stellt sich heraus, wenn ich zu meiner Entschuldigung auf eine andere Kugel im

Kasten zeige. Eine Kugel dieser Art, eine grüne, wollte ich bringen und das habe ich auch getan. Da eine derartige aber nicht verlangt war, kehre ich zum Automaten zurück und wiederhole das „Einsetzen“ mit einer anderen Kugel. Dabei sind die Chancen (neben meinem Geschick) mehr dem Zufall des Automaten überlassen – ein vielleicht passendes Bild für das Verhältnis von Vorstellung und Handlung (Kasten und Einsatz).

35

Ein anderes Verständnis des Vorzeigens eines Musters verlangt das *Exemplifizieren*. Wie komme ich dahinter, dass nicht das Beispiel dem Muster entsprechen soll, sondern umgekehrt? Solange jemand anders auf den Kasten zeigt und ich die Kugeln aus dem Automaten bringe, werde ich kaum einen Unterschied bemerken. Jedesmal, wenn das Einsetzen stimmt, werde ich auch für das Exemplifizieren belohnt. Es scheint, als müsste ich selbst ein Interesse daran haben, ein Beispiel zu finden, dem das Muster entspricht.

Dazu komme ich am einfachsten, wenn mir auffällt, dass irgendetwas mit dem Kasten nicht stimmt. Eine mit „Gelb“ beschriftete Kaugummikugel bekommt Risse, auch ihre Beschriftung wird allmählich unleserlich. Deshalb lese ich noch „Gelb“ ab und gehe zum Automaten mit der Absicht, eine Kugel herauszubekommen, der die fragliche Musterkugel entspricht, der sie also, trotz ihrer Risse und schadhafter Beschriftung noch am ähnlichsten ist. Die Ähnlichkeit oder Entsprechung ist auf das Beispiel fixiert, das Muster ist belastet.

Da die Beschädigung keineswegs der Sinn der Musterkugel ist, der ihr in der Auswahl gegeben wurde, sehe ich davon ab und achte nur auf die Farbe. Meine Aufmerksamkeit richtet sich auch deshalb auf die Kugel, die ich bringe, weil ich damit ich den anfänglichen Akt der Sinngebung wiederhole, was nicht unbedingt heißt, dass die Kugel im Kasten mit der aus dem Automaten ersetzt werden soll. Wenn ich eine bringe, dem das

Muster mehr in den Rissen als der Farbe ähnelt oder entspricht, habe ich es falsch dargelegt beziehungsweise „fehl-exemplifiziert“.

Beim Exemplifizieren bringe ich das Beispiel nicht zu einem Gebrauch, wie er vom Muster nicht gemacht werden soll, obgleich es möglich wäre, sondern zu einem, der von ihm unmöglich gemacht werden kann: Es irgendwie mit sich selbst zu vergleichen. Dazu ist in dem Fall die Beispielskugel da. Was und für welches das Muster ein Muster ist und wozu es da ist – die Art der Dinge zu bezeichnen, die in der einen Hinsicht einander ähnlich sind, für die das Muster gültig ist – kann nur mit einem Beispiel dargelegt werden.

Das Muster soll ihm in dem Sinn entsprechen, den es als Muster hat, und der daher in dieser Handlung am Spiel steht. Eine Fehl-exemplifikation gefährdet, anders gesagt, den Status des Musters, und damit auch den aller Dinge, die nach ihm bereits richtig etikettiert sind. Wenn die, von denen „getreue Tatsachen“ ausgesagt wurde, dass sie gelb sind, auf einmal in Verbindung mit den Dingen gebracht werden sollen, die Risse haben, dann steht ein „Paradimenwechsel“ bevor oder man ist schon mitten drin.

36

Ist die Situation komplizierter (es gibt Schattierungen oder auch mehrere Hinsichten, in denen die Dinge einander ähnlich sind), dann sind die Unterschiede an den Handlungen einfacher zu erkennen. Man braucht sich nur eine Menge Kugeln mit verschiedensten Farbmischungen vorzustellen, neben einem Mustervorrat in der Dimension eines Malkastens mit beschrifteten Farbtöpfen. Nicht so weit von der Wirklichkeit entfernt ist der Umstand, dass die Anzahl der Töpfe im Kasten die der möglichen Ähnlichkeiten bei den anderen Töpfen weit unterbieten muss, denn „wir können weder ein unendlich großes Vokabular

meistern, noch geht es uns, allgemein gesprochen, um die winzigsten auffindbaren Unterschiede, sondern vielmehr um relative Ähnlichkeiten“ [192].

Austin wechselt für diese Situation die Bezeichnung der Handlungen: es geht darin um *Nennen* statt um Plazieren (Etikettieren), um *Beschreiben* statt Aussagen, *Einstufen* statt Einsetzen (Lücke füllen) und statt Exemplifizieren um *Beispielgeben* (ich verzichte auf die hier notwendigen Anführungszeichen).

Wenn ich eine gelborange Kugel „orange“ *nenne* oder als „orange“ *beschreibe*, gestehe ich wahrscheinlich mit freiem Auge zu, dass die konventionelle Bezeichnung des Malkastens nicht genau der Kugel entspricht. Im Fall des *Nennens* (Plazieren, Etikettieren) entspricht die Musterfarbe nicht genau der meiner Kugel – dabei wäre es möglich, eine neue Musterfarbe zu mischen und ihr eine konventionelle Bezeichnung wie „gelborange“ zu geben, wenn es darauf ankommt. Im Fall des *Beschreibens* (Aussagen) entspricht die Kugelfarbe nicht genau der Malkastenfarbe. Sie ist dieser weniger ähnlich als einigen anderen Dingen, die ebenso als „orange“ beschrieben werden, ähnlicher jedoch als der Farbe, die „gelb“ genannt wird. In dieser Situation „Eins“ [191] könnte man (oder besser: Austin tut es) die verschiedene „Entsprechungslast“ durch entgegengesetzte Richtungen der „Gewalt“ charakterisieren, die ich beim *Nennen* auf die sprachliche Gesetzgebung und beim *Beschreiben* auf die Dinge ausübe, mit Searle gesprochen also gegen die „Sprache“ und die „Welt“.

37

Mit dem mangelhaften, Unterschiede ignorierenden Benennen meiner Kugel übe ich deshalb Gewalt auf den Musterkasten aus, weil ich mit einem Farbton wie gelborange, den ich „orange“ nenne, den Sinn von „orange“, so wie er im Farbtopf zu sehen ist, um mehr als nur eine Nuance (in Richtung „gelb“) ausdeh-

ne oder „erweitere“: sein „künftiger Gebrauch wird durch den hier gesetzten Präzedenzfall beeinflusst“ [193]. Man kann gegen diese Gewalt nicht sagen, sie „missbrauche die Sprache“, was Austin der Fehlbenennung vorbehält oder vorhält. Aber nachdem es neben meinem gelborangen bald auch einen rotorangen Präzedenzfall geben wird, den ich eher „rot“ nennen würde, habe ich zu einer Verwirrung beigetragen, die nach Searles Ansicht die „Sprache“ betrifft und nicht die „Welt“.

Den umgekehrten Druck übe ich auf meine Kugel aus, wenn ich sie als „orange“ beschreibe. Damit oktroyiere ich ihr, wie Austin sagt, eine Uniformität mit Kugeln auf, die ich nicht einmal ähnlich finde, ich vernachlässige oder simplifiziere ihre „Spezifität“. Darauf könnte man erwidern, dass ich das wegen des ausgedehnten oder leeren Sinnes, der dem Muster zukommt, gerade nicht mache oder machen könnte. Dabei übersieht man, dass beim Beschreiben die Entsprechungslast am beschriebenen Gegenstand liegt, nicht am Sinn des Musterkastens, den ich zum Zweck der Beschreibung fixiert oder vorausgesetzt habe. Immerhin könnte ich ihn so, wie er ist, als Mittel einer genaueren Beschreibung verwenden, indem ich die Kugel als nicht ganz orange, aber auch nicht gelb, sondern als etwas dazwischen beschreibe, zu dem mir nur die richtigen Worte fehlen. Bei Beschreibungen könnte ich mir mit Umschreibungen helfen, beim Nennen nicht mit Umbenennen. Ich brauche eher einen neuen Namen, um die alten nicht noch mehr zu belasten.

Wenn ich in dieser Situation ein *Beispiel* für „orange“ *geben* soll, dann übe ich wieder Gewalt auf das Muster aus, wenn ich die gelborange Kugel bringe. Diese Gewalt, die auch dem Nennen zukommt, wird nicht weniger dadurch, dass ich daneben auch ein rotoranges Beispiele gebe. Wenn ich dagegen etwas als „orange“ *einstufen* soll, wie Austin sagt, und ich bringe dazu die gelborange Kugel, ist sie es, auf die ich Gewalt ausübe. Denn dann sage ich soviel wie, dass sie in die Lücke passt, in die nur die Kugeln gehen, die orange sind.

Um der „Wasserscheide zwischen Nennen und Beschreiben“ mehr Gestalt zu verleihen [194], paraphrasiere ich nochmals zwei Szenen von Austin mit meiner Beispielskugel.

A: „Du nennst das Orange? Aber Orange kann doch sicherlich nicht soviel Gelb enthalten. So etwas ist gar kein Orange.“ (Ähnlich Exemplifizieren; A: „Das ist dein Beispiel für Orange? Aber Orange soll nicht soviel Gelb enthalten.“)

B: „Du beschreibst das als Orange? Aber schau doch mal, es enthält eine Menge Gelb. Es ist eigentlich gar kein Orange.“ (Ähnlich Einsetzen, Einstufen; B: „Du setzt damit Orange ein? Aber schau, es enthält eine Menge Gelb.“)

Im zweiten Satz spricht A vom Muster, B vom Beispiel. Eher als B legt A eine neue „sprachliche Gesetzgebung“ nahe, falls ich meine Kugel auch nicht Gelb nennen sollte und ein gemischter Name wie „Gelborange“ fehlt. Dabei kann folgendes geschehen: Statt einen neuen Farbtopf im Musterkasten zu mischen, den wir vielleicht gar nicht abändern dürften, machen wir uns die Konvention zu eigen, dass *Gelborange* eine Art *Orange* ist [vgl. 195]. Damit machen wir das Muster zu einer Gattung, unter die einige Beispiele fallen, beziehungsweise den Namen „Orange“ zu dem allgemeinen Term „eines Genus“ [ebd.], das eine gelborange Art enthält. Von nun an folgt aus „dies ist ein Gelborange“ der Satz: „dies ist ein Orange“, wie aus „dies ist eine Katze“ der Satz: „dies ist ein Säugetier“ folgt.

Damit bin ich Austin bis zu der Stelle gefolgt, an der er vorschlägt, haltzumachen, nicht ohne Hinweis auf die offensichtliche Unvollständigkeit und mögliche Falschheit des „hier“ Geschriebenen. Die Untersuchung der *paar simplen Verfahren*, die in einer möglichst einfachen Situation von Muster und Beispiel vorkommen, „könnte mehr oder weniger unbegrenzt so weitergehen“ [196]. Gegen „unsere“ letztgenannte „Konven-

tion“ könnte die aristotelische Bestimmung von Muster und Beispiel (als Nebeneinander des Ähnlichen zum Ähnlichen, Bekanntes gegen Unbekanntes) als Kritik (an „uns“, nicht Austin) gelesen werden, die schon der platonischen Verabsolutierung der Gattung zugebracht war.

39

Doch Säugetiere kommen, sofern es sie überhaupt gibt, auf der selben Oberfläche vor, auf der auch Katzen vorkommen könnten, die zum Teil Kurzhaarkatzen sind. Es ist kaum die Folge einer sprachlichen Regel, wenn eine von diesen unter eine der anderen fällt.

Ich möchte die geschilderte Situation kurz noch in eine andere Geschichte verwickeln. Eine unbekannte Kurzhaarkatze ist gegeben, zu der ich ein Muster finden möchte, um sie damit bekannt zu machen. Als erstes handle ich, um mit Austin zu reden, im Sinn der Etikette. Ich wäre schon zufrieden, sie als „Katze“ bezeichnen zu können, denn so eine Katze habe ich noch nicht gesehen. Doch wie komme ich dazu? Am einfachsten, wenn A (oder B) sagt: „Aber so etwas (oder das) ist eine Katze wie diese da“, wobei A das Muster einer Katze vorzeigt und dann auf mein Beispiel zeigt (er setzt sie als Katze ein), B umgekehrt zuerst auf mein Beispiel und dann auf die Musterkatze (er etikettiert sie als Katze). Damit decken beide gleichsam die Ähnlichkeit der Kurzhaarkatze mit anderen Kurzhaarbeispielen ab und betonen die Hinsicht, auf die es ankommt. Aber worauf sollte einer zeigen, der sagt: „Aber so etwas ist ein Säugetier wie dieses“? Und wenn ein Säugetier existiert, dem in irgendeiner Auswahl schon einmal der Sinn eines Musters gegeben worden wäre, auf das man zeigen kann, wozu sollte er es tun? Es ist irgendwie weit hergeholt, zu glauben, dass es mir hilft.

Wahrscheinlich habe ich diese Art der Bekanntheit mit der gegebenen Unbekanntheit schon so weit assimiliert, dass ich

weit mehr noch befremdet wäre, wenn A sagte: „Aber so etwas ist nicht ein Säugetier wie dieses“, wobei er auf einen nackten Säugling zwischen Maus und Elefant zeigt. Er verneint damit eine Entsprechung zu einem Säuglingsmuster, das ich auf derartige Tiere automatisch anwende, auch wenn sie mir sonst unbekannt sind; er bringt mein vielleicht geläufigstes Muster in Gegensatz zu meinem Beispiel, was nicht heißt, dass er mir dafür irgendeine Etikette angeboten hätte.

40

Mit einer Negation wie „kein Säugetier“ (im Unterschied zu „Nichtsäuger“, was durchaus positiv ist) kann ich (zumindest nach Austin [198]) weder etwas als „etwas“ *etikettieren* noch etwas als „etwas“ *einsetzen*, um eine „Lücke“ zu füllen. Für mich hat das die Konsequenz, dass „nichts tun“, sofern es in meiner Absicht liegt, auch eine positive Charakterisierung dessen verlangt, was ich beim Nichtstun tun soll, um meine Absicht zu erfüllen: im Bett liegen, in die Luft schauen, mich nicht aufregen, spazieren gehen oder was weiß ich.

Was ich in der negativen Situation, bei einer Nichtentsprechung von Muster und Beispiel, machen kann, ist zum einen *Aussagen*: ein Beispiel mit dem Muster verknüpfen, dem es nicht entspricht, also von ihm sagen, dass es (das Beispiel) *nicht* so ist. Zum anderen *Exemplifizieren*: ein Muster mit einem Beispiel verknüpfen, dem es nicht entspricht, also mit einem Beispiel darlegen, dass es (das Muster) *nicht* so ist.

Das sind die beiden, auch in der einfachsten Situation komplizierteren Fälle, in denen Passrichtung und Entsprechungs-last „*entgegengesetzt*“ sind [für Austin kurz „Richtung und Last“, vgl. 199; im Folgenden übernehme ich die Kursivierung von Austin, ebd.]. Austin zufolge ist die negative Satzform „G ist nicht ein T“ deshalb beim Aussagen angebracht, weil es Sinn macht, *den* „gegebenen“ Gegenstand mit *einem* „produzierten“ Muster zu verknüpfen (Richtung), das *nicht* dem Gegens-

tand entspricht (Last). Umgekehrt macht „gegensätzliche“ Exemplifizierung Sinn, weil sie *das* gegebene Muster mit *einem* „produzierten“ oder herbeigeschafften Gegenstand verknüpft (Richtung), der *nicht* dem Muster entspricht.

Welchen Sinn hat in diesen Fällen die Nichtentsprechung? Sie ist offenkundig selbst produziert oder (mit Absicht) hergestellt. Denn beidemale wird ein Ding in einer Hinsicht produziert oder herbeigeschafft, in der es dem gegebenen Ding nicht entsprechen soll. Das heißt, dass zumindest der, der eine *negative* Aussage oder Exemplifizierung macht, den Sinn dessen kennt, was er macht.

41

Die negative Satzform „G ist nicht ein T“ eignet sich (wieder Austin zufolge) nicht für die anderen zwei Arten des Handelns, in denen Richtung und Last „parallel“ verlaufen [ebd.]: Für das gegebene Beispiel ein Muster produzieren, dem das Beispiel nicht entspricht, oder umgekehrt, für das gegebene Muster ein Beispiel produzieren oder geben, dem das Muster nicht entspricht. In beiden Fällen wird durch die Nichtentsprechung „nichts erreicht“, da sie nicht (mit Absicht) herzustellen ist. Sie passiert einem vielmehr, bei Fehletikettierung oder Fehleinsetzen, was freilich auch absichtlich geschehen kann.

Sicher, jeder kennt den Sinn seines Tuns, der eine *falsche* Etikettierung oder Einsetzung vornehmen möchte. Aber diese „falschen“ Handlungen sind nicht *negativ*: sie dissoziieren nicht Muster und Beispiel voneinander, sie bringen beide nicht in Gegensatz zueinander. Im Gegenteil, ihr Ziel ist ihre Assoziation, die nur eben falsch sein soll (so wie sie „ohne Absicht“ richtig sein soll). Beim gewünschten Falschetikettieren wird für das gegebene Beispiel eines Glases voll Himbeermarmelade die Etikette eines Marmelademusters angebracht, dem die Marmelade im Glas nicht entspricht: „Erdbeer-

marmelade“. Man sollte glauben, darin befände sich Erdbeermarmelade. Umgekehrt verhält es sich beim Einsetzen oder Einfüllen einer „falschen“ Himbeermarmelade.

Eine negative Etikettierung wäre so etwas wie das Durchstreichen von „Erdbeermarmelade“ auf dem Glas Himbeermarmelade, oder positiver: das Anheften des durchgestrichenen Etiketts. Damit hätte ich die Marmelade schon als „keine Erdbeermarmelade“ bezeichnet, wenn umgekehrt mit dieser Etikette auf einem leeren Glas ein negatives Einsetzen oder „Lücke füllen“ möglich wäre. Aber so, wie ich in dem Fall statt Himbeermarmelade gar keine Marmelade einfüllen muss, um nur keine Erdbeermarmelade einzufüllen, muss ich beim negativen Etikettieren auch nur die Etikette vom Glas selbst herunternehmen. Anders gesagt, das Negative beim Etikettieren oder Einsetzen ist, dass ich nicht etikettiere oder einsetze. (Wir könnten uns die Konvention zu eigen machen, dass in jedes Glas vom Vorjahr, auf dem wir „Erdbeermarmelade“ durchstreichen oder ablösen, heuer Himbeere eingefüllt wird; damit geben wir einer scheinbar negativen oder fehlenden Etikette einen positiven Sinn.)

42

Zuletzt ist die Negation mit einem so weitläufigen Muster wie „Säugetier“ in Verbindung zu bringen. Dieses scheinbar recht „abstrakte“ Muster gibt es, weil es neben ihm ein konkretes Gegenbeispiel gibt, von dem man sagen kann, es sei kein Säugetier. Um ohne dem Mittel der Negation sagen zu können, was es ist, ist irgendein positives Etikette wie „Nichtsäuger“ notwendig, das sich dann umgekehrt auch zum Einsetzen eines Nichtsäugers eignet (je nach dem Sinn, der ihm in der Auswahl als Standardmuster gegeben wird, ist es ein Tier, das von klein auf anders ernährt wird; es kann nur nicht „alles andere“ als ein Säuger sein, was für jede Auswahl zu viel wäre).

Ebenso eignet sich „Säugetier“ zum Einsetzen aller Säugetiere, die es gibt, denn jedes entspricht dem Muster genau in der einen Hinsicht, in der sie jeweils gesäugt werden. Die Ähnlichkeit ist offenbar mehr auf das Tun als auf die Behaarung (oder sonst was) bezogen. Das könnte auch ein Weg sein, um die Verabsolutierung der Gattung zu umgehen. Sonst ließe sich kaum der Glaube aufrechterhalten, dass es Katzen gibt, denn unter diesem Genus kann es erst wieder nur die Katzen geben, deren Muster weniger weitläufig ist; letzten Endes fallen in dieser Richtung alle Beispiele mit dem Muster zusammen, das sie selbst sind; es gibt nur Musterbeispiele, die sich selbst exemplifizieren, wie es oft von der Kunsttheorie verlangt ist.

Statt zu sagen, dass Kurzhaarkatzen unter die (Art der) Katzen fallen und diese unter die (Gattung der) Säugetiere, möchte ich sagen, dass die als „Kurzhaarkatzen“ etikettierten Beispiele sich immer auch als „Katzen“ etikettieren lassen, nicht immer umgekehrt, und die als „Katzen“ etikettierten Beispiele immer als „Säugetiere“, was wieder nicht unbedingt umgekehrt so ist. Ich möchte das jedenfalls noch in einer Situation sagen, die von Austins „Situation Null“ nicht weiter entfernt wäre wie „von der Wahrheit“ [179].

In dieser Situation ist es „unwesentliche Zufälligkeit“, dass es mehr als nur ein einziges Säugetier gibt, das eine Katze ist, und zwar eine Kurzhaarkatze. Allerdings, ich habe etwas vergessen: ein anderes Säugetier, das in dieser Situation noch an „Muster und Beispiel“ denkt oder danach handelt.

III, 1

Damit sollte nur eine Grundlage für eine Auseinandersetzung mit dem Begriff der Exemplifikation geschaffen sein, so wie er nach Nelson Goodman und Alvin I. Goldman in der Kunsttheorie und der Handlungstheorie Verwendung findet. Das Wort steht nicht für den Begriff. Was „Exemplifikation“ genannt wird, kann eines der anderen *simplen Verfahren* Austins sein, ein komplizierteres oder etwas ganz anderes. Jedenfalls, so scheint es, handelt es sich um ein Verhältnis von Muster und Beispiel, bei dem es seltsam ist, wenn der Begriff der Ähnlichkeit keine Rolle spielen soll.

Das ist bekanntlich das Erste, was Goodman in nominalistischer Tradition lehrt oder was von ihm in bildtheoretischer Tradition zu lernen ist; hier nur eine Skizze davon. Ein oft zitiertes, eher „phänomenologisches“ Argument weist hin auf die unendliche Vielfalt, in der jeder Gegenstand „gegeben“ ist und in der alles allem ähnlich ist. In dieser Hinsicht ist es die „vielfältige Weise, wie die Welt ist“ [Nelson Goodman und Catherine Z. Elgin, *Sprachen der Kunst*, Frankfurt am Main, 1995, 18], die den Begriff der Analogie sinnlos machen soll. In einer anderen, umgekehrten Perspektive sorgt dafür nicht die Gegebenheit der Dinge, *summa summarum* „die Welt“, sondern die vielfältige Art und Weise der Erzeugung (von Welten). Ein ebenso oft zitiertes, eher „konstruktivistisches“ Argument richtet sich also gegen das „unschuldige Auge“: Nichts wird in einer Hinsicht bloß gesehen, sondern immer „als“ irgendetwas; daran, an dem „Aspekt“, ist das Auge als Akteur gleichsam selbst schuld. Denn ein „Aspekt“ ist nicht nur das Moment an einem Gegenstand, das in wechselnder Hinsicht selbst wechselt, sondern „er ist der Gegenstand, wie wir ihn betrachten oder begreifen, eine Version oder ein Konstrukt des Gegenstandes“ [ebd. 20]. Ein drittes Argument verweist auf die Fiktionalität etwa eines Drachens: Wem oder was soll er ähnlich sein, wenn es ihn gar nicht gibt? [vgl. Oli-

ver R. Scholz, Bild, Darstellung, Zeichen, Frankfurt am Main 2004, 34; 30: „Diese Fälle zeigen, dass das Bildsein nicht in jedem Falle etwas mit einer Beziehung zwischen dem Bild und abgebildeten Gegenständen zu tun hat. Das versetzt der Ähnlichkeitstheorie einen entscheidenden Schlag“; auch der „Kausaltheorie“ vgl. 91] Darauf scheint ein viertes selbst schon die Antwort zu geben: Traditionelle Theorien der Ähnlichkeit oder der Nachahmung hätten, so heißt es, immer nur die eine Richtung im Auge, von der Welt zum Bild oder Abbild, während am Anfang oft das Bild sei [38; oder 56: wenn Ähnlichkeitsurteilen eine Tätigkeit des Vergleichens zugrundeliegt, soll man allein schon die Frage, womit ein Bild zu vergleichen ist, als absurd empfinden]. Um noch ein letztes zu erwähnen, ist es die Lernbarkeit (wenn nicht Lernpflicht), die eine „Sprache der Kunst“ mit einer gewöhnlichen Sprache gemeinsam hat, und die sie von den „Ähnlichkeiten“ unterscheidet. Das kann auch in Austins Nullsituation nur richtig sein. Was man sprachlich darin lernt, sind konventionelle Verknüpfungen; damit lernt man, was „G ist ein T“ bedeuten soll; was man nicht mit der Sprache lernt, ist, ob ein G, falls es einem unterkommt, ein T ist oder nicht.

Die allgemeine Schlussfolgerung ist jedenfalls, dass die Ähnlichkeit ohne Belang ist, da sie ein entweder universelles oder leeres Verhältnis ist; sie ist mit der Exemplifikation zu ersetzen, ohne darin involviert zu sein.

2

„Exemplifikation ist Besitz plus Bezugnahme.“ [Goodman, a.a.O., 60] Bezugnahme ohne Besitz ist „Denotation“. Mit diesen beiden Modi der „Symbolisierung“ ist das ganze Reich der Zeichen, die Goodman „Symbole“ nennt, abgedeckt. Anders gesagt, für die Kategorie der „Symbolisierung“, der Bezugnahme oder „Referenz“, welche (in nominalistischer Tradition) alle denkbaren Fälle von „eins steht für's andere“ (*standing for*)

umfasst, gibt es nur diese zwei Relationen: Einerseits die Denotation, die als „einfache Applikation eines Etikettes auf eines oder mehrere Dinge“ völlig konventionell oder „willkürlich“ ist; alles kann alles denotieren, falls man sich darauf einigen kann [vgl. Goodman, a.a.O., 55]. Und andererseits die Exemplifikation als „der motivierte Modus der Symbolisierung“, der nicht nach Analogie, sondern nach Zugehörigkeit oder Teilhabe definiert ist [vgl. Gérard Genette, *Fiktion und Diktion*, a.a.O., 111-113].

Als Beispiel hat ein Pullover die Runde gemacht. Es ist „willkürlich“, ihn als „grün“ zu bezeichnen. Aber wenn er die Eigenschaft besitzt, grün zu sein, ist es nur natürlich (zu glauben), dass er diese auch exemplifizieren kann; falls darauf jemand Bezug nimmt, könnte man meinen, um ein Beispiel für ein Farbmuster zu geben. Tatsächlich ist auch für Goodman die Redeweise elliptisch, nach der ein Pullover die Eigenschaft exemplifiziert, die er hat. Was dabei fehlt, ist jedoch nicht ein Akteur, der ein Beispiel gibt, sondern eine Etikette, die mit „grün“ „koextensiv“ ist [Goodman, a.a.O., 62]. Der Pullover exemplifiziert eine jener willkürlichen Etiketten, von denen es weniger willkürlich ist, wenn sie auf ihn zutreffen beziehungsweise passend zu applizieren sind. „Wir wollen also Exemplifikation von Prädikaten *und anderen Etiketten* als elementar ansehen“. [61, Kursivierung von mir] Der Pullover gibt dann ein passendes oder treffendes Beispiel für „grün“ ab, wenn umgekehrt „grün“ ein auf ihn zutreffendes Prädikat ist, eine passende Etikette für ihn. Kurz, es gilt das „Theorem“ der Reziprozität: „Wenn x y exemplifiziert, dann denotiert y x “ [65; vgl. Genette 112].

Die Frage ist, wie Exemplifikation, das heißt „Besitz plus Bezugnahme“, zu verstehen ist. Soll der Pullover (als x) die Etikette „grün“ (als y) in dem Sinn (einer Summe) exemplifizieren, dass er sie sowohl besitzt als sich auch auf sie bezieht? Das scheint ausgeschlossen oder für einen unbeschrif-

teten Pullover ungewöhnlich zu sein, obwohl man mit Goodman schon daran gewöhnt sein könnte, zu sagen, dass ein Ding (wie er) „nur die Eigenschaften exemplifiziert, die es hat und auf die es *zugleich* Bezug nimmt“ [vgl. Goodman, 60; bei Genette: „ein Ding kann nur exemplifizieren, was zu ihm gehört (Eigenschaft)“, 112]. Ist der Besitz dagegen allein auf die Eigenschaft beschränkt, grün zu sein, und der Bezug nur der von dieser seiner Eigenschaft auf „grün“ (oder auf Koextensives), so kann man sagen, dass der Pullover in dem Sinn „grün“ exemplifiziert, in dem er sich *in seiner Eigenschaft*, grün zu sein, auf „grün“ bezieht.

3

So verständlich das ist, müsste es auch im Theorem „wenn x y exemplifiziert, dann denotiert y x “ einen Platz finden. Steht x für „etwas im Besitz seiner Eigenschaft, grün zu sein“ und für y „grün“, dann besteht eine „einfache Applikation“ der Etikette „grün“ darin, sie auf etwas im Besitz seiner Eigenschaft des Grünseins anzuwenden. Den „buchstäblichen Besitz“ definiert Goodman mit der transparenten „extensionalen Formel“: $X \text{ ist grün} = \text{„grün“ trifft auf } X \text{ zu}$ [vgl. Goodman, 58]. Dabei trifft es schon zuviel, wenn X an beiden Stellen als „ X im Besitz seiner Eigenschaft des Grünseins“ verstanden wird. Auf X trifft auch „Pullover“ zu, nur nicht „im Besitz seiner Eigenschaft des Grünseins“. Trifft „Pullover“ nicht einfach nur auf X zu, sondern auf X im Besitz der Eigenschaft des Pulloverseins, so trübt das die Formel in einer Weise, die eher typisch für Intensionalität ist. Wenn ich „Pullover“ appliziere, glaube ich oft, dass X die Eigenschaft besitzt, ein Pullover zu sein. Das glaube ich auch, wenn X ein Pullunder ist. Dieser Besitz schließt den anderen aus. Deshalb appliziere ich, wie der Irrtum zeigt, die Etikette „Pullover“ nur auf X , weder auf X im Besitz der Eigenschaft, ein Pullover zu sein, die ein Pullunder nicht hat, noch auf X im Besitz der

Eigenschaft, ein Pullunder zu sein. Denn wenn ich darauf meine Etikette appliziert hätte, dann hätte ich sicher nicht *mich* getäuscht (nicht im eigenen Sinn des Irrtums), sondern vielleicht nur jemand anders in die Irre geführt [vgl. Austin, *Wie man spricht*, 181: Wenn ich den falschen Bezugsausdruck oder Namen nenne, „führe ich *irre*“ oder je nachdem „tendenziell *irre* – allerdings nicht mich selbst, [...] sondern meine Zuhörer, die die Sprache [anders] verstehen [als ich]“].

Aber es stimmt schon: X ist ein Pullover und X ist grün, auf X trifft „Pullover“ zu und „grün“; aber X exemplifiziert unter anderem „grün“ (oder auch: „exemplifiziert ‚grün‘“ trifft auf X zu, X ist „grün“ exemplifizierend)? Dann tut es X, um nicht die Hinsicht eines Akteurs zu erwähnen, an genau der Stelle, an der X grün ist (nicht an der, an der es ein Pullover ist). Tauscht man in jener „extensionalen“ Formel also den Besitz der Eigenschaft „*ist grün*“ mit dem Exemplifizieren der Etikette „grün“ aus, so erhält man: X exemplifiziert „grün“ = *ist grün trifft* auf X zu. So verstehe ich zumindest den Einwand Genettes, dass nur das Prädikat oder die Etikette „grün“ auf den Pullover zutrifft, nicht die Eigenschaft, die der Pullover besitzt, und die er scheinbar mit der Etikette auch exemplifizieren soll [vgl. Genette, 112].

4

Viel interessanter als diese eher interne oder auch missverständliche Bastelei an den Theoremen und Formeln ist für die *Kunsthandlung Alsergrund* jedoch die Frage, welche Handlungen es für den Begriff der Exemplifikation gibt, den Goodman exponiert oder der in der „Bildtheorie“ nach Goodman tradiert wird. In Bezug auf ein Stoffmuster spricht Goodman davon, dass zu ihm „eine Probe“ gegeben werde [Goodman, 60]; in der Bildtheorie gibt es einen Begriff des „Probearbeitens“, der

allerdings nichts damit zu tun hat [vgl. Silvia Seija, a.a.O., 156-177].

Eine erste Frage ist, ob man dabei von einem Vorhandensein oder einer Vorstellung des Musters ausgeht, zu dem – in der „Richtung“ Austins – eine Probe gefunden oder gemacht werden soll. Goodman legt mit dem Stoffballen oder der Stoffbahn [Goodman, 60] nahe, dass das Geben auch ein Entnehmen sein könnte, ein Ausschneiden der Probe, wie man eine Kostprobe von einem Topf Suppe nimmt. Wird diese als Muster genommen, dann liegt die Entsprechungslast auf dem unberührten Teil der Suppe selbst. Die Probe macht nur Sinn, wenn die übrige Suppe der probierten entspricht.

Doch es gibt eine zweite Variante. In dieser geht es nicht darum, die Suppe so, wie sie ist, zu probieren, sondern so, wie sie sein soll. Demnach kann nicht die gegebene Suppe das Muster sein, sondern eine bestimmte Vorstellung der Suppe, beziehungsweise, was Goodman vielleicht lieber wäre, ein Suppenrezept, das unter einer konventionellen Etikette wie „Erbsensuppe“ bekannt oder sogar beliebt ist. Die Handlung des „Exemplifizierens“ ist in dieser Variante eingebettet in die des „Lückefüllens“ oder „Einsetzens“. Die gekochte Erbsensuppe soll ein entsprechendes Beispiel für ein Suppenmuster abgeben. Nur um das herauszufinden, bevor es zu spät ist, wird eine Probe genommen, eine Probe, der wiederum die Suppe, wie sie zum Zeitpunkt des Probierens ist, entsprechen soll. Dennoch kann man sagen, dass man diese Probehandlung nicht versteht, wenn man statt dem Rezept oder der Vorstellung die Suppe selbst als Muster nimmt.

5

Es ist gar nichts dagegen einzuwenden, wenn einer seine Suppe so, wie er sie kennt, serviert bekommen möchte. Daher ist meine zweite Frage nur, ob das Theorem „wenn x y exemplifi-

ziert, dann denotiert y x “ darüber Aufschluss gibt, um welche der beiden Varianten es sich handeln könnte.

„ y denotiert x “ heißt, „ y “ trifft auf x zu, x ist oder hat das, was „ y “ denotiert. Denotiert „ y “ eine Erbsensuppe, dann trifft „Erbsensuppe“ auf x zu, wenn x tatsächlich eine Erbsensuppe ist. Das klingt nicht sonderlich konstruktiv. Interessant in dieser „extensionalen“ Hinsicht ist jedoch, dass damit nicht ausgemacht ist, ob die Erbsensuppe gut ist oder nicht, ob sie ein gutes oder schlechtes Beispiel ist. Es wird mit der Applikation der Etikette auf x nur markiert, dass x die Eigenschaft hat, eine Erbsensuppe zu sein. Das wäre die Voraussetzung auch dafür, sie für schlecht zu befinden; als ein schlechtes Beispiel für ein Muster, das eine gute Erbsensuppe ist, beim Etikettieren jedoch selbst zu sehr belastet ist. Es wird durch ein schlechtes Beispiel nicht direkt in Mitleidenschaft gezogen, aber es kann auch nicht, wie Austin zeigt, den Ton oder die Richtung angeben, in der das Beispiel zu verbessern wäre.

Die simple Handlung des Etikettierens, Goodmans „Denotieren“, „heißt Bezug nehmen“ auf x , was mit einer Etikette y geschieht [Goodman, 59]. Ihr Sinn ist ein Muster, das x entsprechen soll. „Ohne Analogie“, als Teilhabe definiert, ist das Muster eine bekannte Sequenz aus der Extension von y , ein fertig etikettierter Teil Erbsensuppe mit unscharfem Rand, der zu dem Teil gehören soll, der gerade etikettiert wird (wie es ohne Vergleich gehen soll, weiß ich nicht). Gehört er nicht dazu, dann stimmt die verwendete Etikette (in Verbindung mit dem Muster) nicht, die Suppe dagegen schon. Schlechte Suppen unterlaufen einem guten Suppenmuster daher zwangsläufig; es ist nicht der Sinn des Bezeichnens einer Suppe als Suppe, sie als eine gute auszuzeichnen. Eine schlechte als „gute Suppe“ zu etikettieren, ist nicht unbedingt ein Fehler, während es schon einer ist, sie als „gute Suppe“ einzusetzen.

Eine kurze Bemerkung zum Motto „Teilhabe statt Analogie“. „Wie in manchen anderen Wissensbereichen auch“, sagt beispielsweise Scholz, „ist die Berufung auf Ähnlichkeit in der Bildtheorie nichts weiter als eine Verlegenheit, ein Platzhalter für Nichtwissen“ [Scholz, a.a.O., 60]. A sei B ähnlich, sagt man, aber inwiefern? Hinsichtlich F [ebd.]; also warum dann F nicht gleich als ein Prädikat erkennen, an dem A und B teilhaben? Sagen wir, Anna und Berta seien einander hinsichtlich ihrer Frisur ähnlich. Dann lässt sich das Wissen einer Bildtheorie folgendermaßen paraphrasieren: da Anna und Berta hinsichtlich ihrer Frisur ähnlich sind, „scheint die Berufung auf Ähnlichkeit jetzt überflüssig zu werden. Man kann in der Regel nun einfach sagen: Anna und Berta haben eine Frisur gemeinsam, das heißt, Anna und Berta sind beide eine Frisur, oder noch deutlicher: Anna ist eine Frisur, und Berta ist eine Frisur“ [vgl. ebd.; ich habe nur Anna für A, Berta für B und Frisur für F eingesetzt]. Auch wenn der letzte Schliff außer acht bleibt, finde ich es seltsam, dass meine Frisur etwas sein soll, an der ich oder jemand anders teilhat. Weniger seltsam finde ich, dass sie der vor drei Tagen ähnlich ist, oder der von Stan Laurel, um ein noch bekannteres Muster zu erwähnen, an das jemand (unwillkürlich) denken könnte, der sie sieht oder vor drei Tagen gesehen hat.

6

Ich habe „Denotieren“ als Etikettieren verstanden oder, in Goodmans Terminologie, als Applizieren eines Symbols auf etwas, das unbekannt oder „gegeben“ ist. Dies geschieht, vom konstruktiven Standpunkt aus, in der beinahe unmöglichen Phase vor dem „als“, mit dem das Gegebene in jeder Hinsicht schon voretikettiert ist. In dem Sinn könnte „y denotiert x“ eine andere, entgegengesetzte Handlung umfassen: ausgehend von der Etikette „y“, die schon in der Hinsicht „gegeben“ ist, ein x einzusetzen. Die extensionale Redeweise – „y“

trifft auf x zu – legt ebenfalls eine Handlung nahe, in der man zunächst ein „ y “ hat, und dann, wie beim Jagen oder Sammeln, zusieht, welche Dinge man damit treffen oder auflesen könnte. Konsequent konstruktiv gedacht wäre ein Danebentreffen ausgeschlossen.

Um noch eine Handlung zu sein, braucht es ein passives Moment des Geschehenlassens, welches nicht vom Muster in Verbindung mit „ y “ diktiert wird. Es soll möglich sein, dass x ihm nicht entspricht, auch wenn es scheinbar in der Natur der Absicht liegt, dass es entsprechen soll. Belastet ist in dem Fall das denotierte Exemplar: es ist die Suppe, die eine andere sein soll, wenn sie nicht ebenso gut ist wie das Muster. Von dieser Handlung könnte, wie schon gesagt, das Probehandeln ein Teil sein. Exemplifizieren wäre dann eine vorübergehende Phase innerhalb des Denotierens, eine Probe darauf, ob das Denotat seinem „Begriff“ entspricht, wenn das so zu sagen ist, einer Vorstellung, „Repräsentation“ oder sonst einer muster-gültigen Vorgabe.

7

Ob Denotieren als Einsetzen oder Etikettieren zu verstehen ist, ist vielleicht durch die Äquivalenz von nur einer dieser Handlungen mit der Handlung des Exemplifizierens festzustellen. Zumindest das Theorem der Selbstexemplifikation „ x exemplifiziert x dann und nur dann, wenn x x denotiert“ ist mit Äquivalenz formuliert [65], so dass Grund zur Annahme besteht, auch Fremdexemplifikation sei mit Fremddenotation äquivalent.

Als Bedingung für die Äquivalenz von Handlungen stelle ich mir vor, dass sie wenigstens denselben Zweck haben sollten. Zweck des Etikettierens ist, ein Symbol zu haben, für ein Ding (oder auf einem); und des Einsetzens, ein Ding zu haben, für ein Symbol. Dazu stelle ich mir die nominalistische Situation, die der Handlung vorhergeht, etwa so vor, dass für die

Relation „eins steht für's andere“ einmal das „eine“ fehlt und einmal das „andere“, so dass sie nur durch eine der beiden Handlungen zu erfüllen ist. Diese haben, so wie die Zeichenrelation selbst, nur vor einem Hintergrund anderer Handlungen einen Sinn, von dem hier abgesehen werden soll.

Es ist, auch oder gerade bei angestrengter Lektüre, nicht so leicht zu sagen, was „x exemplifiziert y“ bei Goodman bedeuten könnte, ohne dass eine Art der Denotation dazwischenkommt. Manchmal wird Exemplifikation rundheraus als „umgekehrte Denotation“ erklärt, als „Zeigen“ oder Verweis eines Dings auf ein Prädikat: „Während bei dem denotierenden Bezug [...] die Bezugnahme [...] vom Zeichen zum Gegenstand verläuft, ist bei der Exemplifikation die inverse Relation im Spiel. Ein Gegenstand fungiert als Muster [nicht Beispiel?] für ein Prädikat F, wenn er F nicht nur instantiiert oder erfüllt, sondern zudem auf F verweist“ [Scholz, a.a.O., 183]. Wie weit das „Missverständnis“, nach dem x als Muster auftritt, das dann ein Beispiel y exemplifiziert, auf Goodman zurückgeht, ist für mich jetzt weniger interessant als die Frage, ob es nicht eine andere Art der Erklärung gibt.

8

Ich knüpfe bei der „Parole der Interpretation“ von Genette [Genette, a.a.O., 147] an, die, wie er sagt, leicht auszugeben sei, doch nicht so leicht einzuholen: Purismus bei der Denotation, Großzügigkeit bei der Exemplifikation; dort sei die auktoriale Intention des Autors entscheidend, hier nicht. Denn Stileffekte (Wirkungen insgesamt) könne ein Autor niemals ganz beherrschen – sie richteten sich eher nach der Aufmerksamkeit seiner Interpreten.

Um auf das kunstgeschichtliche Beispiel des gemalten Hundes zurückzukommen, der im Gemälde als Schaf auftritt (oder war es umgekehrt?), ist und bleibt die Denotation puristisch die auf einen Hund, falls der Maler ihn malen wollte; die Exemp-

lifikation ist die eines Schafes, falls es jemand gibt, der darin ein Schafmuster erkennt. Großzügig, wie sie ist, kann das selbe Zeichengebilde auch eine Wolke exemplifizieren, eine Stimmung wie Ruhe oder eine abstrakte Idee wie Frieden sowie das Gegenteil, wenn man nur an anderes denkt.

Ähnliche Unterschiede gibt es zwischen der Exemplifikation von Eigenschaften oder „Akt-Typen“ einer Handlung und der Handlung, die ein Akteur aus seiner Warte vollzieht [vgl. Alvin I. Goldman, Die Identität von Handlungen, in: Analytische Handlungstheorie, Band 1, hrsg. von Georg Meggle, Frankfurt am Main 1977, 344-345]. Ob er absichtlich hustet oder nicht, damit den Zweck verfolgt, jemand abzulenken oder auf sich aufmerksam zu machen, ist puristisch zu beantworten. Aber ob er das Beispiel für ein Husten abgibt, das gekünstelt oder natürlich wirkt, lästig oder lustig, ist wieder großzügig seinen Interpreten, Zuschauern oder Adressaten zu überlassen. Nach Ansicht Goldmans ist dieser Unterschied „durch Rekurs auf das, was das Exemplifizieren der Eigenschaft verursacht, zu analysieren“ [345]. Der Grund für die Zuschreibung etwa der Eigenschaft oder des Akt-Typs einer „Störung“ könnte auch beim Akteur zu finden sein, nicht nur in seiner Umgebung, beim Publikum. Oder hier nicht, nur dort? Für eine absichtliche Störung wäre das ein Fall des Misslingens. Aber es gibt andere Handlungen wie die, mit Husten die Stimme zu befreien, die einer Interpretation vom Gesichtspunkt der Exemplifikation auch völlig verborgen bleiben könnten (für sie ist kein Publikum notwendig).

Es fällt auf, dass „Wolke“ nicht das denotiert, was „Schaf“ denotiert. Die Äquivalenz oder wenigstens die notwendige Bedingung der Denotation gewährleistet Goodman durch die Metaphorizität auf beiden Seiten: x exemplifiziert y metaphorisch (dann und nur dann), wenn y x metaphorisch denotiert. Dabei kann man den Begriff der Metapher mit Aristoteles so verstehen, dass x im Gebiet A ist, was y im Gebiet B ist

[vgl. Genette, 113]. Ein Schaf verhält sich auf seiner Wiese, wie eine Wolke im Himmel. Ein graues Bild kann nach Goodman Trauer oder „Trauer“ exemplifizieren, wenn grau im Gebiet der Farben ist, was Trauer oder „Trauer“ im Gebiet der Emotionen ist [vgl. Goodman, 57]. Allerdings bleibt auch die metaphorische Exemplifikation für Goodman eine Sache des Bildes, nicht oder davon nur abgeleitet die eines Interpreteten. „Von den zahllosen Eigenschaften, die ein Bild besitzt – die meisten von ihnen werden gewöhnlich ignoriert, bringt es nur diejenigen metaphorischen Eigenschaften zum Ausdruck, auf die es Bezug nimmt.“ [Goodman, 91] Die Bezugnahme geschieht im Symbolismus, durch die Aussonderung bestimmter Eigenschaften, „auf die sich die Aufmerksamkeit richtet“ [ebd.]. Im Gegensatz zu Genette appelliert Goodman weder an „künstlerische“ Intention, was sich von selbst versteht, noch an großzügige Interpretation, sondern an symbolische Eigenschaften, die auch andere Dinge als Kunstwerke besitzen.

9

Immerhin bringt die „metaphorische Denotation“ eine dritte Handlung ins Spiel, die Austin „Aussagen“ nennt und mit einem Beispiel des „Übertragens“ erläutert. Gemeinsam mit dem „Etikettieren“ ist ihr, dass ein Exemplar gegeben ist, und davon unterscheidet sie sich, weil nicht das Muster ihm entsprechen soll, sondern es dem Muster, welches zu finden ist. Dazu diametral entgegengesetzt, ihre Umkehrung ist Austins Handlung des Exemplifizierens.

Die Metapher ändert die Situation, da es nicht mehr nur darum gehen kann, die Relation „eins steht für's andere“ zu vervollständigen. Wenn man die Übertragung – x ist im Gebiet A, was y im Gebiet B ist – von der Denotation abzieht, bleibt von ihr: x ist im Gebiet A, was eine einfache Aussage ist. Damit, dass x eine Stelle einnimmt in dem mit „A“ bezeichneten Gebiet, wird so viel gesagt wie, dass x zur Extension von

„A“ gehört. Denotieren wäre dann mehr als nur etwas „als etwas“ zu bezeichnen, x als „A“, oder umgekehrt einzusetzen. Es wäre eine Anwendung der extensionalen Formel: „A“ trifft auf x zu = x ist A. (Apropos Last: x soll sich in A befinden, nicht soll umgekehrt A zum Teil wenigstens dort sein, wo x ist; die Extension von „Schaf“ wird mit der Anwendung auf einen neuen Fall nicht breiter, so wie sie auch nicht geschmälert wird, wenn von einem Schaf nicht oder nie gesagt wird, dass es eines ist; dafür ändert sie sich unmerklich mit der Geburt eines Lammes, oder sie könnte auch leer sein, bevor es jemand bemerkt.)

Die Konsequenz, dass Bilder, wenn sie schon metaphorisch exemplifizieren, auch etwas machen, das gleichwertig mit einer Aussage ist, lässt sich bei Goodman vielleicht anhand vom „Ausdruck“ aufspüren, auch an der Art und Weise, wie er diesen traditionellen Begriff der Ästhetik von dem der „Repräsentation“ unterscheidet [53].

10

Dafür finde ich wieder das erstbeste oder beste Beispiel bei seinem Interpreten Genette. Um den Unterschied von „Ausdruck“ und „Denotation“ zu markieren, sagt er, dass „Au“ *das* ausdrückt, was „es schmerzt“ aussagt oder beschreibt [Genette, 98]. Auch wenn „Au“ ein Kompromiss von Natur und Kultur ist [ebd.], ist die Beziehung zu dem, was „es schmerzt“ besagt, vergleichsweise motiviert. Es ist, wie ein entsprechender Ausdruck im Gesicht, eine natürliche, wenn auch kulturell gesteuerte Wirkung, für die man als Ursache einen Schmerz und nicht einen Akteur verantwortlich machen sollte, der „Au“ sagt, außer er hat dazu auch einen Grund.

Was dieser Ausdruck mit der Exemplifikation, dem Stil oder anderen Effekten eines Artefakts gemeinsam hat, ist die nicht puritanisch auf einen Akteur bezogene Zuschreibung eines Schmerzes, die wieder nur ganz großzügig den Interpreten

überlassen bleibt. Freilich schreibt man dem, der „Au“ sagt, Schmerz zu, doch diese Zuschreibung hängt nicht davon ab, was er sich selbst zuschreibt oder zuschreiben würde, falls er dazu in der Lage ist. Denn wer „Au“ sagt, schreibt sich damit gar nichts zu, wie auch das graue Bild einer Bucht, das „tiefe Traurigkeit“ ausdrückt, diese Zuschreibung nur von jemand wie Goodman erhält, der es vor sich hat [Goodman, 57]. Er sagt es nicht so, aber wenn, dann wäre sie in die metaphorische Aussage gekleidet: „Es ist tief traurig“.

Wie Goodman anmerkt, ist das Bild nicht so traurig, wie es grau ist, oder wie es von einer Bucht ist. Denn die Eigenschaft, grau zu sein, ist sein buchstäblicher Besitz, „grau“ denotiert es buchstäblich, es *ist grau* [58]. Daran anschließend wird der Begriff der Exemplifikation eingeführt: „Von einem Gegenstand, der buchstäblich oder metaphorisch von einem Prädikat denotiert wird und auf dieses Prädikat oder die entsprechende Eigenschaft Bezug nimmt, kann man sagen, dass er dieses Prädikat oder diese Eigenschaft exemplifiziert. Nicht jede Exemplifikation ist Ausdruck, aber jeder Ausdruck ist Exemplifikation“ [59].

Ist es so, wie es grau ist, auch ein Bild von einer Bucht? Ich paraphrasiere eine der seltsamsten, wenn auch oft zitierten Passagen über Rembrandt [35]: „Die Bucht in meinem grauen Bild ist wahrscheinlich keine tatsächliche Bucht; sie ist nur die Bucht in meinem Bild. M.a.W., es repräsentiert keine Bucht, sondern ist schlicht nur ein Bucht-Bild“. Ist es ein Bild „von einer Bucht“, die es gar nicht gibt (auf die sich nach Goodmans Ansicht also niemand oder nichts beziehen kann), so sollte man also besser nur sagen, es sei ein Bucht-Bild. Dass es etwas „als Bucht“ darstellt („repräsentiert“), lässt es einerseits als ein Bucht-Bild klassifizieren, andererseits impliziert es nicht, dass die repräsentierte Bucht in irgendeiner Form präsent sein könnte, so dass darauf Bezug zu nehmen wäre.

Zusammengefasst, mit Mann statt Bucht: „Ein Bild, das einen Mann repräsentiert, denotiert ihn; ein Bild, das einen fiktionalen Mann repräsentiert, ist ein Mann-Bild; und ein Bild, das einen Mann als Mann repräsentiert, ist ein Mann-Bild, das ihn denotiert“ [37]. Im ersten Fall geht es – vor Einführung der „Exemplifikation“ – darum, was das Bild „denotiert“, im zweiten darum, um welche Art von Bild es sich handelt, im dritten sowohl um „Denotation“ als auch um Klassifikation.

Nun könnte es schon auch im selben Sinn ein Grau-Bild sein, vorausgesetzt, es stellt etwas „als grau“ dar, was es meiner Ansicht nach tut, obwohl ich es nicht vor mir habe. Zumindest stelle ich mir vor, dass es das, was es „als Bucht“ darstellt, zugleich „als grau“ darstellt; „es ist“, um das paraphrasierte Rembrandtzitat forzusetzen: „[schlicht nur ein Bucht-Bild] und, etwas genauer, ein Bucht-in-Grau-Bild“ [35], beziehungsweise, falls metaphorische Klassifizierung erlaubt ist, ein „tieftrauriges-Bucht-in-Grau-Bild“.

Vielleicht ist es das, was ein Bild macht, wenn es „eine Eigenschaft oder ein Prädikat“ exemplifiziert: es bezieht sich auf seine Klassifikation als dieses oder jenes Bild, damit indirekt auf sich als ein Bild von einer bestimmten Art und Weise. Ein derartiger Selbstbezug wäre in der Ästhetik nicht so ungewöhnlich; er ließe sich auch zwanglos in die folgende Formel mit „ $k = p$ “ einpassen: „Im allgemeinen wird also ein Gegenstand k von einem Bild p als Soundso repräsentiert dann und nur dann, wenn p ein Bild ist oder ein Bild enthält, das als Ganzes sowohl k repräsentiert als auch ein Soundso-Bild ist“ [38].

Doch der Selbstbezug lässt sich in ungewöhnlicher Weise auch auflösen.

Auf der einen Seite - Denotation - gibt es die (metaphorische) Aussage, dass es ein tieftrauriges graues Bild von einer Bucht ist. Was sie beschreibt, ist das Bild, doch die Beschreibung oder Aussage klassifiziert es nicht „als“ dieses Bild. Dazu ist sie in ein „unstrukturiertes Prädikat“ zu verwandeln, wozu Goodman die Konvention der Bindestriche benutzt. Das könnte einfach so aussehen: „es-ist-ein-tieftrauriges-graues-Bild-von-einer-Bucht“. Man könnte auch sagen, dass es sich um eine Art „Titelwort“ handelt, unter dem, wie in einer Anthologie, eine Reihe von Bildern als passende Beispiele zu sammeln oder schon versammelt sind [vgl. Genette, 137: ein von einem Werk exemplifiziertes Merkmal erlaubt dessen Einreihung in eine signifikative Gesamtheit (*bodies*) von Werken].

Auf der anderen Seite - Exemplifikation - wird also einfach das Rätsel gelöst, wie es ein Artefakt, ein Bild etwa, schaffen könnte, in einer solchen „Anthologie“ sein Titelwort zu finden oder dazu beizutragen, dass eines für es erfunden werde. Als Mittel dazu ist „jede Art von Zwang apriori ästhetisch“ [ebd.] erlaubt, und auch von Bedeutung. Schließlich besteht das letzte Ziel eines jeden Künstlers darin, seinen „Stil“ durchzusetzen, was unter Umständen auch heißt: sein „Thema“ [vgl. Genette, 143]. So wie Oulipo versucht, durch stures Weglassen eines Buchstabens Druck in der Richtung auszuüben, dass ein Bezug auf Oulipo selbst hergestellt werde (es soll als typisch für Oulipo oder als „Oulipsismus“ erkannt werden), so kann jemand anders auch durch stures Abbilden einer Bucht oder eines Buchtbildes, mit vielleicht naiven oder ignoranten Ähnlichkeiten zu einem Buchtmuster, einen Druck in der Richtung ausüben, dass sein Bild selbst als Buchtbild erkannt und auch so bezeichnet oder katalogisiert werde. Notfalls teilt er es in einem „Titelwort“ mit.

Damit ist auf seiten der Interpreten ein gewisser „Purismus“ auch für die „Exemplifikation“ teilweise gerechtfertigt. Denn umgekehrt, auf seiten der Akteure, ist die Intention zu unterstellen, alles zu tun oder getan zu haben, um die Großzügigkeit ihrer Interpreten für ihre Zwecke zu gebrauchen. Das ist hier nicht unbedingt meine Parole, aber doch die Perspektive, in der ich Kunst auf Kunsthandlungen beziehen möchte. Zumindest in der *Kunsthandlung Alsergrund* gibt es Akteure, die den Zwang auf ihre Interpreten, die noch nicht da sind, probeweise schon einmal auf sich selbst oder auf das anwenden, was sie in der Vorstellung, Kunst zu machen, tatsächlich machen. Dann nämlich, wenn ihre Interpreten da sind, möchten sie sich nicht den bekannten und trotz ihrer Großzügigkeit immer häufiger werdenden Vorwurf gefallen lassen, das, was sie machten oder gemacht haben, sei für sie „nicht zwingend“.

13

Es ist vielleicht übertrieben, den ästhetischen Selbstbezug als Selbstanwendung von „Zwang“ hinzustellen, und es ist verkürzt. Denn der Selbstbezug ist damit, was teils im Sinn der *Kunsthandlung Alsergrund* ist, nur auf eine Handlung bezogen, die nicht unbedingt gelingen muss. Sie ist so etwas wie die Anwendung einer Wirkung auf sich selbst, wie sie zum Beispiel harmloser nicht sein kann, wenn man in einen Spiegel schaut, nur um herauszufinden oder schon zu sehen, wie man auf andere wirkt. Dass man darin in vielen Fällen falsch liegt und in manchen, auf die es womöglich ankommt, gar nicht richtig liegen kann, ist leicht einzusehen.

Begriffe wie „Referenz“ oder „Bezugnehmen“, auch „Selbstreferenz“, möchte ich grundsätzlich auf Handlungen beziehen, die misslingen können müssen, ohne darunter einen metaphysischen Zwang zum Scheitern zu verstehen. Eine Bezugnahme auf etwas, was es nicht gibt, kann misslingen, wenn sie ein Akteur in

der Vorstellung vollzieht, dass es das, worauf er Bezug nimmt, gibt. Wesentlich dafür und gegen die vertikale Konvention der Referenz im Sinn Searles (in der Literaturwissenschaft oft auf „fiktionale Kontexte“ angewendet) ist jedoch, dass eine solche Bezugnahme auch dann, wenn sie im extensionalen Sinn „leer“ ist, eine Bezugnahme bleibt und nicht zu etwas anderem wird.

Nur so verstehe ich auch die bereits zitierte Bemerkung Davidsons über solche „bezugnehmenden Termini“ wie es „Eigennamen“ sind: „Die Art und Weise, in der Namen in Erzählungen fungieren, kann also nicht nur, sondern muss die Art und Weise sein, in der sie auch sonstwo fungieren“ [Davidson, Die Sprache der Literatur, a.a.O., 276]. Damit wird nicht bestritten, dass man den Sinn von Namen nicht verstehen würde, wenn es nicht schon Fälle gegeben hätte, in denen sich die verwendeten Namen tatsächlich auf etwas bezogen haben. Es wird nur auf den speziellen Fall der „Referenz“ angewendet, was der folgende semantische „Grundsatz“ im allgemeinen formuliert: „eine Bedeutung, die erfasst werden kann, ohne dass man weiß, ob sie in einem fiktiven oder historischen Kontext erzeugt wurde, kann nicht von diesem Kontext abhängen“ [275]. Für eine Handlung ist der Kontext stets einer, von dem ihr Akteur teilweise nicht weiß und wissen kann, welcher es ist. Seine Handlung besteht auch darin, den Kontext erst zu erzeugen, in dem sie wirken kann. Wenn er es auf eine Wirkung abgesehen hat, die seine Handlung für ihn selbst charakterisiert, dann kann er im Moment der Handlung nicht wissen, ob der nur vorgestellte Kontext auch „historisch“ sein wird, wie beabsichtigt. Sein Schlag könnte die „Körperverletzung“ bleiben, die sie schon ist, oder auch nach zwölf Stunden zu dem werden, was im Augenblick sein Wunschgedanke ist – ein „Mord“, was auch das Titelwort ist, unter dem eine fiktionale oder historische Erzählung auf seine Handlung Bezug nehmen wird.

Versteht man die Semantik dieses Wortes so, dass damit die Absicht eines Täters, zu töten, verbunden ist, und dass andernfalls sein Schlagen als „Totschlag“ zu verstehen ist, dann schreibt man mit „Mord“ diese Absicht zu, ganz gleich, ob der Täter eine Person aus dem historischen oder eine Figur aus einem fiktiven Kontext ist. Mit dem Wort „Bezugnahme“ verhält es sich ähnlich: mit seiner Zuschreibung ist eine gewisse Absicht verbunden. Eine Bezugnahme, die mir aus Versehen passiert oder unwillkürlich widerfährt, gleicht einer, die unter Zwang stattfindet und für die ich nicht verantwortlich bin. Sie ist die eines anderen, der mich auf einen Bezug aufmerksam macht, den er selbst herstellt, was oft nützlich ist, oder der mich dazu zwingt, über dies oder das zu reden oder nachzudenken, worüber er, nicht ich, reden oder nachdenken möchte. So kann mich beispielsweise ein Buchtbild zur Bezugnahme auf eine Bucht überreden, die ich absichtlich gar nicht hätte herstellen können, weil ich eine solche Bucht nicht kenne.

Gibt es nicht Fälle von Bezugnahme, bei denen es keinen Sinn hat, Akteure zu finden, die in der Absicht handelten, Bezug zu nehmen? Dabei brauche ich nicht gleich an die zu denken, die hinter oder vor ihren Texten, die Bezug zu nehmen scheinen (oder Mittel dazu haben), unwiederbringlich verschwunden sind. Denn, wie ich meine, nimmt niemand absichtlich Bezug in der Hinsicht, dass er sich mit etwas auf etwas beziehen möchte, und weiter nichts. Bezugnahme ist ein zu abstrakter, für sich betrachtet auch völlig sinnloser Teil einer Handlung, die ich nur unter einer anderen Beschreibung „absichtlich“ nennen würde. Er „nimmt Bezug auf mich“ zum Beispiel, und zwar „absichtlich“ – aber was beabsichtigt er damit? Möchte er eine Aussage über mich machen oder mich zur Kassa bitten,

dann verstehe ich, was er macht, indem er auf mich Bezug nimmt.

Dieser Teil ist dann in dem Sinn beabsichtigt, in dem es ein Schritt zum Tresen ist, den ich *nur* in der Absicht mache, Bier zu holen. Dieses einzelne Schrittmachen ist ebenso wie Bezugnehmen deshalb „absichtlich“ zu nennen, weil es etwas ist, das ein Akteur in seiner Absicht, so oder so zu handeln, auch zu tun in Kauf nimmt. Es kann irgendwie nicht sein, dass ihm nicht bewusst war, Bezug auf mich zu nehmen, wenn er denn wirklich eine Aussage über mich gemacht hat. Er kann sich schon auch unwillkürlich auf mich beziehen, indem er sagt: „der Garderobier im Parkett rechts war es“, ohne zu wissen, dass ich dieser Garderobier bin. Damit machte er eine Aussage über ihn, die vielleicht nur ich auf mich beziehen kann. Vielleicht aber kann mich auch jemand anders in seine Kennzeichnung einsetzen; eine Handlung des „Lücke Füllens“, in der sich jemand auf mich bezieht. Oder wieder nur „unwillkürlich“: „der jetzt allein in der Kantine sitzt“? Nicht, wenn er mich schon im Auge hat.

Bezieht sich „Mord“ auf die beabsichtigte Folge einer Handlung, die sie unter Umständen erst zwölf Stunden später bestimmen wird (was in der Handlungstheorie umstritten ist), so bezieht sich „Bezugnehmen“ umgekehrt auf die beabsichtigte Voraussetzung für eine Handlung, die unter Umständen auch ausbleiben kann. Am Weg zum Tresen mache ich etwas absichtlich, und zwar einen dummen Schritt, der zur Folge hat, dass ich stolpere und mein Bier vergessen muss. Ähnliches geschieht dem Monarchen aus einer Erzählung von E.T.A. Hoffmann, *Brambilla* (glaube ich), der in seiner idealistischen Absicht, sich selbst zu setzen, „ich“ sagt und daraufhin tot umfällt. Wie dieses Beispiel romantischer Ironie zeigt, kann unter Umständen sogar ein beabsichtigter Selbstbezug gelingen – er sagte unmissverständlich „ich“, ohne dass damit schon die Absicht erfüllt wäre, aus der er vollzogen wurde.

Zum „Selbstbezug“ gibt es zwei Paradigmen, die ich hier nur grob unterscheiden möchte: das Selbstbewusstsein und die sprachliche oder mit anderen Mitteln hergestellte Bezugnahme einer Person auf Anderes, von dem sie selbst ein Teil ist. Als eines dieser Mittel kann auch „das Auge“ eingesetzt werden, verstanden als ein Instrument, nicht Medium, um damit oder dadurch (nicht „durch“ wie durch eine Fensterscheibe) etwas zu betrachten, zu beobachten oder zu bewundern.

Nach dem ersten Paradigma ist die Selbstbeziehung ein unfehlbarer Vollzug, sofern sie überhaupt im Sinn einer Handlung vollzogen wird; sie ist unvermittelt und bleibt in ihrer Mittellosigkeit auch grundlegend für die fehlbare, weil vermittelte Bezugnahme auf Anderes. Die Formel ist: an sich als an sich selbst denken, wobei die Selbstbeziehung des Denkenden eine „direkte“ Zuschreibung enthält. Die „indirekte“ Zuschreibung einer Selbstbeziehung verläuft dagegen nach dem Muster der Beziehung auf Anderes; sie schließt Fehlbezug nicht aus.

Bekannte Beispiele aus der Literatur sind die Spiegelszenen bei Mach oder Freud, die sich die Eigenschaft, ein Schuldirektor oder komischer Kauz zu sein, indirekt, vermittelt über ein Bild, selbst zuschreiben; ähnlich ist auch Narziss (zunächst) nur in einer indirekten Form der Zuschreibung in sich selbst verliebt, ebenso wie ein Doktor, nach einem Beispiel von Roderick Chisholm, der sich selbst behandelt, ein Doktor ist, der sich in seiner Selbstbehandlung nur indirekt auf sich selbst bezieht: Er behandelt den Doktor, nicht sich als sich selbst. Er tut dies „kraft einer bestimmten intentionalen Relation“, in der er zu sich selbst so wie zu einer anderen Person steht [Chisholm, Die erste Person. Eine Theorie der Referenz und der Intentionalität, Frankfurt am Main 1992, 59].

Wenn der größte Mann denkt, der größte Mann sei weise, dann besteht die Möglichkeit, dass er sich die Weisheit direkt zuschreibt (er denkt „an sich als an sich selbst“), oder indirekt, da er an sich nur als den größten Mann denkt. In diesem Fall könnte die Selbstbeziehung täuschen (er weiß nicht, dass er selbst der größte Mann ist, oder er ist nicht der größte Mann), im anderen nicht. „Denn wenn man sich selbst eine Eigenschaft [„weise zu sein“] direkt zuschreibt, ist es nicht erforderlich, dass man dabei eine *identifizierende* Eigenschaft [„der größte Mann zu sein“] von sich selbst herausgreift“ [Chisholm, 72].

In diesem Beispiel gelingt der Selbstbezug unmittelbar, auch wenn der Gedanke falsch ist, für den er „vollzogen“ wird (er ist nicht weise). Im folgenden Beispiel Davidsons gelingt der Selbstbezug in direkter Zuschreibung, auch die Handlung, soweit sie davon abhängt. Doch da es eine indirekte Zuschreibung gibt, die dem Akteur verborgen ist, weiß er nicht, was er tut. Vorausgesetzt sei, Ödipus weiß unmittelbar, dass er Ödipus ist: „Es war von Ödipus beabsichtigt – und daher auch von dem Mörder des Laios –, dass Ödipus nach dem Mörder des Laios fahndete, doch es war nicht von Ödipus beabsichtigt, dass der Mörder des Laios nach dem Mörder des Laios fahndete.“ [Davidson, Die logische Form der Handlungssätze, in: Handlung und Ereignis, a.a.O., 177]

Übertragen auf die simple Situation von vorhin: Ich beabsichtige, das heißt nach Chisholm, ich schreibe mir in direkter Weise die Absicht zu, Bier aus dem Kühlschrank zu holen. Schon bin ich in dieser Absicht unterwegs, und es passiert. Daher schreibe ich sie indirekt auch jemand zu, der unterwegs stolpert und sein Bier vergisst. Es war aber nicht von mir beabsichtigt, mein Bier als jemand zu holen, der sein Bier vergisst. („Beabsichtigen“ bezeichnet nach dieser Darstellung keine Handlung.)

Die Selbstbeziehung einer Person auf sich ist nach dem zweiten Paradigma nur der besondere und nachträgliche Fall einer Entdeckung: unter den Dingen oder Ereignissen, auf die sie sich mit den Mitteln der Bezugnahme auf Anderes bezieht, kommt sie auch selbst vor. Damit gelangt man nicht zu seinem Selbstbewusstsein, jedenfalls nicht in dem Paradigma, welches ich skizziert habe. Dafür passt kein Beispiel einer „Beziehung auf ein anderes, das man selbst ist“, auch nicht „auf sich als ein anderes“; eher einer „Beziehung auf ein anderes, das sie selbst ist“, was ich jedoch im Folgenden, auch wenn es um „Intentionalität“ geht, unberührt lassen möchte.

Die Selbstbeziehung etwa eines Bildes oder eines Wortes wie „Wort“ werde ich nur nach dem zweiten Muster betrachten, da sie „vermittelt“ ist, oder Teil einer Handlung, die nicht unbedingt gelingen muss. Dabei sind *zwei Arten des Fehlbezugs* zu unterscheiden. In der einen gebraucht der Akteur ein „falsches“ Mittel zu einer Bezugnahme, in der er sich nicht selbst täuscht. So bezog ich mich mit den Worten „der Garderobier im Parkett rechts“ auf den Garderobier im Parkett links, ohne zu glauben, er wäre „rechts“. In der anderen Art gebraucht er ein „richtiges“ Mittel zu einem Bezug, in dem er sich täuscht. Im Parkett links gibt es gar keinen Garderobier. Ein sehr kurzes Argument dafür, dass ich dennoch auf ihn Bezug genommen habe, ist meine eigene Täuschung in ihm – er war nur ein Gerücht, eine Einbildung oder ein Traumgebilde, wie es typisch für weniger literarische Fiktionen ist. Beide Arten kommen natürlich auch gekreuzt vor.

Das ist auf den bekannten Fall des Selbstbezugs von „Wort“ zu übertragen. Vermittelt wird er weniger vom Wort als von Goodman (sowie einer breiten Tradition), der es als Beispiel für ein Symbol zitiert, das sich ebenso selbst denotieren wie auch selbst exemplifizieren soll [Goodman, 65]. „Wort“ nimmt auf sich selbst Bezug, weil es ebenso ein Wort ist wie es ein

Wort bezeichnet. Dasselbe soll von „kurz“ gelten, im Gegensatz zu „lang“, was nur so lang ist wie „kurz“ kurz. „Kurz“ denotiert und evoziert zugleich „die Kürze“, sagt Genette, mit dem Hinweis darauf, dies sei das Beispiel eines Stilistiker dafür, was er unter „Expressivität“ versteht [Genette, 108]. (Gegen derartige Beispiele wäre Henrich zu zitieren, der Goodmans Begriff der Exemplifikation allgemein als Selbstbezüglichkeit charakterisiert: „Im Unterschied zur Denotation bezeichnet die Exemplifikation so, dass die exemplifizierenden Zeichen zugleich die Eigenschaft selbst auch besitzen, auf die sie verweisen, und dass sie eben dadurch ihre Leistung als Zeichen erbringen. Insofern ist für die Exemplifizierung eine Selbstbeziehung charakteristisch.“ [Dieter Henrich, Versuch über Kunst und Leben, München / Wien, 2001, 110])

17

Angenommen, das Wort „Wort“ evoziert tatsächlich ein Wort, so ist die Frage zu stellen, welches. In einem primitiven „Sprachspiel“ soll ich ein Wort finden, das mit „W“ beginnt und vier Buchstaben hat. Ich sage „Wort, Wort, Wort mit ‚W‘ und noch drei Buchstaben; welches Wort denn“? Sagt jemand „reimt sich auf Ort“ – kommt immer noch nichts. „Bezieht sich auf sich selbst“, heißt es, aber das nutzt mir seltsamerweise auch nichts. „Du hast es jetzt schon viermal gebraucht“. Wie kann es sein, frage ich mich, dass ich ständig ein Wort gebrauche, das sich auf sich selbst bezieht, ohne dass mich sein Selbstbezug auf es selbst bringt?

Wenn ich mich in Austins Nullsituation versetze, finde ich es leichter. Mir wird als Beispiel oder Muster das Wort „Wort“ gegeben, und aufgrund der Ähnlichkeit stelle ich eine Beziehung zu „Wort“ her; diese ist keine direkte Selbstbeziehung. Denn ich habe es auf ein Muster aus dem Vorrat bezogen oder, falls dieses gegeben war, auf ein Beispiel, die sich beide

offenbar nebeneinander und nicht an derselben Stelle befinden. Anders oder allgemein gesagt, wenn ich das Wort „Wort“ als den Typ oder das Wortmuster verstehe, das dieser Absatz mehrmals exemplifiziert, und nicht als das eine Vorkommnis, das hier mit „Wort“ nur einmal zitiert wird, dann beziehe ich es nicht auf dieses als es selbst. Verstehe ich es dagegen doch als dieses eine Vorkommnis, dann brauche ich ein anderes (vom selben Typ oder Muster), um mich (oder es) darauf als ein „Wort“ selbst zu beziehen.

In dieser Interpretation ist der Selbstbezug von „Wort“ ein Fehlbezug. Es ist auch schwer vorstellbar, wie er gelingen soll, auch wenn so getan wird, als könne er gar nicht anders. Ein Fehlbezug der *ersten* Art (bezüglich des Mittels) kommt in der folgenden Handlung vor. Ich beziehe mich mit dem Wort „Wort“ auf jedes Wort in diesem Satz, in der Meinung, es wäre selbst so ein Wort wie das, welches ich gebrauche. Vom Gedanken her ist daran nichts so irreführend wie das verwendete Mittel „Wort“. Denn jedes Wort ist in jenem Satz nicht ein Wort wie „Wort“; ich sollte auch andere Worte gebrauchen, um mich darauf so zu beziehen, dass der Bezug für jemand anders verständlich ist. „Ich“ zum Beispiel ist so ein Wort, das ich auf das erste Wort jenes Satzes so beziehen kann, dass es jemand anders herausfindet.

Ich nehme also an, dass jedes gebrauchte Wort auch *als ein Wort* zu gebrauchen ist, um es (oder „um sich damit“) auf das gebrauchte Wort *selbst* zu beziehen. Um es wiederholt zu demonstrieren, verwende ich den ersten Satz von diesem Absatz, und beziehe dieses „Ich“ auf jenes „Ich“, dann „nehme“ auf „nehme“, „also“ auf „also“ und so weiter. Ich möchte mit dieser Handlung (nach Austin) ein sehr ähnliches Beispiel für ein gegebenes Muster einsetzen, oder (nach Goodman) eine „Replik“ herstellen, wie es unter anderem beim Abschreiben oder Auswendiglernen der Fall ist. Der „Selbstbezug“ ist ver-

mittelt, weil ich gegebene Worte als Worte wiedergebe, die sie nicht unmittelbar selbst sind.

18

Ein Fehlbezug der *zweiten Art* (bezüglich des Ziels) ist in eine Handlung involviert, in der die Vermittlung zugunsten eines direkten Selbstbezugs aufgehoben werden soll. Wie auf der Suche nach der blauen Blume, verfolge ich nun die Absicht, ein Zeichen zu finden, das nur das eine Zeichen bezeichnet, welches ich finden möchte. Ich weiß nicht apriori, welches es ist, glaube aber, dass es existiert, und dass ich es an der singulären Art und Weise eines Zeichenseins erkennen werde, in der es nur für sich selbst ein Zeichen ist. Klar ist mir jedenfalls, dass es sich dann nicht wie das Zeichen „Zeichen“ auf alles und jedes andere Ding beziehen soll, auf das ich es beziehen könnte, wenn ich nur wollte. Im Gegenteil, mir geht es darum, die eigene Intentionalität im Zeichengebrauch so weit wie möglich zu vergessen, weshalb mein Vorhaben auf mich selbst auch gar nicht so romantisch wirkt, wie es ist. Zeichentheoretisch finde ich, bin ich damit nur am avancierten Stand der Forschung „nach Goodman“; leider ist das mehr eine Karikatur geworden als ein Beispiel für ein verfehltes Ziel (ein Selbstbezug, für den es außer meiner Suche auch kein Mittel gibt).

Außerdem setzte ich damit schon voraus, dass es ein selbstbezügliches Zeichen nicht gibt. Angenommen jedoch, es gibt ein Zeichen, das sich auf nichts als auf sich selbst bezieht. Um sich darunter etwas vorzustellen, stelle ich es hier mit der Variablen „x“ dar. Es bezieht sich nur auf die Stelle, an der es selbst vorkommt; da es die Zeichenstelle ohne Zeichen nicht gibt, kann man sagen, dass es die Stelle „x“, die es bezeichnet, selbst ist. Dann stellt sich die Frage, welches Zeichen ich verwenden könnte, um mich beziehungsweise eine Aussage darauf zu beziehen. So möchte ich etwa nur mit einem

Hinweis darauf sagen: „es bezieht sich auf es selbst“. Das verwendete „es“ lässt die Frage offen, welches es ist. Sage ich: „Dieses ‚x‘ bezieht sich auf es selbst“, dann ist das von mir verwendete „x“ ein anderes Zeichen beziehungsweise ein Zeichen anderer Art. Es soll sich ja in ebenso direkter Weise wie mein Hinweis „dieses“ auf jenes „x“ beziehen, das sich nur auf sich selbst bezieht. Sollte ich glauben, das selbe Zeichen oder ein Zeichen der selben Art verwendet zu haben, so täuschte ich mich wieder im Mittel; andernfalls muss ich zugestehen, dass ich das selbstbezügliche Zeichen ebenso verfehlen kann wie jedes andere, auf das ich mich beziehe. Da es mir mit ihm selbst nicht gelingen kann, einen Bezug auf es herzustellen, frage ich mich nur, wofür es ein Zeichen gibt, das nicht einmal für sich selbst zu gebrauchen ist.

19

Darauf gibt es folgende Antwort: es gibt es für es selbst; nicht jedes Zeichen braucht einen Gebrauch, um dennoch ein Zeichen zu sein. Musterbeispiele dafür sind abstrakte Bilder, die „[Gehlen zufolge] grundsätzlich nicht zur Bezugnahme auf andere Gegenstände, sondern zur Bezugnahme auf sie selbst [dienen]: Sie sind dazu da, auf ihr eigenes Aussehen, ihre Bildform zu verweisen“ [Silvia Seja, a.a.O., 128]. Wie Seja sagt, scheint Gehlen damit „das in der Philosophie des Bildes zentrale Prinzip der Exemplifikation vorweg zu nehmen“ [129]. Statt auf irgendetwas anderes zu verweisen, sind abstrakte Bilder „Muster‘ oder ‚Proben‘ für ihre eigenen Eigenschaften“ [ebd.]; in dem Sinn sind auch „konkrete“ Obstbilder „abstrakt“. Der „Gebrauchsaspekt“ entfällt nicht ganz: sie sind mit einem „selbstbezüglichen Gebrauch“ verbunden [131]. Die Selbstbezüglichkeit des Gebrauchs war zunächst mit dem Verb „dienen“ verbunden. Ein Bild „von Obst“ dient mir zur Bezugnahme, nicht auf Obst außerhalb des Bildes, was irgend-

wie daneben (oder banausisch) ist, sondern auf das Bild oder etwas an oder in ihm selbst. Abstrahiere ich von mir und auch davon, dass mir andere Zeichen oder stumme Hinweise zur Bezugnahme dienen, sieht mein Obstbild so aus, als diene es einer rein selbstbezüglichen Gebrauchsweise. In dieser Abstraktion lässt sich allerdings ein jedes Ding in das Muster des „ästhetischen“ Selbstbezugs einsetzen; eine Zwetschke hat ein gewisses Aussehen oder formale Züge, die sie mit einem Zwetschkenbild genauso gemeinsam hat wie dieses mit jener. Dass Goodman den Bezug durch Exemplifikation mit Etiketten einschränkt, ändert nichts daran; soweit sie das Aussehen betreffen, passen sie ebenso auf Dinge wie auf Bilder. Man sagt in der Bildtheorie auch, ein Bild sage mehr als tausend Worte [Scholz, a.a.O., 130], aber in dem Sinn sagt jedes Ding mehr als tausend Dingbilder; also über eine Million Worte. Auf Seiten der Rezeption scheint es Unsinn zu sein, jemand die Freude daran zu verderben. Daher die Frage, ob das Selbe auch auf Seiten der Produktion möglich ist. Was machte Kasimir Malewitsch, als er sein „schwarzes Quadrat“ malte? „Ein abstraktes Bild, das sich auf ein schwarzes Quadrat bezieht, das es (zum Teil) selbst ist.“ Um von einer Abstraktion zu abstrahieren: Er macht ein Bild, mit dem er sich (zum Teil) auf das Bild bezieht, das es ist. In dieser konkreteren Hinsicht bedeutet das eingeklammerte „zum Teil“ schon etwas anderes. Es bezeichnet verschiedene Zeitpunkte, da er einen helleren Pinselstrich am Rand anders auf das Bild bezieht als einen dunkleren, den er früher oder später aufträgt. Sollte er sich damit jedesmal auf das Aussehen des Bildes beziehen, dann zerstört er seinen Selbstbezug mit jedem Gebrauch des Pinsels; er malt direkt, wie es scheint, um ihn zu verhindern. Wäre es ihm, wie seinem Betrachter, um den Selbstbezug des Bildes gegangen, hätte er nicht anfangen sollen, es zu malen.

Wahrscheinlich hat er sich dabei abwechselnd auf das wirkliche Bild bezogen, wie es gerade ist, und das vorgestellte, wie es sein soll, ohne dem Muster apriori einen Vorzug zu geben. Diese Geschichte könnte man weiter ausschmücken. Zudem könnte es sein, dass er sich beim Malen auf seine Theorie der gegenstandslosen Welt bezog, und diese abwechselnd wieder auf das, was er machte, als er malte.

So wie auf dieser Seite zusehends der Selbstbezug verschwindet, ist es auch auf der anderen. Statt Malewitschs Theorie gibt es beim Betrachter vielleicht die eines Selbstbezugs, der für den Suprematismus ein Fehlbezug wäre (mit dem Bild macht er eine Aussage über die Welt). Und, von der Theorie ganz abgesehen, kann man ein schwarzes Quadrat nicht so fertig sehen, wie es ist, nicht einmal einen schwarzen Punkt auf weißem Grund. Das Aussehen eines Bildes ist nur in den verschiedenen Phasen anzusehen, die vergleichbar sind mit dem Auftragen von Pinselstrichen. Sein Selbstbezug oder der „selbstbezügliche Gebrauch“ ist auch mit dem Mittel des Sehens eine Abstraktion, die dem Bild ein Aussehen überlässt, das ihm nicht von selbst zukommt.

Vielleicht habe ich es schon zu oft gesagt. Sehen ist ein Tun, das manchmal, wenn es mit Absicht geschieht, eine Handlung ist, die misslingen kann. Manchmal kommt Sehen aus Versehen vor, oft braucht es Hilfe und Pausen, damit es weitergehen kann, mit oder ohne Überlegung, die meiste Zeit jedoch hat es einen Zweck, der in der Praxis selten, in der Theorie häufig geringgeschätzt wird. [Gegen die Unterschätzung der Instrumentalität und Zweck-Mittel-Beziehung vgl. John Dewey, Die Suche nach Gewissheit. Eine Untersuchung des Verhältnisses von Erkenntnis und Handlung, Frankfurt am Main 2001, 36] „Schauen“ soll einer philosophischen Sprachregel zufolge etwas anderes bezeichnen als „Sehen“. Doch ich schaue und sehe auch nach, ob ich genügend Geld dabei habe, und finde keinen

Unterschied. Schaue ich jetzt oder sehe ich zu, wie eine Münze zu Boden fällt? Je nachdem, sagt die Sprachregel, ob ich an dem Ereignis interesseloses Gefallen finde oder ob ich daran nur mein eigenes Interesse verfolge. Doch vor dem Ereignis war es mir nicht möglich, mich dafür zu entscheiden, ob es mir interesselos gefallen wird oder ob ich daran ein Interesse finde, welches dem Schauen angeblich widerspricht. Das heißt für mich, dass „Schauen“ keine andere Handlung bezeichnen kann als „Sehen“, weshalb ich auch beides nicht unterscheide.

21

Exemplifizieren ist bei Austin eine Handlung, für die es einen Akteur und keinen Zuschauer braucht; bei Goodman eine, für die es einen Zuschauer und keinen Akteur braucht. Bei Goldman ist Exemplifizieren eine Eigenschaft des Handelns, für die beide Positionen notwendig sind: ein Akteur, der mit seiner Handlung ein Muster exemplifiziert, und ein Zuschauer, der an dem exemplifizierten Muster die Handlung des Akteurs als Handlung erkennt; aber nicht unbedingt als eine, die dem Akteur „als Ursache“ der Exemplifikation zuzuschreiben ist. Wie am Beispiel des Hustens schon erwähnt, hat gegenüber der Perspektive eines Zuschauers die des Akteurs den Vorteil, dass er in seinen Absichten schon weiß, ob die Zuschreibung einer Handlung auf ihn selbst zu beziehen sein wird oder nicht, dagegen den Nachteil, dass er immer zu früh handeln muss, um zu sehen, welches Muster seine Handlung exemplifiziert. Für ihn ist, um indirekt wieder Austin zu zitieren, das Muster gegeben und ein Beispiel zu finden, das ihm entspricht – die Handlung als Fall des Einsetzens. Für seinen Zuschauer ist das Beispiel, die Handlung, gegeben und ein Muster zu finden, dem entweder die Handlung entsprechen soll, wie beim Aussagen, oder es ist umgekehrt, wie beim Etikettieren, ein Muster zu finden, das der Handlung entsprechen soll.

Im einen Fall bezeichnet er das, was der Akteur macht, als Husten, im anderen sagt er über ihn aus, dass er hustet.

Um den Unterschied nochmals herauszustreichen: einmal geht es darum, dass er sich nur nicht in der Etikette täuscht; einmal darum, dass er sich nicht in dem täuscht, was der Akteur macht. Es könnte sein, dass er tatsächlich hustet, während die passende Etikette die eines Lachanfalls ist. Vorsicht, könnte es heißen, er hustet oft in dieser Art. Umgekehrt könnte es sein, dass die Etikette eines Hustens passt, während er tatsächlich einen Lachanfall hat.

Einige Beispiele Goldmans sprechen für die eine, andere für die andere Variante. „Jemandem einen Akt-Typ [Muster] zuschreiben heißt, von ihm zu behaupten, dass er ihn exemplifiziert“ [Goldman, a.a.O., 344], also zu behaupten, dass er das Beispiel für einen Husten abgibt, wie man ihn kennt und an dem, was er macht, erkennen soll. Das spricht dafür, dass ein Zuschauer oder „Theoretiker“ mehr mit dem Etikettieren beschäftigt ist. Andererseits besteht der Nutzen von Mustern oder „Akt-typen“ für Goldman darin, sagen zu können, dass „*dieselbe* Handlung in mehreren Situationen vollzogen worden ist“, dass Anna dasselbe gemacht hat wie Berta oder dass Cäsar „heute dasselbe getan hat als gestern“ [ebd.]. „Die fragliche Handlung“, sagt Goldman anschließend, „kann hier keine ‚individuelle‘ bzw. ‚konkrete‘ Handlung sein“, weil diese nur einmal von einer Person zu einer Zeit vollzogen werden kann. Indem ich „Muster“ statt „Akt-Typ“ sage, lasse ich es dahingestellt, ob es eine abstrakte oder konkrete Handlung ist, auf die ein Akteur sich mehrmals beziehen kann, um Beispiele davon zu geben; so wie ein Zuschauer darauf mehr als einen Akteur beziehen kann, um verschiedene Beispiele zu sammeln. Jedenfalls spricht das für die zweite Variante. Wenn es darum geht, dass einer in verschiedenen Situationen wiederholt hustet, dann kann eine dieser Situationen den Husten derart unkenntlich machen, dass er gegen die Etikette verstößt. Im

Stil des Wiener Aktionismus wäre eine Situation denkbar gewesen, in der ein Akteur wie Gerhard Rühm pausenlos und so lange künstlich hustet, dass auch ein natürlicher Husten aus dem Publikum suspekt wird (ein Husten als „Husten“ suspekt).

22

Bevor ich damit weitermache, möchte ich zur Behauptung Stellung nehmen, bei Goodman wäre Exemplifizieren „eine Handlung, für die es einen Zuschauer und keinen Akteur braucht“. Damit wollte ich sagen, der Zuschauer wäre bei ihm kein Akteur in dem Sinn, dass er es ist, der ein Muster an einem Beispiel exemplifiziert, wie es bei Austin der Fall ist. Das ist in zweierlei Hinsicht nicht ganz richtig.

Erstens: Wenn es allein das Symbol oder Bild wäre, das eine Eigenschaft, die es besitzt, exemplifiziert, dann wäre Exemplifikation bei Goodman gar keine Handlung. Dazu muss eine Fehlexemplifikation möglich sein, wozu kein Symbol, Text oder Bild fähig ist. In Betracht kommt dafür nur ein Zuschauer; ein Interpret, der es sich zur Aufgabe macht, an Symbolen (Artefakten oder Naturprodukten) seinen „Mustervorrat“, den er bereits etikettiert hat, zu „exemplifizieren“; was nach Austin heißen könnte, ihn damit zu vergleichen, daran „anzugleichen“, zu messen oder zu erproben, oder, wie ich dagegen behauptet habe, ihn mit neuen Kandidaten aufzufüllen oder zu bereichern.

„Fehlexemplifizieren“ bezeichnet eine Handlung des Exemplifizierens, die ein Betrachter als Akteur im Sinn Goodmans mit Absicht vollzieht. Nach dem Motto „Teilhabe statt Analogie“ kann man die Dinge leicht falsch klassifizieren oder zusammengruppieren, aber dass einer sie klassifiziert oder zusammengruppiert, kann ihm nicht einfach nur geschehen. Sammle ich Briefmarken statt abstrakte Bilder, kann mir ein Fehler wie der unterlaufen, ein abstraktes Bild statt einer Briefmarke ins Album zu kleben. Ich habe „ohne Absicht“ falsch ge-

sammelt, war aber nicht unabsichtlich beim Sammeln, als es geschehen ist.

Zweitens: Im Gegensatz dazu könnte „Exemplifizieren“ bei Austin nicht nur eine Handlung bezeichnen, sondern auch das Tun eines Akteurs, welches ihm unwillkürlich widerfährt. Dazu ist das „Beispielgeben“ nur nach der Figur der Analogie zu denken, in der es bei Austin auch auftritt. Ich warte auf Tante Anna, drüben geht Berta vorbei, die ich unwillkürlich für Anna halte, weil deren Frisur der von Berta ähnelt. Damit habe ich Anna an Berta exemplifiziert, ohne dass ich ihre gemeinsame „Frisur“ als Etikette bereit gehalten hätte.

Ein anderes, weniger konstruiertes Beispiel. Ich habe den ganzen Tag schon Wände im Foyer eines Theaters verputzt – eine Tätigkeit, die in meiner kurzen Zeit als Bühnenbildner für mich recht ungewöhnlich war. Als ich nach zwölf Stunden Verputzen abends das Theater im ersten Wiener Gemeindebezirk verlassen hatte und durch die Kärntnerstraße ging, verspürte ich bei jedem Gesicht eines Passanten den Reflex, es zu verputzen und glatt zu streichen. Damit exemplifizierte ich nicht nur die Löcher von Wänden an Gesichtern, sondern mein Handlungsmuster des Verputzens an „falschen“ Beispielen – „beinahe“, wie ich zugeben muss. Hinterher kann man sagen, es wäre im metaphorischen Sinn des Übertragens „richtig“ gewesen, doch das ist eine andere Geschichte.

23

Derartige Geschichten kennt jeder, der die Dominanz von Figuren der Analogie für das kennt, was er sieht und macht. Dass bekannte, insbesondere jüngst eingewohnte Muster unwillkürlich auf neue, unbekannte Beispiele angewendet werden, an denen sie erst zu erkennen sind, wäre auch ein Thema für eine „Philosophie des Bildes“. Wenn es schon Wittgenstein sein muss, der als Muster oder Beispiel zitiert werden darf, wäre auf seine Geschichte des Kartoffelschalens zu verweisen. Nach

Stunden schien es ihm auch die passende Art und Weise zu sein, philosophische Probleme zu lösen. Vielleicht ist es übertrieben, zu sagen, dass ihm mit einem Blick auf seine Manuskripte das Muster seines Kartoffelschälens erst aufging, das er folglich auf sein Schreiben übertragen hat. Jedenfalls finde ich es direkt uninteressant, wenn jede bildtheoretische Abhandlung mit den üblichen Argumenten gegen „Ähnlichkeiten“ beginnt, bevor sie endlich davon befreit zur Erklärung fortschreitet, was ein Bild ist. Das gleiche gilt von „Intention“ und „Kausalität“, womit zwei weitere Begriffe bezeichnet sind, die, wenn sie schon nicht von einer Handlung wegzudenken sind, auch aus einer „Philosophie des Bildes“ nicht so leicht herauszustreichen sind wie die paar Worte „Absicht“ oder „Ursache“.

In der Handlungstheorie von Alvin I. Goldman kommt das Exemplifizieren eines Musters zwangsläufig jedem Akteur zu, sofern er nur etwas macht, was ein anderer oder er selbst zu einem anderen Zeitpunkt ebenso hätte machen können. Neben der Wiederholbarkeit ist es die „Fähigkeit“ des Akteurs und die „Eigenschaft“ einer Handlung, die Goldman mit dem Begriff der Exemplifikation erklärt. Auch wenn ein Akteur etwas nur einmal macht, was niemand sonst macht, hat es irgendeine Eigenschaft, an denen sein Zuschauer (so wie er selbst) erkennen könnte, was er macht (oder gemacht hat).

Wie jemand, der achtzig Kilo wiegt, unversehens die Eigenschaft exemplifiziert, achtzig Kilo zu wiegen, exemplifiziert „Maria die Eigenschaft, ihr Abbiegen-Wollen anzuzeigen“ [Goldman, a.a.O., 344], wenn sie irrtümlich den Blinker einschaltet. Jemand, der absichtlich mehr auf die Waage bringt als jeder andere, exemplifiziert in einer singulären Weise die Eigenschaft des Meist-Wiegenden; zudem kann man wegen seiner Absichten sagen, dass er „das Exemplifizieren der Eigenschaft *verursacht*“ [345]. Peter möchte einen Rekord im Weitsprung aufstellen, was ihm unversehens gelingt. „Peters

9-Meter-Weitsprung ist also eine Exemplifikation der Eigenschaft ‚9 Meter weit springen‘ durch Peter“ [347; ich habe ihm vier Meter mehr gegeben], auch wenn es niemand gibt, der den Sprung wiederholen kann.

24

Anders die Erklärung der „Fähigkeiten“: „es in der Hand [haben], zu niesen oder auch nicht“ [345], oder mit den Ohren zu wackeln. Wenn Friedel dazu fähig ist, „dann hat sie die Fähigkeit, die Eigenschaft des Mit-den-Ohren-Wackelns exemplifizieren zu können“ [344]. „Akt-Eigenschaft“ und „Muster“ bezeichnen gleichermaßen das, was „von einem Handelnden exemplifiziert wird“ [ebd.]; Handlungen, die Eigenschaften oder Muster exemplifizieren, sind als ihre „Vorkommnisse“ [347] zu bezeichnen. Dabei könnte man die Frage offenlassen, ob konkrete Handlungen Vorkommnisse von etwas sind, das selbst nicht vorkommt, zumindest nicht auf der selben Oberfläche (es ist „abstrakt“), oder das genauso vorkommt, wie das Muster im Sinn von Austin (oder Aristoteles), das es *neben* seinen Beispielen gibt. (Goldmans Antwort ist eindeutig: „Individuelle Akte können offensichtlich keine Akt-Typen sein. Letztere sind Universalien.“ [346])

Wie Goldman sagt, gibt es also einen Akt-Typ, zu dessen Vollzug Friedel aber nicht Peter fähig ist, wenn sie aber nicht er es in der Hand hat, es zu tun – „oder auch nicht“, es also auch nicht zu tun beziehungsweise es zu unterlassen. Gibt es zwei Vorkommnisse des Mit-den-Ohren-Wackelns „durch Friedel und Peter“, ist folgende Überlegung anzustellen. Wenn sie dazu fähig war, so zu handeln, dann hätte sie auch beschließen können, anders zu handeln, während er, wenn er mit den Ohren wackelte, gar nicht anders konnte. Damit wird ein Akteur als Ursache exponiert, was die Zuschreibung von „Verantwortung“ und „Freiheit“ zur Folge hat.

Ohne dieses Thema auszuführen, ist das Spektrum der Erklärungen zu betrachten, für die der Begriff der Exemplifikation gebraucht werden kann. Auf der einen Seite geht es darum, die Redeweise zu erklären, dass eine Handpuppe ihre Hand hebt: sie macht dasselbe, was jemand anders macht, der seine Hand hebt. Sie exemplifiziert die Eigenschaft des Handhebens nicht besser oder schlechter wie der Puppenspieler, der es mit Absicht macht. Sinnvoll ist diese Erklärung in Zusammenhängen, in denen man von der Puppe lernt, wie man seine Hand bewegen soll. Im Unterschied zu ihr wird man es mit Absicht tun, doch das ist nichts von dem, was man sich abzuschauen oder zu lernen braucht. Auf der anderen Seite geht es darum, zu erklären, wie man Dinge tun kann, die man nicht tun muss: man macht wieder dasselbe wie die Puppe, die ihre Hand hebt, hatte jedoch die Wahl, dasselbe wie eine andere Puppe zu machen, die nicht ihre Hand hebt. In der Mitte des Spektrums, gleichsam zwischen „Freiheit“ und „Notwendigkeit“, lässt sich mit „Exemplifikation“ erklären, weshalb es zur Zuschreibung einer Handlung kommt, gleich, ob ihre Ursache der Akteur ist oder nicht. Jedes Verhalten hat Eigenschaften, an denen der Akteur nicht anders als sein Zuschauer erkennen kann, was er macht. Indem er seine Hand hebt, verdrängt er zugleich Luftmoleküle; er fächelt ansatzweise, so dass es scheint, als würde er auch diese Eigenschaft des Ansatzweise-Fächelns exemplifizieren. Ob er es absichtlich tut oder nicht, spielt dabei keine Rolle (nach Anscombes „Absicht“ weiß ein Akteur, ohne sich selbst zu beobachten, was er tut).

25

Als Maria irrtümlich den Blinker eingeschaltet hat, hat sie die Eigenschaft exemplifiziert, die nach Goldman „Anzeigen-ihres-Abbiegen-Wollens“ zu nennen ist. Dass sie es nicht gewollt hat, ändert nichts an der Exemplifikation. Sie umfasst deshalb – in der kompakten Form der Bindestriche – ein Wol-

len, weil der Blinker ein Zeichen dafür ist. Goldman würde kaum von einer „Exemplifikation“ sprechen, wenn es außer Maria niemand gibt, der zum Anzeigen des Abbiegen-Wollens das tun würde, was sie absichtlich tut: Sie wirft aus dem rechten Fenster eine Bananenschale, um ein Zeichen dafür zu geben, dass sie links abbiegen möchte. Hinter diesem Zeichen steckt keine Verabredung, was es einfacher machen würde. Nein, sie wollte, was manche Philosophen für unmöglich halten, ein Zeichen für ihr Abbiegen-Wollen setzen, das sie vorher nicht einmal selber kannte. Dafür braucht es nur eine passende Situation.

Sie wartete schon lange Zeit darauf, endlich links abbiegen zu können. Gerade hatte sie ihre Ungeduld vergeblich mit einer Banane bekämpft. Da sie die Schale ohnehin loswerden will, und doch ein wenig Skrupel wegen der Umwelt hat, macht sie jetzt das rechte Fenster auf, beugt sich rüber (betätigt irrtümlich den Blinker) und denkt: als Zeichen dafür, dass ich links abbiegen will, schmeiß ich dich jetzt raus.

Ich will nicht darüber streiten, ob es solche Zeichen gibt. Oft haben sie den Sinn, anderen erkennen zu geben, was man will, was im Fall Marias nicht zu behaupten ist. So weit ich Goldman verstehe, exemplifiziert ihr absichtliches Zeichengeben, wenn man es nicht schon aus philosophischen Gründen ablehnt, nur das Rauswerfen-ihrer-Bananenschale, welches ein völlig anderer Akt-Typ ist als das Anzeigen-ihres-Abbiegen-Wollens. Es ist nicht so, dass das eine Muster zugleich das andere ist. Aber nach Goldmans Ansicht ist es deshalb auch nicht so, dass die konkrete Handlung Marias ein Beispiel sowohl für das eine als auch das andere Muster abgeben könnte. Eine Handlung, die das eine Muster exemplifiziert, exemplifiziert nicht zugleich das andere. So ist für Goldman auch eine Handlung des Handhebens nicht dieselbe wie die des Luftbewegens oder anfänglichen Fächelns.

Ein erklärtes (oder „das“) Ziel von Goldmans Handlungstheorie ist es, mit dem Begriff der Exemplifikation „ein Kriterium für die Identität von Handlungen zu formulieren, das deren ontologischen Status widerspiegelt: [...] Für jedes Akt-Vorkommnis A und jedes Akt-Vorkommnis A' , wobei A die Exemplifizierung von ϕ durch X zum Zeitpunkt t und A' die Exemplifizierung von ψ durch Y zu t' ist, gilt: $A = A'$ genau dann, wenn $X = Y$, $\phi = \psi$ und $t = t'$.“ [348]

Es ist unübersehbar, dass die Identität des Musters eine notwendige Bedingung ist für die Identität einer Handlung; demnach ist es ausgeschlossen, dass eine und dieselbe Handlung zwei verschiedene Muster exemplifiziert. Nach der Handlungstheorie von Davidson ist es möglich, dass die Handlung, die ein „Erstechen Cäsars“ durch Brutus ist, dieselbe ist wie die, die ein „Töten Cäsars“ durch Brutus ist. In einem ähnlichen Beispiel lässt Goldman Boris „auf Pierre schießen“, doch das Muster, das diese seine Handlung exemplifiziert, ist nicht „Pierre töten“, auch wenn der Schuss seinen Tod verursacht. „Es gibt nur einen Akt-Typ, von dem Boris' Handlung ein Vorkommnis ist, nämlich den Akt-Typ ‚auf Pierre schießen‘. Obwohl also Boris' Schießen auf Pierre eine Handlung von Boris ist, die Pierres Tod verursacht, ist sie doch kein Töten von Pierre.“ [349]

Dieses zweites Muster, nämlich „Pierres Tod verursachen“ [ebd.], würde Davidson mit „Pierre töten“ gleichsetzen [339]. („Zwischen der Verursachung des Todes einer Person und ihrer Tötung ist jedoch nicht zu unterscheiden“ [Davidson, Handlung und Ereignis, a.a.O., 94].) Goldman zufolge wird dieses Muster („Pierres Tod verursachen“) nicht von dem selben Vorkommnis exemplifiziert wie das andere („auf Pierre schießen“), „[o]bwohl Boris' *Handlung* [Kursivierung von mir], auf Pierre zu schießen, die Eigenschaft [das zweite Muster] ‚Pierres Tod verursachen‘ exemplifiziert“ [349].

Dahinter steht folgende Überlegung: Das erste Muster wird *durch den Akteur* Boris exemplifiziert, während das zweite *durch seine Handlung* exemplifiziert wird: „x schießt auf Pierre“ lässt für „x“ einen Akteur einsetzen, „x verursacht Pierres Tod“ dagegen lässt (wie „x ist eine Verursachung von Pierres Tod“) nur eine Handlung einsetzen. Boris exemplifiziert ebenfalls nicht „x ist ein Schießen auf Pierre“, da dies wieder nur seine Handlung exemplifiziert. Ich werde mich über diese Unterscheidung ein paar Mal im Kreis drehen.

27

„Die Unterscheidung zwischen dem Exemplifizieren einer Eigenschaft und dem Vorkommen einer Eigenschaft ist enorm wichtig.“ [ebd.] Trotzdem kann ich die Wichtigkeit kaum nachvollziehen. „x singt“ und „x ist ein Singen“ sind zwei verschiedene Etiketten, die auf Florian [340] oder auf das zu applizieren sind, was er tut. Je nachdem, scheint es, exemplifiziert er oder seine Handlung die Eigenschaft des Singens. Diese Unterscheidung scheint mir jedoch mehr auf die Zuschreibung einer Absicht abzu zielen (ob, wie Goldman sagt, der Akteur Ursache der Exemplifikation sei oder nicht).

In welchem Fall kommt die Eigenschaft selbst vor, und in welchem wird sie exemplifiziert? Im Fall, dass Florian singt, ist beides kaum zu unterscheiden. So, wie Florian singt, gibt es ein Singen durch Florian. Schließlich ist die Etikette „x ist ein Singen durch Florian“ auf Florians Tun zu applizieren, womit es ein Vorkommnis des *einen* Musters ist, das Goldman auch als Vorkommnis des *anderen* Musters „x singt“ zu akzeptieren scheint.

„Wer von einem Akt-Vorkommnis sagt, dass es ein Töten von Pierre durch Boris ist, behauptet damit [...], dass es ein *Vorkommnis* des betreffenden Akt-Typs, nämlich von ‚Pierre töten‘ ist.“ [349] Was er „meiner Auffassung zufolge eben gerade

nicht [damit behauptet ist], dass dieses Vorkommnis die Eigenschaft ‚Pierres Tod verursachen‘ *exemplifiziert*“ [ebd.]. Wer in „x schießt auf Pierre“, „x verursacht Pierres Tod“ und „x tötet Pierre“ für „x“ Boris einsetzt, bekommt nach Davidson (und Anscombe, die das Thema zuerst aufgeworfen hat) womöglich nur ein und dieselbe Handlung heraus, nach Goldman sind es sicher mehrere. Das gleiche gilt für „x singt“, „x singt laut“ und „x singt falsch“ [vgl. 340]. Damit soll nicht ausgeschlossen werden, dass es von „ein und demselben Akt-Vorkommnis mehrere verschiedene Beschreibungen geben kann“ [348], sondern nur, dass es ein und dasselbe Vorkommnis ist, das derart verschiedene Muster des Singens exemplifiziert. Florian exemplifiziert das Muster „x singt“, seine Handlung beziehungsweise das, was er tut, exemplifiziert das Muster „Singen durch Florian“. Könnte man nicht sagen: indem oder „dadurch dass“ er singt, gibt es ein Singen (durch ihn)? Ähnlich wie man sagt, dadurch dass er singt, ärgert er seine Nachbarin, könnte man allgemein sagen: dadurch dass ein Akteur „x y-t“ exemplifiziert, exemplifiziert seine Handlung „y-en durch x“.

Gegen diese Art der Rekonstruktion wendet Goldman ein, dass sie zwar einer zwischen verschiedenen Akten bestehenden Einheit Rechnung trage, aber „freilich nicht durch Rekurs auf die Identitätsrelation“ [351] zu verstehen sei.

28

Anscombes Beispiel von „Peter“ ist verkürzt das: er betätigt die Pumpe und er vergiftet die Hausbewohner. Nach Anscombe und Davidson lässt sich dieselbe Handlung, die als „er betätigt die Pumpe“ beschrieben wird, als „er vergiftet die Hausbewohner“ beschreiben. Goldman zufolge beschreibt man damit per se eine andere Handlung, die mit der Relation „dadurch dass“ von der einen kausal getrennt ist (die „Stufen-Generierung“ seines Baum-Modells umfasst auch nicht-kausale

Relationen). Dadurch, dass er die Pumpe betätigt, vergiftet er die Hausbewohner. Das Problem ist, dass es dann für die abgetrennte Handlung „x vergiftet die Hausbewohner“ keinen Akteur wie Peter gibt, dem sie zuzuschreiben ist.

„Peters Betätigen der Pumpe (zum Zeitpunkt *t*) exemplifiziert [...] die Eigenschaft, bei den Hausbewohnern Vergiftungserscheinungen zu bewirken“ [348]. Das Akt-Vorkommnis für „x bewirkt bei den Hausbewohnern Vergiftungserscheinungen“ exemplifiziert nicht „x betätigt die Pumpe“ (a), sondern (b): „x ist ein Betätigen der Pumpe“ (durch Peter) [ebd.], was eine andere Handlung sein soll. „Die erstere [a] wird durch Peter exemplifiziert, aber nicht durch Peters Betätigen der Pumpe (zu *t*). Die letztere [b] wird durch Peters Handlung exemplifiziert, nicht durch Peter selbst“ [349].

Nach dieser Darstellung ist für „x vergiftet die Hausbewohner“ niemals ein Akteur einzusetzen, sondern immer nur eine Handlung. Auch für „x betätigt die Pumpe“ ist nur eine Handlung einzusetzen. Denn nur dadurch, dass Peter seinen Arm bewegt, betätigt er die Pumpe. Auch Boris schießt nicht unvermittelt auf Pierre, sondern dadurch, dass er den Zeigefinger seiner rechten Hand am Abzug krümmt [338]. Problematischer als der Begriff der „Basis-Handlung“, auf den Goldman rekurriert [351], ist, dass dem Akteur keine andere Art der Handlung zuzuschreiben ist.

29

Die Frage ist, welchen Unterschied es macht, ob in das Muster der Exemplifikation ein Akteur oder seine Handlung einzusetzen ist. Wenn Florian durch lautes und falsches Singen seine Nachbarin ärgern möchte, und wenn ihm das gelingt, dann ist sein Singen als Ärgern zu beschreiben und ihm auch zuzuschreiben. Hätte er es nicht gewollt, so wäre es ihm zwar nicht gelungen, aber seine Handlung wäre immer noch als ein Ärgern zu beschreiben, das ihm nur nicht als Ursache zuzu-

schreiben ist. Insofern macht es Sinn, die Handlung vom Akteur zu trennen. Nicht er bewirkte, dass sie sich ärgerte, sondern allein seine Handlung war es. Allerdings bewirkte er sie, sonst wäre sie nicht seine Handlung. Damit bleibt die Frage, weshalb er so laut und falsch sang.

Angenommen, beides liegt nicht in seiner Absicht. Er wollte also nur das Muster „x singt“ exemplifizieren, was noch mit einem Lied und Anderem zu ergänzen wäre. Gerade das ist ihm jedoch durch das Falsche daran nicht gelungen, sofern er unter dem Muster des Singens auch selbst etwas anderes versteht. Es braucht hier nicht zu einem Streit über die richtigen Gesangsmuster zu kommen.

Ist die Konsequenz nicht die, dass er mit seinem falschen Singen gar nichts exemplifiziert hat? Nein, wenn Exemplifikation ein positiver Grundbegriff zur Erklärung von Handlungen ist, der auch auf Fehler anwendbar sein soll. Ja, wenn Handlungen samt Fehlern auch als negatives Verhältnis von Muster und Beispiel zu verstehen sind. Es ist nicht abzuweisen, dass Florian irgendetwas gemacht hat, wenn er selbst sagen würde, er habe etwas falsch gemacht. Er singt so falsch, wie es nicht seiner Absicht entspricht; er hat ein falsches Beispiel für ein Muster eingesetzt, nicht zwangsläufig ein richtiges Beispiel für ein falsches Muster gegeben, für ein Falschsingen, das er nicht exemplifizieren wollte.

30

Florians Singen ist in dem Fall eine Fehlexemplifikation. Die Ursache dafür ist nicht Florian, was ihn als Akteur absichtlichen Falschsingens hinstellen würde, sondern zum Beispiel seine „Mandelentzündung“; „dass er eine Mandelentzündung hat, ist aber keineswegs die Ursache dafür, dass er laut singt“ [340]. „Florians lautes Singen ist, so wollen wir annehmen, zum Teil dadurch verursacht, dass er sich über etwas ärgert. Dass er sich über etwas ärgert, ist aber keineswegs die Ursa-

che dafür, dass er falsch singt.“ [ebd.] Aufgrund von Davidsons Kriterium für die Identität von Handlungen „gilt daher: Florians Falsch-Singen $\neq$ Florians Laut-Singen“ [ebd.]. Dieses Kriterium gilt allgemein für alle Ereignisse: „Ereignisse sind genau dann identisch, wenn sie dieselben Ursachen und Wirkungen haben“ [338].

„Es ist von höchster Wichtigkeit“, sagt Davidson, „dass wir Handlungen und Ereignisse im Sinne ihrer kausalen Beziehungen beschreiben können und dies auch häufig tun, d. h. im Sinn ihrer Ursachen, ihrer Wirkungen oder beider. Mein Vergiften des Opfers muss eine Handlung sein, die darin resultiert, dass das Opfer vergiftet ist; [...] meine Ermordung des Opfers muss eine Handlung sein, die den Tod des Opfers zur Folge hat und zugleich eine Handlung ist, die zum Teil durch meinen Wunsch, das Opfer tot zu sehen, verursacht worden ist“ [Davidson, Zur Individuation von Ereignissen, in: Handlung und Ereignis, a.a.O., 254].

Dabei „sollten wir bedenken, dass wir durchaus wissen können, dass ein Ereignis ein Giftschütten ist, ohne zu wissen, dass es eine Tötung ist“, eine Pumpenbetätigung, ohne zu wissen, dass sie eine Vergiftung ist, oder ein Singen, ohne zu wissen, dass es ein Ärgern ist; „wir sind keineswegs geneigt, eine Handlung als Todesursache zu schildern, ehe der Tod tatsächlich stattgefunden hat; dennoch kann sie auch schon vor dem Eintreten des Todes eine derartige Handlung sein“ [253].

Nach Davidson kann man es so sagen: Es gibt ein Ereignis, das ein Singen durch Florian ist, das zudem laut, falsch und ärgerlich ist für die Nachbarin. Verursacht ist es durch Florians Wunsch, zu singen, gepaart mit dem vielleicht ganz schwachen Glauben, halbwegs richtig beziehungsweise so singen zu können, wie er es sich vorstellt, also weder zu laut noch zu falsch. Dass es anders kommt, dafür sind zwei andere Ursachen verantwortlich, seine Mandelentzündung und sein eigener Ärger, die Goldman auf die beiden Eigenschaften des Falschen

und Lauten verteilt. Damit wird jeweils nicht „die ganze Handlung verursacht“, sondern „nur ein bestimmtes Merkmal von ihr“ [Goldman, 341]. Man muss zugeben, sagt Goldman an derselben Stelle, dass es nicht dasselbe ist, ob „*jemand bzw. etwas eine bestimmte Eigenschaft hat*, etwa dass *Florian* die Eigenschaft hat, laut zu singen, oder dass seine *Handlung* die Eigenschaft hat, laut zu sein“.

31

Vielleicht ist der Kreis schon zu schließen. Florian hat nicht die Eigenschaft, laut oder falsch zu singen, weil die Ursachen dafür nicht die ganze Handlung (durch Florian) hervorbringen. Sie haben im Gegenteil seine ganze Handlung verteilt, mit dem Effekt, dass auch die Nachbarin ärgerlich wird. Im Sinn dieser Folge lässt sich das Ereignis als „Ärgern“ beschreiben, im Sinn jener Ursachen als etwas, das aus Florians eigenem Ärger und seiner Mandelentzündung geschehen ist. Beides sorgt dafür, dass das Ereignis ein lautes und falsches ist, nicht jedoch, dass es ein Singen ist. Ohne Singen würden beide Eigenschaften in der Luft hängen, was nicht heißt, dass auch Florians Mandelentzündung in der Luft hängen würde. Sie wäre nur nicht die Ursache dafür, dass etwas falsch ist, was es nicht gibt.

Zum Vergleich stelle ich mir eine Nuss vor, die braun und zugleich hart ist. Ihre Bräune hat (wahrscheinlich) eine andere Ursache als ihre Härte, aber es geht auch gar nicht darum, die Bräune der Nuss mit ihrer Härte gleichzusetzen (wie es Goldmans Ungleichung [340] nahezulegen scheint). Gleichzusetzen soll vielmehr das Ding sein, welches eine Nuss ist, mit dem, welches braun ist, sowie auch mit dem Ding, welches hart ist. Dasselbe Beispiel, das „Nuss“ exemplifiziert, soll die „Bräune“ (einer Nuss) und auch die „Härte“ (einer braunen Nuss) exemplifizieren (die Reihenfolge ist willkürlich; das, was hart ist, ist gleich dem, was braun ist, und was folglich

braun und hart ist, ist gleich dem, was eine Nuss ist, also eine braune harte Nuss, die noch mit einem Ding gleichzusetzen wäre, welches bitter ist).

Nun zur Frage: exemplifiziert das Ding als Ganzes oder nur mit einem Merkmal „Nuss“? Ich neige auch dazu, „ja“ zum Ganzen zu sagen, was schon der erste Fehler ist. Denn darauf kommt die Frage: exemplifiziert es als Ganzes oder nur mit einem Merkmal „Bräune“ beziehungsweise „Härte“? Es scheint dann zwingend zu sein, zu antworten, es sei lediglich ein Merkmal, nämlich die Bräune, die „Bräune“ exemplifiziert, oder die Härte, die „Härte“ exemplifiziert. (Ein ähnlicher Fehler war auch bei Goodman festzustellen: der Pullover exemplifiziert in dem Sinn „grün“, in dem er sich *in seiner Eigenschaft*, grün zu sein, auf „grün“ bezieht.)

Warum ist es nicht lediglich die Nuss, die „Nuss“ exemplifiziert? Das Ding als Ganzes ist eine (unzählige) Summe von Eigenschaften, von der „Nuss“ nur den Teil bezeichnet, der im Moment im Vordergrund steht. Mehr noch ist Florians Handlung eine Summe, von der auch die Zeit nicht wegzudenken ist; ihre Eigenschaft des Singens steht im Vordergrund, wenn sie es ist, auf die Florian (oder sein Zuschauer, seine ZuhörerIn) es abgesehen hat.

32

Um das Nussbeispiel dem Falschsingen anzugleichen, nehme ich an, dass die Bräune falsch ist. Gesucht war ein Beispiel für eine weiße Nuss. Dass sie hart ist, macht sie nicht falsch. In welchem Umfang, könnte man wieder fragen, exemplifiziert die braune Nuss die weiße falsch? Immerhin ist es eine Nuss. Es scheint, als könne man sich ihre Bräune (wie eine verfehlte Note) einfach von der Nuss (dem Gesang) wegdenken und so, weil man sich ebenso leicht die Weiße (die richtige Note) hinzudenken kann, ein passendes Beispiel finden.

Von einem Kieselstein könnte ich in ähnlicher Weise denken, er wäre eine weiße Nuss. Wenn ich ihn irrtümlich als solche einsetze, verliere ich wahrscheinlich einen Zahn; aber ich werde kaum sagen, er wäre immerhin weiß gewesen, also nicht im vollen Umfang falsch. Es ist vielleicht überhastet, wenn ich daraus den Schluss ziehe, dass ein einziger falscher Ton das Singen Florians insgesamt falsch macht. Fehlerloses Singen war nicht das Muster, nach dem er ein Beispiel einsetzen wollte. Es war ein halbwegs richtiges Singen, das er dennoch insgesamt verpatzt hat. Er hat es freilich anders verpatzt als er es mit bloßem Geschrei verpatzt hätte. In Frage steht jedoch nicht die eine oder andere Möglichkeit, sondern das, was er tatsächlich getan hat.

Ein falsches Beispiel wie dieses lässt sich immer als ein richtiges für ein anderes, falsches Muster verwenden. Es ist nichts dagegen zu sagen, Florians Falschsingen als Exemplifikation darzustellen. Doch ich würde dazu sagen, dass es nicht seine Handlung ist, die ein Muster des Falschsingens exemplifiziert; und zwar aus dem „puritanischen“ Grund, weil es nicht Florian ist, der es exemplifiziert. Es ist jemand anders, Goldman zum Beispiel, der jene Handlung für seine Exemplifikation gebraucht.

Exemplifikation betrachte ich nicht als eine Eigenschaft, die zwangsläufig einer jeden Handlung zukommt. Dennoch habe ich Florians Handlung als „Einsetzen“ dargestellt – was Anscombes Hinweis auf die Passrichtung entspricht sowie Austins Begriff der Entsprechungslast. Wenn ich „Einsetzen“ als Bezeichnung einer Eigenschaft betrachte, die jeder Handlung zukommt, dann schließe ich damit aus, dass auch nur einer davon die Eigenschaft des Exemplifizierens zukommt. Die Entsprechungslast ist nicht zugleich dem Muster und dem Beispiel zuzuschreiben, ohne dass ihr Verhältnis gleichgültig wird.

Würde ich dagegen sagen, dass „Einsetzen“ nur einen Begriff bezeichnet, den ich zur Darstellung von Handlungen verwende, ohne damit den Anspruch zu verbinden, sie selbst als Einsetzen zu begreifen, dann würde sich dasselbe Problem nur auf der damit gewonnenen oder scheinbar geretteten theoretischen Ebene wiederholen; vorausgesetzt, ich wollte eine derart dargestellte Handlung zugleich mit dem Begriff der Exemplifikation darstellen.

Zunächst möchte ich, auch zum Zweck der Übung, die Frage beantworten, ob Goldmans Begriff der Exemplifikation so zu verstehen ist, wie Austin ihn darstellt. Ob ein Beispiel zu einem vorhandenen Muster gefunden oder „produziert“ werden soll, oder umgekehrt, die Passrichtung also, hängt von der Perspektive ab, aus der eine Handlung beschrieben oder erklärt wird. Zwischen dem „Exemplifizieren einer Eigenschaft, im allgemeinen Sinne verstanden, und dem Vollziehen einer Handlung [gibt] es einen Unterschied“, den Goldman „durch Rekurs auf das, was das Exemplifizieren der Eigenschaft verursacht“ [345] analysiert. Damit ist die Perspektive des Akteurs markiert.

Angenommen also, es gibt auf irgendeiner Ebene ein Muster fremden oder eigenen Singens, auf das Florian sein Beispiel beziehen möchte. Mit der Entsprechungslast auf dem produzierten Gesang lässt sich leicht erklären, weshalb er für Florian falsch ist: er entspricht nicht seinem Muster. Mit der Last auf dem Muster ist umgekehrt zu sagen, dass es nicht seinem Singen entspricht. Jener fremde oder eigene Gesang, der halbwegs richtig ist, ist nicht so falsch, wie Florian ihn darstellt. Auch wenn an Florians Muster festgehalten wird, ist damit die Perspektive eines Zuschauers markiert.

Es ist zu unterscheiden zwischen einer Handlung, die ein Singen ist, und einer, die ein Singen darstellt oder wiedergibt. Nicht, dass diese kein Singen sein soll, sondern dass sie ein

zweites Singen ist, ein Nachsingen oder Singen aus „zweiter Hand“, macht sie zur Exemplifikation im Sinn Austins. Man könnte auch sagen, es handle sich um ein Danebensingen, ohne es falsch zu verstehen, ein Singen neben einem anderen, das mit ihm zu vergleichen ist. Der Vergleich findet vielleicht unwillkürlich statt, indem man durch Florians Singen an Sebastian erinnert wird, wie er einmal in der Schule vorgesungen hat. Auch wenn das ganz im Sinn von Florian ist, exemplifiziert er Sebastians Singen nicht in der Perspektive eines Akteurs, in der es, wie ich nach wie vor annehme, nur um den Einsatz eines entsprechenden Beispiels geht. In ihr steht das Muster nicht derart am Spiel, wie es in der eines Zuschauers oder Zuhörers der Fall ist. Er hört Sebastian durch Florian; macht dieser etwas falsch, dann kommt das einer Verfälschung Sebastians gleich, ähnlich einem Porträt mit einer zu langen Nase.

34

Goldman verstehe ich mit Austin so, dass ein Akteur die Perspektive eines Betrachters selbst einnimmt. Insofern, als er die eigene Perspektive deshalb nicht aufgeben kann, kommt es bei ihm selbst schon zum Widerspruch zwischen Einsetzen und Exemplifizieren. Seine Struktur ist mit dem „analogen“ Begriff der „Angleichungslast“ [Austin, Wie man spricht, a.a.O., 185] einfacher zu verstehen: Wenn ich X an Y und zugleich (zum Zeitpunkt t) Y an X angleiche, bekomme ich (zum Zeitpunkt t') ein X heraus, das Y (zum Zeitpunkt t) gleicht, und ein Y, das X (zum Zeitpunkt t) gleicht; bei diesem und jedem weiteren Zeitpunkt, zu dem ich das gleichzeitige Angleichen wiederhole, reproduzierte ich spiegelverkehrt nur die vorausgegangene Differenz von X und Y, was dem Begriff des Angleichens widerspricht.

Da das Singen von sich aus schon knapp am Vor- oder Nachsingen zu sein scheint, probiere ich es mit dem Gehen. Man sagt,

oft erkenne man jemand an seinem Gang, was einschließt, dass manchmal jemand anders daran erkannt wird. Ohne sich zu täuschen, ist es möglich, den Gang von X dem von Y derart ähnlich zu finden, dass man den von Y als Beispiel für den von X verwenden könnte. An Y ist zu sehen, wie X geht. Was zur Exemplifikation im Sinn einer Handlung von Y noch fehlt ist, dass Y jene Ähnlichkeit in der Absicht herstellt, dass jemand anders, Z oder, was weniger einfach ist, X selbst, an seinem Gehen das von X erkennt. Dabei soll Z genauso wenig wie X auf den Gedanken kommen, Y wäre X.

Im Unterschied zur „Darstellung“ hat das „Sein“ des Gehens ein anonymes Muster beziehungsweise eines, das nur der Akteur personalisiert. Ein Regisseur, der einen Bühnenarbeiter auf offener Bühne umbauen lassen möchte, denkt oder schreit vielmehr, dass er so gehen soll, wie er geht, sobald er merkt, dass der Bühnenarbeiter sein eigenes Gehen mit seinem Auftritt verfälscht. Statt zu gehen, wie er geht, stackst er wie eine Tussi. An ihm lässt sich der Widerspruch kurz so darstellen: er geht anders als er selbst, aber so geht er nun einmal; da er offenbar selbst so geht, geht er nicht anders als er selbst.

Sollte er einfach so gehen, wie er sonst immer geht, so sollte er einfach drauflosgehen, ohne auf seine Wirkung auf den Regisseur zu achten, um die er sich auch sonst nicht kümmert. Sollte er zugleich jedoch so gehen wie jemand, der so geht wie immer (beziehungsweise so tun, als würde er so gehen wie immer), obwohl er sonst nie für jemand anders geht, so sollte er nicht eher losgehen, bis er die Wirkung kennt, die sein Gehen einige Zeit später beim Regisseur erzielen würde. Fazit: Er kann nicht anfangen zu gehen wie sonst.

Sonst genügt es, dass sein Gehen einem Muster entspricht, das in einfachem Kontrast zu dem seines Stehens, Stolperns oder Laufens steht. Im scheinbar einfachsten Fall seiner Selbstdarstellung ist der Anspruch komplizierter: sein eigenes Geh-

muster soll dem entsprechen, was er macht; es steht damit im Kontrast zum Gehmuster von jemand, der anders geht als er. Sein Fehler wäre es weniger, zu stolpern oder umzufallen, als dass „er anders geht als er selbst“.

35

Eine treffende Formulierung des Widerspruchs habe ich in einem anderen Zusammenhang bei Hans Blumenberg gefunden: das „autonome Subjekt, das in seiner Innerlichkeit beides sein muss, Handelnder und Zuschauer, [...] Interessent und Verächter des eigenen Interesses“ [Hans Blumenberg, *Die Fiktion der Allwissenheit*, in: *Die Vollzähligkeit der Sterne*, Frankfurt am Main 2000, 132; wiederabgedruckt in: Hans Blumenberg, Carl Schmitt, *Briefwechsel 1971-1978*, Frankfurt am Main 2007, 178].

Das „Handeln hatte immer seine Zuschauer“, zum Beispiel in der Instanz der Polis, dann in der ihr entwachsenen Schule der Epikureer, die „dieses Moment der Zuschauerschaft in ihre Mahnung auf[nahm], das Schulmitglied solle stets so handeln, als ob Epikur selbst ihm zusähe“ [Blumenberg, *Die Fiktion der Allwissenheit*, a.a.O., 131]. Zuvor hatte „Sokrates, wie Xenophon ihn uns darstellt“ [132], die Loslösung des Handelnden von seinem Publikum vollzogen, indem er statt der Polis die Allgegenwart der Götter einsetzte. Er brachte seine Anhänger dazu, sich in ihrem Tun nicht von anderen Menschen, die sie selbst sehen könnten, beobachtet zu sehen, sondern von jenen, die sie nicht sehen können. Für denselben Grundgedanken, „der Handelnde bedürfe der äußeren Bestätigung und Anerkennung“, wurde nur „die adäquate Instanz gesucht“ [ebd.]. Die Geschichte, in der sich der Handelnde als die äußere oder dann verinnerlichte Instanz selbst einsetzt, ist jedem, der sich selbst beobachtet, lobt oder kritisiert, zumindest in seiner eigenen Version bekannt.

Der Widerspruch besteht in einem gleichzeitigen Exemplifizieren und Einsetzen; eine Auflösung, die sich schon von selbst anbietet, besteht in der Aufhebung der Gleichzeitigkeit. Ein Akteur, der sein Gehen darstellt, indem er geht, setzt eine Exemplifikation ein. Er ist, wie jeder andere Handelnde auch, vor allem daran interessiert, dass das Beispiel dem Muster entspricht. Nur ist sein Muster in dem Fall selbst schon das Verhältnis von Muster und Beispiel, welches eine Exemplifikation ist. Ihr soll das eingesetzte Beispiel entsprechen; das heißt, auch das Beispiel, in dem er tatsächlich geht, soll eine Exemplifikation sein, als Darstellung seines Gehens erkennbar sein. Wenn das richtig ist, und wenn das Verhältnis von Muster und Beispiel (im Sinn von Austin und Aristoteles) eine Ähnlichkeitsrelation mit verschiedenen Bekanntheitsgraden ist, dann ist „Selbstdarstellung“ wohl eine der heikelsten Darstellungsformen, die es gibt; als Kunsthandlung dürfte sie am häufigsten misslingen.

Abgesehen davon ist die Struktur recht einfach: Wenn Y absichtlich so ähnlich geht wie X, setzt er als Muster „Gehen wie X durch Y“ ein, das Y soweit eingeübt hat, dass er seine Wirkung auf Z halbwegs abschätzen kann. Ich nehme an, sonst würde er es nicht absichtlich tun. Ein Gehen wie X könnte auch rein zufällig „durch Y“ geschehen, doch dann wäre die Exemplifikation, wie schon oft gesagt, eine Tat des Betrachters. Diese ist jedoch, falls sie auch eine des Akteurs ist, die geschätzte Wirkung, die er herbeiführen möchte.

Diese Darstellungsweise hat den Vorteil, dass sie dem Akteur (Y) selbst eine Stelle im Muster einräumt, auf das er sich in seiner Darstellung eines anderen (X) bezieht. Die Relation der Ähnlichkeit besteht nicht nur zwischen dem Gehen von X und Y, sondern zwischen dieser Ähnlichkeit, die Y bereits bekannt oder geläufig sein muss, und einer neuen, ihm selbst noch unbekannten, die er gerade erst hervorbringen wird (oder

eben nicht). Der andere Vorteil ist, dass zugunsten des „Einsatzes“ die Entsprechung nur am Beispiel lastet. Wenn es der Akteur verhaut, verfälscht er erstens nicht sein Muster, so wie es seinem Zuschauer vorkommen könnte, der es kennt. Zweitens, was im Zusammenhang mit Kunsthandlungen vielleicht noch wichtiger ist, kann ein darstellender Akteur gleich jenem, der in Anscombes Beispiel das Fenster öffnet, wissen, was er tut, ohne sich dabei selbst zu beobachten [Anscombe, Absicht, a.a.O., 81]. Begreift man dessen Handlung nach dem Muster der Exemplifikation, dann wird sein „Wissen der eigenen absichtlichen Handlung“ beeinträchtigt oder auch verfälscht vom „Wissen durch Beobachtung dessen, was stattfindet“ [ebd.]. Tatsächlich wirft er, indem er das Fenster öffnet, einen Lichtfleck auf die Wand [ebd.], und da er sich darüber selbst freut, kommt ein Zuschauer (nach Goldman) leicht zu dem falschen Schluss, ein solches Werfen des Lichtflecks wäre das Muster für seine Handlung des Fensteröffnens. Trotz seiner Freude nehme ich nicht an, dass der Akteur zu demselben Schluss kommt.

37

Damit möchte ich keineswegs bestreiten, dass es auch bei Kunsthandlungen oft klug ist, seine Absichten nicht preiszugeben. Wenn Y die Absicht hat, X zu imitieren, und Z lobt ihn für eine gelungene Imitation von W – warum soll es Y nicht dabei bewenden lassen? Es hat für Y, während er sich darüber in Schweigen hüllt, auch einen gewissen Reiz, sein Publikum herausfinden oder sich darüber streiten zu lassen, ob X oder W ein richtiges Muster für das ist, was Y getan hat. Womöglich steckt dahinter ein Konzept der Interaktion. Hier geht es jedoch um etwas anderes: Nicht sagen zu können, ob Y nur das Fenster öffnen wollte oder auch Luft oder die Sonne hereinlassen, ob Y damit ein Schauspiel veranstalten wollte oder sich nur darüber freute, dass es stattfand – all

das finde ich weit entfernt von dem, was für Y als Akteur reizvoll sein kann, während ich durchaus einsehe, dass Y in der Position von Z, als Zuschauer „seiner selbst“, sich gern im Ungewissen darüber befindet; so lange etwa, bis Z einen interessanten Vorschlag macht, was Y gemacht haben könnte.

Bevor ich in meinem Eifer Goldmans Handlungstheorie der Exemplifikation aus dem Auge verliere, möchte ich nochmals, anders aber doch ähnlich wie bei Goodman, unterstreichen, dass die Ähnlichkeit oder Analogie für ihn gar kein Thema ist. Insofern muss mein Versuch, seinen Begriff der Exemplifikation „mit Austin“ zu verstehen, von Anfang an als misslungen betrachtet werden.

Die Handlung von Boris exemplifiziert die Eigenschaft „verursacht den Tod von Pierre“; angenommen, es war nicht allein sein Schuss, sondern auch eine Dosis Gift dafür notwendig, die ihm seine Geliebte in der Nacht davor ins Ohr tröpfelte. Sollte Pierre also durch die Kombination beider Handlungen gestorben sein, würde es mich sehr wundern, wenn jemand sagte, sie müssten deshalb auch einander ähnlich sein. Dass verschiedene Handlungen dieselben oder gleiche Folgen haben, und damit nach Goldman ein gemeinsames Muster exemplifizieren, macht sie nicht ähnlicher als sie sind. (Bleibt die „proportionale Analogie“: X verhält sich ähnlich zu Z wie Y; X = Schuss durch Boris, Y = Gift durch Geliebte, Z = Pierres Tod. Die Beziehung von X auf Z ist ähnlich der von Y, beides „verursacht“ Z. Dagegen sind zwei Beispiele in der Hinsicht, in der sie einem Muster ähnlich sind, auch einander ähnlich, was auf X und Y nicht zutrifft.)

38

Bei Goodman oder in der „Bildtheorie“, die sich weitgehend auf ihn beruft (auch durch W. J. T. Mitchell), ist folgende Regelmäßigkeit zu beobachten. Es ist wie mit den Reglern zweier Tonkanäle, die nicht gemeinsam abgespielt werden sol-

len: So sehr „Ähnlichkeit“ ausgeblendet wird, wird „Konvention“ eingeblendet (auch umgekehrt und mit einem abwechslungs-volleren Programm ist es im platonischen Streit zu beobachten, den Kratylos und Hermogenes über die arbiträre oder mimetische Natur der Sprache führen). Dafür, dass es keine Notwendigkeit gibt, nur einem der beiden Kanäle zuzuhören, oder dass es Gründe gibt, beide einzublenden, sind vergleichsweise wenig Stimmen zu finden. Austins *simple Verfahren* sprechen eindeutig dafür; die Situationen, in denen Muster und Beispiele jeweils vorkommen, sind derart vereinfacht, dass die Konventionalität, in der eins das andere bezeichnen soll, kaum mit der Ähnlichkeit durcheinander zu bringen ist, in der eins dem andern entsprechen soll. Goodman hat natürlich recht, wenn er sagt, alles könne alles „denotieren“, wenn man nur so wollte (Goodman, 55). Also ist die Beziehung von „grün“ auf ein grünes Bild konventionell, selbst wenn keiner weiß, wer es so wollte oder beschlossen hat. Austin weist jedoch darauf hin, dass schon die einfache Aussage, dass es grün ist, nicht konventionell ist. Und für Genette, der sonst auch die Ähnlichkeiten nicht verachtet, ist die Beziehung des Bildes auf die Farbe, die es hat, schon ein motiviertes Zeichenverhältnis. Ein solches kommt bei Goodman, den er zu interpretieren scheint, nur nicht vor.

Die eine Prämisse ist: Alles kann ich grüne Dinge denotieren lassen – ich brauche nur einen Bezug herzustellen [65]. Statt „grün“ kann ich „grot“ sagen. Die andere ist („dagegen“, aber die Umkehrung führt in die selbe Richtung): Mein Pullover exemplifiziert „grün“ nur dann, wenn er von „grün“ denotiert wird [ebd.]. Nachdem er aber von meinem „grot“ denotiert wird, exemplifiziert er für mich „grot“, womit ich am Schluss die Willkür herausbekomme, die ich hineingesteckt habe. Ich weiß nicht, aber vermutlich zeigt das auch, „wie ,Welten durch den Gebrauch von Symbolen aus dem Nichts erzeugt wer-

den“ [W. J. T. Mitchell, Bildtheorie, Frankfurt am Main 2008, 294].

39

Bei Goldman kommt „Ähnlichkeit“ aus anderen Gründen nicht vor. Er gebraucht den Begriff der Exemplifikation auch für metonymische Verhältnisse, wenn er sagt: „Peters Betätigen der Pumpe (zum Zeitpunkt *t*) exemplifiziert die Eigenschaft [...], bei den Hausbewohnern Vergiftungserscheinungen zu bewirken“ [Goldman, 349]. Dieser Eigenschaft „entspricht“ das Pumpen, meiner Ansicht nach, nicht in einer Figur der Analogie. Goldmans polemisches Ziel ist die Handlungstheorie von Davidson, und zwar hinsichtlich der Identität, die Anscombe ausführlich skizziert hat: „Ein Mensch pumpt Wasser in eine Zisterne, die das Trinkwasser eines Hauses versorgt“ [Anscombe, Absicht, a.a.O., 59]. Er bewegt seinen Arm, pumpt, füllt das Reservoir auf und vergiftet die Hausbewohner. Mit Anscombe nehme ich an, dass es eine „konkrete Situation“ ist, also nicht als Möglichkeit zu betrachten ist. Es handelt sich, etwas genauer gesagt, um einen Terrorakt gegen Nazis („sie roten die Juden aus“), kurz vor dem zweiten Weltkrieg. „Der Mensch, der die Quelle verseuchte, hat sich überlegt, dass, wenn diese Leute umgebracht werden, einige gute Menschen an die Macht kommen“ [ebd.]; er träumt „vom Himmelreich auf Erden“, einem guten Leben für alle, und er hat auch schon seine Kalkulation dem Mann an der Pumpe mitgeteilt, der nun von dem tödlichen, kumulativ wirkenden Gift weiß. Jener Akt scheint, im Gegensatz zum Schießen auf Pierre durch Boris, keine einfache Bewegung zu sein: „Der Arm dieses Mannes geht auf und ab, auf und ab“ [60], er wirft, während er die Muskeln spielen lässt, auch einen Schatten auf einen Steingarten, der den seltsamen Eindruck eines Gesichtes erweckt. Dieses und auch kein anderes Detail kann so ohne Weiteres als „sie vergiften“ bezeichnet werden [66]. Doch der Mann, der

mehr an seiner Bezahlung als an der Vergiftung interessiert ist, weiß von jeder Armbewegung, „dass es sich hierbei *auch* um den Akt handelt, den Wasservorrat des Hauses mit *vergiftetem* Wasser aufzufüllen“ [67]. „Daher ist die Erklärung nicht annehmbar ,Ich hatte nicht die Absicht, vergiftetes Wasser zu pumpen, sondern nur, Wasser zu pumpen und meinen Lohn zu bekommen‘“ [71].

Damit bin ich schon bei der Frage, die Goldman ganz anders beantwortet als Anscombe: „Sollen wir sagen, dass der Mann, der (absichtlich) seinen Arm bewegt, die Pumpe betätigt, den Wasservorrat auffüllt, die Hausbewohner vergiftet, *vier* Handlungen ausführt? Oder nur eine?“ [72] Es geht um die Darstellung dieses einen Aktes seiner Armbewegung, nicht darum, ob die nächste Armbewegung wieder derselbe Akt zu sein scheint. Unter den Umständen, sagt Anscombe, in denen der Mann seinen Arm auf und abbewegt, *ist* seine Armbewegung eine Betätigung der Pumpe, sie *ist* ein Auffüllen des Reservoirs; „und unter diesen Umständen *ist* es das Vergiften der Hausbewohnerschaft“ [73].

40

Gegen diese Antwort wendet Goldman ein, dass Akte, die mit einer „dadurch dass“-Relation verbunden sind, nicht identisch sein können [Goldman, 334]. Diese Relation gilt im Beispiel mit dem pumpenden Mann aufgrund einer Reihe von *kausalen* Beziehungen; dadurch, dass er seinen Arm bewegt, betätigt er die Pumpe, dadurch, dass er sie betätigt, füllt er Wasser auf, und dadurch, dass er vergiftetes Wasser auffüllt, vergiftet er die Hausbewohner. Im Beispiel von Maria gilt diese Relation aufgrund einer *Konvention* [335]: sie zeigt dadurch, dass sie den Blinker einschaltet, ihr Abbiegen-Wollen an. Und, um eine weitere Möglichkeit zu erwähnen, gibt es noch ein Beispiel von Peter, der „sein Versprechen *dadurch* einlöst, dass er das Buch zurückgibt“; dies „gilt aufgrund einer

bestimmten *Hintergrund-Bedingung* (nämlich, dass er Georg versprochen hat, das Buch zurückzugeben)“.

Weder Anscombe noch Davidson wollten, so nehme ich an, jemals bestreiten, dass es im ersten Beispiel eine Reihe von kausalen Beziehungen gibt, ohne die der Mann, der seinen Arm bewegt, auch niemand vergiften würde. Für Davidson ist Kausalität schließlich ein Grund (eine Hintergrund-Bedingung dafür), weshalb ein Interesse besteht, einen Akt in verschiedener Weise zu beschreiben („im Sinn seiner Ursachen, Wirkungen oder beider“). Was die Konventionalität und Hintergrund-Bedingung des zweiten und dritten Beispiels Goldmans betrifft, würde ich Konventionen ebenso als Hintergrund-Bedingung auffassen, so wie diese im Beispiel Goldmans mit dem Versprechen Peters an Georg ein konventionelles Element im besten Sinn enthält. Peter und Georg sind darin übereingekommen, dass, wenn Georg Peter das Buch gibt, Peter Georg es später zurückgibt. Maria willigt nicht so direkt in die Verkehrsordnung ein, schon gar nicht, wenn sie irrtümlich blinkt.

In Diskussion steht etwas anderes. Ist das Einlösen des Versprechens in dem Fall eine andere Handlung als das Zurückgeben des Buches? Ich weiß nicht, wie Peter sein Versprechen anders einlösen könnte, außer er gibt es zurück. Nun weiß ich zwar aufgrund meines leider kryptischen Beispiels, dass Maria ihr Abbiegen-Wollen auch anders als durch (irrtümliches) Blinken anzeigen hätte können. Doch da es wieder nicht um das Ausdenken verschiedener möglicher Beispiele geht, sondern darum, an einem als einer „konkreten Situation“ festzuhalten (das ist auch im Sinn eines „Sprachspiels“ des Philosophen, der gar nicht so sehr die Kreativität beschäftigen möchte), muss ich sagen, dass Maria in dem selben Akt, in dem sie, statt zu blinken, absichtlich die Bananenschale aus dem Fenster warf, ihr Abbiegen-Wollen angezeigt hat. Wann sonst? Eine Hintergrund-Bedingung dafür war, wie gesagt, ihr Ärger über

ihr Abbiegen-Wollen aber nicht Können, eine andere die, eine Ausflucht für ihre Umweltsünde zu suchen, was noch weiter auszuschnücken wäre.

41

Die „dadurch-dass“-Relation „ist offensichtlich eine asymmetrische und irreflexive Relation“ [Goldman, 334]. Es sei ebenso seltsam, zu sagen, dass der Mann dadurch, dass er die Pumpe betätigt, seinen Arm bewegt, wie dass er ihn dadurch bewegt, dass er ihn bewegt. „Eine solche Relation kann aber nicht zwischen einem gegebenen Ding und dem Ding selbst bestehen, woraus wir den Schluss ziehen müssen, dass die Akte, von denen im Anscombe-Beispiel die Rede ist, *nicht identisch* sind.“ [ebd.]

Die Relation, die nach Goldmans Darstellung der Identität widerspricht, wird allgemein auch als Beziehung von Mittel und Zweck dargestellt. Auf den Präpositionalausdruck „dadurch dass“ folgt die Angabe eines Mittels: er bewegt den Arm, zum Zweck des Pumpens. Anders gesagt, des Pumpens willen, oder um zu pumpen, bewegt er seinen Arm; um aufzufüllen, pumpt er, und um zu vergiften, füllt er auf. Natürlich könnte die Arm-bewegung auch der Zweck sein, für den er als ein Mittel zur Pumpe greift. Um den Arm zu bewegen, pumpt er, was eher an die Situation eines Trainings erinnert. Kleine Kinder klingen, um den Knopf zu drücken, während größere das Umgekehrte tun. Dennoch ist, wie Goldman sagt, in der Darstellung *eines* Aktes diese Beziehung nicht umzukehren (oder der Zweck mit dem Mittel nicht gleichzusetzen), ohne dass die eines anderen Aktes daraus wird, was der Beziehung der Identität unmittelbar zu widersprechen scheint.

Besteht diese Beziehung „zwischen einem gegebenen Ding und dem Ding selbst“? Sagt man, jemand bewege den Arm nur um des Armbewegens willen, dann schließt man damit aus, dass er ihn zu einem anderen Zweck bewegt, dass er es also nicht tut, um

die Pumpe zu betätigen (auch wenn er sie betätigt). Sagt man jedoch, jener Akt sei identisch mit dem, in dem er seinen Arm bewegt, dann schließt man damit nicht aus, dass er identisch ist mit dem, in dem er die Pumpe betätigt. „Es gibt also“, schreibt Anscombe, „eine Handlung mit vier Beschreibungen, deren jede von umfassenderen Umständen abhängt, und von denen jede auf die nächste als Beschreibung eines Mittels zu einem Zweck bezogen ist“ [Anscombe, 73]. Daraus geht nicht nur hervor, dass die Relation der Identität eines Aktes eine andere ist als die von Mittel und Zweck, oder die „dadurch dass“-Relation, sondern dass die eine zur anderen nicht in Konkurrenz tritt, das heißt weder mit ihr übereinstimmt, wie Goldman bemerkt, noch in Widerspruch steht.

42

Anscombe sagt, es gäbe vier Beschreibungen eines Aktes. Seine Identität lässt sich nicht zwischen den vier Beschreibungen in dem Sinn abbilden, dass sie einander gleichzusetzen wären: „er bewegt seinen Arm“ = „er pumpt“ = „er füllt das Reservoir auf“ = „er vergiftet die Hausbewohner“. „Wenn sie aber alle denselben Akt bezeichnen“, schreibt Goldman [333], „woher kommt dann die Ordnung?“

In der folgenden Ordnung werde stets die Zahl 2 bezeichnet: „1+1“ = „2+0“ = „3-1“ = „4-2“ [ebd.]; anders aber als in diesem Zahlenbeispiel werde in dem von Anscombe vorgelegten Beispiel die Ordnung „nicht durch die Beschreibungen selbst, sondern durch die Beschaffenheit der Welt auferlegt“ [ebd.]. In Anscombes Ausdrucksweise sind es „die umfassenderen Umstände“, die eine Armbewegung zu einem Akt der Vergiftung machen, ohne dass die Armbewegung eine andere wird oder verschwindet. Ein anderer Begriff für die Ordnung der Dinge, die sich nicht, wie im Zahlenbeispiel, in einer Ordnung der Zeichen widerspiegelt, ist der von Joel Feinberg so genannte „Akkordeoneffekt“. Dieser lässt sich nur an den Dingen beo-

bachten, die Handlungen sind, besser gesagt, an den Ereignissen, die „unter irgendeiner Beschreibung absichtlich“ sind, wie Davidson sagt. „Kurz, sobald er eine Sache [absichtlich] getan [den Arm bewegt] hat, liefert uns jede Konsequenz eine Tat; der Handelnde bewirkt, was seine Handlungen bewirken.“ [Davidson, Handeln, in: Handlung und Ereignis, a.a.O., 87]

Ein Ball, der zu einem Fenster rollt und es zerbricht, „hat die Fensterscheibe zerbrochen – soll heißen, ihr Zerschlagen ist durch seine Bewegung verursacht worden“ [89]. Die Wirkung lässt sich nicht dem Ball als Akteur zuschreiben, so wie Müller, der den Ball zum Fenster rollen ließ, worauf es zerbrochen ist. Das Zerschlagen ist ihm zuzuschreiben, auch wenn es nicht seine Absicht war, vorausgesetzt, er hat den Ball mit Absicht rollen lassen und nicht aus Versehen. Trotz „Gleichheit der Konsequenzen“ gilt Müller „nicht als der Handelnde“ [88], wenn er selbst so ähnlich, wie der Ball zum Fenster, zum Ball rollt, und wenn dabei keine Absicht vorhanden ist. Hat jedoch Schmitz absichtlich Müller gestoßen, der den Ball ins Rollen bringt, dann gibt es ein Ereignis, das „unter irgendeiner Beschreibung absichtlich ist“, und eine Konsequenz, das Zerschlagen der Fensterscheibe, die nun Schmitz als etwas zuzuschreiben ist, was er getan hat. Er hat sie zerbrochen, dadurch dass er Müller gestoßen hat. In dieser Darstellung sind einige Dinge nicht erwähnt; doch ist sie deshalb falsch?

43

Die „Ordnung“ wird einer „dadurch dass“-Reihe nur in dem Sinn „durch die Beschaffenheit der Welt“ auferlegt, in dem darunter auch die Absichten des Akteurs zu verstehen sind sowie die Interessen eines Zuschauers (oder Betrachters, der die Situation beschreibt). Einer könnte dem Akteur in Anscombes Beispiel die Frage stellen: „Warum lässt Du Wasser durch die Leitungen fließen?“ – „Um den Vorrat aufzufüllen.“ Damit gibt es zwischen diesem Zweck und dem „Pumpen“ einen neuen „Term“,

wie Anscombe sagt: „Wasser durch die Leitungen fließen lassen“ [Anscombe, 75], der in der „Ordnung“ der vier „Akte“ Goldmans nicht enthalten ist.

Die Menge der Akte beziehungsweise die „Feinkörnigkeit“ der Ereignisse“ hängt von der Anzahl und „Auflösung“ der Muster oder „Terme“ ab, die ein Interpret auf eine Handlungssituation anwendet. Dabei wird er sich Goldmans „Identitätskriterium“ zufolge schon täuschen, wenn er „Florians Singen (zum Zeitpunkt t) und Florians Laut-Singen (zum Zeitpunkt t)“ nicht „als verschiedene Akte“ auffasst [Goldman, 351], das heißt, wenn er statt zwei Muster für zwei Akte nur eines für einen Akt verwendet.

Die Handlungssituation ist durch die *Einheit* verschiedener Akte bestimmt, die in einer umfassenden, weit über die Zweck-Mittel-Beziehung hinausgehenden „dadurch-dass“-Relation aufeinander bezogen sind. Gewöhnlich würden wir nicht sagen, dass „Florian *dadurch* laut singt, *dass* er singt“ [ebd.], aber dass er singt ist die Basis oder seine Basis-Handlung, zu der sich sein Akt des Lautsingens auf einer zweiten Stufe ähnlich verhält wie sein Akt des Ärgerns seiner Nachbarin auf einer nächsten Stufe zur vorherigen. Während er einerseits seine Nachbarin ärgert, warnt sein Lautsingen andererseits auch einen Einbrecher, so dass der „Akt-Baum“, der in Florians Basis-Handlung wurzelt, sich am „Knoten“ des Lautsingens in „zwei Äste“ verzweigt, die zueinander in keiner „dadurch dass“-Relation stehen. Weder ärgert er (bei Goldman genauer: sein zweiter Akt) seine Nachbarin dadurch, dass er den Einbrecher warnt, noch umgekehrt. Durch die Warnung bewirkt er dort einen Rückzug, durch das Ärgern da eine gegenteilige Erscheinung der Nachbarin vor seiner Tür, womit nur angedeutet ist, dass der Baum, der sich über die gesamte Handlungssituation verzweigt, tatsächlich wächst.

Diese florierende Einheit verschiedenster Akte fasst nach Goldmans Ansicht Anscombe und auch Davidson irrtümlich als die Identität eines Aktes auf, der nach allem, was geschieht (unter „umfassenderen Umständen“ oder einem weiter entfalteten Akkordeon), nur in verschiedenen Beschreibungen (mit mindestens einer „Absicht“) darzustellen ist. Diese sollen ihn nicht verändern oder in „unendlich viele Akt-Vorkommnisse“ „aufsplittern“ [350], die jeweils nur einem „Term“ oder einem „Muster“ der Beschreibung zuzuordnen sind. „Exemplifikation“ verhilft dazu, die Einheit zu erklären und die Identität zu verhindern.

Im Bild des Baumes gesprochen, ist eine Handlung bei Davidson nur als ein Stumpf zu betrachten, irgendein „absichtliches“ Ereignis, und im Hintergrund oder darunter wächst ein verkehrter Baum dazu, anders gesagt sind es Wurzeln für eine Beschreibung des Stumpfes, dessen Aussehen indessen gleich bleibt. Florian singt nicht anders, als er singt, wenn ihm eine Lautstärke zuwächst, denn er singt in einer Lautstärke; und wenn er, in einer tieferen Schicht der Hintergründe, vor denen sein Singen wirkt, den Einbrecher warnt und die Nachbarin ärgert, singt oder hat er wieder nicht anders gesungen, denn sonst hätte er wahrscheinlich weder das eine noch das andere tun können oder tatsächlich getan.

Besser ist die Differenz vielleicht noch im Bild des Akkordeons darzustellen. In Goldmans Theorie der Exemplifikation (und auch bei Feinberg, der das Bild erfunden hat), wird mit dem Akkordeon die bespielte Handlung selbst zusammengepresst oder auseinandergedehnt, so dass sie gar nicht das eine Ereignis sein kann, das unter einer Beschreibung „absichtlich“ ist; „wenn diese Operationen [am Akkordeon] – wie es offenbar den Anschein hat – die Zeitspanne des Ereignisses verändern, kann es nicht ein und dasselbe Ereignis sein: Nach Feinbergs Theorie kann die Handlung des Türöffnens nicht mit der Hand-

lung des Schmitz-Erschreckens identisch sein“ [Davidson, a.a.O., 91]. Dadurch, dass Müller die Tür öffnet, erschrickt er Schmitz. Dieser erschrickt zwar an einer anderen Stelle als an der, an der jener die Tür öffnet; das Türöffnen durch Müller ist ein anderes Ereignis als das Erschrecken „durch Schmitz“. Doch für eine Handlung „durch Müller“, die ein Erschrecken von Schmitz ist, ist kein anderes Ereignis zu finden als das, in dem Müller (absichtlich) die Tür öffnet. Da er, nach Goldmans und Feinbergs Ansicht, die Tür nur dadurch öffnet, dass er (absichtlich) seine Finger bewegt, umfasst das absichtliche Ereignis nur die Fingerbewegung und nicht das Sich-Öffnen der Tür. Diese „einfache“ Handlung oder Basis-Handlung soll aus dem selben Grund nicht identisch sein mit der „kausal komplexen“ Handlung des Türöffnens, aus dem diese nicht mit dem Erschrecken von Schmitz identisch sein soll.

45

„Ich selbst habe früher bei der Betrachtung dieser Probleme zu der Formel gegriffen: Ich *tue*, was *geschieht*. Das heißt, wenn die Beschreibung dessen, was geschieht, gerade das ist, wovon ich sagen würde, ich sei dabei, es zu tun, dann gibt es keinen Unterschied zwischen dem, was ich *tue*, und dem Geschehen. Doch jeder, der diese Formel hörte, empfand sie als außerordentlich paradox und dunkel.“ [Anscombe, a.a.O., 83-84] Das Sich-Öffnen der Tür scheint ein solches Geschehen zu sein. Zum Öffnen der Tür durch jemand, der dabei ist, die Tür zu öffnen, gibt es jedoch Unterschiede. Sein Öffnen ist nicht zu verwechseln mit dem Sich-Öffnen, denn Müller öffnet die Tür (nicht sich). Zudem gibt es dafür, dass sich die Tür öffnet, etwas anderes oder jemand, der dies bewirkt, während es nach Davidson [92] ein Fehler ist, zu glauben, dass, wenn Müller die Tür „aus freien Stücken“ öffnet, etwas oder *irgend jemand* - und sei es er selbst oder eine andere seiner Hand-

lungen - dies bewirkt (die Ursache dafür ist, dass Müller die Tür öffnet). „Der zweite Irrtum ist demnach, das, was meine Handlung der Fingerbewegung verursacht - das Sich-Öffnen der Tür -, mit etwas völlig anderem zu verwechseln: mit meiner Handlung des Türöffnens“ [ebd.; leicht verfälschtes Zitat: ich setze „Fingerbewegung“, statt „Handbewegung“ ein und „Tür-öffnen“ statt „Türschließen“]. Beide Fehler erzwingen den dritten, „anzunehmen, dass ich, wenn ich die Tür durch meine Fingerbewegung öffne, zwei numerisch verschiedene Handlungen vollziehe (wie ich es müsste, wenn die eine zur Bewirkung der anderen nötig wäre)“ [ebd.].

„Es wird nichts nützen“ [vgl. Davidson, 94], das Türöffnen als eine Handlungseinheit verschiedener Akte aufzufassen, die mit einer Fingerbewegung beginnt, aber später und woanders, beim Öffnen der Tür oder dem Erschrecken von Schmitz, endet - was drei verschiedene Ereignisse umfasst. Indem Müller seine Finger bewegte, tat er etwas, das die Bewegung der Tür verursachte. „Dies sind zwei Beschreibungen desselben Ereignisses“ [ebd.]: Müller hat seine Finger in dieser Weise bewegt; er hat etwas getan, was das Sich-Öffnen der Tür verursacht, auch etwas, was das Sich-Erschrecken von Schmitz verursacht. Wird ein Ereignis derart beschrieben, dass die Beschreibung eine Konsequenz (oder mehrere) einschließt, so wird „nicht die Konsequenz selbst in das beschriebene Ereignis eingeschlossen [...]“. Das Akkordeon, das bei allem Zusammenpressen und Auseinanderziehen dasselbe bleibt, ist die Handlung; die Veränderungen liegen in beschriebenen Aspekten oder in Beschreibungen des Ereignisses.“ [ebd.]

46

Abschließend ist die Frage zu beantworten, wie diese „grundlegenden Verwechslungen“, die umgekehrt Goldman Davidson und Anscombe anlastet, mit dem Begriff der Exemplifikation zusammenhängen. Das Ereignis „Müller bewegt seine Finger (zum

Zeitpunkt t)“ fasst Goldman als ein Akt-Vorkommnis auf, welches das Muster „Fingerbewegen“ durch Müller bei t exemplifiziert. Er macht bei t dasselbe wie bei t' oder wie Schmitz bei t , der in ähnlicher Weise seine Finger bewegt, ohne dass eine Tür in seiner Nähe wäre.

Die Muster „Fingerbewegen“ und „Türöffnen“ sind so verschieden, dass dieses durch ein Beispiel, in dem jemand (oder etwas) nur seine Finger bewegt, ebenso verfälscht würde wie jenes durch ein Beispiel, in dem jemand (oder etwas) die Tür öffnet. Türen werden geöffnet, ohne dass Finger sich ähnlich oder überhaupt bewegen, Finger werden in derselben Art bewegt, ohne dass Türen sich öffnen, sollten sie in der Nähe sein. Kurz, Müllers Exemplifizierung des Musters „Fingerbewegen“ kann nicht mit seiner Exemplifizierung des Musters „Türöffnen“ identisch sein [vgl. Goldman, 347]. Ist es deshalb ein Fehler, beide Muster demselben Akt-Vorkommnis zuzuschreiben?

Ein „grobkörniges“ Ereignis, das beide in einem zusammengesetzten Muster exemplifiziert, scheint aus zwei Akt-Vorkommnissen zu bestehen: Müller bewegt seine Finger und er öffnet die Tür. Die Konjunktion legt zumindest eine zeitliche Beziehung nahe, denn so grob dieses Ereignis ist, ihm entspricht nicht das Muster „ x öffnet die Tür und x bewegt seine Finger“. Richtig zusammengesetzt ist es „ x bewegt seine Finger und x öffnet die Tür“, und die Frage ist, was Müller tut oder tun kann, um dieses komplexe Muster zu exemplifizieren. Macht er „eines nach dem andern“? Klar ist, dass er nicht die Tür zuerst öffnen soll. Also bewegt er zuerst seine Finger. Doch wenn sich daraufhin die Tür nicht öffnet, darf er nichts anderes tun; wenn er die Tür bewegt, indem er mit der Hand oder dem Fuß dagegen drückt, gibt er ein falsches Beispiel (für ein Muster aus drei). Also wird er seine Finger so bewegen, dass danach die Tür „wie von selbst“ aufgeht. So scheint es, als wäre seine Fingerbewegung die einzige elementare

Handlung, die er bei der kausal komplexen Handlung des Türöffnens vollzieht.

Dieser Schein, das Faszinosum der „Basis-Handlung“, täuscht darüber hinweg, was Müller wirklich tut oder tun kann. Ich nehme an, dass er nicht weiß, wie er so, dass die Tür aufgeht, seine Finger bewegen soll, ohne sich tatsächlich daran zu machen, die Tür zu öffnen. Aus seiner Sicht ist das Türöffnen die elementare oder insofern „elementarere“ Handlung, da er sie absichtlich vollzieht. Dies tut er nachweislich, indem er seine Finger bewegt, in einer gewissen Art, die er aus der Sicht eines Zuschauers damit exemplifiziert.

Letztlich ist es leicht möglich, dass er ein anderes Mal dasselbe Muster exemplifiziert, ohne dass er, wie er es zu tun beabsichtigt, die Tür öffnet. Er würde sagen, die Handlung, die er beabsichtigte, sei ihm nicht gelungen. Doch zum Teil, wird ihm gesagt, sei sie ihm gelungen; *einen* Akt hat er ja mit seiner Fingerbewegung vollzogen. Nach der Theorie der Basis-Handlung müsste er darüber sogar besser Bescheid wissen als darüber, dass er die Tür öffnet, sofern es ihm gelingt. Doch er hat seine Finger nur in der Absicht bewegt, die Tür zu öffnen, weshalb die Fingerbewegung schon auch „absichtlich“ war. Nur war es nicht von ihm beabsichtigt, seine Finger allein in dieser (folgenlosen) Art zu bewegen, das heißt: nur ein Muster der Fingerbewegung zu exemplifizieren.

Es wäre falsch, ihn als Ursache einer Exemplifikation anzusehen, für welche ihm das Muster fehlte. Als Zuschauer ist es ihm vielleicht geläufig, aber als Akteur kann er es, wie ich annehme, nicht benutzen. Ich komme daher zum Schluss, dass, in diesen beiden Fällen der Handlungstheorie und Kunsttheorie, der Begriff der Exemplifikation nicht für die Position eines Akteurs Verwendung findet, sondern nur für die seines Zuschauers.

IV, 1

„Eine Handlung ist ‚kausal komplex‘, wenn sie – sei es absichtlich oder nicht – vermittelt weiterer, relativ einfacher, konstitutiver Akte zu bestimmten Resultaten führt“. [Joel Feinberg, Handlung und Verantwortung, in: Analytische Handlungstheorie, a.a.O., 202] Die „Durchführung gewisser Aufgaben“ beziehungsweise die „Erreichung gewisser Ziele“ geben dafür „die klarsten Beispiele“ ab. Um die Aufgabe, ein Bild zu malen, auszuführen, kaufe ich Farbe, wasche Pinsel, öffne eine Dose Bier, suche eine Leinwand, grundiere sie, öffne wieder eine Dose Bier, und gehe, Feinbergs Darstellung entsprechend, eine weitere „Reihe von absichtlich verknüpften ‚Teilakten‘ an [...], genau wie jemand eine Tür eben *dadurch* zumacht, dass er zuerst gegen sie drückt und sie dann ins Schloss fallen lässt“ [ebd.].

Die erwähnten und nichterwähnten „Teilakte“ in meiner Reihe scheinen nicht so „einfach“ zu sein; eher ebenso „komplex“ wie das Malen selbst. Allein, um Farbe zu kaufen, muss ich zuerst ein anderes Bild verkaufen, damit ich sie mir leisten kann. Die Suche nach einer Leinwand erstreckt sich über längere Zeit (und über mehr verwirrende Ereignisse) als meine übrige „Kunsthandlung“. Da jeder beliebige Griff nach dem einen oder anderen im Finden einer Leinwand resultieren soll, ist Feinberg zufolge keiner davon „einfach“ zu nennen. Andere „Teilakte“ wieder scheinen aus der kausalen Reihe herauszufallen, die in einem Bild resultieren soll, wie das wiederholte Bieröffnen. Ich erwähnte nicht, dass ich mehrere Dosen brauche, ebenso wie Zigaretten oder meinen Mittagsschlaf. Dass dieser ein – im losen Rahmen meiner „Kunsthandlung“ – konstitutiver und beabsichtigter „Teilakt“ ist, für den ich selbst verantwortlich bin, würden viele (außer mir) bestreiten.

Aber bei all dem, so die Voraussetzung, gibt es „einfache Akte“; es muss sie geben, denn „die Negation ihrer Existenz“

führe zu einem „infiniten Regress sowie zu den damit zusammenhängenden Begriffsverwirrungen“ [206]. Da es nur die „einfachen Akte“ sind, die nicht von mir erfordern, „zuerst eine andere Handlung als Mittel“ [203] zu vollziehen, kann ich sie unmittelbar oder „direkt“ vollziehen, ohne zuvor etwas anderes zu tun. „Wenn wir, ehe wir überhaupt etwas tun zu können, zuerst etwas anderes tun müssen, dann dürfte klar sein, dass wir erst gar nicht anfangen könnten.“ [206] In Frage kommen nur die unmittelbaren Bewegungen meines Körpers oder bestimmter Körperteile, die für mich nur den Nachteil haben, dass ich sie nicht kenne. Eine viel genauere Vorstellung habe ich von dem Bild, das ich malen möchte, sowie von der Leinwand, der Farbe, den Pinsel und allen anderen Dingen, die ich dazu brauche.

2

Meine „Auseinandersetzung mit dem Begriff der Exemplifikation“ hat mit Zweifel darüber geendet, dass ein Akteur für die „einfachen“ Akte die Muster verwenden könnte, die sein Zuschauer verwendet. Betrachtet Goldman die Schusshandlung von Boris, dann erwähnt er als seinen ersten Akt, der die Basis für alles Weitere bildet, die „Krümmung seines Zeigefingers der rechten Hand“ [Goldman, a.a.O., 337], als Mittel zu dem Zweck, den Abzug durchzuziehen (was, auf der nächsten „Stufe“, sein zweiter Akt ist). Nach meiner Darstellung ist es möglich, dass ihm der Abzug seiner Pistole näher ist als der Zeigefinger seiner Hand; so könnte er übersehen oder vergessen haben, dass sein Finger sich aufgrund chronischer Arthritis kaum bewegen lässt, während er den Abzug geprüft hat; sein Versuch, mit lahmer Hand den Abzug durchzuziehen, ist ebenso wenig „irrational“, als es der umgekehrte oder ein anderer Fehlschlag (er verfehlt Pierre, oder den Abzug) ist. Das Thema der „Einfachheit“, oder des „Basalen“, ist traditionell verbunden mit dem „Wissen ohne Beobachtung“, dem Thema

der „praktischen Erkenntnis“ bei Anscombe. „Die Klasse der ohne Beobachtung gewussten Tatsachen ist für unsere Untersuchung von allgemeinem Interesse, da die Klasse der absichtlichen Handlungen eine ihrer Unterklassen ist.“ [Anscombe, Absicht, a.a.O., 24] Ein allgemeines Beispiel ist „die Lage oder Bewegung der eigenen Gliedmaßen“, von der man weiß, ohne hinzusehen oder sonst ein Anzeichen dafür zu brauchen [22, 79]. Es ist ein Unterschied, ob man ein Kribbeln in der rechten Hand verspürt, oder das Krabbeln eines Insekts, das auf ihr herumkriecht. Im Fall der von anderen Dingen „begrenzten“ oder „abgrenzbaren“ Empfindungen „können wir davon sprechen, dass die betreffende Tatsache beobachtet wird; aber dies ist im allgemeinen nicht der Fall, wenn wir um die Lage [und das Befinden] unserer Gliedmaßen wissen“ [23]. Es ist nicht völlig ausgeschlossen, sich im „Kribbeln in der rechten Hand“ zu irren; aber die Art des Irrtums sei eine andere als beim „Krabbeln eines Insekts“. Hier und nicht dort wäre es richtig zu sagen, er habe eine Empfindung oder Erscheinung falsch verstanden [„missverstanden“, 79].

Anscombe positioniert dieses Thema scheinbar nur deshalb in dieser traditionellen Form der „Erkenntnistheorie“, um diese dann, in der „Untersuchung des absichtlichen Handelns“ [80], zu kritisieren. „Es wird manchmal gesagt, man könne wohl seinen eigenen Arm“ [82] oder seine Finger bewegen, nicht aber eine Tür; das ist, als würde man sagen: „Schauen wir einmal, was bringt meine Fingerbewegung zustande? Oh, ja! Das Öffnen der Tür“ [vgl. 81].

3

Es gibt eine „Schwierigkeit“, die Anscombe zu einer erkenntnistheoretischen Frage führt. Mit ihr sei einmal angenommen, dass das Öffnen der Tür nichts anderes ist, als „die-und-die Bewegung mit dem-und-dem Ergebnis machen“ [ebd.]. Das Wissen, dass man die Tür öffnet, ist jedoch ein anderes Wissen als

das, dass dies (durch jemand anders) stattfindet. Wenn es also im Hinblick darauf, dass jemand die Tür öffnet, zwei Arten des Wissens gibt, des Akteurs (von der eigenen absichtlichen Handlung) und des Zuschauers (er weiß es durch „Beobachtung dessen, was stattfindet“), „muss es dann nicht zwei *Gegenstände* des Wissens geben?“ [82]

Die Schwierigkeit dieser Frage habe „einige Leute zu der Behauptung geführt, was man als absichtliche Handlung wisse, sei nur die Absicht oder vielleicht auch die Körperbewegung“ [ebd.]. Das Übrige werde auch vom Akteur nur „durch Beobachtung“ gewusst, „als das *Ergebnis*“, das er beabsichtigte. „Doch das ist eine verrückte Darstellung“; denn ein Akteur ist für gewöhnlich imstande, eine „sehr viel exaktere Darstellung von dem“ zu geben, was er „in einigem Abstand“ zu seinen Fingern macht (die Tür öffnen), als von seiner unmittelbaren Fingerbewegung [vgl. 86].

Davidsons Antwort auf diese Frage wäre kurz gesagt, dass es *einen* Gegenstand des Wissens in verschiedenen Beschreibungen gibt: „natürlich kann es sein, dass wir vom Stattfinden eines Ereignisses wissen, wenn dieses in einer Weise beschrieben wird, ohne von seinem Stattfinden zu wissen, wenn es anders beschrieben wird“ [Davidson, Handeln, a.a.O., 97]. Doch auf verschiedene Beschreibungen scheint es Anscombe in dem Fall nicht abgesehen zu haben: „nein, hier ist die Beschreibung, das Fenster [die Tür] öffnen, dieselbe, ob man sie nun durch Beobachtung weiß oder weil es die eigene absichtliche Handlung ist“ [Anscombe, 82].

Angenommen, „ich öffne die Tür“ ist die Beschreibung eines Aktes aus der Perspektive eines Akteurs; „dieselbe“ Form der Beschreibung könnte er zu einem anderen Zeitpunkt aus der Perspektive eines Zuschauers wählen, um im „historischen Präsens“ eines Filmkommentars etwa zu sagen, was er gerade dabei ist, zu tun. Nun könnte man den Unterschied wie folgt herausstreichen: in seiner Perspektive *beschreibt* der Akteur, was

er tut, doch er *schreibt* sich die Handlung nicht selbst zu, was er in der anderen Perspektive gleich jedem anderen Zuschauer macht. „Mit dem Wissen, das ein Mensch von den eigenen absichtlichen Handlungen hat, meine ich dasjenige Wissen, dessen Besitz man verneint, wenn man z. B. auf die Frage ‚Warum läutest Du diese Schelle?‘ antwortet: ‚Oh, Gott! Ich wusste nicht, dass *ich* sie läute!‘“ [Anscombe, 80-81] Als Zuschreibender könnte man sich in sich als dem Akteur einer Handlung selbst täuschen; als Akteur scheint man sich dagegen vielmehr nur in ihrer Beschreibung täuschen zu können („ich wusste nicht, dass ich die Tür nicht aufbringe“).

4

Die „These, wonach Handlungssätze“ aus der Zuschauerperspektive „typischerweise *zuschreibend* bzw. *askriptiv* und nicht *beschreibend* bzw. *deskriptiv* sind“ enthält nach Joel Feinberg „jedoch eine Verwechslung“ [Feinberg, a.a.O., 208; diese breit kritisierte These von H. L. A. Hart möchte Feinberg zum Teil wiederherstellen]. Wenn bekannt ist, *wer* der Akteur ist, wohingegen fraglich ist, *was* er getan hat, wird ein Handlungssatz *deskriptiv* verwendet. Etwa so: David hat „seine Finger bewegt“ – aber hat er damit auch „die Tür geöffnet“? Verfügen wir umgekehrt „bereits über die Handlung und wollen nun wissen [...], an wem wir sie festmachen sollen“ [ebd.], dann geht es darum, sie jemanden *zuzuschreiben*.

Jemand öffnet die Tür – aber ist es David? David erscheint hinter der geöffneten Tür, also wird ihm die Handlung (ob irrtümlich oder nicht) zugeschrieben. Feinberg macht nun darauf aufmerksam, dass Zuschreibungen recht häufig mit „kausal komplexen“ Handlungen verbunden sind. „Eine absolut einfache Handlung jedoch hat gar keinen abtrennbaren Teil“ [209], für den die Frage sinnvoll sei, wem er zukommt. Eines seiner Beispiele ist ungezwungenes „Lächeln“. Der Handlungssatz „Joe lächelt“ *beschreibt* einfach, was Joe macht. Wer den Satz äü-

ßert, schreibt Joe kein Lächeln zu, denn das wäre „etwa so, als hätte er zuerst ein Lächeln gehabt und dann erst Joe ausgewählt, um ihm das Lächeln anzuhängen“ [ebd.].

Feinberg denkt dabei nicht an die triviale Situation von Friedel und Maria – Joe lächelt herüber zu Maria, die Friedel fragt, wer denn da „so nett hergelächelt hat“; Friedel: „Ach, hat wirklich einer hergelächelt? Wer war es denn?“ [ebd.]. Hier stellt sich nur „die Frage nach der Identität einer bestimmten Person“, die von der Frage nach dem Akteur einer einfachen Handlung unterschieden werden muss. Wenn David seine Finger bewegt, kann es sein, dass ich von dieser Fingerbewegung weiß, aber nicht, dass es David ist (oder dass ich mir, wie Feinberg sagt, gar keine Gedanken über ihn machen möchte). Weiß ich jedoch, dass er *seine Finger bewegt* (nicht nur seine Tür), dann weiß ich zugleich, dass er es ist, der seine Finger bewegt.

Was ich nicht weiß ist, ob und in welcher Absicht er es tut. Insofern weiß ich über das „Stattdfinden des Ereignisses“, wie Davidson sagt, in der einen oder anderen Beschreibung, die seine Absichten nicht erwähnt oder erwähnt, Bescheid oder nicht. Das Herüberlächeln von Joe kann, wie Feinberg sagt, ohne Weiteres als *sein* Herüberlächeln zu beschreiben sein, doch das heißt auch: ohne Rücksicht darauf, ob Joe der Akteur des Lächelns ist. Sollte Joe das Lächeln als Handlung „zuzuschreiben“ sein, dann könnte seine Handlung nicht weniger „kausal komplex“ sein als die von Davids Fingerbewegung.

5

Der eine Punkt ist, dass Joe sich sein Lächeln nicht selbst zuschreibt; darüber hinaus weiß er jedoch ebenso „unmittelbar“, dass er damit anbandeln möchte. Ob die Beschreibung des Anbandelns zutrifft auf das Stattdfinden des Ereignisses, das übrigens auch gar nicht nach einem Lächeln aussehen könnte, ist der andere Punkt. Maria und Friedel könnten es beide zu-

treffend als irgendeine Grimasse bezeichnen. Sie täuschen sich erst, wenn sie ihm diese als Handlung zuschreiben. Sein Lächeln ist, auch wenn es noch so steif, gequält oder weinerlich wirkt, nicht unbedingt so beabsichtigt, wie es zu etikettieren ist. Würde er seine Wirkung kennen, so wäre er vielleicht entsetzt, da er glaubt, so zu lächeln, dass es zu den beiden herüberkommt (damit ist sein Akt gewiss auch für Basis-Theoretiker „komplex“).

Feinberg bezieht die Unterscheidung von Beschreibung und Zuschreibung auf die von basalen, einfachen Handlungen und zusammengesetzten, komplexen. Abgesehen vom Problem, die Person des Akteurs zu identifizieren, hat man ihn, so die Idee, anhand seiner einfachen Akte schon erkannt; mithin erübrigt es sich, einen *anderen* Akteur als Ursache „auszuwählen“ [vgl. 220]. Enthält die Beschreibung jedoch eine Absicht, was seinen Akt als Handlung deklariert, so stellt sich, gleich wie „einfach“ sie ist, erst die Frage, ob sie ihm zuzuschreiben ist oder nicht; ob er als der *eine* Akteur auszuwählen ist, der bereits bekannt ist.

Das Auseinanderklaffen der Perspektiven ist nicht zu übersehen: Für den Zuschauer scheint der Akt dem Akteur dann besonders nahe zu sein, wenn er keine anderen Dinge als seinen Körper in Bewegung setzt; für den Akteur ist es, wie Anscombe bemerkt, umgekehrt. Den Perspektiven entsprechen auch zwei verschiedene „Ursachen“: für Feinberg oder auch Maria, die glaubt, Joe *handle* mit ihr an, ist Joe die Ursache seiner Handlung (beide sind daran interessiert, ihn dafür verantwortlich zu machen); für Joe ist kaum er selbst die Ursache dafür, eher ist es, aus seiner Perspektive, Maria, weshalb er anbandeln möchte. So auf den Punkt gebracht ist es sicher nicht ganz richtig.

Vielleicht hilft ein anderes Beispiel Feinbergs. Es war vor einiger Zeit, als ein Pfarrer in der Kirche die Frage stellte, wer denn da gelacht habe. Offenbar ist er von einer ent-

fernten Wirkung ausgegangen, dem Ton oder Echo eines Gelächters. Geht er dagegen von einer der Ursache näheren Wirkung aus – Maria verzieht hinter der ersten Bank ihr Gesicht, hält sich mit der einen Hand den Mund und mit der anderen den Bauch, dann scheint seine Frage keinen (oder einen anderen) Sinn zu haben.

Für Maria, die es war [vgl. 210: „wobei man wissen muss, dass eine so einfache Handlung damals bereits als ein Verbrechen galt“], stand fest, dass sie damit in peinlichster Weise gegen die Hausordnung verstoßen würde, was zudem ein typischer Grund war, so zu lachen. Im Unterschied zum Pfarrer kannte sie ihr Lachen nicht von den Bewegungen ihres Körpers her, sondern vom weiter entfernt liegenden Verstoß gegen die Ordnung. Ähnlich hat Joe das Anbandeln mit Maria eher in der Hand als den eigenen Gesichtsausdruck, gegenüber dem er vergleichsweise hilflos ist.

6

Ich übertreibe vielleicht, nur um einem Klischee entgegenzuwirken, das Kunsthandlungen betrifft. In ihnen sollen beide Perspektiven in einer Weise konvergieren, die dem hier (mit Anscombe) dargestellten Begriff der Handlung widerspricht. Ein Künstler (beiderlei, auch gemischten oder sonstigen Geschlechts) soll jemand sein, dem sein Körper mit seinen Teilen ebenso nah oder („instrumentell“ betrachtet) fern ist wie die Wirkungen, die er damit erzielt oder zu erzielen beabsichtigt. Von ihm wird, nicht ohne Bewunderung, vielfach angenommen, dass seine „ästhetische“ Absicht (oder, wie ich sagen würde, seine „Kunstvorstellung“, in der er etwas macht, von dem auch andere glauben sollten, es sei Kunst) auch die elementaren Akte beziehungsweise die „feinkörnigen Ereignisse“ umfasst, die anders handelnde Personen für gewöhnlich unberücksichtigt lassen müssen. „Im allgemeinen, wie Aristoteles sagt, denkt man über eine erworbene Fertigkeit nicht

nach; die Beschreibung dessen, was man tut, die man vollkommen versteht, steht in einer gewissen Ferne zu den Einzelheiten der eigenen Bewegungen, welche man überhaupt nicht beachtet.“ [Anscombe, 86]

Es geht nicht darum, das Klischee selbst zu demontieren, das immerhin für intimen Umgang und tiefes Verständnis sorgt (wie er sich den Kopf hält! – und schau doch, wie er schaut). Aufgrund dessen scheint es aber, als müsse es, wenn es sich um Kunst handelt, auch um eine andere Art von Handlungstheorie gehen. Das Bild des Künstlers als eines auf jede Einzelheit bedachten „Pedanten“, um es einmal negativ zu formulieren, sitzt so fest, dass es nicht reicht, zu sagen, für ihn sei die Kunsthandlung im allgemeinen eine so gewöhnliche Handlung wie für den Kartoffelschäler das Kartoffelschälen – scheint es doch, als wäre es dann wieder umso aufregender, wenn ein Künstler seine Kartoffeln selbst schält. Bringt er dieses ähnlich fertig wie ich, so würde ich vielmehr betonen, dass seine Fingerbewegungen dabei denselben Stellenwert haben als etwa beim kunstvollen Geigenspielen, vorausgesetzt, er ist Geiger und bringt das ebenso fertig. Dass er dafür und nicht für das andere übt, ist ein Argument für mich. Denn ein Ziel davon ist doch, wenn mich nicht alles täuscht, die elementaren Akte des Fingerbewegens zugunsten anderer Dinge völlig aus dem Auge (und dem Sinn) zu verlieren. Dass er seine Finger hoch versichert, ist ein anderes Thema.

7

Der Kontext von Feinbergs Aufsatz ist die These des Askriptivismus von H. L. A. Hart, dass Handlungssätze oder Sätze, die Handlungen ähnlich wie andere Dinge zu beschreiben scheinen, stets mit der Zuschreibung einer Verantwortung verbunden sind. Deshalb seien sie, so Hart, grundsätzlich anfechtbar, ähnlich einem „Vertrag“. Um eine Zuschreibung in einem starken Sinn anzufechten, genügt ein Hinweis darauf, dass die

Handlung in der gegebenen Beschreibung ohne Absicht oder unter Zwang stattfand; als schwächer wird eher Gedankenlosigkeit, Unachtsamkeit oder Unüberlegtheit empfunden. Doch gleich, in welchem Grad die Zuschreibung einer Handlung angefochten wird, der Unterschied zu einer Beschreibung anderer Dinge ist der, dass nach jeder Anfechtung irgendetwas von ihr übrig bleiben soll, was der Akteur dann auch tatsächlich getan hat. Wird ein Ding als „Rose“ und als „rot“ etc. beschrieben und dann wird ein Prädikat nach dem anderen verneint, bleibt nur noch „ein Ding“, von dem kaum auszumachen ist, welches. Ficht Joe aber die Zuschreibung des Anbandelns seitens Marias an, so verbleibt als Basis der Auseinandersetzung mit ihr eine seiner Körperbewegungen: er hat seinen Kopf zu ihr hingedreht. Wie sollte er abstreiten, das getan zu haben, was ein jeder hätte sehen können?

Wie steht es mit der Absicht? Es sei „melodramatisch“ oder „redundant“, heißt es oft, aber nicht falsch, derartig einfache Akte wie eine Kopfdrehung als „absichtlich“ zu bezeichnen. Grund dafür ist, dass sie zu den Dingen gehören, die jemand in der Absicht, etwas zu tun, macht. Eines zu tun kann schlicht heißen, vieles Andere zu tun [vgl. Davidson, Handeln, a.a.O., 97], wobei „absichtlich“ vom Einen auf's Andere (in der Figur einer Metonymie) zu übertragen ist; man nimmt an, der Akteur würde, wenn er seine Absicht aufgibt, das Eine zu tun, auch mit dem Anderen aufhören. Die „Verantwortung“, die ich etwa für das Reichen der Butter übernehme, strahlt vom Ganzen gleichsam auf seine Teile aus, so dass, wenn ich dabei die Milchdose umstoße, ich mich dafür ebenso entschuldigen sollte, wie wenn mir die Butter auf den Tisch kippt. Es geschah, wie ich sagen würde, „aus Versehen“, was nach Harts These besagt, dass ich für diesen Teil meiner Handlung die Zuschreibung der Verantwortung, in der ich absichtlich Butter reichte, anfechten möchte.

Doch wer schreibt mir die Verantwortung für die Teetasse zu? Sie steht neben der Milchdose immer noch am Tisch. Ich habe sie weder versehentlich umgestoßen, noch „unversehentlich“ stehen gelassen [Austin, Plädoyer für Entschuldigungen, in: Gesammelte philosophische Aufsätze, a.a.O., 252]. Auf dieser Ebene der Details kann, „wenn man so will, alles, was man tut, als versehentlich gelten, obwohl wir es nur so nennen, wenn etwas Peinliches daran ist“ [ebd.]. Daraus könnte man den absurden Schluss ziehen, dass man für seine „einfachen Akte“ nur unter den Umständen die „Verantwortung“ zu übernehmen braucht, unter denen man sie anfechten und zurückweisen kann.

8

Joes Bewegung geschah in irgendeiner Absicht, für die sie nichts Peinliches darstellt. Sie geschah nicht „aus Versehen“, denn das wäre, als hätte er seinen Kopf absichtlich zu Friedel statt zu Maria drehen wollen, sei irrtümlich aber bei ihr stehen geblieben. „Versehentlich“ hat er dabei seinen besten Freund übersehen, der sich darüber beklagt. Er wollte ihn nicht ignorieren, was er von Maria umgekehrt nicht sagen kann. Wollte er ihr gar keine Aufmerksamkeit schenken? Das oder das Gegenteil ist stark übertrieben.

Hat er es „zufällig“ getan? So etwas könnte man sagen, wenn Maria daraufhin, was sich keiner gedacht hätte, für Joe irgendwie zum Schicksal wird (ein „Volltreffer“ ins Blaue). Um noch andere Anfechtungsgründe zu nennen: es geschah nicht „unwillkürlich“, so, als wäre es ein Reflex gewesen, und nicht „unter Zwang“, denn niemand und auch kein blinder Trieb hat Joes Kopf gedreht. Wie man vielleicht schon sieht, ist die Zuschreibung einfacher Akte oder Basis-Handlungen kaum mit der Aussicht anzufechten, sich irgendwie zu entlasten. Darum, so vermute ich, verwendet Feinberg einerseits den Terminus „Beschreibung“ statt „Zuschreibung“, andererseits hält

er am Begriff der Verantwortung auch für einfache Akte fest [vgl. 210: „Der Satz ‚Es war Maria, die gelacht hat‘ schreibt die Verantwortung für das Lachen Maria zu“].

Man kann das Beispiel in dieser Weise weiter ausschachten, ohne sich die Frage zu stellen, wie es möglich ist, dass die Kopfdrehung von Joe derart ins Rampenlicht gerät. Sie wäre nicht als „Akt“, damit auch nicht als „einfacher“ betrachtet worden, wenn Maria die Situation nicht so dargestellt hätte, als wäre etwas Merkwürdiges oder, wie Austin sagt, „Peinliches“ daran. Freilich kann man auch sagen, nicht Maria, sondern der, der das Beispiel gibt, sei für die komplizierte Diskussion um seine einfache Kopfdrehung verantwortlich. Doch interessanter als den üblichen Hinweis, dass ein Akt ein theoretisches Konstrukt ist, finde ich (für eine Handlungstheorie selbst) den Hinweis darauf, dass ein Akt mitunter von anderen Akten „konstituiert“ wird. Im Fall von Joes Kopfbewegung, und ich denke sogar grundsätzlich, wenn es auf „der Ebene der Details“ um so einfache Akte geht, ist es direkt die Handlung von jemand anders, der dann auch dafür verantwortlich ist, dass es darum geht.

9

Der Begriff eines einfachen, elementaren Aktes oder einer Basis-Handlung, der mit dem unmittelbaren oder „direkten“ Tun eines Akteurs – seiner „bloßen Körperbewegung“ – verbunden ist, stellt seinen Kritikern nicht weniger Fallen als seinen Befürwortern. Manche bestreiten ihn mit dem Argument, dass auf seine Tante Eva zu warten eine Handlung sei, aber überhaupt keine Körperbewegung des Wartenden involviere; Gleiches gelte für das Sitzenbleiben oder die Erlaubnis, hereinzukommen. Dabei wäre leicht einzusehen, dass das Erteilen einer Erlaubnis ebenso mit einigen Bewegungen des Körpers, von dem die Erlaubnis ausgeht, verbunden ist, wie das Sitzenbleiben

oder Warten, bei dem es beinahe ausschließlich um seine Form der Bewegung geht.

Auf der Bühne, auf der jede erlernte Fertigkeit nochmals erlernt wird, wird nicht umsonst das Sitzen geprobt, auch starres Liegen, denn, um den Anschein zu verbreiten, dass sich nichts bewegt, genügt es nicht, in der Absicht zu sitzen oder dazuliegen, sich nicht zu bewegen. Manche Schauspieler eignen sich leider nicht für eine Leiche. Das wäre nicht erklärbar, wenn damit *keinerlei* Körperbewegung verbunden wäre, in dem Sinn, dass es nichts dafür mit dem Körper zu tun gibt. Dass man, wenn es darauf ankommt, es nicht zustande bringt, sich nicht zu bewegen oder vom Fleck wegzubewegen, auf dem man eine Leiche darstellen oder warten soll, ist eher ein Argument dafür, dass einfache Akte darin enthalten sind. Für sie gibt es Muster, die wiederum leichter von den Zuschauern als den Akteuren selbst anzuwenden oder zu „exemplifizieren“ sind.

Der strapazierte Begriff einer „bloßen Körperbewegung“ ist, wie ich weiß, mit dem einer „Veränderung der Lage“ eines Körpers verbunden, sei es von seinen Teilen zueinander, dem Ganzen zu seiner Umgebung oder mit beidem, wie so oft. Jemand, der sich in diesem Sinn der Ortsveränderung nicht bewegt, scheint daher auch keine Körperbewegung auszuführen. Aber ein Akteur führt, wenn er sich absichtlich nicht bewegt, etwas mit seinem Körper aus, etwa die Aufgabe, eine Leiche darzustellen, während vorüberziehende Wolken oder Blätter im Wind mit ihren Bewegungen nichts ausführen. Es gibt für sie keine Art von „Aufgabe“, die ihnen jemand anders oder sie sich selbst gestellt hätten.

10

Dass körperliches Verhalten für jede beliebige Aufgabe, die ein Akteur ausführen möchte, eine Art Grundlage abgibt, scheint mir der Sinn des Begriffs einer „bloßen Körperbewegung“ zu sein, so wie er in der Theorie der Basis-Handlung

von Arthur C. Danto gehandhabt wird. Jemand, der einen mit „unbewegtem“ Blick anstarrt, kann damit Dinge in Bewegung setzen, so (oder mehr noch) als würde er sich selbst bewegen. Es gibt Leute, die sich und ihre Kinder darauf als eine Art „Machtbeweis“ hintrainieren. Lieber zitiere ich Anscombe: „der einzige Sinn, den ich ‚Wollen‘ geben kann, ist der, in dem ich etwas anstarre und will, dass es sich bewegt“ [Anscombe, Absicht, a.a.O., 82].

Es geht darum, dass Basis-Handlungen nicht so leicht vom Tisch zu wischen sind. Jede auch noch so „komplexe“ Handlung, sei es im „kausalen“ Sinn, dem „konventionellen“ oder dem der „Hintergrund-Bedingungen“, ist letzten Endes und als auf ihren Endpunkt auf körperliche Ereignisse des Akteurs „zurückzuführen“. Diese stellen auch nach Davidson die Ereignisse dar, auf die wir unsere Handlungssätze beziehen: „Wir kommen nicht umhin, womöglich bestürzt und überrascht den Schluss zu ziehen, dass unsere Elementarhandlungen – also diejenigen, die wir nicht durch Ausführung von etwas anderem vollziehen, mithin bloße Körperbewegungen – die einzigen Handlungen sind, die es gibt. Wir tun nie mehr, als unsere Körper zu bewegen; der Rest ist der Natur anheimgestellt.“ [Davidson, Handeln, a.a.O., 96] Aus dem Zusammenhang gerissen, so Davidson in einer Fußnote, sei dieser Satz zwar nicht falsch, aber irreführend. „Wenn ich die Erde bewege, dann *klingt* das so, als wäre es mehr als eine Körperbewegung. Unsere Argumentation zeigt, dass es sich nicht so verhält.“ [ebd.]

Jene „Zurückführung“ hat jedoch nicht den Sinn, zu sagen, Handlung seien „nichts anderes als“ körperliche Ereignisse. In einer semantischen (statt ontologischen) Reduktion des Sinns von Handlungen auf Ereignisse, verliert man aus den Augen, dass es um die Ausführung von etwas geht, das ein Akteur sich als eine Aufgabe hätte stellen können; von ihr weiß er oder sein Zuschauer als Aufgabensteller, unter welchen Bedingungen sie erfüllt ist. Nachdem ich zum Beispiel weiß, dass

meine Körpermasse das Gravitationsfeld der Erde beeinflusst, könnte ich die Aufgabe „bewege die Erde“ dadurch zu lösen versuchen, dass ich einen großen Schritt nach links mache. Aber nach einiger Überlegung löse ich sie besser, indem ich bleibe, wo und wie ich bin. Anderes bewegt sich nach dem Motto „change happens“, und ein alter Revolutionsspruch lautet: „plus ça change, c'est la même“.

11

Dieser Darstellung zufolge ist „an ein Einhorn denken“ die Beschreibung einer Handlung, die sich mir, wenn ich willentlich an ein Einhorn denke oder mich dazu bringe, zuschreiben lässt. Dadurch, dass ich an ein Einhorn denke oder mich durch das Ansehen eines Einhorn-Bildes dazu bringe, führe ich die Aufgabe aus, an ein Einhorn zu denken; wobei ich mich um die „Innerlichkeit“ dieser Handlung vorerst nicht kümmere. Das Problem ist nämlich, dass ich im Fall des eigenen Aufgabenstellens schon an ein Einhorn gedacht habe: ich bin also nicht sicher, ob ich, um die Aufgabe zu erfüllen, nochmals an ein Einhorn denken soll. Tue ich es nochmals, bin ich mir wieder nicht sicher, ob der Gedanke an das Einhorn ein anderer und nicht derselbe ist wie der, den ich als Aufgabensteller schon hatte.

Annette Baier stellt auf ihrer *Suche nach Basis-Handlungen* einen Handlungsbegriff dar, der sich mit dem der „Aufgabe“ decken soll; sie schreibt: „Um eine Aufgabe auszuführen, muss ich mich nicht bloß zielgerichtet verhalten, sondern ich muss etwas tun, auf das die allgemein anerkannten Maßstäbe für Erfolg und Richtigkeit anwendbar sind.“ [Annette Baier, *Auf der Suche nach Basis-Handlungen*, in: *Analytische Handlungstheorie*, a.a.O., 144] Ich nehme an, dass die Äußerung des Satzes: „ich denke an ein Einhorn“ dem allgemein anerkannten Maßstab für jene Aufgabe genügt, die ich mir mit einer Äußerung der Form „denke an ein Einhorn“ stellen könnte oder gestellt habe

(jene Form kann Baier zufolge nicht die eines Befehls oder einer Anweisung sein, da ich im Fall, dass ich nicht an ein Einhorn denke, das heißt allgemein, nicht nach meiner Absicht handle, keine Sanktionen, Verfolgungen oder sonstige gesellschaftliche Maßnahmen zu befürchten habe; ich betone das, weil es in den von der Sprechakttheorie Searles beeinflussten Handlungstheorien üblich ist, Handlungen als Erfüllung von Befehlen aufzufassen beziehungsweise Absichten als an sich selbst adressierte Imperative oder als stumm formulierte Anweisungen).

Auch wenn ich ein Einhorn auf ein Blatt Papier oder in die Luft zeichne, um ein scheinbares Paradoxon von Wittgenstein zu zitieren, gebe ich Anhaltspunkte dafür, an ein Einhorn zu denken. Obwohl dieses die Handlung ist, mit der ich tatsächlich die Aufgabe erfüllen kann, kann nur jenes, meine Zeichnung oder sonst eine Äußerung die Handlung sein, die einem allgemein anerkannten Maßstab genügt. „Handlungen sollten meiner Meinung nach als Aufgaben angesehen werden, die unter dieser Bedingung der doppelten Rolle ausgeführt werden; das Erfordernis der doppelten Überprüfbarkeit liefert die für die Klasse der Handlungen erwünschte Beschränkung.“ [144-145]

12

Womöglich idealisiere ich jetzt diesen oder jenen Satz, aber es könnte durchaus sein, dass Annette Baier damit mein Interesse für den Begriff der „Kunsthandlung“ geweckt hat; in Verbindung etwa mit Edgar Winds Vorstellung von „Kunst“ als einer Ausführung oder Lösung von Aufgaben, die oder deren Resultat für den Betrachter selbst eine Aufgabe ist: „Es liegt also der paradoxe Fall vor, dass die Lösung gegeben, das Problem aufgegeben ist, - aufgegeben, damit die Lösung als ‚Lösung‘ begriffen werde“ [Edgar Wind, Zur Systematik der künstlerischen Probleme, zitiert in: Hans Robert Jauss (Hg.), Poetik und Hermeneutik, Band 3, München 1968, 663]. Heute ist

es die Schule von Cambridge, die im Hinblick auf „Ideen“ wieder eine ähnliche Ansicht vertritt; Quentin Skinner etwa polemisiert gegen die „Ideengeschichte“, die von einem fixen Bestand an Aufgaben oder Problemen für jeden zu jeder Zeit ausgeht, oder von Aufgaben aus dem eigenen Bestand, im typischen Fall etwa „eine Systematik“ oder „kohärente Lehre“ zu erarbeiten oder zu verbreiten, um sie auf die zweifelhaften „Lösungen“ eines anderen Akteurs zu übertragen, den man „kritisch“ zu interpretieren vorgibt. „Der Vorwurf, jemand habe versäumt, etwas zu tun, kann offensichtlich gar keine korrekte Beurteilung seiner Handlungen sein, solange nicht feststeht, dass er die Absicht hatte, oder zumindest gehabt haben könnte, diese spezifische Handlung zu vollziehen“ [Skinner, Bedeutung und Verstehen in der Ideengeschichte, in: Visionen des Politischen, Frankfurt 2009, 49]. Gleiches gelte auch für die ebenso verbreitete Bewunderung, jemand habe eine Aufgabe erfüllt, die er sich gar nicht stellen konnte – „mit seiner Besteigung des Mont Ventoux eröffnet Petrarca die Renaissance“ [vgl. 42]. Man kann sich fragen, was von einer Kunstgeschichte übrig bleibt, wenn man aus ihr Formulierungen der Art „X nimmt Y vorweg“ oder „Y beeinflusst X“ in all den Fällen herausstreicht, in denen anzunehmen ist, dass X sich nicht mit Y beschäftigt hat. Ähnliche Fragen könnte man auch auf aktuelle Katalogtexte der bildenden Kunst beziehen. Jedenfalls würde ich mir, positiv gesagt, gerne die Aufgabe stellen, mit Beispielen der „Kunst“ die „Tatsache zu illustrieren, dass es immer möglich ist zu fragen, was die Autoren [oder Künstler] tun und was sie sagen, wenn wir einen Text [ein Kunstwerk] verstehen möchten“ [55]. Wenn ein Künstler irgendetwas macht, um sein Publikum damit vor die Aufgabe zu stellen, eine Aufgabe herauszufinden, die er sich gar nicht gestellt hat, dann betrachte ich auch dies als seine Aufgabe, die er womöglich mit dem, was er macht oder gemacht hat, nicht gelöst hat.

Winds Kunstvorstellung geht dagegen davon aus, dass Kunstwerke a priori als gelungen zu betrachten sind – andernfalls, so scheint es, wären sie nicht als Kunstwerke zu verstehen. Dagegen habe ich von Anfang an nicht mehr zu sagen gewusst, als dass ein misslungenes Gedicht zum Beispiel ebenso ein Gedicht sei, wie eine falsche Rechnung eine Rechnung ist. Warum ist dann, so könnte man fragen, ein „falscher Hase“ nicht genauso ein Hase wie alle anderen Hasen, nur mit dem Unterschied eben, dass er falsch ist? Diese Frage, die auf ein fehlendes Argument für misslungene Kunst anspielt, ist, glaube ich, mit dem Begriff der „Aufgabe“ zu beantworten.

Ich gehe davon aus, dass sich etwas als „misslungen“ nur im Hinblick auf irgendeinen Fehler betrachten lässt. Zudem ist leicht einzusehen „warum Fehler Handlungen sind, denn wenn man einen Fehler macht, muss man etwas in der Absicht tun, ein Ziel zu erreichen, das aber nicht erreicht wird“ [Davidson, Handeln, in: Analytische Handlungstheorie, a.a.O., 287; vgl. in: Handlung und Ereignisse, a.a.O., 78: „wieso Fehler Handlungen sind, denn einen Fehler machen muss heißen, dass man etwas in der Absicht tut, ein Ergebnis zu erzielen, das dann ausbleibt“]. Um ein Kunstwerk als misslungen zu betrachten, das heißt, an ihm einen Fehler zu finden, braucht man ein Ziel oder eine Aufgabe, was man im Grund genauso braucht, um es als gelungen zu betrachten. Die „Selbstbezüglichkeit“ der Kunst ist nur eine Methode, sich aus der Affäre zu ziehen: Ein Fehler, der ein Fehler sein soll, kann kein Fehler sein.

Beabsichtige ich, so falsch zu spielen, wie ich gespielt habe, dann ist es mir gelungen. Das klingt trivialer als es ist. Um dem Beispiel Fleisch zu geben, versuchte ich, auf der Geige so falsch zu spielen, wie die Spinne Thekla bei der *Biene Maja*. Obwohl die Frage interessant ist, ob Thekla tat-

sächlich falsch spielt, oder ob sie es ebenso mit Absicht macht wie ich, so dass ich ihr Geigen besser für gelungen halten sollte, möchte ich das Beispiel doch nur auf mein eigenes Spiel beschränken. Kann ich die Aufgabe, falsch zu spielen, auch unter dem Umstand erfüllen, dass ich aufgrund jahrzehntelangen Nichtübens gar nicht anders kann, als falsch zu spielen? Die Aufgabe, anders zu spielen, kann ich jedenfalls nicht erfüllen. Also ist es gleich, welches Spiel ich mir vornehme, ich mache dabei Fehler, anders gesagt, mein einziger Fehler ist, dass ich kein Spiel spielen kann. Wenn ich nicht reden kann, kann ich mich nicht verreden; kann ich nicht rechnen, habe ich keine Chance, mich zu verrechnen.

14

„Es muss angemerkt werden, dass das Kriterium für Handlungen [dass sie als Aufgabe ausgeführt und als Ausführungen beurteilt werden könnten] nichts darüber aussagt, wie die Aufgabe ausgeführt werden muss“ [Baier, a.a.O., 145]. Eine Folge dieser Anmerkung ist bemerkenswert: „Rechne zwei und zwei zusammen“ ist eine *andere* Aufgabe als „Rechne zwei und zwei mit dem Abakus zusammen“. Bei der ersten Aufgabe muss ich in meiner Ausführung nicht den Abakus verwenden, bei der zweiten schon. Allerdings kann ich in deren Ausführung meine Finger benutzen, vielleicht sogar, um damit wirklich zu rechnen; denn „Rechne zwei und zwei mit dem Abakus und nicht mit den Fingern zusammen“ ist wieder eine andere Aufgabe. Diese schließt nicht aus, dass ich in ihrer Ausführung, während ich meine Finger nur für den Abakus verwende, Äpfeln und Birnen zusammenrechne.

Lässt sich die Aufgabe so einschränken, dass es nur *eine* richtige Art der Ausführung gibt – dass ich also zwei und zwei mit nichts anderem als mit dem Abakus zusammenrechne? Ich glaube nicht; eine negative Antwort darauf scheint auch Baiers Kritik am Begriff der Basis-Handlung zu enthalten

(meiner Ansicht nach wäre das auch der Sinn von Wittgensteins „Skeptizismus“, der in einer konventionellen Interpretation beziehungsweise von einem Konventionalisten, der das „Regel-folgen“ zum Kriterium des Handelns macht, ignoriert oder nicht verstanden wird; doch das sind nur große Töne).

„Schlafe“ sagt als Aufgabenstellung nichts darüber aus, wie ich mich dazu bringe, zu schlafen. Schlafen ist nicht unbedingt eine Handlung; aber bringe ich mich dazu, und fasse dies als meine Aufgabe auf, dann könnte es sogar eine gelungene Handlung sein. Ich kann nicht verheimlichen, dass ich diese Konsequenz, sollte sie aus meiner Handlungstheorie folgen, sehr schätzen würde. Nach dem Bisherigen folgt jedoch auch, dass ich wissen müsste, dass ich schlafe: dass ich dabei bin, es zu tun. Das wiederum, gebe ich zu, weiß ich meistens nur von der Handlung des mich zum Schlafen Bringens, die ein anderes Ereignis ist.

Baiers Beispiel ist „Blute“ und darauf ein Bluten, das „eine Handlung sein kann“ [ebd.]; denn ich könnte es als meine Aufgabe betrachten, mich in irgendeiner Weise zum Bluten zu bringen. Insofern ist es ähnlich wie „öffne die Tür“: es sagt nichts darüber aus, wie ich mich dazu bringe, die Tür zu öffnen. Da es kein direkter oder einfacher Akt ist, muss ich, worauf die Basis-Theorie aufmerksam macht, irgendetwas anderes tun, um die Tür zu öffnen. Also bringe ich mich dadurch zum Türöffnen, dass ich mich zu ihr hinbewege und im richtigen Moment (und der richtigen Weise) meine Finger bewege. Dieses Ereignis, daran lässt die Handlungstheorie Anscombes und Davidsons keinen Zweifel, ist als meine absichtliche Handlung des Türöffnens zu beschreiben.

15

Ein Zweifel kann jedoch darüber bestehen, ob das Ereignis einer Selbstverletzung, auf das, wie beabsichtigt, ein Bluten folgt, selbst als beabsichtigtes „Bluten“ zu beschreiben ist.

Wenn nicht, so gibt es insofern ein ernsthaftes Problem, als die Struktur ähnlich ist wie beim Türöffnen. Auf die Frage, ob ihre „Definition den Unterschied zwischen ‚x-en‘ und ‚sich zum x-en‘ bringen verwischt“, antwortet Baier, „dass sie davon abstrahiert“ [ebd.]. Das scheint einerseits ganz im Sinne Anscombes zu sein. Andererseits ist das Ereignis, in dem ich mich zum Bluten bringe, ein anderes als das, in dem ich blute. Im Unterschied zum Schlafen weiß ich zwar, dass ich dabei bin, zu bluten, aber ich weiß auch, dass ich nicht in dieser Weise geblutet habe, als ich dabei war, mich zum Bluten zu bringen. Man versuche einmal mit Anscombe zu sagen „unter diesen Umständen ist mein Bluten mein Verletzen“ oder „mich dazu bringen ist, wozu ich mich bringe“.

Baier erklärt den Unterschied zwischen „x-en“ und „sich zum x-en bringen“ durch die Gewöhnlichkeit (oder gesellschaftliche Normalität) und die Un- oder Außergewöhnlichkeit der Aufgabe, beziehungsweise durch das unterschiedliche Maß der Anstrengung, die jemand für ihre Ausführung aufbringen muss. Je nachdem, ob es mir besonders schwerfällt oder leicht, sage ich als mein Aufgabensteller „öffne die Tür“ oder „bringe dich dazu, die Tür zu öffnen“. Von der Unterscheidung zwischen diesen zwei Aufgaben kann ich deshalb absehen, weil beide nichts darüber aussagen, wie ich sie ausführen soll; die Ausführung der einen ist auch eine der anderen. Baier scheint jedoch etwas anderes zu meinen: „In einer Gesellschaft von fanatischen Selbstverstümmlern würde das, was wir ‚sich zum Bluten bringen‘ nennen, einfach als ‚bluten‘ gelten“ [146]. Gehörte ich ihr an, würde ich mich mit einem ihrer „Dolche“ dazu bringen, indem ich mich damit schneide, was ich zwar als selbstverständlich, aber nicht selbst als „bluten“ betrachten könnte.

Dabei ist zu bedenken, dass „Bluten“ ebenso eine kausale Folge des Schneidens bezeichnet, wie „Vergiften“ eine des Pumpens oder der damit verbundenen Armbewegung; auch, dass Blu-

ten ein Ereignis ist, das unter einer Beschreibung „absichtlich“ ist (Davidson), oder dass ein Akteur für die Frage, warum er blutet, einen Grund angeben könnte (Anscombe). Er braucht die „Warum-Frage“ nicht zurückweisen, soll aber auch nicht nur Antwort geben: „weil ich mich verletzt habe“; eher: „ich wollte damit eine Aufgabe lösen“.

16

„Bringe dich zum Bluten“ und „Blute“ formuliert, wie Baier sagt, dieselbe Aufgabe, doch „er bringt sich zum Bluten“ beschreibt eine andere Handlung als „er blutet“, vorausgesetzt, dieses andere Ereignis ist eine Handlung. Es ist die Lösung einer Aufgabe, ihre absichtliche Ausführung, wenn man so will, doch das macht es nicht zu einer dem Vergiften vergleichbaren Handlung. Ich blute (momentan) dadurch, dass ich mich (vorhin) verletzt habe, während ich jemand (momentan) dadurch vergifte oder zu vergiften glaube, dass ich (momentan) meinen Arm bewege. Ich kann mich täuschen, weil die Vergiftungserscheinung einige Zeit später eintritt; dann jedoch sind die Umstände gegeben, dass ich zu der Zeit, als ich den Arm bewegte, jemand vergiftet habe.

Zum Vergleich ein eng verwandtes Beispiel: „Bringe dich dazu, eine Gänsehaut zu haben“ ist dieselbe Aufgabe wie „Habe eine Gänsehaut“. Um eine Gänsehaut zu haben, nehme ich eine Feder und kitzle mit ihr etwas auf meine Haut. Obwohl die damit hervorgerufene Gänsehaut die absichtliche Ausführung meiner Aufgabe ist (die ich, gleich wie ich mich dazu bringe, gar nicht anders erfüllen könnte, als sie zu haben), ist sie keine Handlung. Es scheint also, dass, auch wenn sich jede Handlung als Lösung einer Aufgabe betrachten lässt, sich umgekehrt nicht jede Lösung als Handlung betrachten lässt. Die Gänsehaut kann, wie ein Bild, das ich in ähnlicher Weise mit einer Feder auf Papier hervorbringe, das Resultat meiner Handlung sein, welches selbst keine Handlung ist.

Doch das Bild kann ich auf meine Handlung des Kritzelns beziehen, um es, das Bild, zu erklären oder als „Gekritzel“ „neu zu beschreiben“. Weshalb sollte ich das Bild, im Sinn des Akkordeoneffektes, nicht genauso auf mein Kritzeln beziehen, um dieses mit ihm zu erklären oder anders zu beschreiben? Eine Vergiftungserscheinung oder den Tod herbeizuführen heißt, zu vergiften oder zu töten; der Tod ist keine Handlung: also scheint doch nur ein Wort dafür zu fehlen, wie ein Bild hervorzubringen heißt. Bietet sich, für „bildende Künstler“ nicht „Bilden“ an? Lieber nicht. Aber eine „Zeichnung“ machen heißt „Zeichnen“, einen Text „Texten“, und auf jemand unablässig einreden „Zutexten“, womit ich mir eine Pause verdient habe (Mittagsschlaf).

17

Mein Schreiben hat also wohl oder übel einen Text zur Folge, doch damit sind die Umstände, unter denen es selbst als Text zu beschreiben wäre, lange noch nicht gegeben (sollten sie jemals, bei anhaltender Beschwörung, eintreten). Wenn ich sage, dass dieser Text zum Beispiel keine Handlung ist, dann widerspreche ich dem Begriff einer „Texthandlung“ (Karl-Heinz Stierle) in einem Sinn, der weder auf das Schreiben noch auf mich bezogen ist.

Nun sagte ich soeben, dass ich „widerspreche“, was sicher eine Handlung ist. Ich sagte es mit oder in einem Text: ist er nicht zumindest in diesem Punkt als Handlung zu verstehen? Und war dies nicht eine Frage, die, auch wenn ich sie stellen wollte, nur die Handlung eines Textes ist? Angenommen, diese Frage ist ausgesprochen dumm. Welcher Leser schreibt die Dummheit nur dem Text zu, und nicht mir? Ich gebe zu bedenken, dass nach einer weit verbreiteten Meinung jeder Leser, selbst wenn er nur zwei Zeilen liest, den Text hier nicht nur viel besser kennt als mich, sondern gar nicht an mir interessiert ist. Er liest nicht mich, wird gesagt. Aber ich schrei-

be ja auch nicht mich. Ich mache etwas anderes, denn ich stelle mir nur selbst die eine Frage, wie man Leute ohne die Dinge, die sie machen, kennen können soll. Dann die andere, wie es möglich ist, Dinge zu kennen, die sie machen, aber nicht sie. Womöglich versteht man diese Dinge auch: was kommt also dazu oder weg, wenn man damit auch die versteht, die sie machen?

Ohne eine metaphysische Konstruktion des Subjekts zu bemühen, von der es gleich ist, ob sie gefeiert wird oder vernichtet, kann ich mir keine Antwort geben. Also ziehe ich diese selbstgestellten Fragen wieder zurück. Richtig, sie stehen noch immer da. Sollte das die Handlung eines Textes sein?

18

Wenn von einer „Bildhandlung“ oder einer „Texthandlung“ die Rede ist, verstehe ich ein Bild oder einen Text nicht selbst als Handlung; beides folgt, wie eine Gänsehaut oder eine Vergiftungserscheinung, aus einer absichtlichen Handlung, und beides ist zudem selbst eine beabsichtigte Folge, nehme ich an. Wenn ich mit einem Text eine Aufgabe ausführen kann, finde ich ihn umso besser. Doch meine Aufgabe war, mir eine Gänsehaut zu verschaffen. Nach dem Akkordeoneffekt ist das Kritzeln (das auf meiner Haut den Effekt des Kitzelns hat) nicht als Gänsehaut zu beschreiben, sondern als etwas, das eine Art „Gänsehautmachen“ ist.

Der Irrtum war, zu glauben, dass das Resultat einer Handlung überhaupt jemals eine andere Handlung ist, mit der sich die eine, vorherige Handlung im Sinn des Akkordeons charakterisieren lässt. Wenn ich, um auf das klassische Beispiel zurückzukommen, die Tür dadurch öffne, dass ich meine Finger bewege, dann habe ich nicht zwei verschiedene Dinge getan, von denen eines das andere als dessen Resultat voraussetzt. Das Resultat meiner Fingerbewegung, die als meine Basis-Handlung angesehen werden kann, ist das Sich-Öffnen oder, we-

niger mystisch, das Aufgehen der Tür. Meine Bewegung beschreibe ich aber nicht als „Aufgehen“, sondern als „Aufmachen“ beziehungsweise „Öffnen“.

Die Schnürsenkel binde ich mir in einer Zeit zu, während der ich mich in einer elementaren Art und Weise bewege; darauf folgt ihr Gebundensein, was keine weitere Handlung ist, sondern ein Ergebnis, die Lösung meiner Aufgabe. Umgekehrt oder von da aus gesehen betrachte ich meine Bewegung zu jener Zeit freilich nicht selbst als Gebundensein, sondern als dessen Machen oder Zustandebringen, einfach gesagt, als „Zubinden“. Dieses Verb schließt die Erwähnung des Ergebnisses ein, denn wären die Schnürsenkel lose, hätte ich sie nicht zugebunden. „Es ist natürlich, anzunehmen, dass die Handlung, deren Nennung die Erwähnung eines Ergebnisses einschließt, dieses Ergebnis irgendwie umfasst.“ [Davidson, Handeln, a.a.O., 90] Doch wenn ich annehme, dass das Ereignis des Zubindens in einer Zeit stattfindet, die das Ereignis des Gebundenseins umfasst, muss ich einige meiner elementaren Bewegungen für vergeblich oder störend halten, ja zerstörerisch. Statt die Aufgabe zu lösen, könnten sie, ich muss es leider so sagen, die Senkel lösen.

Wie jede einzelne Armbewegung als Vergiften der Hausbewohner, ist jede einzelne Fingerbewegung als Zubinden zu beschreiben. Daher scheint die Frage sinnvoll zu sein: Habe ich mir die Schnürsenkel ebenso oft zugebunden wie ich dabei meine Finger bewegt habe? Die Antwort muss lauten, dass ich sie mir ebenso oft zugebunden habe, wie ich danach gebundene Schnürsenkel davontrage: also pro Schuh einmal, wenn es hoch hergeht. Sie ist zu begründen mit der Bemerkung von Davidson, dass Dinge, die in der Beschreibung einer Handlung erwähnt werden, nicht als Teil der Handlung selbst aufzufassen sind.

Diese Bemerkung setzt eine Auffassung von Handlungen als Ereignissen voraus, die dem gewöhnlichen, „extensionalen“ Verständnis anderer Dinge vergleichbar ist, auch wenn Davidsons

Handlungskriterium - dass sie unter einer Beschreibung „absichtlich“ sind - „intensional“ ist und bleibt. Ein Ding kann ich, sooft ich hinsehe, als Rose betrachten, ohne dass ich dabei mehr als ein Ding als Rose betrachte. Ich erhalte auch nicht ein Ding mit mehr Eigenschaften, wenn ich es einmal oder öfter als „rot“ oder „riecht nach Apfel“ beschreibe. Ein Unterschied zu einer Handlung bleibt bestehen, mit dem sie anders zu verstehen ist. Die Rose verliert ein Blatt, es fällt auf die Erde und deckt einen roten Marienkäfer zu. Beschreibe ich die Rose als ein Ding, das den Käfer zudeckt, dann schreibe ich ihr eine Handlung zu. Ich erwähne das Ereignis des Zudeckens, das an der Stelle des Käfers stattgefunden hat, in der Beschreibung eines anderen Ereignisses, das an der Stelle der Rose stattgefunden hat. Der einfache Akt war das Verlieren des Blattes, dem ich ein Ziel unterstellt habe.

Es muss kein so spektakuläres Ereignis sein. Sie steht einfach da, wie und wo sie ist, und wirkt auf mich, als wäre sie eine Rose. Das ist sie auch, doch glaubte ich, sie würde mir in dieser Weise einer Darbietung erscheinen, dann täuschte ich mich. Sie ist eine, stellt aber keine dar, was nicht so selbstverständlich ist. Denn dazu bräuchte es im Hintergrund nur jemand wie einen Requisiteur, den ich übersehen habe.

19

Bisher habe ich vier oder fünf Kriterien erwähnt, die es erlauben sollen, ein Ereignis als Handlung zu betrachten: dass es unter irgendeiner Beschreibung „absichtlich“ ist (Davidson), dass darauf Feinbergs Akkordeoneffekt anzuwenden ist (Davidson, Anscombe und vielleicht auch Austin), dass es einen Grund hat, mit dem ein Akteur die „Warum-Frage“ beantworten könnte, oder aus dem er weiß, dass „er tut, was geschieht“ (Anscombe), dass es die Exemplifikation eines Handlungsmusters ist, für die ein Akteur die Ursache ist (Gold-

man) und dass es die Ausführung einer Aufgabe sein könnte, die aus der doppelten Perspektive des Akteurs und Zuschauers zu beurteilen ist (Baier).

Von diesem letzten Kriterium habe ich mir ein Argument dafür versprochen, dass misslungene Kunstwerke als Kunstwerke zu betrachten sind, auch wenn sie einen Fehler enthalten. Sie enthalten ihn im Hinblick auf ein Ziel, das ein Akteur mit seiner Handlung erreichen wollte und nicht erreicht hat. Insofern ist misslungene Kunst auch in dem Fall, in dem sie selbst keine Handlung ist, nur in der Beziehung auf eine „Kunsthandlung“ zu verstehen, deren Folge oder Resultat sie ist (was dann auch für „gelungene“ Kunstwerke gelten müsste). Wie jede andere Handlung scheint aber auch eine absichtliche Kunsthandlung in einem Ausmaß misslingen zu können, dass von ihr nichts übrig bleibt, was unter einer Beschreibung „absichtlich“ ist. Wenn ich, in der Absicht aufzustehen, hinfalle, dann kann ich nicht von einem Ereignis – einem Aufstehen oder Hinfallen – reden, als würde es einen Fehler enthalten. Es ist ein Fehler, enthält aber keinen. Mit ihm habe ich mein Ziel, aufzustehen, nicht nur nicht erreicht, sondern ich habe nichts getan, mit dem ich es erreichen hätte können. Irre ich dagegen in der Absicht, den Bahnhof zu erreichen, in der Gegend herum, so mag das Herumirren Fehler enthalten, ist aber selbst kein Fehler. Denn mein Ziel könnte ich erreichen, indem ich etwas von der Art des Herumirrens unternehme.

Angenommen, ich wollte nicht nur aufstehen, sondern zudem auch darstellen, wie jemand aufsteht. Dabei falle ich ebenso hin, doch in dieser Absicht gibt es einen Unterschied zu vorher. Nun kann ich von einer Darstellung reden, die einen Fehler enthält: statt jemand, der aufsteht, stelle ich jemand dar, der hinfällt. Dies wäre selbst ein Fehler, wenn es gar keine Darstellung wäre. Darüber lässt sich streiten.

Weniger streitbar ist der vor längerer Zeit erwähnte Fall, in dem ich statt einen Hund ein Schaf malte. Dass ich überhaupt malte, war nicht mein Fehler, doch die Malerei enthielt einen, mit dem ich mein Ziel verfehlte. Auch dass ich in dem Fall, zwar irrtümlich oder aus Ungeschicktheit, aber doch irgendetwas darstellte, ist kaum zu bestreiten. Wenn jemand ein Gedicht schreiben wollte, das nach Ansicht anderer misslungen ist, dann kann es auch nach ihrer Ansicht kein Fehler gewesen sein, dass er (in der Ausführung seiner Aufgabe) irgendetwas hingeschrieben hat; darum kann sein Gedicht nur in etwas von dem, was er hingeschrieben hat, einen Fehler enthalten. Dieser Fehler kann nach Ansicht anderer ein Grund dafür sein, dass sein „Gedicht“ nicht als Gedicht zu betrachten ist. Sein Schreiben war also kein Dichten. Was war es dann? Ich meine, es bleibt zu erklären, was, wenn es kein Gedicht ist, es dann sonst sein soll, das nicht gelungen ist.

Wenn er die Aufgabe „rechne zwei und zwei zusammen“ mit „fünf“ löst, dann enthält seine Rechnung wahrscheinlich einen Fehler (wenn dieser nicht seine Absicht ist); löst er sie mit „Kartoffelgulasch“, dann ist seine „Rechnung“ wahrscheinlich selbst ein Fehler: sie ist gar keine Rechnung; wie mein Hinfallen selbst ein Fehler war, da nichts vom „Aufstehen“ dran war. Nach dieser Ausführung muss ich mein eigenes Kochbeispiel, das einige Zeit her ist, revidieren. Natürlich war das Kartoffelgulasch insgesamt misslungen, weil ich irrtümlich Zucker statt Salz verwendete. Dennoch war es ein Kartoffelgulasch, das nur einen Fehler enthielt. Als wäre es ein schlechter Kalauer, enthielt es zusätzlich Pantoffel statt Kartoffel, wie ich mich erinnere, also zwei Fehler; von denen war der zweite für mich mehr noch ein Grund, es nicht länger als „Kartoffelgulasch“ zu bezeichnen. Aber es bleibt noch etwas, das ich gekocht habe, und mein Kochen selbst, so viele Fehler es auch hatte, scheint nicht selbst ein Fehler gewesen

zu sein. Man wird sagen, es war ein Fehler, dass ich gekocht habe, aber gerade das möchte ich, wie schon beim Gedicht, bestreiten.

Das Kochen selbst kann kein Fehler gewesen sein. Damit allein habe ich die Aufgabe „Koche ein Kartoffelgulasch“ nicht erfüllt, aber indem ich kochte, habe ich, ähnlich wie ich herumirrte, irgendetwas von der Art getan, das zur Erfüllung beitragen hätte können. Es gibt also etwas an meiner Ausführung, das kritisierbar ist, und anders als beim Herumirren, ähnlich wie beim Gedicht, ist auch ein Ding übrig geblieben, ein „Gericht“, das ebenfalls nur im Hinblick auf meine Aufgabe fehlerhaft ist. Da es als süßes Pantoffelgulasch einwandfrei gelungen ist, nehme ich an, dass es daran nur als „Kartoffelgulasch“ etwas auszusetzen gibt.

21

Welche Zutaten tragen zu einem Gedicht bei, welche sind ihm abträglich? Reim, Versform, Metrum, Analogie oder Metapher statt Metonymie oder Kontiguität, Gegenwart statt Vergangenheit, Augenblick statt Dauer, Wirklichkeit statt Fiktion, Zirkularität statt Linearität, ein lyrisches „Ich“ statt einem „Erzähler“ – gleich, welche Liste ich stümperhaft zusammenstelle, ich kann damit nichts anfangen. Denn meine Frage ist vielmehr, weshalb jemand beispielsweise seinen „Text“, wenn ich so sagen kann, der ein Krimi zu sein scheint, als „Gedicht“ bezeichnet: wie er glauben kann oder konnte, damit die Aufgabe auszuführen, ein Gedicht zu machen, „zu dichten“, um es vornehm zu sagen.

Der eine Punkt, den ich von Annette Baier übernehmen möchte, ist der, dass die Aufgabe nichts darüber aussagt, wie sie auszuführen ist. Sie ließe sich auch nicht so stellen, dass es nur eine richtige Art gäbe, „zu dichten“; was nicht deshalb so ist, weil Dichten eine besondere Form des Handelns ist, im Gegenteil. In dem Punkt gleicht sie einer gewöhnli-

chen Handlung wie dem Aufstehen. Gäbe es nur eine richtige Art, es zu tun, die ich mir auch zur Aufgabe machen wollte, dann wäre ich so sehr mit der Aufgabenstellung beschäftigt, dass ich nicht zum Aufstehen komme. Klingt das zu „kontingent“ und nicht „begrifflich“ genug? Dann sage ich eben, dass eine Aufgabe, die sich nur in einer Weise ausführen oder lösen lässt, keine Aufgabe ist, sondern ein Programm, das von selbst ablaufen müsste. Ich dagegen könnte schon in meiner Entscheidung, jetzt aufzustehen, einen Fehler machen, der mir in der Zeit der Aufgabenstellung nicht in den Sinn kommen konnte. Dass „der rechte Augenblick“ (*kairos*) ein stilistischer und zugleich technisch notwendiger Teil der Ausführung ist, möchte ich nur einmal, bis der rechte Augenblick kommt, so dahingestellt sein lassen [vgl. Pierre Aubenque, *Der Begriff der Klugheit bei Aristoteles*, Hamburg 2007, 97-105].

Zum Satz „Eine missglückte Handlung ist keine Handlung“ [Aubenque, 99] ist jetzt schon etwas zu sagen. In dem Sinn, dass „sie sich gegen die Absichten wendet“ [ebd.] ist es richtig; dennoch kann es sein, dass es in einer missglückten Ausführung etwas gibt, das unter einer Beschreibung „absichtlich“, das heißt eine Handlung ist. „Wenn ich in der Absicht, den Tee zu verschütten, den Kaffee verschütte, bin ich der Handelnde, aber nicht, wenn du mir gegen die Hand stößt.“ [Davidson, a.a.O., 67] Der Unterschied ist, dass „ich in dem einen Fall *irgend* etwas absichtlich tue, im anderen Fall dagegen nicht“ [ebd.]. Das Verschütten des Kaffees ist unter der Beschreibung „absichtlich“, in der ich den Inhalt meiner Tasse verschütte; diese Handlung enthält allerdings den Fehler, dass der Inhalt Kaffee statt Tee ist – was kein Teil der vielen Details ist, die ich auf der Ebene meiner Basis-Handlungen stets „versehentlich“ mache, wie Austin sagt.

Der zweite Punkt ist, dass die Ausführung einer Aufgabe nicht nur vom Akteur selbst für gut und richtig befunden werden sollte, sondern auch von anderen. Dieses Kriterium einer

„doppelten Perspektive“ scheint mehr auf eine „soziale“ Handlung oder „Kunsthandlung“ wie das Dichten zu passen, als auf eine in der Art des Aufstehens. Diese Dinge, von denen es mehr gibt als allen anderen, führe ich zumindest nicht im Hinblick darauf aus, dass es jemand anders gibt, der diese meine Ausführungen beurteilt, oder dass ich später selbst in seine Lage komme. Anders wäre es, wenn ich glaubte, jemand ständig einen Gefallen tun zu müssen (oder das Gegenteil, Missfallen zu erregen wünschte oder befürchtete).

Diesen zweiten Punkt betreffend lässt sich die vorige Frage umformulieren: Weshalb möchte jemand seinen „Text“, der ein Krimi zu sein scheint, von jemand anders als „Gedicht“ betrachtet oder beurteilt wissen? Was glaubt er, habe ich davon, einen scheinbaren Krimi als Gedicht zu lesen? Was steht für ihn auf dem Spiel, wenn es mir nicht gelingt? Ich weiß, er dachte dabei nicht an mich. Doch an irgendjemand anders scheint er doch gedacht zu haben, sodass ich mich fragen kann, was mir entgeht, da ich nicht an seiner Stelle bin.

22

Ein Argument dafür, dass misslungene Kunst Kunst ist, und nicht Nicht-Kunst oder etwas Anderes, ist nach dem einen Punkt, dass Kunst etwas von dem ist, das jemand in seiner unerfüllten Vorstellung, es sei Kunst, absichtlich getan, gemacht oder hinterlassen hat. Verglichen mit seiner Vorstellung, die nicht von seiner Kunst abzulesen ist, enthält es einen Fehler: seinetwegen ist es misslungen, und womöglich in einem Ausmaß, dass er es selbst nicht als Kunst bezeichnen würde. Dennoch muss irgendetwas daran sein, das nicht nur für eine von seiner Vorstellung unbefangene Kunstvorstellung Kunst ist, sondern für ihn selbst. Es wäre falsch, diesen einen Punkt so aufzufassen, als enthielte er schon einen Wechsel der Perspektive. Es geht nicht darum, ihn „zu bekehren“

oder so, als würde er irrtümlich glauben, es sei misslungen, vom Gegenteil zu überzeugen.

Es scheint ein Fehler zu sein, angesichts von Kunst jedweder Art von einem Fehler zu reden. Wie sollte man ihn erkennen? Von einem Kunstwerk „selbst“ ist kein Fehler abzulesen. Und von einer Rechnung wie „ $2 + 2 = 5$ “? Sofern Fehler Handlungen sind, wie Davidson sagt, ist es nicht so selbstverständlich, dass jemand mit „5“ in dem Sinn einen Fehler macht, dass er damit sein Ziel verfehlt. Auch wenn es die Addition im üblichen Sinn ist (und nicht eine philosophisch gestimmte „Quaddition“), könnte sein Fehler in etwas anderem bestehen, in einer „2“ etwa, falls er von der Summe „5“ und der anderen „2“ ausgegangen ist. In ähnlicher Weise, wie das von der Rechnung „selbst“ abzulesen ist, könnte ein anderer Fehler von einem Kunstwerk abzulesen sein. Allgemein gesagt, kann an ihm einen Fehler zu erkennen nicht schwerer sein als keinen: als zu erkennen, dass es keinen Fehler enthält, also gelungen ist.

Nach dem anderen Punkt, der einen Wechsel der Perspektiven involviert, soll ein Fehler, den der eine in seiner Kunsthandlung macht, auch für jemand anders einer sein. Andernfalls würde er seine Kunst auch für niemand anders als für sich selbst machen oder gemacht haben. Das ist weder unmöglich, noch widerspricht es einem „Kunstbegriff“, den einer auch nur für sich selbst gebrauchen könnte. Damit wäre nicht er allein seiner Kunst überlassen, wie es die Hingebung verlangt, sondern diese wäre allein ihm zu überlassen. Ich sehe keinen Grund, weshalb man das nicht so tun oder lassen können sollte. Oder sollte man Kunst auf soziale Handlungen wie das Grüßen, Helfen oder Trostspenden verpflichten?

Sicher, sobald mit seiner Kunst im anderen Sinn einer „Kunsthandlung“ gehandelt wird, ist sie ein soziales Produkt wie jede andere Ware auch. Sie ist von einem gesellschaftlichen Handeln konstituiert, mit dem mehr als nur ein Wechsel der

Perspektiven verbunden ist. Es sind auch, im Vergleich mit seiner Kunsthandlung, andere Ziele, die das Gelingen seiner Kunst anders bestimmen: die Durchsetzung eines Namens oder eines Preises, um nur zwei der Dinge zu erwähnen, von denen anzunehmen ist, dass ihr Gelingen nicht davon abhängt, ob seine Kunsthandlung in der einen oder ersten Perspektive gelungen ist oder nicht.

23

Gegen diese Unterscheidung der Ziele und Sinne des Begriffs „Kunsthandlung“ wird man Folgendes einwenden. In letzter Zeit scheint es notwendig geworden zu sein, dass ein Künstler den Kunsthandel zu seiner eigenen Kunsthandlung macht. In irgendeiner Weise muss er sich schon in der Vorstellung, Kunst zu machen, mit dem Handel beschäftigt oder „gespielt“ haben, um nicht unschuldig delogierte zu werden oder ihm sonstwie zum Opfer zu fallen. Die Topografie des Marktes ist für die Orientierung eines Künstlers so zentral wie für sein Überleben: Wenn ich schon draußen bin, dann möchte ich das Außerhalb wenigstens zu meinem Stil oder Thema machen, umgekehrt, wenn ich drinnen bin, dann das. Auch Einstieg oder Ausstieg ist möglich. Eine derartige Reflexion auf die Umstände der Produktion im Produktionsprozess selbst war immer schon ein Teil der Kunst, bevorzugter Weise sogar der Teil, in dem sie am einfachsten zu verstehen ist.

Angenommen, ich verfolge die pure Absicht, mich bekannt zu machen, meinen Namen in einer Kunstwelt durchzusetzen, deren Grenzen ich zwar nicht kenne, aber doch so weit wie möglich. Wie der Hausmeister in Anscombes Beispiel kenne ich die kumulative Wirkung jenes Giftes, welches bei den Hausbewohnern die Erscheinung meiner selbst hervorrufen soll, und ich weiß auch, welche Hebeln ich in Bewegung setzen kann, um sie in diesem Sinne zu vergiften. Das ist übrigens auch nicht so schwer herauszufinden. Also mache ich mich daran, zu pumpen.

Das Wasser fließt, die Leute werden damit versorgt, und der eine beginnt von mir zu reden, während der andere mich schon zu kennen glaubt. Erst trifft es nur ein paar Mitglieder aus einem naheliegenden Verein, dann eine Kuratorin, zwei Beiräte, drei andere, plötzlich den gesamten Galeristenverband und Kulturstadtrat, eine Intendantin und Journalistin, damit indirekt auch einen Leser, der gar nicht zu erwarten war.

Auf die scheinbar recht komplexe Frage, was ich die ganze Zeit mache, nach dem Mann an der Pumpe eine einfache Antwort: möglichst dasselbe, und zwar unentwegt. Doch worauf ich mit meinem Beispiel hinauswill ist, dass es im Fall des Misslingens - hinterrücks erfahre ich, dass mich die Meisten immer noch nicht kennen - etwas gibt oder von meinen Handlungen übrig bleibt, das mir in einem anderen Aspekt (oder unter einer anderen Beschreibung) als gelungen ist. Dann stellt sich die interessantere Frage, ob dieser Rest - vergleichbar einer folgenlosen Armbewegung beim Pumpen - so, wie ich behauptet habe, als „Kunst“ oder „Kunsthandlung“ zu betrachten ist. Auch wenn damit das Ganze ebenso verfehlt ist wie die Vergiftungserscheinung im Fall, dass die Pumpe defekt ist, muss es meiner Ansicht nach ein Argument dafür geben, dass meine Handlung zu einem Teil gelungen ist; und zwar meiner Absicht entsprechend gelungen, so dass ich diesen Rest zumindest formell als „Kunst“ oder „Kunsthandlung“ bezeichnen könnte (als in ihrem Inhalt „misslungene“, aber immerhin).

24

Das bisher angedeutete Argument, dass ich sonst nicht wüsste, was mir misslungen ist, kann nicht das richtige sein. Denn auch beim Hinfallen (oder kurz danach) weiß ich, was mir nicht gelungen ist, obwohl es ein Ereignis ist, das keinen Rest des beabsichtigten Aufstehens enthält.

Es bleibt mir nichts übrig, als den Rest, den gelungenen Teil meiner Kunsthandlung, zu beschreiben. Ich habe (in schöner

Schrift) meinen Namen auf Karten geschrieben oder vielmehr drucken lassen, diese an alle möglichen Adressen in immer weiterem Umkreis geschickt, teils überfrankiert, teils genauso übertrieben unterfrankiert, etliche unfrankiert, wie ich es eben für einen Künstler, der sich damit bekannt machen möchte, passend gefunden habe. Dieser nicht einmal vollständig geschilderte Rest ist auf eine konkrete Handlung einzuschränken.

Auf dem Weg zur Post fragt mich einer, was ich gerade mache; „Kunst“ sage ich. Um diese ungewöhnliche Antwort zu erklären, erzähle ich, dass und weshalb ich „wieder einmal auf dem Weg zur Post“ bin. Da ich tatsächlich auf dem Weg zur Post bin, ist mir dieser Pinselstrich, gleich einem Federlein auf Picassos Friedenstaube, mit Leichtigkeit gelungen. Auch wenn meine damit verbundene Absicht unerfüllt geblieben ist (wer kennt mich schon?), möchte ich am Ende nicht leugnen, dass ich in dieser Absicht unterwegs gewesen bin, und dass mein Unterwegsgewesensein zu genau der Zeit, als ich mich mit der hier erwähnten Frage aufhalten ließ, zu ihrer Erfüllung beitragen hätte können (und nicht nur „sollen“ hätte können). Zumindest sehe ich (auch heute noch) nicht ein, warum es (in der Ausführung meiner Aufgabe) ein Fehler gewesen sein soll, mit einem frischen Stoß Karten auf die Post zu gehen.

Ist es übertrieben oder falsch, diese meine Handlung „Kunst“ zu nennen? Aber eine „Kunsthandlung“ war sie doch; nach meiner anfänglichen Formel. Denn ich habe sie in der Vorstellung, sie - oder eine ihrer Folgen - sei Kunst, tatsächlich ausgeführt. So dumm dieses Beispiel oder meine hiermit dargelegte Kunstvorstellung sein mag, es lässt einige Fragen übrig, die ich für gar nicht so dumm halte. Zum Beispiel: Wenn man im Fall des Gelingens geneigt wäre, von „Kunst“ zu sprechen, dann ist man wahrscheinlich auch geneigt, diese Kunst mir zuzuschreiben. Damit meine ich, dass sie für etwas gehalten wird, was ich getan oder gemacht habe. Tatsächlich habe

oder konnte ich in dem fiktiven Fall des Erfolgs jedoch kaum etwas anderes machen als das, was ich im gegebenen Fall des Misslingens gemacht habe. Außer dass ich mich letzten Endes nicht bekannt gemacht habe, habe ich alles andere genauso gemacht. Mein Akkordeon hat gleichsam nur eine Falte weniger: es ist nicht ganz so weit auseinanderzuziehen. Nicht bis zu dem zufälligen und doch kritischen Punkt, an dem die Bezeichnung „Kunst“ scheinbar steht oder fällt.

25

Einer jener Sätze, von denen ich sagte, dass sie mein Interesse an der Handlungstheorie entfacht haben könnten, ist folgender: „Alles, was ich intentional tue, und noch mehr darüber hinaus, ist eine Handlung, solange es von meinen Mitmenschen auch als Aufgabe ausgeführt werden könnte.“ [Annette Baier, a.a.O., 145] Ob er richtig ist oder nicht, in Verbindung mit dem Gedanken an eine Kunsthandlung entfaltet dieser Satz eine subversive Wirkung. Er unterwandert die Vorstellung von Kunst als Autonomie, als etwas, das aus sich selbst heraus, aus eigenen Gesetzen oder „Kräften“, hervorzubringen und zu verstehen ist.

Das Kunstverständnis in dieser Weise zu egalisieren läuft nicht auf die Nivellierung von „Kunst“ hinaus. Wenn ich nur das als meine Kunsthandlung betrachte, was auch ein beliebig anderer als Aufgabe ausführen könnte, muss ich zugleich Unterschiede in der Art und Weise zugestehen, in der meine Aufgabe ausgeführt werden würde. Die gleiche Handlung – „zur Post gehen“ – ist nicht nur zufällig in verschiedener Weise auszuführen, sondern sie ist nur unter der negativen Bedingung auszuführen, dass die Art und Weise der Ausführung „unbestimmt“ (oder besser: unterbestimmt) ist, also nicht von der Aufgabe selbst determiniert ist.

So wie mir auf dem Weg zur Post Dinge geschehen, die mir andernfalls nicht geschehen würden, geschehen in der Ausführung

einer Kunstaufgabe Dinge, die in der Ausführung anderer Aufgaben nicht geschehen würden. Diese Dinge sind nicht vom Sinn der Aufgabe her zu verstehen: eine Katze läuft mir über den Weg oder mir unterläuft beinahe ein Fehler, indem eine Farbe in eine andere verrinnt. Dennoch sind sie von ihrer Ausführung ein Teil, ein notwendiger, wenn auch zufälliger Teil, ohne den es keinen Sinn hätte, Handlungen als Ereignisse aufzufassen.

26

Neben einigen Glücksfällen und Fehlern sind es unauffälliger, belanglose Dinge, die unter dem Aspekt der Aufgabe zwar ebenso sinnlos sind, in Summe aber beinahe alles ausmachen, was in ihrer Ausführung geschieht. Kunst im Sinn der Handlung so zu egalisieren, dass nichts leichter zu sein scheint, als sie zu machen oder verständlich zu machen, bedeutet also, sie im Sinn der Ereignisse, an denen es nichts zu verstehen gibt, in den Blick zu bekommen; das heißt „Kunst“ als etwas zu betrachten, was einem nur dann geschehen kann, wenn man sich in der banalen Art und Weise einer Aufgabe mit ihr beschäftigt. Das Gegenteil des Sinns, den ich mit diesem Kunstverständnis verbinde, ist nicht der Unsinn oder die Sinnlosigkeit; es ist der „absolute“ Sinn, der Kunst unabhängig von der Tatsache zukommen soll, dass sie in jeder möglichen Art, in der sie vorkommt, irgendein Objekt von Handlungen ist. Dabei denke ich eben nicht nur an die Handlungen des Betrachtens und des Zeigens oder Verbergens, des Interpretierens, Kritisierens und Vermarktens, des Sammelns oder Aufbewahrens, sondern auch an die Handlungen des Hervorbringens, die meist mit anderen Akteuren und anderen Situationen verbunden sind. Ohne diese „Kunsthandlungen“ wären jene anderen „Handlungen mit Kunst“ nicht auszuführen, glaube ich, ganz gleich, wie sehr die eine Art der Ausführung die andere reflektiert oder involviert.

Es gehört seit mehr als einem halben Jahrhundert zum guten Ton der Kunstinterpretation, mit „Intentionen“ einen „Fehlschluss“ zu verbinden, als wäre es eine Sache, ein Kunstwerk oder einen Text anhand seiner Merkmale und Strukturen zu beurteilen, und eine ganz andere, die Absichten seines Autors oder des Künstlers, die dafür „nicht relevant“ wären. Diese Verbindung hatte einen kritischen Sinn zu Zeiten eines akademischen „Biografismus“, den die populäre Aufbereitung des Künstlerlebens in zahlreichen Monografien, Ausstellungen und teilweise Selbstdarstellungen überlebt hat und weiter überleben wird. Ich möchte nicht eigens betonen, dass meine Sympathien einem ganz anderen Thema gelten (die Argumente von William K. Wimsatt und Monroe C. Beardsley gegen den „intentionalen Fehlschluss“ [1946] – zum Beispiel: das Gedicht eines Autors „geht in die Welt, seiner Verfügungsgewalt und seiner Kontrolle entzogen“ – sind grundsätzlich auf jede Interpretation von Handlungen anzuwenden, die davon absieht, dass Handlungen Ereignisse sind: dass einem Akteur in der Ausführung seiner Absichten immer mehr Dinge geschehen als er geschehen macht oder machen möchte).

27

„Kunst“ ist ein so allgemeiner Begriff, dass er der erste und vielleicht einzige ist, der auf den minimalsten Rest einer Kunsthandlung anzuwenden ist.

Ein Argument, dass „Intention“ irrelevant sei, ist die „automatische Kamera“: sie sei es, die nach Goodman ein F-Bild produziert, vorausgesetzt, es scheint, als würde sich ein F vor der Linse befunden haben [vgl. Scholz, a.a.O., 143]. Das sieht so aus, als wären Kameras zufällig in der Natur verstreut, als würden sie gleich einem Naturprozess „selbstständig“ funktionieren und ausgelöst werden. Es kann sein, dass sich ein Vogel auf den Auslöser setzt, doch nicht, um einen anderen Vogel zu fotografieren. Außerdem nehme ich an, dass

es dem Vogel gleichgültig ist, ob ein Film in der Kamera ist. Einem Fotografen, der Goodmans These beweisen möchte, indem er sich hinter seiner Kamera in der Hoffnung versteckt, ein Vogel möge vom Himmel fliegen und ein Foto machen, ist es nicht egal, ob ein Film oder sonst ein beschreibbares Material darin ist. Darin erkenne ich jedenfalls eine Handlung, die ich ungeniert als „Kunst“ bezeichnen würde, auch wenn es zu keinem Foto kommt (wenn es dazu kommt und ferner dazu, dass das „Vogel-Bild“ dem Zufallsfotografen als „Kunst“ zugeschrieben wird, wird ihm meiner Ansicht nach eine absichtliche Handlung unterstellt, die er in der Vorstellung, „Kunst“ zu machen, ausgeführt hat, wie das Aufstellen der Kamera, das Verstecken, Zuwarten und alles andere, mit dem er als Fotograf zum „Hervorbringen“ seines Zufalls „absichtlich“ beigetragen hat).

Ähnlich betrachte ich ein „Hervorbringen“, das in nichts anderem als einem folgenlosen Knopfdruck besteht, den jemand mit verbundenen Augen macht, um sich so weit wie möglich aus *seinem* Bild heraus oder von ihm fern zu halten: diesen blinden Knopfdruck auf die „automatische Kamera“ betrachte ich als *seine* „Kunst“, womit ich wieder knapp am Thema der Basis-Handlungen bin.

Ich sagte, dass Annette Baier den Begriff der Basis-Handlung insofern kritisiert, als mit ihm vorausgesetzt wird, dass es für jede Aufgabe eine bestimmte Art der Ausführung gibt. Ich gebe zu, dass ich damit meine Interpretation ihrer Ausführungen vorgelegt habe, ohne sie in irgendeiner Weise darzustellen. Da ich, wie ich in Zusammenhang mit Edgar Winds zitierter Bemerkung schon gesagt habe, den Begriff der „Aufgabe“ für „relevant“ halte, wenn es um Kunst geht, möchte ich das im Folgenden nachholen.

Die äußerst dialektisch geführte Diskussion über die „Identität“ beziehungsweise das „Individuationsprinzip“ einer Handlung [Baier, a.a.O., 146-149] würde ich gern übergehen, da sie nur zwei falsche Prämissen hat: „derselbe Handelnde, dieselbe Situation“ [146] – als ein „unbestimmtes“ Prinzip, das die Frage aufwirft, welche Situation die selbe sein soll; versus dem bestimmten Prinzip „jede nicht synonyme Beschreibung bezieht sich auf eine andere Handlung“ [147], das eine „schärfere Unterscheidung“ zulassen soll, von der nur „unbestimmt“ bleibt, was sie unterscheidet. „Wenn ich also zur gleichen Zeit tanze, dabei mit dem Hund spreche, eine Pirouette drehe, eine Vase umkippe, das tue, was du gestern getan hast, so sind das alles verschiedene Handlungen“ [ebd.] nach dem zweiten Prinzip, wobei ich mir nicht vorstellen kann, dass die „gleiche“ Zeit gleich ist. Das Umkippen einer Vase scheint mir weniger Zeit zu beanspruchen als das Sprechen mit einem Hund.

Leider, so muss ich leider sagen, geht es nicht darum, sondern um „Präpositional-Mengen“ [148]: um die „während-“ und „und-Mengen“, sowie um die mit „um zu“, „dadurch dass“ oder „indem“ gebildeten Mengen. Da der Sinn dieser Mengenbildungen darin besteht, die Beziehung herauszufinden, in der (einfache) Basis-Handlungen mit (komplexen) Nicht-Basishandlungen verknüpft sind, und da die mit „um zu“, „dadurch dass“ und „indem“ gebildeten Mengen diese Beziehung schon als Mittel-Zweckbeziehung, Kausalbeziehung oder als Beziehung der „Ausführung“ (ich tanze, indem ich eine Pirouette drehe) festzulegen scheinen, wählt Baier die „ursprünglich nicht-restriktive Definition des Begriffs ‚dieselbe Handlung‘ [...], nach der alle Handlungen [...] eines Handelnden, die durch die ‚während‘- oder ‚und‘-Mengen ausgedrückt werden, dieselbe Handlung sind“ [149].

Man kann dieser Diskussion zweier falscher Alternativen einen negativen Sinn abgewinnen. Eine Handlung ist nicht deshalb eine Basis-Handlung, weil sie ein „Mittel zu einem Zweck“ ist: um zu tanzen, kippe ich eine Vase um, oder umgekehrt, um die Vase umzukippen, tanze ich. Tanzen und Umkippen sind „an sich“ – was immer das heißt – beides Kandidaten für eine „komplexe“ oder „einfache“ Handlung. Sie ist auch nicht deshalb eine, weil sie die „Ursache“ der anderen ist: das Tanzen bewirkt das Umkippen oder umgekehrt, dieses veranlasst einen Tanz; sowie nicht deshalb, weil eines die Durchführung oder „Ausführung“ des anderen ist: es ist möglich, zu tanzen, indem man eine Pirouette dreht, oder mit dem Hund zu sprechen, indem man eine Vase umkippt, wie es umgekehrt möglich ist, die Aufgabe zu lösen, eine Vase umzukippen, indem man mit dem Hund spricht („kippe die Vase um“) oder tanzt (den Vasen-Umkipptanz, mit oder ohne Pirouette).

Der positive Sinn ist, die Bestimmung dieser Relation zwei Theoretikern der Basis-Handlung zu überlassen, Arthur C. Danto und Roderick Chisholm, um diese dann zu kritisieren.

29

Nach Dantos „Kriterium für Basis-Handlungen“ – eine Handlung ist eine Basis-Handlung, wenn sie nicht durch eine andere Handlung desselben Handelnden verursacht wird – gibt es, wie Davidson bemerkt, keine anderen Handlungen als Basis-Handlungen. Dass ich, mit Dantos Beispiel, einen Finger bewege, kann nicht die Ursache dafür sein, dass ich einen Stein bewege. „Einen Stein bewegen“ heißt nach Davidson „verursachen, dass sich ein Stein bewegt“; „ein Stein bewegt sich“ beschreibt keine zweite Handlung dessen, der seine Finger bewegt hat. Es beschreibt eine Folge davon, mit der sich das Ereignis des Fingerbewegens als „einen Stein bewegen“ beschreiben lässt (mit oder ohne Absicht).

Baiers Kritik ist eine andere. Sie findet ein „passendes“ Beispiel für die Verursachung einer Handlung durch eine andere, um dann zu zeigen, dass es das erste Theorem der Basis-Theorie verletzt. Es lautet: „Immer dann, wenn es eine Handlung gibt, gibt es eine Basis-Handlung“ [Baier, 140]. Baiers Beispiel für den „seltenen Fall“ einer Verursachung ist die Situation, in der „ich mit viel Lärm in eine Versammlung hineinplatze und das für mich eine Ursache ist, mich unter Entschuldigungen zurückzuziehen“ [149]. Gleich, ob das lärmende Eintreten eine Basis-Handlung ist, das dadurch verursachte Zurückziehen desselben Handelnden sei Dantos Kriterium zufolge keine: „während ich mich zurückzog, [habe ich] keine Basis-Handlung vollzogen“ [ebd.]. Dabei hat sie genau die Dinge getan, die Danto nach dem zweiten Theorem – „nur Körperbewegungen sind Basis-Handlungen“ [140] – als Basis-Handlung betrachten müsste: sie hat während des Rückzugs ihre Beine bewegt, und während der Entschuldigung wahrscheinlich ihren Mund oder Kopf.

Dass ihr Beispiel nicht zu Dantos Begriff der Verursachung passt, gesteht Baier zu. Ich bezweifle, dass es überhaupt um die kausale Beziehung zweier Handlungen geht. Wenn ich in eine Versammlung platze, habe ich meiner Auffassung zufolge einen Grund, mich zu entschuldigen, weil ich damit (scheinbar „versehentlich“) eine Aufregung oder sonst etwas ganz Anderes verursache, als diese meine Entschuldigung. Gilt in dem Fall das Gesetz der Transitivität? „A (= Reinplatzen) verursacht B (= Aufregung), B verursacht C (Rückzug unter Entschuldigung) > A verursacht C“. Die „kausale Kette“ lässt sich so formulieren: mein Reinplatzen veranlasst allgemeine Aufregung, diese ist Anlass für meinen Rückzug unter Entschuldigung. Die Frage ist, ob A für C „kausal relevant“ ist: Veranlasst mein Reinplatzen in dem oder einem ähnlichen Sinn, in dem es Aufregung veranlasst, auch meinen Rückzug? Wenn ja, dann müsste sich dieser für eine „Neubeschreibung“ des Reinplatzens eben-

so eignen, wie sich die Vergiftung für die Beschreibung einer Armbewegung „als Vergiften“ eignet. Denn „Armbewegung verursacht Giftfluss, Giftfluss verursacht Vergiftung > Armbewegung verursacht Vergiftung“ ist die Grundlage dafür, dass die *eine* Handlung im Sinn (oder unter dem Aspekt) ihrer Wirkung *anders* zu beschreiben ist. Doch wie ist ein Reinplatzen im Sinn eines (damit vielleicht absichtlich herbeigeführten) Rückzugs zu beschreiben? Wenn A als „Ich verursachte meinen Rückzug“ beschrieben wird, dann sieht es so aus, als ob damit die Umstände gegeben wären, unter denen ein Reinplatzen ein Rückzug *ist*.

30

Dantos „ungewöhnliche Verwendung von ‚verursachen‘“ [150] legt Folgendes nahe: „Eine Handlung ist demnach keine Basis-Handlung, wenn ihre Beschreibung etwas impliziert, was durch eine andere Handlung [...] verursacht wird“ [ebd.]; vom Zitat ausgespart habe ich der Einfachheit halber die Einschachtelung einer weiteren Verursachung (dieser anderen Handlung durch wieder eine andere Handlung), was den Sinn kaum verfälschen dürfte. Ein Vorteil des Zitats ist der Hinweis, dass die Bezeichnung „Basis-Handlung“ nicht auf „Ereignismerekmale“ zutrifft, sondern auf „Merkmale von so oder anders beschriebenen oder aufgefassten Ereignissen“ [Davidson, Handeln, a.a.O., 97]. Je nach der Art der Beschreibung handelt es sich um eine Basis-Handlung oder um keine: um keine soll es sich Danto zufolge handeln, wenn „ihre Beschreibung [eine Verursachung] impliziert“. Beschreibe ich die Armbewegung beim Sägen als „Baumfällen“ in dem darin enthaltenen Sinn, dass sie eine Verursachung des Fallen eines Baumes ist, dann fasse ich „Baumfällen“ nicht als Basis-Handlung (nach Danto) auf; beschreibe ich sie als „Sägen“ in dem darin enthaltenen Sinn, dass sie etwas Gesägtes verursacht, fasse ich „Sägen“ nicht als Basis-Handlung auf. Der Nachteil ist, dass Danto für die

„Verursachung“ eine andere Handlung einsetzt, denn eine solche führt der Baumfäller (unter diesen Umständen) mit seiner Armbewegung nicht aus. Sie ist die Verursachung des Zersägens und darauf des Fallens eines Baumes, womit nur jene Umstände gegeben sind, unter denen seine „einfache“ Basis-Handlung auch als „komplexe“ Nicht-Basis-Handlung zu beschreiben ist.

„Diese Relation“, schreibt Baier, „müsste uns eigentlich wie ein Ariadnefaden von jeder Handlung zu einer Basis-Handlung führen“ [Baier, 150]. Sägen und Baumfällen stehen Baier zufolge nicht unbedingt in dieser Relation zueinander, obwohl „ersteres in kausaler Hinsicht eher eine Basis-Handlung ist als letzteres“ [ebd.]. Das Sägen ist um eine „kausale“ Falte weniger weit beschrieben, doch das heißt nicht, dass es nichts weiter beziehungsweise kein Baumfällen ist. Fest steht, dass „die Basis-Handlung selbst zu keiner anderen Handlung in dieser Relation [steht], wohl aber kann sie dazu in der umgekehrten Relation ‚ist [...] eine Ursache dessen, was impliziert wird durch‘ stehen“ [ebd.]. Ohne den Hinweis auf die Beschreibung zu unterschlagen, ist die Basis-Handlung eine Ursache dessen, was impliziert wird durch die Beschreibung einer anderen Handlung, die keine Basis-Handlung ist. Ich wiederhole das wörtlich, weil nicht viel zu fehlen scheint: Eine Basis-Handlung ist eine Ursache von etwas, das eine andere Beschreibung derselben Handlung impliziert (voraussetzt oder „erwähnt“, wie den Fall oder den Tod beim „Fällen“ oder „Töten“).

31

Fragt sich nur, welche Beschreibung eine Handlung als Basis-Handlung darstellt, und für diese Frage hat Baier im Sinn von „Handlungen als Ausführung von Aufgaben“ fünf Beispiele gesammelt. Mit ihnen kann sie die naheliegende oder vielmehr mit dem zweiten Theorem aufgelegte Antwort kritisieren, dass Basis-Handlungen als Körperbewegungen des Akteurs beschrieben

werden sollen. Ihre Kritik setzt am unbestreitbaren Punkt an, dass ein Akteur in seiner Absicht, y zu tun, eine Körperbewegung x vollzieht, scheint aber darüber hinaus anzunehmen, dass x ihm deshalb (in der Beschreibung einer Körperbewegung) bekannt oder „bewusst“ sein müsse; irreführend formuliert: dass er es „in der Hand haben müsse“, x zu vollziehen, wenn er mit (oder durch) x eine andere Handlung y vollzieht.

Die erste Aufgabe stellt sich einem Physiologen, der weiß, dass mit seiner Fingerbewegung eine Bewegung gewisser Neuronen in seinem Gehirn korreliert ist. „Er ist in der Lage, die Aufgabe, [gewisse] Neuronen in Bewegung zu setzen, dadurch zu erfüllen, dass er seine Finger ausstreckt.“ [151] In „kausaler Hinsicht“ stellt nach Baiers Ansicht die Neuronen-Bewegung, nicht die Fingerbewegung die Basis-Handlung dar, in „teleologischer Hinsicht“ ist es umgekehrt (um seine Aufgabe zu erfüllen, bewegt er seine Finger).

Auch im nächsten Fall muss der Akteur „noch etwas anderes tun, um die Handlung zu vollziehen, die in kausaler Hinsicht die Basis-Handlung ist“. Seine Aufgabe ist es, jemand zu zeigen, wie oder mit welchen Fingerbewegungen er komplizierte Knoten knüpft. Er kann es „nur dadurch zeigen, [...] dass er vor ihren Augen die Knoten neu knüpft“ [ebd.]. Im dritten Fall hat jemand noch nie sein Gesicht im Spiegel gesehen, so dass er nicht weiß, was darin vorgeht, wenn er lächelt. Da er keinen Begriff davon hat, „inwiefern sich eine Bewegung des Gesichts von einem Lächeln unterscheidet“ [153], ist seine Gesichtsbewegung „nach meinem Kriterium für Handlungen keine Handlung“ [ebd.].

Er kennt seine Bewegungen nicht vom eigenen Spiegelbild, aber warum nicht vom Gesicht eines anderen? Dann könnte er darauf schließen, dass dessen Bewegung – seine Art, „das Gesicht zu verziehen“ [152] – der eigenen in der Hinsicht ähnlich ist, in der ein Dritter beides „Lächeln“ nennt. Ferner könnte er darauf schließen, dass aufgrund der Ähnlichkeit manche Dinge

zu lächeln scheinen, die nicht lächeln. Dass er es ihnen nicht gleichmachen könnte, scheint mehr mit seiner unschuldigen Bezeichnung als „Wilder“ zusammenzuhängen.

Fall vier ist ähnlich wie drei: ein Kleinkind hat gelernt, dem Vater zu winken. Es kann „auf Verlangen“ winken; stellt man es vor die Aufgabe „Winke“, winkt es, während es mit der Aufgabe, die gleichen Handbewegungen auszuführen wie vorhin, als es winkte, nichts anfangen kann. Es kann ihm irrtümlich geschehen, dass es so tut, als würde es winken, indem es Fliegen verscheucht, aber nicht absichtlich „so tun als ob“. Es weiß, wie es ist, zu winken, nicht, wie es ist, die Hand so zu bewegen, dass es danach aussieht – ähnlich wie ich zu gehen weiß, aber nicht, meine Füße so zu bewegen, dass es ganz danach aussieht. Um mit meiner Fußbewegung den Anschein zu erzeugen, dass ich gehe, bleibt mir leider nichts anderes übrig, als tatsächlich zu gehen.

32

Im letzten Fallbeispiel tritt ein „junger Analytiker“ auf, „sozusagen der ältere Bruder des Kleinkindes“ [151] und Privatlehrer des Wilden: Er weiß nicht nur, wie es ist, Hände und Gesicht so zu bewegen, dass es nach einem Winken oder Lächeln aussieht, sondern er hat es sich auch zur Aufgabe gemacht, beides derart bewegen zu können, dass es nach einem „weltüberdrüssigen Winken“ und einem „geheimnisvollen Lächeln“ aussieht. Er hat seine zwei Basis-Handlungen „sorgfältig einstudiert“ und ist sich ihrer als „präziser“ Mittel, jene Effekte zu erzielen, „völlig bewusst“ [ebd.]. Das ist ein Portrait des Basis-Theoretikers „nach Danto“, der seine Theorie mit zwei oder mehr Handlungen selbst bestätigen möchte.

Sein Problem ist nur die Anzahl. Darum wähle ich aus Baiers Diskussion dieser fünf Fälle nur die folgende Passage aus. Das Kleinkind hat nicht „zwei Dinge intentional getan“ [152].

Es hat absichtlich nur gewinkt, es hat seine Hand nur in dieser Absicht (zu winken) bewegt. Wenn aber nur das Winken „intentional“ war, ist es „von bloßen Körperbewegungen zu unterscheiden“, die „keine intentionale Handlung“ [153] sind. Das Problem der Basis-Theorie ist der Gegenstand dieser Unterscheidung: nach Davidson trifft oder betrifft sie nicht verschiedene Ereignisse, sondern verschiedene Beschreibungen derselben Ereignisse. Der junge Analytiker vollzieht nur *eine* Handlung, wenn er sowohl absichtlich seine Hand bewegt, als sie auch absichtlich so bewegt, dass man zurecht sagen kann, er habe in einer weltüberdrüssigen Art und Weise gewinkt. Seine Handlung des Winkens ist, im Unterschied zu der des Kleinkindes, unter beiden Beschreibungen, als Basis-Handlung und Nicht-Basis-Handlung, „absichtlich“, was sie nicht zu zwei intentionalen Handlungen macht.

Auf ihre Fallbeispiele wendet Baier auch das „Kriterium von Chisholm“ an. Es besagt, „dass eine Handlung dann eine Basis-Handlung ist, wenn nichts anderes getan werden muss, damit sie vollzogen ist“ [154; mit Verweis auf: Roderick Chisholm, *Some Puzzles about Agency*, New Haven 1969, 210]. Im Unterschied zu Dantos Kriterium ist diese Beziehung einer Basis- und Nicht-Basis-Handlung („A und B“) nicht „kausal“ formuliert, sondern als Mittel-Zweckbeziehung: „A, um zu B“ oder „A, um B willen“ beziehungsweise invers: „B, dadurch dass A“. „Wenn wir etwas tun [A], um eine Handlung zu vollziehen, ist diese zweite Handlung [B] eine Nicht-Basis-Handlung“ [155]. Eine einfache „Definition“ für „A zu dem Zweck tun, dass B“ war Chisholms Formel „A in dem Bestreben tun, dass A eine Ursache für B sei“ [ebd.; ich verwende „A, B“ statt „x, y“]. Diese einfache Formel musste Chisholm verwerfen, was mit der Aufgabe des Physiologen zu tun hat. Denn er bewegt seine Finger, um seine Neuronen zu bewegen, während er umgekehrt weiß, dass die Neuronenbewegung die Ursache für die Fingerbewegung sind.

Dieses Problem behandelt Chisholm ausführlich in seinem Aufsatz „Freiheit und Handeln“, der auf einer Vorlesung zur Handlungstheorie aus dem Jahr 1964 beruht [in: Analytische Handlungstheorie, a.a.O., 354-387]. „Wir haben gesagt, dass es ein Ereignis A geben muss, vermutlich einen Vorgang im Gehirn, das nicht durch ein anderes Ereignis, sondern durch den Handelnden verursacht ist.“ [363] Man kann sagen, der Handelnde hätte gemacht, dass A geschieht, dass es eine Handlung B von ihm gibt, die als ein „*Machen*, dass A“ [ebd.] beschrieben werden könnte. B ist im Fall des Physiologen zweifellos seine Fingerbewegung. „Es gab im Gehirn ein Ereignis A“ [364], seine Neuronenbewegung. „Natürlich verursachte der Handelnde tatsächlich das Ereignis A im Gehirn“: Es hätte nicht stattgefunden, wenn er nicht in der Weise und in der Absicht, sein Stattfinden herbeizuführen, seine Finger bewegt hätte.

Doch das ist nicht nur das Problem eines Physiologen, sondern eines jeden, der absichtlich seine Finger bewegt. Wäre es so, dass A die Ursache ist, die der Handelnde in keiner Weise verursacht, dann wäre er für keine seiner Handlungen verantwortlich, die er mit einer Fingerbewegung in der Art von B ausführt. Also muss man, sofern man ihm unterstellt, aus freien Stücken in jener Art den Knopf gedrückt zu haben, um zu klingeln oder ein Schiff zu versenken, zugleich die Verursachung eines Ereignisses vom Typ A in seinem Gehirn unterstellen; „aber es gab nichts, was er tat, um es zu verursachen“ [ebd.], während es im Fall des Physiologen schon etwas gab.

33

Von „jemandem, der seinen Arm hebt, [können] wir nicht nur sagen [...], dass er herbeiführt [was nichts anderes heißt als „verursacht“], dass sich sein Arm hebt, sondern auch, dass er herbeiführt, dass unmittelbar vorher schon andere physiologi-

sche Vorgänge innerhalb seines Körpers ablaufen“ [Chisholm, 374]. Wie es einen Physiologen gibt, der sich auf die gekannte Bewegung von Neuronen hintrainiert, gibt es einen Muskelmann, die sich auf die seiner Muskeln hintrainiert. Er weiß, dass die Bewegung der Muskeln die Ursache dafür ist, dass sich sein beschwerter Arm hebt, aber dennoch oder gerade darum verursacht er die Bewegung seiner Muskeln dadurch, dass er ihn hebt [vgl. 387: „dadurch, dass er bereits herbeizuführen versucht, dass sich sein Arm hebt“].

„Wenn A die Ursache von B ist, dann kann nicht auch B die Ursache von A sein“ [386]: Wie kann er dann die Muskeln dadurch sich zu bewegen veranlassen, dass er seinen Arm bewegt? Diese Frage sei es, die Chisholm nach Baier zu einer Revision seiner einfachen Formel führt. Er selbst hat sie damit beantwortet, dass ein Akteur Vorgänge in seinem Körper dadurch absichtlich herbeiführen (oder verursachen) kann, dass er etwas tut (auch an oder um seinen Körper: „dass sich unmittelbar anschließend Luftteilchen auf verschiedene Art bewegen“ [374]). „Handeln heißt daher, mit seinem Tun etwas herbeizuführen beabsichtigen. Aber daraus folgt nicht, dass wir deshalb auch unsere Handlungen selbst herbeizuführen beabsichtigen.“ [375] Nicht nur dieser Satz, auch seine Illustration mit dem Beispiel des Lügners ist dazu angetan, den von Davidson monierten Fehler Dantos zu vermeiden, der zum Teil auch der von Baier ist. „Ein Lügner z. B. zielt mit seinem Tun [...] darauf ab, [...] seine Hörer zu täuschen“. [ebd.] Er zielt mit seinem Tun „nicht einfach darauf ab, zu lügen“, denn sein Tun ist sein Lügen, wie Anscombe sagen würde. Daraus, dass er mit seiner Lügnerie die Täuschung seiner Hörer herbeizuführen beabsichtigt, folgt nicht, dass er deshalb auch seine Lügnerie selbst herbeizuführen beabsichtigt.

Außerdem ist das, was er mit seinem Tun herbeizuführen beabsichtigt, kein zweites Tun von ihm: etwa die Täuschung, die nicht seine eigene ist, aber auch die Bewegung seiner eigenen

Muskeln oder Neuronen. Das sind die Dinge, die er „geschehen macht“, wie Chisholm sagt; wenn er die Muskelbewegung in der Absicht geschehen macht, den Arm zu heben, dann lässt sich das Ereignis des Armhebens als „Muskelbewegung“ beschreiben, im Sinn des auf seine Anfangspunkte zusammengepressten Akkordeons, wie im Sinn des auseinandergefalteten als „Rekordstemmen“, falls er damit einen Rekord erzielt hat. „Es gibt in der Tat eine Menge Melodien, die wir auf dem Akkordeon spielen können.“ [Davidson, Handeln, a.a.O., 95]

34

Die Mittel-Zweckbeziehung „x zu dem Zweck tun, dass y“ hat Chisholm mit der einfachen Formel „x in dem Bestreben tun, dass x eine Ursache für y sei“ definiert, für die der Physiologe nach Baiers erstem Fall ein Gegenbeispiel darstelle. Darum habe Chisholm die einfachere zugunsten der folgenden, komplizierteren Formel verworfen: „x in dem Bestreben tun, dass das Bestreben, x zu tun, eine Ursache für y sei“ [Baier, 155].

Die komplizierte formuliert einen Gedanken, den die einfache nur voraussetzt; kein Grund also, sie zu „verwerfen“. In beiden Formeln ist x eine Basis-Handlung, vorausgesetzt, es gibt in „dieser“ Situation keine andere Handlung w derart, dass der Akteur „w in dem Bestreben tut, dass w (oder das Bestreben, w zu tun) eine Ursache für x sei“. Chisholm setzte voraus, dass die Basis-Handlung absichtlich oder „intentional“ ist. Ausformuliert sieht diese Voraussetzung nach Chisholm so aus, dass, wenn x eine Fingerbewegung ist, der Akteur seine Fingerbewegung herbeiführt in dem Bestreben, dass sich seine Finger bewegen. [Chisholm, Some Puzzles, a.a.O., 211; zitiert nach Baier: a.a.O., 155] Er verursacht das Ereignis des Bewegens seiner Finger, heißt: er bewegt seine Finger; und in „dieser“ Situation, in der er nichts anderes tut oder keine anderen Mitteln ergreift, um es „geschehen zu machen“, ist x

eine Basis-Handlung. Nach einer anderen Formulierung führt der Handelnde *x* *direkt* herbei, „falls er *x* herbeiführt, und es kein *w* gibt derart, dass er *w* herbeiführt und das Eintreten von *w* *x* herbeiführt“ [Chisholm, Freiheit und Handeln, a.a.O., 385].

Die zweite Formulierung hebt hervor, dass der Akteur eine Handlung absichtlich als Mittel wählt und (im Fall, dass er keine anderen wählte) unvermittelt einsetzt. Baiers Ansicht nach kommt Chisholms zweite Formel mit dem Physiologen besser zurecht als die erste. Als Grund gibt sie im (Sinn des zweiten Theorems) an, dass damit die Fingerbewegung als Basis-Handlung erfasst werde, nicht die Neuronenbewegung. Ein Nicht-Physiologe verursacht ebenfalls die Bewegung seiner Neuronen dadurch, dass er absichtlich seine Finger bewegt, sonst könnte er nicht anders, das heißt auch nicht in dieser Weise handeln. Nur kommt der Nicht-Physiologe nicht auf den Gedanken, seine Fingerbewegung absichtlich als Mittel zum Zweck der Neuronenbewegung auszuwählen und einzusetzen.

35

Nach Baiers Argumentation kommt die zweite Formel nicht mit dem zweiten Beispiel des Knotenknüpfens zurecht, bei dem der Zweck in der (Darbietung der) Fingerbewegung besteht: „Der Knoten wird also geknüpft, um die Handbewegungen auszuführen“ [Baier, 156] oder darzubieten. Das Knüpfen des Knotens ist jedenfalls das gewählte Mittel zum Zweck, und die Frage ist, ob das zweite Theorem – „Nur Körperbewegungen sind Basis-Handlungen“ [140] – dagegen spricht, „dass das Knotenmachen die Basis-Handlung“ [ebd.]. Es schließt nicht aus, dass es Bewegungen des Körpers oder (wie in dem Fall der Hand) gibt, die keine Basis-Handlung ist, da sie nicht intentional oder „kausal komplex“ sein könnte (um seine Hand zu bewegen, zieht er an einer Schnur).

Es gibt keinen Grund, das Knotenmachen nicht als Körperbewegung aufzufassen. Der Knotenmacher möchte, um sich nicht zu verwirren, seine Aufmerksamkeit nicht auf seine Handbewegung lenken. Aber er weiß, dass er die richtigen Handbewegungen macht, wenn („indem“ oder „während“) er den richtigen Knoten macht. Sein Zweck ist ein Ereignis: dass sich seine Hände „richtig“ – in der Weise des Knotenmachens – bewegen; als Mittel wählt und führt er auch das Knotenmachen aus, und da seine Ausführung nach Chisholm direkt ist, das heißt, ohne dass er dafür eine andere Handlung wählt, ist es eine Basis-Handlung.

Was „Mittel“ ist und was der „Zweck“, ist kein Merkmal von Ereignissen, sondern von „so oder anders beschriebenen oder aufgefassten“ Ereignissen [Davidson, Handeln, a.a.O., 97]. Aus der Perspektive eines Zuschauers seiner Darbietung ist die Handbewegung als Mittel, als seine „einfache“ oder „direkte“ Handlung aufzufassen; und als ihr Zweck (abgesehen von der Darbietung, die in dieser Hinsicht ebenfalls keine Handlung ist) nicht die „komplexe“ oder „indirekte“ Handlung des Knüpfens, sondern der komplizierte Knoten selbst. Falls er ein Resultat seiner Handhandlung ist, kann diese als ebenso kompliziertes „Knotenmachen“ oder „Knoten“ gelten, sonst nicht oder nur als misslungenes.

36

„Die verbleibenden Fälle werfen mehr Schwierigkeiten auf.“ [Baier, 156] Das Lächeln und das Winken, das angeblich beide, der „Wilde“ und das Kleinkind, ohne Rücksicht auf die Bewegungen ihres Körpers ausführen, sind nach Chisholms Kriterium der Intentionalität „tatsächlich die einzigen Kandidaten für Basis-Handlungen“ [ebd., Fußnote], was überrascht, denn wie sollte er mit Absicht lächeln? Wenn er in der Lage ist, willkürlich den „Ausdruck“ des Lächelns hervorzubringen, scheint er auch in der Lage zu sein, so zu tun, als würde er lächeln.

Dazu scheint es, müsste er wissen oder zu wissen glauben, wie es geht. Andererseits scheint das Kleinkind gezeigt zu haben, dass es absichtlich winken kann, ohne dabei absichtlich die Hand so zu bewegen, als würde es winken.

Wie dem auch ist, die Kritik an Chisholm anhand der verbleibenden Fälle, einschließlich des Analytikers, betrifft die Beziehung, die nicht als die von Mittel und Zweck aufzufassen sei. „Er bewegt seine Hand, um zu winken“ oder „er winkt, um seine Hand zu bewegen“ sei beides ebenso falsch wie „er verzieht sein Gesicht, um zu lächeln“ oder „er lächelt, um sein Gesicht zu verziehen“. Alles das klingt vielleicht absurd unter der Voraussetzung, dass der Zweck eine andere Handlung ist. Nach Chisholm könnte er ein Ereignis sein, das unter einer Beschreibung absichtlich ist: er lächelt, um geschehen zu machen, dass sich sein Gesicht verzieht; das ist im Fall des schauspielernden Analytikers, der seine Gesichtsbewegung einstudieren möchte, weniger absurd als ein notwendiger Teil der Übung, die er sich zur Aufgabe gemacht hat.

Dass „der Arm bewegt wurde, um zu winken, kann man [vom Kleinkind] nicht sagen, wenn man Chisholms Definition von ‚um zu‘ zugrunde legt“ [ebd.]. In der ausführlicheren Formulierung lautet sie: „x in dem Bestreben tun, dass das Bestreben, x zu tun, eine Ursache für y sei“ [155]. Seltsamerweise setzt Baier für x „er bewegt seinen Arm“ ein, als sei dies die Beschreibung des Ereignisses als Basis-Handlung. Doch „der Junge“ bewegte (im Beispiel) seinen Arm nicht, um zu winken, sondern er winkte: er tat es im Bestreben, dass das Bestreben, es zu tun, eine Ursache für y sei, wobei y „dem Vater eine Freude machen“ sein könnte, wovon (im Beispiel) keine Rede ist. Baier nimmt an, dass er Chisholm zufolge nicht direkt winken kann, ohne seine Armbewegung als Mittel auszuwählen. Angenommen, das wäre richtig. Dann bewegte er tatsächlich im Bestreben seinen Arm, dass dieses Bestreben eine Ursache für y sei, wobei y als „Winken“ zu beschreiben ist.

Dagegen wendet Baier ein: „Er tat das in dem Bestreben, dass es in diesen Umständen ein Winken *sein* sollte“ [157]. Dieser Einwand scheint sich auf Anscombe zu beziehen, doch das täuscht. Denn nach Anscombe wird die Identität einer Handlung nicht dadurch verneint, dass sie im Sinn der Zweck-Mittelbeziehung auf verschiedene Art beschrieben wird. „Er bewegt seinen Arm, um zu winken“ oder invers: „er winkt dadurch, dass er den Arm bewegt“ bedeutet nicht, dass seine Armbewegung „in diesen Umständen“ kein Winken ist. „Aber dann ist doch Mittel und Zweck dasselbe“ – nein, es sind verschiedene Aspekte einer Handlung, die sich, unter gewissen Umständen, beide für ihre Beschreibung eignen. Wenn er hämmert, um einen Nagel in die Wand zu schlagen, und der Nagel in die Wand geschlagen, dann hat er, als er hämmerte, zugleich einen Nagel in die Wand geschlagen. Der Zweck seines Hämmerns war nicht ein zweiter Akt, so als würde er daraufhin oder ein anderes Mal noch einen Nagel in die Wand schlagen.

37

Um einige Konfusionen der Basis-Theorie aufzuspüren, unterscheidet Baier zwischen den drei folgenden Fragen: Welche Handlung ist a) „die kausal primitivste in Dantos Sinn“, b) „die instrumentell primitivste in Chisholms Sinn“ und welche ist c) „konventionell oder expressiv die primitivste, insofern sie am wenigsten von Regeln oder vom Kontext abhängt?“ [157]

Die ersten beiden Fragen dürften für Chisholm nur eine einzige darstellen; „Verursachung“ ist ein Grundbegriff seiner Handlungstheorie, der die instrumentelle Beziehung von Mittel und Zweck nicht ausschließt. Er vertritt die „plausible“ These, „dass wir den Begriff der *Ursächlichkeit* überhaupt nur über das Verstehen unserer eigenen kausalen Wirksamkeit als Handelnde erfassen können“ [Chisholm, Freiheit und Handeln, a.a.O., 365]. „Wenn wir den Begriff der immanenten Verursa-

chung [durch einen Handelnden, der *direkt* handelt] nicht verstünden, verstünden wir auch den der transeunten Verursachung [eines Ereignisses durch ein anderes] nicht.“ [ebd.] Dass das Verständnis der „Macht, bestimmte Wirkungen zu erzielen“ [Thomas Reid, *Essays on the Active Powers of Man*, zit. in: Chisholm, ebd.] ein „instrumentelles“ ist, daran lässt die „philosophische Tradition, auf die wir uns berufen können“ keinen Zweifel bestehen [ebd., gemeint ist „die aristotelische Tradition“ der Handlungstheorie: „Wenn wir handeln, ist jeder von uns ein *primum movens immotum*. Während wir das tun, was wir eben tun, verursachen wir bestimmte Ereignisse, und nichts – oder niemand – verursacht, dass wir jene Ereignisse verursachen“ [Chisholm, 366]].

38

„Die Fragen a), b) und c) geben uns jeweils eine andere Bedeutung, in der wir etwas *dadurch* tun können, *dass* wir etwas anderes tun.“ [Baier, 158] Je nachdem soll es nach dem ersten Theorem der Basis-Theorie für eine jede als „Ganzheit“ aufgefasste Handlung – „dieselbe Situation, derselbe Handelnde“ – eine Basis geben: eine kausale, eine instrumentelle oder konventionelle Basis-Handlung, die nach dem zweiten Theorem als „Körperbewegung“ des Handelnden aufgefasst werden sollte. Da es „verschiedene Arten von Ganzheiten“ gibt, „deren Teile Handlungen sein können“ [159], gibt es bezüglich ihrer Teilung noch weitere Fragen vom Typ d): Für eine „zeitliche“ Ganzheit, wie es im besten Fall der Zeitvertreib ist, kann ein Teil davon eine „Viertelstunde“ sein, die ich „mit Plaudern verbringe“; für eine „raum-zeitliche“ Ganzheit, wie es mein Weg zur Post war, kann als Teil die eine oder andere Strecke angesehen werden, die ich zurückgelegt habe; für eine „prozedurale“ Ganzheit wie den Umkipptanz war das Umkippen ein Teil (das Sprechen mit dem Hund scheint’s nicht); und für eine „positionelle“ Ganzheit wie das Notrufsignal „SOS“ ist

„O“ ein mittlerer Teil des Signalisierens, das notwendig einen linken und rechten Teil „S“ braucht.

Diese oder andere Teile, die eine Antwort auf Fragen vom Typ d) darstellen, sind für das Ganze einer Handlung keine „einfache“ Basis in dem doppelten Sinn, dass sie einerseits als „notwendige Körperbewegungen“ ausgewählt werden, und dass sie andererseits in einer besonderen, für eine Basis-Handlung typischen Beziehung zum Ganzen stehen, in der nicht auch die anderen Teile zu ihm stehen. Alles, was ich in einer Viertelstunde unter dem Titel „Plaudern“ mache, ist Teil der Plauderei, so wie ich in jeder Strecke, in der ich am Weg zur Post etwas gemacht habe, einschließlich dem Anhalten auf einem Punkt, einen Teil meines Unterfangens absolviert habe. Da der wiederholte Postweg in gewisser Weise ein Ritual beziehungsweise eine Prozedur war, war vielleicht nur das Anhalten kein prozeduraler Teil davon.

39

Auch der fünfte Frage-Typ e) bringt Baiers *Suche nach Basis-Handlungen* nicht weiter: die Frage, ob eine Handlungsbeschreibung eine andere „logisch impliziert, ohne diese ihrerseits zu implizieren“ [ebd.], scheint nur von jeder konkreten Beschreibung zu einer „abstrakteren“ zu führen, vom Besonderen zum Allgemeinen. Von „Fingerbewegen“ lässt sich „eine Körperbewegung vollziehen“ ableiten, davon „eine Bewegung vollziehen“, was seinerseits „etwas vollziehen“ impliziert; letztlich bleibt nur übrig, „etwas zu tun“. Dass man mit diesem letzten „implizierten“ Teil einer Handlungsbeschreibung keine Basis-Handlung im Sinn der Theorie auswählt, ist fast selbstverständlich, doch Baier lässt die „logische Basis-Handlung“ [160] in einem anderen Sinn gelten. Mit ihr führt man „eine andere Aufgabe“ [ebd.] aus: „dadurch, dass ich den Vorschriften für das Tanzen einer Tarantella folge, habe ich auch die Vorschriften für das Tanzen befolgt“ [ebd.].

Die logische Basis-Handlung für das „Tanzen einer Tarantella“ scheint „Tanzen“ zu sein, bloßes Tanzen, ohne Drum und Dran, was die Ausführung einer *anderen* Aufgabe sei (ähnlich exemplifiziert „lautes Singen“ nach Goldman einen anderen Akt-Typ als „Singen“). Diese könnte ich auch durch das Tanzen eines Umkipptanzes erfüllen. Impliziert er „logisch“ ein Umkippen? Nein: Denn ihn „ausführen heißt nicht, ihn fehlerlos ausführen“ [159-160]. Dass ich den einen Tanz in der selben Weise wie den anderen ausführe, wovon mir nur einer oder keiner gelingt, könnte einfach nur bedeuten, dass von der Ausführung nicht auf die Aufgabe geschlossen werden kann. Aber daraus, dass ich irgendeinen Tanz ausführe, der mir womöglich misslingt, schließt Baier auf die Aufgabe, zu tanzen, beziehungsweise darauf, dass ich absichtlich tanze. „Tanzen“ scheint in logischer Hinsicht zwar „die primitivste Form“ des Tanzens zu sein. Aber wenn ich mich, als ich die Vase umkippte, nur in der Form des Tanzens bewegte, ohne absichtlich so zu tanzen, habe ich nicht die Aufgabe, so zu tanzen, ausgeführt.

Daher scheint es in logischer Hinsicht angebracht, „Tanzen“ weiter zu analysieren, zum Beispiel als „etwas in der Form oder in der Art und Weise des Tanzens zu tun“. Davon wäre wieder „etwas tun“ abzuleiten, was zwar jedesmal, wenn es unter der Beschreibung absichtlich ist, eine logisch einfache Handlung beschreibt, aber keine einfache Aufgabe. „Tu etwas“ stellt eine so ungeheure Aufgabe dar, dass an deren Ausführung nicht umsonst die *drei Schwestern* bei Tschechow verzweifelt sind. Wenn eine zum Beispiel zögerlich zu tanzen beginnt, glaubt die andere schon zu sehen, dass dies dem Anspruch des „irgendetwas“ nicht genügt, den sie mit dem Tun an sich verbindet.

40

Um die *Suche* abzuschließen, sind noch drei weitere Frage-Typen zu unterscheiden: f) welche Handlung „war vor allen an-

deren im Repertoire des Handelnden“ [Baier, 160], was auf eine Grundlage oder Basis in der Genese einer Handlung hinausläuft – um die „Aufgabe“ des Säuglings von Baier mir selbst zu stellen, frage ich mich hier, ob ich für die Ganzheit des Biertrinkens zuerst einmal saugen können muss oder nach dem Bier tasten; g) welche „ist gegenwärtig am leichtesten auszuführen“, was auf eine Handlung zielt, die „*grundlegend bezüglich der Leichtigkeit der Ausführung*“ ist [ebd.] – manchmal fällt mir der einzelne Griff nach dem Bier schwerer als ein Schluck, auch wenn ich diesen später gelernt habe als jenen; h) welche „Handlung lässt sich am ehesten *isoliert* [...] vollziehen“ [ebd.] – ob es mir also gelingt, einen Schluck zu nehmen, ohne danach zu greifen oder das Glas zu halten, oder eher umgekehrt, was weder mit dem Erlernen noch mit der Leichtigkeit zusammenhängt. „Handlungen, die in diesem Sinn Basis-Handlungen sind, könnte man *grundlegend bezüglich ihrer Isolierbarkeit* nennen.“ [161]

Nach dem Muster dieser Formulierung sollte Baiers „Liste von acht Möglichkeiten“ [ebd.] Basis-Handlungen als *grundlegend* erfassen *bezüglich* a) Kausalität, b) Instrumentalität, c) Konvention, d) Zeit, Raum, Prozedur, Position, e) Logik, f) Repertoire, g) Leichtigkeit, und h) Isolierbarkeit. „Es lässt sich aber leicht einsehen, dass sich auf keinem dieser Wege entscheiden lässt, was eine Basis-Handlung ist“ [ebd.], womit das erste Theorem fällt – nach dem sich eine Basis für jede Handlung finden lässt, die Baier als Ganzheit in der Fassung „derselbe Handelnde, dieselbe Situation“ im schwachen Sinn „individuiert“. Das Argument ist, dass sich je nach Möglichkeit eine andere Handlung, mehrere Handlungen oder keine als insgesamt unanfechtbare Basis herausstellt, was dem Basis-Theoretiker noch die Möglichkeit gibt, sich für eine zu entscheiden. Zweitens ist aber ebenso „leicht einzusehen, [...] dass in keinem Fall Körperbewegungen als Basis-Handlungen erscheinen“ [ebd.], womit das zweite Theorem fällt. Mit ihm

fällt der Grundgedanke, die „Basis“ der Basis-Theorie als „bloßes Hirngespinnst“ [162], wie die rhetorische Frage am Ende der *Suche* behauptet.

41

In Chisholms Version ist eine Basis-Handlung in jedem Kontext diejenige, die ein Akteur (aus seiner Sicht, die für die Undurchsichtigkeit der Theorie sorgt) unvermittelt oder „direkt“ vollzieht; dass es geschieht, verursacht er im Sinn der „immanenten Ursache“, das heißt, er macht nichts anderes in der Absicht geschehen, dass es damit geschieht oder davon im Sinn der „transeunten Ursache“ verursacht wird.

Es gibt Beschreibungen, die eine Direktheit der Handlung in dem Sinn auszuschließen scheinen. „Alice zerbricht den Spiegel“ oder „Boris tötet Pierre“, „Maria blinkt“, „es winkt“, „verabschiedet“ oder „bedankt sich“, „Cäsar überquert die Alpen“, „er kommt an die Ecke“ oder „ich salze mein Kartoffelgulasch“: nichts davon lässt sich aus der Sicht oder Absicht des Akteurs so ohne Weiteres tun, oder vielmehr ohne ein „Näheres“. Um zu salzen, greife ich nicht nur zuvor absichtlich zum Salz, was eine andere Handlung ist, sondern ich beabsichtige beim Salzen selbst, Salz aus meiner Hand zu streuen. Nicht „ich greife“, sondern „ich streue“ beschreibt die Handlung des Salzens so direkt, dass ich nicht wüsste, welche Mittel ich sonst dafür ergreifen sollte, außer meiner Streubewegung selbst. Ich führe sie in der Absicht aus, dass sie zum Salzen meines Gulaschs in irgendeiner Form beiträgt. In der „schönen“ Literatur, sage ich einmal, gibt es für die meisten Handlungen, die man sich irgendwie vorstellen soll, kaum solche „Basis-Sätze“, die, abgesehen vom Töten oder den geschlechtlichen Dingen selbst, mit der Vorstellungskraft auch die Spannung schwächen würden.

„Unverwandt blickte er auf: da stand sie“ – hat er es absichtlich getan? Ein kleiner Anhaltspunkt im Vorfeld: „Ein

Schatten fiel auf seine Stirn“. Darauf fasste er vielleicht „unverwandt“ die Absicht, „aufzublicken“, doch führt er diese Absicht ebenso „unverwandt“ aus, ich meine, ohne die elementar formulierte Absicht, sein Gesicht so zu bewegen, dass er das Seltsame in den Blick bekommt? Hätte er es woanders vermutet, hätte er nicht diese Bewegung gemacht. Und was sie anbelangt, nehme ich an, dass ihr Dastehen kein Zufall ist. Denn sie krümmt schon den Zeigefinger der rechten Hand, wodurch die Erzählung nach Maßgabe der Theorie elementar wird. Sie krümmt ihn am Abzug oder am Nachthemd, was, wie gesagt, eher gleich ist. Jetzt steht sie eben ohne Hemd da, was nicht heißt, dass sie sich mit derselben Fingerbewegung, mit der sie sich von ihm befreit hat, nicht auch vom Helden befreit hat. Noch atmet er, und jetzt ist schon ihr bloßes Dastehen mit meinen Salzen vergleichbar. Von der einfachen Handlung, die es zu sein schien, ist es zum erzielten Effekt geworden, einer mit bloßem Dastehen erledigten Pose des Dastehens, die er ein letztes Mal zu Gesicht bekommen sollte.

42

Den Grundgedanken oder das „Hirngespinnst“ möchte ich einmal negativ so formulieren: Es gibt keine Handlung, die sich nicht unter irgendeiner Beschreibung als ein körperliches Verhalten herausstellen würde, das der Akteur in der Zeit und an dem Ort an den Tag legt oder gelegt hat, auf die sich auch jede andere Beschreibung seiner Handlung bezieht. Positiv: Jede Handlung ließe sich als Basis-Handlung im Sinne körperlichen Verhaltens beschreiben, wenn sie nur jemand beobachtet oder aufgezeichnet hätte.

Das negative Bild ist natürlich das eines ganzkörperlich gelähmten Akteurs, der nicht einmal mit den Augen rollen kann. Was kann er noch tun? Unter Anleitung eines Physiologen lernt er vielleicht einen anderen Bewegungsapparat zu bedienen, einen künstlichen Finger etwa so, dass er sich ausstreckt. Ein

Umkehrbild zum Physiologen Baiers (auch zum Bio-Adapter aus Oswald Wieners *Verbesserung von Mitteleuropa*): Der Akteur beobachtet nicht die Bewegung seiner Neuronen, die sein gelerntes Fingerstrecken verursacht, sondern er beobachtet seine Fingerbewegung, die seine gelernte Neuronenbewegung verursacht. Diese erlernt er, soviel ein Laie weiß, durch die Formulierung der Aufgabe „Finger, streck dich“, und da er diese nicht aussprechen kann, lernt er sie in der Weise zu denken, in der sie mit der Neuronenbewegung korreliert oder zusammenfällt. Wenn es ihm gelingt, würde ich meinen, dass er seinen Finger bewegt – direkt oder indirekt, je nachdem, ob er dafür etwas anderes macht. Wenn ich sein Denken der Aufgabe als so eine Mittelhandlung betrachte, stelle ich mir die folgenden Fragen: Könnte er eine *andere* Handlung als *Mittel* wählen, um seine Finger zu bewegen; könnte er seine Denkhandlung für einen *anderen Zweck* als den der Fingerbewegung gebrauchen; könnte er *so tun*, als würde er sein Mittel zum Zweck einsetzen, ich meine, absichtlich so tun, als würde er seine Aufgabe denken, ohne dass er vorhat, seine Finger zu bewegen? Im negativen Fall nehme ich an, dass er seinen Finger ebenso direkt oder nicht viel anders bewegt wie ich, auch wenn es mir derzeit leichter fällt.

43

Abgesehen vom grundsätzlichen Einwand gegen den scheinbaren Rest des Behaviorismus, gibt es zwei verwandte Einwände gegen die Basis-Theorie, die sich mehr auf Folgerungen als auf ihren „Grundgedanken“ selbst beziehen.

Der eine lässt sich in Zusammenhang mit Anscombes zitierter Bemerkung [Anscombe, Absicht, a.a.O., 86] so formulieren, dass einem Akteur die Dinge, die er in einem gewissen Abstand von ihm selbst geschehen macht, „näher“ sind als die eigenen Körperteile, mit denen er sie geschehen macht. Wenn ich sal-

ze, sind meine Gedanken mehr beim Verhalten des Gesalzenen als bei meinem eigenen.

Der andere ist im Zusammenhang mit Baiers Begriff der Aufgabe formuliert: Die Art und Weise der Ausführung, die auf das körperliche Verhalten eines Akteurs anspielt, ist von der Aufgabe nicht bestimmt, die er ausführt. Von der Beschreibung „er salzt“ lässt sich nicht ablesen, wie ich es gemacht habe. „Mein Problem ist nicht, dass ich mir nicht vorstellen könnte, da sei eine Körperbewegung, von der sich [im Sinne Chisholms] sagen ließe, der Handelnde habe sie [in direkter Weise] veranlasst, sondern dass ich nicht einsehe, wie man anhand des ursprünglich Satzes [„er salzt“] *automatisch* die richtige Beschreibung [einer Körperbewegung] erzeugen kann.“ [Davidson, Die logische Form der Handlungssätze, a.a.O., 186] Die Aufgabe „Salze“ führe ich zwar meist in einer Streubewegung aus, die dafür typisch ist, doch auch wenn ich eine noch so typische Streubewegung für sich selbst betrachte, so, als wäre ich auf die Beschreibung „er streut“ angewiesen, weiß ich nicht, ob ich damit salze oder etwas anderes mache. Kurz, die beiden Einwände beziehen sich weniger auf die These, dass jede Handlung eine Körperbewegung ist, als vielmehr darauf, was mit ihrer Beschreibung als Körperbewegung anzufangen ist. Es besteht kein Zweifel, dass ein allgemeines Interesse unterstellt wird, wenn eine Basis-Handlung in kausaler oder instrumenteller Hinsicht als „primitiv“ (Baier) oder „konstitutiv“ (Feinberg) hingestellt wird.

44

Ein Interesse zugestanden, scheint man vor einer seltsamen Alternative zu stehen. Interesse woran: an den Handlungen oder den Beschreibungen? Warum nicht einfach an Beidem: an verschiedenen Beschreibungen, die „durch dieselbe Handlung wahr gemacht“ [Davidson, 162] werden. Es ist nicht nur das Interesse an „einer kohärenten Theorie des Handelns“ [ebd.],

welches die Bedeutung von „Handlungssätzen“ und Handlungen zu verbinden sucht, sondern in streitbaren Situationen das Interesse von den Akteuren und ihren Zuschauern.

An Beschreibungen, von denen es wahr ist, dass der Handelnde es absichtlich getan hat, besteht von beiden Seiten nicht weniger Interesse als an denen, von denen es falsch ist, aber wahr, dass er es getan hat. „Ich werde beschuldigt, *b* – eine beklagenswerte Tat – ausgeführt zu haben. Ich gebe zu, *a* – eine entschuldbare Tat – begangen zu haben. Meine Entschuldigung für die Ausführung von *b* beruht auf meiner Behauptung, dass ich nicht wusste, dass $a = b$.“ [161] Neben der Entschuldigung ist es die Rechtfertigung, die ebenfalls Handlungen mit Beschreibungen verbindet. Da beider Zweck ein mehr oder weniger inszeniertes „Verständlich-Machen“ ist, kann man das Interesse am Handlungsverständnis überhaupt in diesen Kontext einer „Handlung und ihrer Beschreibung“ stellen.

Welches besondere Interesse kommt jedoch der Basis-Beschreibung einer Handlung als körperlichem Verhalten zu? Immerhin kann es Baier zufolge sein, dass eine Handlung unter diesem Aspekt nicht absichtlich ist, wie es ihr Winkbeispiel mit dem Kleinkind nahelegt. Demnach wäre die Beschreibung seines Winkens als absichtliche Handbewegung ebenso „anfechtbar“ (im Sinn von H. L. A. Hart) wie seine Beschreibung als „Verabschiedung“; die körperliche Form der Beschreibung scheint also keine Basis der Zuschreibung oder Beurteilung von Handlungen zu sein.

Zudem scheint für das Winken nicht die Handbewegung konstitutiv zu sein, sondern die abendländische Konvention des Verabschiedens (oder Willkommenheißens), die die Bewegung zur Geste macht. Abschließend widme ich mich in dem Sinn noch einmal dem Winken, seiner Geschichte, Konvention und Basis-Handlung, auch im Hinblick auf die Ähnlichkeit mit anderen „Kunsthandlungen“ im primitivsten Sinn.

Es geht (noch) nicht um die Vorstellung, Winken sei Kunst, sondern um die, was das Kleinkind mit seinen Händen macht, sei Winken. Diese Vorstellung wird ihm anfänglich ebenso unterstellt, wie seinem Lallen ein Papa-Sagen-Wollen. Und wie seine nächsten Angehörigen öfter „Papa“ sagen wollen als es selbst, nur weil ihnen die Gelegenheit passend erscheint, wird seine Hand von deren Hand selbst in die Hand genommen, nur um die Gelegenheit einer Wink-Bewegung zu nutzen, die es sonst, bei jeder anderen Gelegenheit, eher sinnlos zu vollziehen scheint. Irgendwann, so die Hoffnung, verabschiedet es sich damit von selbst.

Diese Geschichte lasse ich Revue passieren, um die These plausibel zu machen, dass das Kleinkind keinerlei Absicht hat, zu winken. Die Beschreibung, unter der es absichtlich handelt, ist vielleicht „eine Freude machen“ (anderen sowie vor allem sich selbst). Dass es ein „Winken“ ist, eine konventionelle Geste des Abschieds, entdeckt es später. Und dass es eine körperliche Bewegung seiner Hand ist?

Ich versuche hier, eine Begriffsgeschichte zu erzählen. Also es weiß „unmittelbar“, dass das Freudemachen mit seiner Handbewegung verbunden ist. Sonst würde es nicht in dieser Art des Freudemachens seine Hand bewegen. Nun kommt es, ich weiß nicht wie, dazu, dass es eine Dissoziation erfährt: es macht keine Freude, ist aber dasselbe wie immer, wenn es Freude macht. Bald entdeckt es, dass es bloß seine Hand bewegt hat, nichts weiter. Für eine Philosophie der Intention ist das ein Rückschlag.

Bevor ich zur Konvention des Winkens komme, ein anderes Beispiel. Als ich im frühkindlichen Alter endlich Geige spielen durfte, war mir völlig klar, dass damit einige Bewegungen meines Körpers verbunden sind. „Fiktion“ wird man sagen, mir gleich. Dass aber mein Geigenspiel etwas anderes ist als meine damit verbundenen Bewegungen, hätte ich nicht einmal in

dem primitivsten Sinn verstanden, dass diese Bewegungen ohne die gleichzeitige Bewegung der Geige nicht den Klang verbreiten würden, der offenbar nicht ganz richtig war. Korrigiert wurde, so leid es mir tut, allein meine Art und Weise des Sich-selbst-Bewegens. Dafür gibt es Übungen, die von der Geige mindestens ebenso weit entfernt sind wie von der Luftgeige. Was man damit lernt, sind Basis-Handlungen im besten Sinn des Wortes, und damit schafft man Raum für „Konventionen“. Beim Geigenspiel werden einige „die Haltung“ genannt: wie hält man den Bogen, die Finger, das Kinn? Dabei geht es um „richtig und falsch“ im konventionellen Sinn einer „Institution“, einer Schule oder Lehrmeinung. Diese entdeckt man am ehesten bei einem Schulwechsel, dann, wenn es – im Rahmen der anderen Institution – die „falsche Haltung“ war.

In vielen Punkten verhält es sich beim „Winken“ ähnlich. Wenn es falsch ist, sich auf diese konventionelle Weise zu verabschieden, hat man die Gelegenheit, sich einerseits zu täuschen (was die Erwartung bezüglich der Erwartung anderer anbelangt), andererseits die Konvention des Winkens zu entdecken. Unweigerlich ist damit die Entdeckung verbunden, dass der Zweck des Winkens, die Verabschiedung, besser mit einer anderen konventionellen Geste oder auch mit gar keiner erreicht werden könnte [vgl. David Kellogg Lewis, Konvention, Berlin 1975; mir schwebt hier nur die fünfte notwendige „Bedingung“ in seiner Definition des Begriffs „Konvention“ vor, mit der die „Arbitrarität“ ins Spiel kommt – sie ist mir, leider ohne genauere Formulierung, dem Inhalt nach so im Gedächtnis geblieben, dass der Zweck für „konventionelle“ Mittel nicht ebenso „konventionell“ (im Sinn der Konvention des gebrauchten Mittels) sein kann, was für mich, womöglich entgegen Lewis, bedeutet, dass das, was jemand in „konventioneller“ Weise macht, nicht vom Verständnis der Konvention, die er benutzt, zu verstehen ist; ein zweifelhaftes Gegenbeispiel wäre, dass mein Geigenspiel oft nur den Zweck hatte, die

„richtige Haltung“ einzuüben; denn dass man sie einstudieren soll, ist kein Teil des Sollens, das mit der „Haltung“ verbunden ist].

46

Das halte ich für eine Voraussetzung dafür, absichtlich zu winken. Mag sein, dass man sich wieder in einer Gelegenheit täuscht. Allein deshalb lässt sich die Beschreibung, nach der man gewunken hätte, nicht anfechten. Ein Anfechtungsgrund ist, dass auf das Verhalten die Beschreibung zutrifft: „er bewegt die Hände derart auf und ab, als würde er winken“; dass aber der Hintergrund oder der Kontext fehlt, vor oder in dem ich tatsächlich dergestalt winken hätte können. Oft wird dieser Hintergrund nur mit dem regulären Muster von gegenseitigen Erwartungen sowie von Methoden beschrieben, diese zu erfüllen. „Hast du dich auch verabschiedet?“ – „Ja“ – „Aber anständig?“ – „Oje, ich habe vergessen, zu winken.“ – „Du weißt doch, das gehört sich nicht.“ – „Die Hand habe ich schon auf und ab bewegt, nur dachte ich dabei nicht daran, zu winken.“ – „Also hast du zum Glück doch gewunken.“ Man kann das ganz so im Sinn eines Konventionalisten gelten lassen. Ich meine aber doch, dass ein Teil des Hintergrunds auch die Absicht des Akteurs sein muss, mit der Gepflogenheit, in der andere übereinstimmen, auch selbst übereinzustimmen. Ansonsten müsste ich nicht nur annehmen, dass Winkekatzen oder Blätter im Wind mir zuwinken, sondern aus Höflichkeit auch zurückwinken.

Diese Geschichte einer Handbewegung, die – im Kontext „unserer“ Konventionen – ein Winken ist, soll am Ende eine Moral enthalten. Nach meiner Schilderung ist es, entgegen Baiers Beispiel, nicht möglich, absichtlich zu winken, ohne mit Absicht seine Hände so zu bewegen, dass es den richtigen (oder falschen) Anschein erzeugt. Die Zuschreibung des Winkens kann ich bestätigen oder anfechten, wenn ich weiß, was ich mit

meiner Hand getan habe. Dass Konventionen so gesehen eine Basis in körperlichem Verhalten haben, ist ein moralisches *faktum brutum*, an dem man erkennen kann, dass die soziale Geometrie mit realen und nicht ideellen Körpern besetzt ist. Ein Kreis wie der von „gegenseitigen Erwartungen“ ist nicht unendlich teilbar. Und er hat, da er stets gezogen wird und nicht anders (beziehungsweise „von selbst“) existiert, einen Anfang und ein Ende.

V, 1

Die beiden Prämissen der Basis-Theorie (jede komplexe, indirekt vollzogene Handlung beruht auf einer einfachen, direkt vollzogenen Handlung, und jede einfache Handlung ist ein körperliches Verhalten des Akteurs) sind scheinbar derart auszuliegen, dass es zwei Arten von Handlungen gibt, für komplexere oder einfachere Aufgaben, die in verschiedener Weise auszuführen sind, wobei die Ausführung einer körperlosen Handlung der anderen Art die Ausführung einer Handlung körperlicher Art voraussetzt. Dagegen „kommen wir“, nach den Ausführungen Davidsons, „nicht umhin, womöglich bestürzt und überrascht den Schluss zu ziehen, dass unsere Elementarhandlungen - [...] bloße Körperbewegungen - die einzigen Handlungen sind, die es gibt“ [Davidson, Handeln, a.a.O., 96]. Die Beziehung zwischen Akteur und Handlung verändert sich nicht mit den verschiedenen Beschreibungen: er bewegt seinen Finger, schießt oder verursacht eine Explosion, die weit vom Finger entfernt ist.

Dass ich von „Verhalten“ statt von „Bewegung“ rede, hat den einfachen Grund, dass ich zum Beispiel „Faulenzen“ als gewöhnliche Handlung, wenn nicht Lebensaufgabe betrachte, die ich in der Art ausführen könnte, dass ich mich nicht oder kaum nennenswert bewege. Doch die Beschreibung der Art und Weise, in der ich diese Aufgabe auf direktem Weg ausführe, ist eher uninteressant im Vergleich zu anderen Beschreibungen, die mein Motiv angeben, meinen Zweck (oder ein Ergebnis), meine Handlung in den Kontext einer Regel oder Konvention stellen („Ich habe die Mittagspause eingehalten“ oder „unsere Vereinbarung“), oder eine Wertung liefern („Ich habe das Richtige getan“) [vgl. Davidson, Die logische Form der Handlungssätze, a.a.O., 162]. Weniger bestürzt stellt man daher fest, dass es kaum Beschreibungen von Handlungen als körperlichem Verhalten gibt.

Bei Zuschreibungen von Handlungen handelt es sich um eben solche Beschreibungen in der dritten (oder zweiten) Person,

die sie mehr indirekt (durch Folgen, Motive, Kontexte, Werte) als direkt charakterisieren; aber auch Absichten sind selten „direkt“: Was man zu tun beabsichtigt, würde man kaum als sein eigenes Verhalten beschreiben. So könnte man annehmen, dass die „Ereignisse selbst“ vernachlässigt werden oder gar zu vernachlässigen sind. Demgegenüber ist (nach Abschnitt IV) erstens zu bezweifeln, dass die Akteure nicht wissen, welche Art körperlichen Verhaltens sie an den Tag legen, wenn sie absichtlich handeln; zweitens, dass andere Arten von „Handlungssätzen“ andere Ereignisse beschreiben; sie beschreiben sie nur nicht als „körperliches Verhalten“ der Akteure. In diesem Abschnitt geht es um Beschreibungen, in ihrem Verhältnis zueinander, aber auch zu der Handlung, die sie wahr oder falsch macht. Schließlich geht es um die Verbindung von „Handlung“ und „Kunst“, um die Beschreibung einer „Kunsthandlung“. Von Davidsons Schluss ausgehend (Handlungen sind mit Akteuren verbundene Ereignisse), geht es damit auch um ein Portrait des Künstlers als Akteur (jeden Geschlechts).

2

Wenn „Boris tötet Pierre“ wahr ist, dann gibt es ein Ereignis, das ein Töten „von Pierre“ durch Boris ist. Mit Goldman würde man sagen, Boris verursache die Exemplifikation des Musters „Töten von Pierre“. Ich glaube aber nicht, dass dieses Muster ein Handlungsmuster ist – auch nicht in der Vorstellung von Boris. Sonst müsste ich annehmen, dass die Art und Weise des „Tötens von Pierre“ vor der Tat bekannt ist, während ich vielmehr annehme, dass Pierre zuvor noch in keiner Weise getötet wurde, und dass Boris dies bekannt ist. Nach der Erörterung der *simplen Verfahren* von Austin, und der „Passrichtung“ von Anscombe, kann ich sagen, dass das Ereignis, welches ein Töten von Pierre durch Boris ist, ein Beispiel für das Handlungsmuster eines Tötens ist, dem es entspricht („Einsetzen“). Ich kann aber nicht sagen, dass das

Muster ebenso wie das Beispiel als „Töten von Pierre“ zu beschreiben ist, ohne in die Falle der Selbstexemplifikation zu tappen. Wenn nicht diesem, welchem anderen Muster soll das Ereignis als Beispiel entsprechen?

Aus der „Passrichtung“ geht hervor, dass Boris das Muster seiner Handlung ähnlich bekannt ist, wie dem Einkäufer Anscombes seine Einkaufsliste, während sein Zuschauer in der Rolle des Detektivs ist. Wie die Liste (im Idealfall) den Sinn hat, dass der Mann weiß, was er einkauft und was der Detektiv nur aufgrund der Beobachtung seines Verhaltens weiß, hat das Handlungsmuster des Tötens von Pierre den Sinn, dass Boris (ohne Selbstbeobachtung) weiß, was er tut, wenn es soweit ist.

Dann, wenn es geschehen soll, kann er nicht danach handeln, „dasselbe“ zu tun wie jemand anders (oder er selbst), der Pierre tötet. Das hängt nicht nur davon ab, dass „Pierre“ eine einzelne Person benennt, die nur einmal sterben kann. Ein Kartoffelgulasch gibt es wohl öfter als nur einmal; es wird oft eines gekocht, manchmal wieder aufgekocht. Wenn ich aber eines allein koche, handle ich nicht nach dem Muster, dasselbe wie jemand zu tun, der dieses Gulasch kocht. Ich trachte eher danach, dasselbe wie andere (oder ich) zu tun, die ein anderes gekocht haben. Das könnte auch die Beschreibung des Musters von Boris sein: dasselbe tun wie jemand, der eine andere Person getötet hat. In seiner Vorstellung figuriert vielleicht schon Pierre als diese andere Person, doch das ist zu wenig. Es reicht für ein „Beschreibungsmuster“ seiner Handlung, nicht für ein Muster, nach dem er handeln könnte.

3

Die Frage ist, welche Beschreibung das Handlungsmuster von Boris in der Form wiedergibt, in der es für ihn selbst brauchbar wäre. Wenn ich behaupte, ein Muster des Tötens von Pierre zu haben, zu dem Boris mir ein Beispiel geben soll,

wird er mich (mit Austin) zurecht fragen, in Hinblick auf welche Ähnlichkeiten das Beispiel passen soll. Stelle ich eine Szene von Pierre als Figur dar, die sich mit einer Kugel im Bauch am Boden wälzt und ein letztes Mal „Boris“ sagt, wird Boris sagen, dies sei ein Beispiel des Sterbens, nicht des Tötens. Stelle ich Szenen von Boris dar, in denen er sich ins Waffengeschäft begibt, mit einem Revolver herauskommt, damit Schießübungen macht, das Zimmer von Pierre betritt und auf ihn zielt, wird Boris, wenn ich hier einen Schnitt mache, im Zusammenhang mit der vorigen Szene, sagen, dies sei das Beispiel für eine Vorbereitung zum Mord, nicht für ihn selbst. Kurz, ich komme nicht umhin, etwas wie die unterste Beschreibung von Goldmans Stufenmodell hervorzuholen oder zu zitieren: „Boris krümmt den Zeigefinger seiner rechten Hand“. Dabei sollte ich jedoch den Abzug und den ganzen, auf Pierre gerichteten Revolver nicht vergessen, sowie vor allem nicht die Kugel und den Schuss, den die Fingerbewegung auslöst. Gleich, was man dem so geschilderten Handlungsmuster an „Willkür“ des Schnitts oder an anderen Klischees nachsagen könnte, es hat den Vorteil, dass Boris leicht die Ähnlichkeit erkennt, nach der er ein Beispiel geben soll. Das heißt nicht, dass ihm die Handlung deshalb leicht fällt. Angenommen, Boris handelt nach diesem Muster; ein Teil des Ereignisses, welches ihm entspricht, ist die Fingerbewegung von Boris, die am Abzug stattfindet, ein anderer Teil ist der gezielt gehaltene Revolver, ein anderer aber der Schuss auf Pierre mit Kugel. Das ist weit mehr als eine Basis-Handlung, anders gesagt, mehr als eine Handlung, die sich als „bloße Körperbewegung“ von Boris beschreiben lässt. Auch wenn das „Zielen auf Pierre“ noch ein Teil seines Verhaltens ist, der Schuss ist keiner mehr. Ohne ihn, samt Bewegung der Kugel, würde die Handlung dem Handlungsmuster nicht entsprechen.

Im Folgenden möchte ich die „Willkür des Schnitts“ betrachten. Weshalb ist der Schuss, der schon eine Folge der Handlung ist, und nicht das Sterben ein Teil des Ereignisses, welches das Handlungsmuster exemplifiziert? In der anderen Richtung: Weshalb ist das Zielen, und nicht schon das Betreten von Pierres Zimmer mit geladener Waffe ein Teil?

Zunächst zum Ende: Dass Pierre mit einer Kugel im Bauch stirbt, ist die Absicht von Boris. Die Frage ist, wie er es anstellt. Die Antwort ist durch das Handlungsmuster vorgezeichnet, soweit es einen Schuss mit Kugel enthält. Wenn Boris nur weiß, dass Pierre von einer Kugel tödlich getroffen wird, nicht aber, dass er diese mit einem Schuss aus seiner Waffe abfeuert, dann weiß er von seiner Tat zwar, dass sie zu einer Kugel in Pierres Bauch führt, doch er kennt nicht die Verbindung, in der sie von ihm dorthin gelangt. Es ist, als würde er mit seiner Waffe nur das Zeichen für einen Mord geben, den jemand anders für ihn ausführt. Das Muster, nach dem er so handelte, wäre ein anderes; an ihm gemessen wäre auch die Beschreibung seiner Tat als „Boris tötete Pierre“ anfechtbar. Es war ein geheimnisvoller Agent wie das Schicksal dazwischen.

Das damit beschriebene Ereignis umfasst also mindestens eine Körperbewegung und eine Explosion, beides findet voneinander getrennt statt. Das kausale Verhältnis dieser Teile ist kein anderes als das von jener Explosion, dem Schuss, zu dem Sterben Pierres. Daher wirkt der Schnitt willkürlich, den ich mit meinem Handlungsmuster mache. Er verläuft durch eine transitive Kausalkette, die für die Zuschreibung der Handlung als „Töten“ den Ausschlag gibt: Boris *verursacht* (= *vs.*) *direkt* seine Fingerbewegung, diese *vs.* die Explosion, diese *vs.* das Sterben > Boris *vs.* *indirekt* Letzteres. Kann man sagen, Boris habe das Sterben nicht so in seiner Hand wie die Explosion? Etwas in dieser Richtung bestimmt meine Willkür; denn ich

nehme an, dass Boris auf kausale Faktoren, die mit der Explosion verbunden sind, eher Einfluss hat als auf die, die mit dem Sterben verbunden sind. Darin, in diesem Bild von Boris, könnte ich mich täuschen. Möglicherweise hat er eine Art Dramaturgie für Pierres Ende vorgesehen, die ich dann auch als Teil seines Handlungsmusters anerkennen müsste. Wenn beispielsweise Pierres letztes Wort nicht „Boris“ ist, wie es auf seiner „Liste“ steht, betrachtet Boris seine Handlung als missglückt, als kein passendes Beispiel seines Musters, nach dem er handeln wollte.

5

Diese Ausweitung des Musters ist, ein wenig übertrieben, so ähnlich, als wären auf der Einkaufsliste des Mannes (von Anscombes Beispiel) nicht nur die Namen der Dinge verzeichnet, die er für ein Abendessen besorgen soll, sondern auch die Namen der Gäste, die zu ihm kommen sollen. Kommt einer nicht, dann wird das als ein Fehler des Einkaufens „laut Liste“ gewertet. Man kann sich leicht Umstände ausmalen, unter denen eine solche Liste sinnvoll erscheint. Kaufe Feigen für Peter; er kommt nicht: also war es falsch, Feigen zu kaufen. Doch es war kein Fehler der Liste, die ja durch die Ereignisse nicht korrigiert werden sollte (nach der „Entsprechungslast“ von Austin gesehen). Sondern ein Fehler in den für eine Einkaufsliste außergewöhnlich ausgebreiteten Ereignissen, die ihr entsprechen sollten.

Dass man für die Beschreibung einer Handlung „Standardfälle als Muster auswählt“, wie Austin sagt, erkennt man in dem Fall daran, dass man dieses Handlungsmuster nicht ohne Weiteres als „Einkaufen“ bezeichnen würde („Etikettieren“). Man kann sich kaum vorstellen, dass einem der Einkauf für ein Abendessen nur deshalb nicht gelingt, weil ein Gast ausbleibt. Ähnliche Zweifel würde ich auch beim Ausbleiben des letzten Wortes von Pierre anbringen: dass damit das Beispiel

für ein Handlungsmuster des „Erschießens“ verfälscht wird, scheint mir eher auf ein anderes, mir unbekanntes Muster hinauszulaufen, damit verbunden auf eine andere Bezeichnung oder „Etikette“, die ich ebenfalls nicht kenne.

Dass auf Seiten der Akteure und Zuschauer dieselben Etiketten für dieselben Muster verwendet werden, ist eine ebenso „natürliche“ wie willkürliche Voraussetzung. Mit ihr scheint es einen inneren Zusammenhang von Handlungsmuster und der Beschreibung einer Handlung zu geben, der mit der „homophonen“ Interpretation von Äußerungen mit eben den geäußerten Worten selbst vergleichbar ist. Als Zuschauer von Boris würde ich darauf wetten, dass er eine Handlung des Erschießens ausführt, die ihm, wie ich mit einem Blick auf Pierre sehe, gelingt. Diese Gewissheit habe ich nicht, weil ich ähnliche Handlungen selbst schon ausgeführt habe, sie wenigstens beobachtet oder Akteure danach befragt habe, sondern weil ich ein gemachter Zuschauer von Filmen und anderen Inszenierungen bin. Doch gleich, welche künstliche Herkunft ein Muster wie dieses hat, ich betrachte und bezeichne die Ereignisse dementsprechend und kann mir kaum vorstellen, dass ein Akteur wie Boris, von dem ich sonst nichts weiß, nach einem anderen handeln würde. Mein Portrait von Boris ist also eher ein Selbstportrait von mir als Zuschauer, das seinerseits von ein paar fiktiven Revolverhelden übermalt ist.

6

Zum Anfang: Dass Boris sich mit dem erwähnten Betreten des Zimmers von Pierre eine Gelegenheit zur Tat verschafft, ist ebenfalls seine Absicht. Doch die Gelegenheit selbst ist von der Tat bestimmt, die das Handlungsmuster in seiner knappen Form exemplifiziert. Unter welchen Umständen kann er auf Pierre zielen und abdrücken? Es ist nicht so, dass es zuerst die Gelegenheit gibt und dann die Frage entsteht, wofür sie eine ist.

Angenommen, das knappe Muster wird mit einer Beschreibung der Gelegenheit ergänzt. Pierre soll in seinem Zimmer sterben, und dazu ist es irgendwie notwendig, dass Boris es betritt. Damit ist zwar nicht die Gelegenheit selbst gegeben, aber ihre Beschreibung ist ein Teil des Handlungsmusters. Nun fragt sich, bei welcher Gelegenheit oder unter welchen Umständen er „das Zimmer betreten“ kann, wie es „laut Liste“ heißt, das Weitere ist wie gehabt.

Woher soll ein Zuschauer wie ich wissen, dass die Ereignisse der Tat schon früher beginnen? Vielleicht weist die Filmmusik darauf hin, die aus der Perspektive von Boris komponiert ist. Oder Boris kann das Zimmer nicht betreten, Pierre kommt heraus, Boris versteckt die Waffe und begrüßt ihn, statt auf ihn zu schießen. Nichts würde ihn sonst daran hindern, außer dass Pierre nicht in seinem Zimmer ist. Andere Version: Boris betritt das Zimmer, alles läuft wie erwartet, doch im letzten Moment schleppt sich Pierre vor die Tür, wo er stirbt, Boris sagt resigniert: „Mist – danebengegangen“.

In dieser Version scheint das Muster fehlerhaft zu sein. Denn es wurde auf der Zeitachse nach „links“ verändert, zu einem anderen Anfang hin verlängert, während es durch ein Ereignis, das am rechten Ende stattfindet, falsch exemplifiziert wird. Zu den Ereignissen des Zielens und Schießens ist das des Betretens hinzugekommen, aufgefasst nicht nur als Gelegenheit, sondern als ein Teil der Tat, die Boris nach dem umfassenderen Muster begeht. An dem scheinbaren Fehler ist zu erkennen, dass es tatsächlich ein Handlungsmuster ist. Denn das Betreten hatte den Zweck, Pierre in dem Zimmer aufzufinden, in dem er sterben sollte. Da er sich vorher aus ihm entfernte, ist die Handlung in dieser Hinsicht misslungen.

7

In der handlungstheoretischen Literatur wird der Begriff „Akt-Typ“ meist im Sinn eines Beschreibungsmusters verwendet.

Von ihm, nicht von einem Handlungsmuster, ist zu sagen, dass es in Richtung von Besonderheit zu Allgemeinheit verschiedene Möglichkeiten der „Auflösung“ gibt, die durch dieselbe Handlung wahr gemacht werden. Wenn es wahr ist, dass Boris seinen Zeigefinger der rechten Hand am Abzug krümmte, dann ist es wahr, dass Boris einen Finger bewegte, und letzten Endes auch, dass jemand etwas tat. Davon ausgehend lässt sich auf umgekehrten Weg ein gemeinsames Beschreibungsmuster rekonstruieren, beginnend mit „es gibt etwas, das jemand getan hat, und das war so“, endend mit „und es fand da und zu der Zeit statt“ (das ist recht informell, aber gleich).

Zum Handlungsmuster verhält sich die Handlung als ein Beispiel: durch eine Beziehung der Ähnlichkeit, die zu einem Beschreibungsmuster nicht besteht. Diese Beziehung ist für einen Akteur so leicht erkennbar wie die von Stoffprobe und Stoffmuster. Trotz der Nähe zum Wahrheitsbegriff, in der das eine dem anderen „entspricht“ oder mit ihm „übereinstimmt“, ist die Beziehung von Muster und Beispiel nicht als eine der „Wahrheit“ zu verstehen.

Dazu ein Beispiel der „Exemplifikation“ im Sinn Austins: Wie sich Maria die Nase putzt, ist Fritz und Franz bekannt; Fritz ahmt in der Hinsicht Maria nach, und Franz sagt: „wie wahr“. Ein anderes Beispiel für „Etikettieren“: Aus einem Sortiment von Marmeladeetiketten sucht Peter „Erdbeere“ für ein frisches Glas Erdbeermarmelade, klebt es auf, und denkt: „das ist wahr“; oder umgekehrt für „Einsetzen“: er sieht ein leeres Glas, etikettiert als „Erdbeere“, füllt Erdbeermarmelade hinein, und denkt dasselbe. In allen diesen Fällen scheint sich die „Wahrheit“ auf ein ausstehendes Urteil zu beziehen; bei Franz: „wie wahr, dass sich Fritz die Nase genau so putzt wie Maria“, bei Peter: „es ist wahr, dass eine Marmelade wie diese ‚Erdbeere‘ genannt wird“ oder umgekehrt, „dass ‚Erdbeere‘ eine wie diese benennt“.

Ähnlich ist es wahr, dass ich eine Katze „Katze“ nenne, aber das Benennen ist nicht „wahr“. Auch wenn ich, in einer kratylischen Phantasie, Dinge nach dem natürlichen Gesichtspunkt einer Ähnlichkeit mit ihrer Erscheinung bezeichne, komme ich einer Wahrheit nicht näher. Auf dieser Binsenweisheit reite ich herum, weil es eine Lesart der praktischen „Passrichtung“ als bloße Umkehrung der theoretischen „Passrichtung“ gibt: Der Einkauf bezieht sich auf die „Liste“ des Einkäufers von Anscombe so, wie sich umgekehrt die „Liste“ des theoretischen Zuschauers auf den Einkauf bezieht. In der „Wort-auf-Welt-Ausrichtung“ Searles sollten die Ereignisse des Einkaufs die Aufzeichnungen des Detektivs bewahrheiten. Umgekehrt, in der „Welt-auf-Wort-Ausrichtung“, scheint es daher, als würde die Einkaufsliste den Einkauf wahr machen, falls er mit ihr übereinstimmt beziehungsweise ihr entspricht. Unversehens tritt damit die Handlung als ein semantisches Gebilde auf, das eine Bedeutung hat wie ein Handlungssatz.

8

Inwiefern könnte eine Handlung die Struktur einer „wahren“ (oder falschen) Aussage haben? Eine zuvor nicht erwähnte Figur, ein viertes Handlungsschema der *simply Verfahren* mit Muster und Beispiel, nennt Austin „Aussage“: strukturell ist für ein gegebenes Beispiel ein Muster zu finden, das jenem entspricht. Ich habe schon versucht, dieses Verfahren mit einem Kaugummiautomaten und ein paar Musterkaugummis zu illustrieren.

Was ich in der Hand habe, ist eine Beispielkugel aus dem Automaten. Meine Aufgabe der „Aussage“ besteht darin, eine Musterkugel zu finden, der meine Kugel farblich entspricht; in dieser Hinsicht ein Muster dem Beispiel zuzuordnen. Ich nehme eine grüne Musterkugel in die andere, rechte Hand und vergleiche mit ihr die grüne Beispielkugel in der linken. Wie mir scheint, stimmt diese mit jener farblich überein. Wenn

ich damit soviel wie gesagt habe, dass meine Kugel grün ist, dann gibt es doch ein Schlupfloch, durch welches meiner Handlung eine „Wahrheit“ zukommen könnte.

Die Handlung lässt sich jedenfalls als eine Zuordnung verstehen, die mir durch die „Entsprechung“ oder „natürliche Verknüpfung“ von Muster und Beispiel gelungen ist. In dem bereits zitierten Schema von Austin steht für die Zuordnung die sprachliche Formulierung „ist ein“, links davon ist das Beispiel genannt und rechts das Muster [Austin, Wie man spricht. Ein paar simple Verfahren, a.a.O., 180]. Die „assertorische Verknüpfung“ ist wahr unter derselben Bedingung, unter der die „Aussagen“ genannte Handlung gelungen ist: „Zum Aussagen muss man ein Muster finden, dem diesem Exemplar entspricht“. [187] Meine Kugel in der linken Hand, auf der die Entsprechungslast liegt, ist tatsächlich so grün wie die in der rechten. Ich habe mich in ihrer Beschaffenheit nicht getäuscht.

9

Wenn ich mich auf diese Weise dazu bringe, meine Handlung als Behauptungshandlung zu verstehen, die je nach Gelingen wahr oder falsch sein könnte, bringe ich mich auch dazu, alle anderen Handlungen so zu verstehen. Beim „Einsetzen“ verknüpfe ich mit einer gegebenen Musterkugel eine Beispielskugel, und diese Verknüpfung gelingt, wenn diese jener entspricht. Wenn ich jede Handlung als ein derartiges Beispielgeben betrachte, das ein Handlungsmuster im Hintergrund hat, warum sollte ich dann nicht jede, die gelungen ist, auch als „wahr“ betrachten können? Das wäre doch nur eine adäquate Reaktion auf die pragmatistische Reduktion des Wahrheitsbegriffs auf den des „Gelingens“ oder „Passens“.

Für eine Semantik des Handelns, die Handlungen auf die Ebene der „Handlungssätze“ oder Beschreibungen stellt, spricht der Umstand, dass ein Tun insofern, als es absichtlich ist, einen

Sinn hat, den ihm ein Akteur verleiht oder gibt. Eine Handlung ist nicht nur wie jedes andere Ereignis zu beschreiben, sondern auch zu interpretieren, während sonst die Beschreibungen statt den Ereignisse selbst zu interpretieren sind. Die Auffassung eines Ereignisses als Handlung ist schon der Anfang einer Interpretation, die einen Sinn unterstellt, sucht oder bereits gefunden hat. Auch die Empathie, die Bemühung eines Zuschauers, sich in die Lage des Akteurs zu versetzen, um seine Handlung zu verstehen, deutet in die Richtung. Nur ein paar Beispiele: „Handlungen befinden sich für den Handelnden in *Bedeutungsgefüge* eingebettet; [diese] sind die Kontexte, aus denen die Bedeutungen einzelner Handlungen gebildet werden“ [Gunter Gebauer, *Perspektivische Handlungstheorie*, in: Hans Lenk (Hg.), *Handlungstheorien*, Band 2/1, München 1978, 355]. „Handlungs-Bedeutungen [...] können vom Beobachter rekonstruiert werden. Es ist aber auch möglich, dass der Beobachter *andere* Bedeutungen konstruiert, als der Handelnde erzeugt hat.“ [354]

Leider habe ich keine Formulierung einer Handlungs-Bedeutung gefunden, die mit einer Satz-Bedeutung vergleichbar wäre. Das spricht nicht dagegen, eher für einen Versuch. Ein einfaches Beispiel: ich stehe auf. Nach meiner Darstellung ist der „Kontext“, oder das „Bedeutungsgefüge“, das Handlungsmuster, in dem Fall einfach nur: aufstehen wie immer. Niemand kennt dieses Muster so gut wie ich, doch man kann, wenn man mich kennt, die Art und Weise meines Aufstehens als typisch für mich ansehen. Jedenfalls stehe ich tatsächlich nach dem primitivsten Muster auf, und da es im Hinblick darauf gelungen ist, sollte dieses Ereignis des Aufstehens bedeuten, dass ich aufgestanden bin wie immer.

10

Der Bezug auf das Muster ist unverkennbar; so primitiv es ist, es stellt für die Interpretation eine richtige Heraus-

forderung dar. Ein weiterer Vorteil, mit dem diese Handlungsbedeutung in die Nähe einer Satzbedeutung rückt, ist, dass der Zweck des Aufstehens nicht mit seiner Bedeutung vermischt ist.

Abgesehen von Formalitäten (grammatische Strukturen oder Handlungselemente, ähnlich Worten) fehlt meiner Handlung allein eine kommunikative Absicht, oder das, was Davidson „streng genommen“ eine „semantische Absicht“ nennt [Davidson, Die Sprache der Literatur, a.a.O., 268]: ich stehe einfach nicht wie immer auf, um jemand (oder mir selbst) damit mitzuteilen, dass ich aufstehe wie immer. Doch es sind Umstände denkbar, unter denen ich es durch meine Handlung jemand zu verstehen gebe. Es genügt, sie als eine Darstellung aufzufassen, und das Muster als die dargestellte Figur; diese Auffassung ist meiner Ansicht nach richtig, wenn ich als Akteur auch die Absicht habe, dass mein Zuschauer zu dieser Auffassung gelangt – eine Einschränkung, die auf den ersten Blick vielleicht banausisch wirkt, dafür aber eine Möglichkeit bieten wird, Kunsthandlungen von anderen zu unterscheiden.

Nach Davidson ist „ein notwendiges Kennzeichen“ für eine „Sprachhandlung“, dass der Sprecher oder Schreiber die Absicht hat, „dass seine Worte als Worte mit einer bestimmten Bedeutung interpretiert werden“ [ebd.]. In Austins Terminologie betrifft diese Absicht die Lokution oder den lokutionären Aspekt einer „Sprechhandlung“. Zwei weitere Kennzeichen sind, dass der Akteur sowohl illokutionäre als auch perlokutionäre Absichten hat, was nach Davidson einfach nur auf die „frappierende Tatsache (sofern es eine ist)“ hinweist, dass „alle Sprachverwendungen einen Hintergrundzweck voraussetzen“ [ebd.], der „prinzipiell auch durch nichtsprachliche Mittel erreicht werden könnte“ [267], und dass jede Äußerung „mit der Absicht hervorgebracht [wird], dass ihr eine bestimmte Kraft eignen möge“ [268]; dass sie ein Befehl, eine Behaup-

tung oder Frage, eine Beleidigung, Entschuldigung, ein Wunsch oder Versprechen (etc.) sei.

11

Es ist verlockend, die „Reihenfolge“ dieser Absichten, die ich an anderer Stelle schon erwähnt habe, auch auf eine nichtsprachliche Handlung wie das „Aufstehen“ anzuwenden. Ich rekapituliere Davidsons Schema mit einer Äußerung des Satzes „Ich stehe auf“. Ihn äußere ich erstens in der semantischen Absicht, die von mir geäußerten Worte sollten bedeuten und auch so verstanden werden, dass ich aufstehe, zweitens in der Absicht, eine Behauptung aufzustellen, drittens in der, einen anderen zu belügen. Er sollte nicht nur fälschlicherweise glauben, dass ich aufstehe, sondern dass *ich* es glaube; er sollte sich weniger in den Ereignissen oder in meiner Handlung des Aufstehens täuschen, in der ich mich auch selbst täuschen könnte, als in mir beziehungsweise in meinem Glauben darüber, dass ich aufstehe. Man wird sagen, dieser perlokutionäre Effekt wäre nur durch sprachliche Mittel zu erreichen, doch daran will ich im Moment gar nicht herumbasteln.

In der genannten Reihenfolge bilden die drei Absichten „eine Kette, die von der aus der Perspektive des Akteurs gesehenen Zweck-Mittel-Beziehung ausgeht“ [271]. Um den „Hintergrundzweck“ des Belügens zu erreichen, der unerkannt bleiben soll, soll sich meine Absicht erfüllen, eine Behauptung aufzustellen, die erkannt werden soll; ein fragender Ton etwa würde den Zuhörer nicht dazu bringen, zu glauben, dass ich aufzustehen glaubte. Das ist zwar nicht unmöglich, aber nicht mein Kalkül. Um die Behauptung, dass ich aufstehe, aufzustellen, soll sich überdies meine semantische Absicht erfüllen, dass mein Zuhörer meine Äußerung in der von mir gemeinten Bedeutung erfasst, dass ich aufstehe. Eine interessante Eigenart dieser Handlung ist, nebenbei bemerkt, dass eine Äußerung als „Lüge“ bezeichnet wird, bei der es gar nicht zum Effekt des

Belügens kommt. Anscheinend zählt hier allein der Versuch als Ausführung.

In vielen Fällen habe ich keinen Grund zu wünschen, dass dem anderen irgendeine meiner Absichten verborgen bleibe, obwohl es nicht meine Absicht ist, dass jede meiner Absichten erfasst werde. Doch „hier“, bei der Lüge „(wie auch sonst immer) gebrauche ich die Sprache mit der Absicht, dass sein [eines anderen] Verständnis der von mir gemeinten Bedeutung und Kraft so wirkt, dass ich meinen Hintergrundzweck erreiche. (Das ist der Reflex à la Grice)“ [269].

Um doch noch ein wenig am scheinbar rein sprachlichen Effekt einer Lüge zu basteln, um den es gar nicht so geht, möchte ich nur die Frage stellen, welche sprachlichen Mittel den Zweck haben könnten, einen Glauben über den Glauben anderer zu haben (natürlich kann man andere auch über andere Einstellungen seiner selbst belügen, etwa dass man sich etwas wünsche, was man selber glaubt, nicht zu wünschen, doch ich lasse das hier beiseite). Wären es „sprachliche Mittel“, dann könnte man (unter anderen) mit H. L. A. Hart die Lüge als „Missbrauch der Sprache“ charakterisieren, da bei ihr ein Glaube über den Glauben anderer falsch ist, und zwar von dem lügnerischen Gebrauch der Sprache „kalkuliert“ falsch sein soll. Dann hieße, die vom Lügner verwendete Sprache zu verstehen, ihn zugleich zu entlarven. Daher scheint es plausibler zu sein, die Lüge als einen Missbrauch des Belogenen zu verstehen, der prinzipiell auch mit anderen Mitteln erreicht werden könnte [vgl. 274].

12

„Wer die Sprache benutzt, um etwas vorzugaukeln, gaukelt nicht mit der Sprache.“ [273] Er tut nicht so, als ob er eine Sprache gebrauchen würde, die er nicht gebraucht. Damit wendet sich Davidson, ohne die Theorie des „so Tuns als ob“ Searles zu erwähnen, der fiktionalen Literatur zu. Grob ge-

sagt bezieht er sie auf die Herstellung eines Dreiecks, die Triangulation als Grundmodell einer kommunikativen Situation; dieses Dreieck kommt ins Spiel, sobald zwei oder mehr Lebewesen gleichzeitig auf einen gemeinsamen Reiz in der Welt und auf die Reaktionen des jeweils anderen reagieren [vgl. 277]. Seine Elemente bleiben in der Literatur erhalten; es „triumphiert“ über den Verlust der direkten kausalen Beziehungen, was ich hier nicht weiter ausführen werde.

Stattdessen komme ich auf den Versuch zurück, meiner Handlung des Aufstehens eine ähnliche Reihenfolge von Absichten zu unterlegen wie meiner Sprachhandlung mit dem Satz „ich stehe auf“. Dazu brauche ich neben mir eine zweite Person, die – nachdem sie sich mehr oder weniger mit den Umständen meiner Handlung beschäftigt – sagen könnte: „Ich finde seine Handlung völlig verständlich; er tat genau das, was ich auch getan hätte“, unter diesen Umständen, in seiner Lage, an seiner Stelle [William Dray, Der Sinn von Handlungen, in: Ansgar Beckermann (Hg.), Analytische Handlungstheorie, Band 2, Frankfurt am Main 1977, 283].

Als meine erste, „semantische“ Absicht betrachte ich die, nach meinem Handlungsmuster aufzustehen, also so wie immer. Doch es liegt nicht in dieser Absicht, dass eine zweite Person meine Handlung als ein passendes Beispiel für dieses Muster versteht. Zweitens beabsichtige ich daher, dass meine Handlung in dem Sinn erkannt werde. Diese zweite Absicht ist auf die „Kraft“ meiner Handlung gerichtet. Sie soll als „Exemplifikation“ verstanden werden, das heißt als Darstellung.

Das scheint mein Muster zu verfälschen, da ich in dem Fall gerade nicht „wie immer“ aufstehe. Man könnte auch sagen: Ich tue diesmal nur so, als würde ich aufstehen, wie immer, während ich nicht immer zum Zweck der Darstellung aufstehe. Damit wäre auch schon die Auflösung angedeutet. Der Zweck ist vom Muster der Handlung zu unterscheiden. Das Muster betrifft

nur die Art und Weise, in der ich handle, und diese sollte gerade dann die gleiche sein, wenn ich in der Absicht handle, dass sie von einer zweiten Person erkannt wird; erkannt in dem Fall als die dargestellte Figur meiner Handlung.

Mit dieser zweiten Absicht schreibe ich dem Akteur beziehungsweise mir die Perspektive eines (theoretisierenden) Betrachters zu. Ich versetze mich in seine Lage, so dass er, wenn er sich in meine versetzt, zugleich in seiner ist. Er braucht seinen Standpunkt also nicht zu verlassen, was ohnehin zuviel verlangt wäre. Wenn diese Absicht erfüllt ist, ist auch das Dreieck komplett: es gibt eine Basislinie zwischen Akteur und Betrachter, an der sie agieren, sowie einen gemeinsamen Scheitelpunkt, welcher der Sinn ihrer Interaktion ist.

Im Gegensatz zu einer Handlung, die ein Akteur nur in der ersten Absicht ausführt, hat diese Handlung nicht nur einen Sinn (für mich), sondern – ich paraphasiere Davidson – der *Sinn ist ein Ergebnis des Wechselspiels* zwischen den Absichten des Akteurs, der seine Handlung in bestimmter Weise verstanden wissen will, und der Interpretationen, die ein Betrachter seiner Handlung angedeihen lässt. Meistens ist das Wechselspiel *Routinesache*; auch insofern *als solche gemeint*, als der Akteur ziemlich gut weiß, wie er wahrscheinlich verstanden wird, während der Betrachter recht gut weiß, wie der Akteur verstanden werden wollte [vgl. Davidson, *Der Dritte*, in: *Wahrheit, Sprache und Geschichte*, a.a.O., 256; Kursivierung von Davidson, sonst setzte ich „Akteur“ statt „Autor“, „Betrachter“ statt „Leser“ und „Handlung“ statt „Text“].

Zum Zweck der Täuschung würde ich gleichfalls nur so tun, als würde ich aufstehen wie immer, während ich mich danach zum Beispiel gleich wieder hinlegte. Der Getäuschte sollte aufgrund meines dargebotenen Aufstehens glauben, ich wäre aufgestanden, so „wie immer“, da ich mir nichts anmerken lassen möchte; nichts von dem, womit er den Glauben verbinden könn-

te, dass ich mich gleich danach wieder hinlegte. Das ist die von Austin so genannte „verhüllte Wirklichkeit“, die meiner Darstellung fehlt. Im Schema der Reihenfolge von Absichten ist die Täuschung wie die Lüge an der dritten Stelle zu nennen; sie betrifft den perlokutionären Aspekt meiner Handlung, die aber, anders als die Lüge, ohne einen Getäuschten kaum als Täuschung zu bezeichnen ist.

Natürlich könnte ich zum Zweck der Täuschung auch zu einem Mittel der Darstellung greifen, beziehungsweise in einer dritten Absicht einen anderen Hintergrundzweck als den der Darstellung verfolgen (sie ist, wie angedeutet, kein „Selbstzweck“). Diese Absicht soll dem Getäuschten zwar verborgen bleiben, doch in Parallele zur Lüge wird sie nur dann erfüllt, wenn er die beiden anderen Absichten entdeckt. Wenn er meine Handlung nicht als Darstellung auffasst, kann ich kaum sagen, ich hätte ihn mit meiner Darstellung über etwas *anderes* getäuscht; über etwas, das nicht meine Handlung als Darstellung selbst ist.

13

Bevor ich dazu komme, worüber ich ihn täusche, gebe ich ein paar andere Zwecke an, die ich mit meiner Darstellung verbinden könnte. Ich könnte ihn zu unterhalten versuchen, zu belehren oder zu verärgern, abzulenken oder (auf mich) aufmerksam zu machen, oder auch, ihn zu Kritik oder Lob zu bewegen. Prinzipiell sollte ich diese Zwecke auch mit anderen Mitteln als denen meiner Darstellung erreichen können; den Sinn dieses Prinzips sehe ich vor allem in der Negation einer „intrinsischen“ Beziehung von Mittel und Zweck, so dass ich es auch dann anerkenne, wenn mir keine anderen Mittel einfallen. Demnach gibt es kein Mittel, das seinen Zweck „in sich enthält“. Wird er erreicht, hätte es „prinzipiell“ anders kommen können: so, dass er nicht erreicht oder anders erreicht hätte werden können.

Angenommen, ich versuchte, ihn zu belehren, dann stellen sich zwangslos die Fragen ein: womit und worüber? Die Antwort ist, mit meiner Handlung, verstanden als Darstellung, die von der Art und Weise handelt, in der ich aufstehe. Mag sein, dass die Umstände, unter denen eine solche Handlung sinnvoll ist, sprachlich konstituiert sind; sie sind es teils aber auch beim gewöhnlichen Aufstehen, das deshalb nicht - so wenig wie das belehrend wirkende Aufstehen - selbst zu einer sprachlichen Handlung wird.

In Analogie zu seiner Belehrung scheint es, dass ich ihn über das Muster täuschen könnte, den Sinn meiner Darstellung: ich stehe anders auf. Er soll annehmen, ich würde immer so abrupt und zackig aufstehen, wie ich aufstand. Das wäre eine Täuschung, und sie gelingt! Hat er meine zweite Absicht richtig erkannt? Er hat mir eine Darstellung zugeschrieben, zudem aber eine falsche erste Absicht. Offenbar hatte ich diese geändert: ich bin absichtlich nicht so aufgestanden, wie ich es immer mache, sondern so, als wäre ich der Musterschüler einer Kadettenschule (ähnliche Muster oder Figuren schwebten mir vor).

Ein Teil dieser dritten, auf Täuschung gerichteten Absicht ist, dass meine erste Absicht nicht erkannt wird, ein anderer, dass mir die andere zugeschrieben wird. Diese Transaktion bringt das Schema Davidsons durcheinander. Wenn ich in der ersten Absicht ein Mittel zu einem Zweck einsetze, dann setzte ich von Anfang an ein Mittel zum Zweck der Täuschung ein: ich wusste ja, dass ich gewöhnlich anders und nicht so aufstehen würde, wie ich aufzustehen beabsichtigte. Daher wusste ich auch, dass zweitens nicht die Darstellung der Zweck dieses Mittels ist, sondern die Täuschung. Es sollte allerdings so wirken oder herüberkommen, als wäre es eine Darstellung, die es nicht ist - darin besteht letztlich die Täuschung. Sie gelingt, wenn meine Handlung irrtümlich als eine Darstellung meines üblichen Aufstehens aufgefasst wird; und sie misslingt

(unter anderem), wenn sie als Darstellung meines Aufstehens als Kadettenmusterschüler aufgefasst wird, der ich nicht bin, nach dem ich aber gehandelt habe.

14

Die Täuschung ist eine Tat meines Zuschauers, seine Handlung, da er sie teils auch selbst absichtlich dadurch vollzieht, dass er mir Absichten zuschreibt. Wäre ihm nichts daran gelegen, was ich mache und dabei im Sinn habe, würde ich ihn auch nicht täuschen können (er könnte sich, wie in allem anderen, in mir täuschen, aber nicht ich ihn in mir). Er soll mir nicht nur falsche Absichten zuschreiben, sondern diese in einer falschen Reihenfolge, einer falschen Verkettung von Mittel und Zweck.

Eine zweite Absicht, die auf die „Kraft“ meiner Handlung als Darstellung gerichtet ist, kann ich gar nicht haben. Sie soll mir vielmehr, meiner Absicht zufolge, irrtümlich zugeschrieben werden. Weshalb ich sie nicht selbst haben und zum Zweck der Täuschung verfolgen kann, ist im Zusammenhang mit Davidsons Schema einzusehen. Hätte ich die Absicht, dass mein Aufstehen als Darstellung des Musters aufgefasst wird, nach dem ich gewöhnlich aufstehe, dann hätte ich nicht die Absicht gehabt, anders aufzustehen; hätte ich dagegen die Absicht, dass es als Darstellung des Musters aufgefasst wird, nach dem ich tatsächlich aufgestanden bin, dann beabsichtigte ich nicht, darüber zu täuschen, wie ich immer aufstehe.

Auch wenn aus der Perspektive des Zuschauers nicht so ohne Weiteres klar ist, ob eine Handlung eine Darstellung oder Täuschung sein soll, aus der des Akteurs ist es das, sofern „er weiß, was er tut“ (oder was es gewesen wäre, was er glaubte, zu tun). Allerdings schließt eine Absicht die andere nur in dem hier und sonst meist diskutierten Fall aus, in dem der Gegenstand einer Darstellung und Täuschung derselbe sein soll (die Trauben: dargestellt oder vorgetäuscht?). Ganz an-

ders verhält es sich bei der Lüge, die ich durch die Behauptung „ich stehe auf“ anbringen möchte. Die Absicht, meine Äußerung sollte bedeuten, dass ich aufstehe, liegt weder mit der in Konflikt, sie sollte als Behauptung gelten, noch mit der, sie sollte zu einem falschen Glauben über mich führen. Auch wenn ich in der direkteren, darum erfolgloseren Form lüge: „ich glaube, dass ich aufstehe“, widerspricht die erste Absicht – meine Äußerung solle bedeuten, dass ich glaube, dass ich aufstehe – keiner anderen in dieser Reihe. Diese Bedeutung widerspricht nicht der Tatsache, dass ich nicht glaube, dass ich aufstehe, sondern der gegenteiligen Bedeutung, die ich einer Äußerung der Form „ich glaube nicht, dass ich aufstehe“ geben würde. Ich gebe sie ihr, weil ich annehme, dass auch jemand anders sie so versteht, und weil ich annehme, dass ein derart verständliches Mittel für meine Zwecke der Interaktion geeignet ist.

15

Für eine „Bedeutung“ meiner Handlung habe ich mein Handlungsmuster eingesetzt, und der Vergleich von Täuschung und Lüge hat Unterschiede erkennen lassen, die zwischen einer Satzbedeutung und einer solchen „Handlungsbedeutung“ bestehen würden, falls es sie gibt. Ich möchte nochmals versuchen, Gemeinsamkeiten herauszufinden, die eine Übertragung des sprachlichen Begriffs der Bedeutung auf Handlungen herauszufordern scheinen oder sogar rechtfertigen; denkbar ist schließlich auch der umgekehrte Weg, dass sprachliche Bedeutung eine Übertragung oder „Metapher“ von Handlungsbedeutungen ist.

Ein Ausgangspunkt ist, dass Handlungen einen Sinn haben und daher interpretierbar sind; die Beschreibung eines Verhaltens als Handlung ist schon eine anfängliche Interpretation, da sie dem so beschriebenen Verhalten eine Absicht unterstellt, die auch eine andere Beschreibung erfordern könnte. „Er

streckt ein Bein aus dem Bett, zieht es wieder ein, dreht sich herum, stützt sich auf, stellt das andere auf den Boden, kratzt sich am Kopf, greift nach seiner Brille“ ist nur eine fragmentarische Beschreibung all dessen, was ich in dem eingeschränkten Sinn „absichtlich“ mache, in dem ich es in der Absicht mache, aufzustehen. Im uneingeschränkten Sinn stehe ich einfach nur so auf, wie ich es zu tun beabsichtigte, wobei eine Beschreibung des Musters, nach dem ich tatsächlich aufstehe, vergleichsweise kurz wäre. Es verhält sich auch in dieser Hinsicht zum Aufstehen ähnlich wie die Einkaufsliste zum Einkauf.

Ich stelle folgende Hypothese zur Diskussion: die Beschreibung, unter der eine Handlung absichtlich ist, ist zugleich die Beschreibung, die auf ihr Handlungsmuster zutreffen würde. Zunächst möchte ich einen Schnitt für eine andere Diskussion machen. Jacques Derrida kritisiert „Searles [nicht Anscombes] Beispiel der *shoppinglist*“ [Derrida, Limited Inc., Wien 2001, 84] in dem Punkt, in dem es die „Schrift“ auf die „Intention“ eines Akteurs bezieht; ich gebe diese schriftliche „Diskussion“, die Derrida unter mehrere Zitatzeichen setzen würde, in einem groben Umriss wieder.

16

Ein für Searles Position typisches Zitat: „[Es gibt] kein Entkommen vor der Intentionalität, weil ein *bedeutungsvoller Satz nur eine bestehende Möglichkeit für den korrespondierenden (intentionalen) Sprechakt darstellt*. Um ihn zu verstehen, ist es notwendig zu wissen, dass jeder, der ihn gesagt hat und ihn meinte, diesen Sprechakt ausführen würde, der von den Regeln der Sprache, die dem Satz zuallererst seine Bedeutung geben, bestimmt wird.“ [105] Darauf Derrida: drei Punkte, deren Prinzip schon voraussehbar sein sollte. a) Zeichen seien lesbar ohne jemandes Absicht, in der sie hervorgebracht (und gelesen?) werden; was impliziere, dass es in der Absicht a

priori einen Bruch gibt, auch in der, zu schreiben. b) Derri-
das „Position“ verneine nicht jede Form der Intention, nur
die „volle“ oder adäquate beziehungsweise die, die sich „in
der *Tat* auf sie selbst und ihren Inhalt“ erfüllt [106]. c) Es
gehe folglich nicht um die Äquivalenz, sondern um den Abstand
zwischen dem Minimum des Verstehens, „dem minimalen Sinn ma-
chen“, und „dem adäquaten Verständnis der Bedeutungsintenti-
on“, „meaningfulness“ [ebd.]. Dieser Abstand liege innerhalb
der Intention selbst und er wird „von der Iterabilität gegrab-
ben“ – der Wiederholbarkeit als der Grundfigur eines jeden
Zeichens (die es „dekontextualisiert“ [vgl. 103] oder
„gleichzeitig die Regel oder die ‚normale‘ Konventionalität
und ihre Überschreitung, ihre Umwandlung, ihre Fälschung oder
Nachahmung möglich macht“ [155]).

„Wenn die Iterationsstruktur gegeben ist, wird die Intention,
die die Äußerung beseelt, niemals sich selbst und ihrem In-
halt durch und durch präsent sein“ [40]. Das gelte auch für
„Searles Beispiel der *shoppinglist*“, bei der Empfänger und
Sender und teils auch die Objekte als „anwesend“ gesetzt sei-
en: „Selbst wenn der Sender und der Empfänger dasselbe *Sub-*
jekt wären, bezieht sich jeder von ihnen auf ein Zeichen, bei
dem sie spüren, dass es dafür geschaffen ist [mit der Inten-
tion?], ohne sie, den Augenblick seiner Produktion oder sei-
ner Rezeption auszukommen; und dass das keine Grenze ist,
sondern die positive Möglichkeitsbedingung des Zeichens, die
Bedingung seines Funktionierens. Ohne die es keine *shopping-*
list gäbe: diese wäre nicht möglich.“ [84]

17

„Hat er die Liste selbst aufgestellt, dann war sie ein Aus-
druck der Absicht“ [Anscombe, Absicht, a.a.O., 88]. Steht auf
der Liste „Butter“, dann ist der Abstand zwischen der Bedeu-
tungsintention und dem minimalen Sinn, der nach Derrida nur
das ist, was „notwendig zu wissen“ [106] ist, dass „Butter“

jede Art und Menge von Butter bezeichnet, gleich in welcher Form oder Verpackung, während die Absicht, die mit dieser Bezeichnung Ausdruck findet, nicht auf jede Art und Menge oder Form, sondern auf ein bestimmtes Buttermuster, wenn ich so sagen darf, gerichtet ist. Ihm, und nicht allem, was „Butter“ ist, soll die eingekaufte Butter entsprechen. Auch wenn sie die Liste des Einkäufers selbst ist, ist das, was er zu lesen bekommt, nicht äquivalent mit dem, was er schreiben wollte; „gab seine Frau sie ihm, dann kommt ihr die Rolle eines Befehls zu“ [ebd.]. Die Ausführung ihres Befehls kommt der Ausführung ihrer Absicht gleich, die ebenfalls mit „Butter“ Ausdruck findet. Der „Bruch“, der Derrida zufolge die Einkaufsliste möglich macht, und auch die Absicht eines Listenschreibers durchzieht, zeichnet sich in der Aufgabe des Einkäufers ab: er soll ein Butterbeispiel finden, geben oder kaufen, für ein Muster, das „Butter“ nicht anwesend macht, dem es aber „laut Liste“ entsprechen soll.

„Worin besteht nun die identische Beziehung von Befehl und Absicht zu dem, was geschieht, an der die Aufzeichnung des Detektivs nicht teil hat?“ [ebd.] Die Antwort ist bekannt, dennoch möchte ich sie nochmals zitieren: „Stimmen die Liste und die Dinge, die der Mann tatsächlich einkauft, nicht überein, und stellt genau dies einen *Fehler* dar, dann liegt dieser Fehler nicht in der Liste, sondern in der Ausführung des Mannes“; stimmen die Dinge und die Liste, die der Detektiv aufzeichnet, nicht überein, „dann ist dies ein Fehler in der Aufzeichnung“ [88-89].

Anscombe zitiert die Frau des Einkäufers: „Schau, hier steht Butter, und Du hast Margarine gekauft“ [89]. Das ist ein Fehler, den ihr Mann nicht richtigstellen kann, indem er zur Liste greift und das Wort „Butter“ in „Margarine“ abändert, so wie es der Detektiv machen würde. Nun kann er zwar nicht seine Ausführung „abändern“, aber nochmals einkaufen gehen, falls es dafür nicht zu spät ist. Eine andere Art von „Feh-

ler“ wäre: „Schau, hier steht Butter, und Du hast zwanzig Dekagramm gekauft“. Es hätten fünfundzwanzig sein sollen, doch das steht nicht auf der Liste. Mit ihr würde eher ein halbes Gramm übereinstimmen.

18

Ist das ein Fehler der Liste oder des Einkaufs? Angenommen, die Frau stellt, ihrem Mann zuliebe, die Liste richtig: „fünfundzwanzig Dekagramm Butter“; wie nicht anders zu erwarten, kehrt er mit dieser Menge, aber einer falschen Art wieder: „hier steht fünfundzwanzig Dekagramm Butter, und Du hast Magerbutter gekauft“. Sie sollte achtzig Prozent Milchfett haben. Jeder weiß, wie es weitergeht. Die Liste wird einer Einkaufsliste immer unähnlicher, die Frau verbringt viel Zeit mit Schreiben, der Mann zu viel mit Lesen, und die Wahrscheinlichkeit eines gelungenen Einkaufs schwindet.

Der Bruch zwischen der Bedeutungsintention und dem minimalen Sinn der Liste lässt sich so nicht kitten. Doch was wäre eine im Sinn von Derrida erfüllte Absicht? – eine, wie man lesen kann, mit der eigenen Anwesenheit und der ihrer Objekte oder „Inhalte“ gesättigte Intentionalität, die vom Zeichen sowohl „verschleppt“ als auch positiv bedingt ist [vgl. Derrida, a.a.O., 95]. Ich suche hier nur die „Gegenwärtigkeit“ des Sinns, die Derrida dekonstruiert.

Ich versuche es mit folgendem Beispiel. Statt einer Liste, auf der „Butter“ steht, gibt es eine Musterbutter im Kühlschrank: „So eine will ich haben“, sagt der Mann oder die Frau, holt sie heraus und schon geht er damit zum Einkauf. Er zeigt sie dem Verkäufer und bekommt eine, die ihr entspricht. Dieses Beispiel soll das Verhältnis von Absicht (oder Befehl) und Ausführung illustrieren. Sein Muster, das Derrida meiner Ansicht nach dekonstruiert, ist abstrakt formuliert: „Wissen, was man tut“; umgekehrt ist es beim Zuschauer der Handlung, der es durch Beobachtung weiß. Für ihn stellt die gekaufte

Butter das Muster dar, das er, statt mit dem Wort „Butter“ auf seiner Liste, mit einer entsprechenden Beispielbutter in seinem Kühlschrank „aufzeichnen“ könnte. Für einen wiederholten Einkauf sollte nichts dagegen sprechen, die Kühlschränke zu vertauschen und das Beispiel als Muster zu verwenden. Damit ist aber nicht das Muster des Beispiels von Anscombe gemeint: der Einkauf als Ausführung einer Absicht. Bleibt die Frage, wie oder wodurch sie „erfüllt“ werden könnte.

19

Der Wunsch scheint der nach einem „Objekt“ zu sein, einer Butter von dieser Art. Wie wäre dieser zu erfüllen? Derrida scheint es darauf abgesehen zu haben, zu meinen, durch die „volle Anwesenheit“ einer entsprechenden Butter. „Ich möchte sie einfach nur da haben, bei mir.“ Das klingt mehr nach einer unglücklichen Liebe. Auch wenn es ein sehnsüchtiger Wunsch nach der Geliebten wäre, ihre pure Anwesenheit würde ihn kaum erfüllen; es ist mehr, besser gesagt, etwas anderes damit verbunden.

Im Fall des Einkaufs könnte das „Objekt“ auch nur ihr Besitz sein: „ich möchte sie haben“. Eine Erfüllung derart, dass die Butter besessen wird, ist zwar immer noch seltsam, doch es hat Ähnlichkeiten damit, dass sie in den Kühlschrank gestellt wird, aufgehoben oder verbraucht wird. Diese „Objekte“ erfüllen den Wunsch nicht durch Anwesenheit. Ich würde sie „Ereignisse“ nennen, da sie zu irgendeiner Zeit und an Orten stattfinden, an denen zwar manchmal auch die Personen mit ihren Wünschen anwesend sind; doch Ereignisse können weder an- noch abwesend sein. Wann oder wo sollten sie sonst stattfinden, ohne dass es andere Ereignisse sind?

Eine Erfüllung des Wunsches, ein Stück Butter sein „eigen“ nennen zu können, ist jedenfalls keine Sache des „Augenblicks“ („mit einem Schlag, *at once*“ [103]); sie ist selbst ein Ereignis, das nicht weniger lang dauert als das Besitzen

der Butter selbst. Da sie auch nicht andernorts zu finden ist, ist die Erfüllung dasselbe Ereignis, beschrieben im Hinblick auf einen Wunsch, der allerdings schon vergangen sein könnte, oder vergessen, wie die Butter im Kühlschrank. Wie kann ein Wunsch, den es nicht mehr gibt, immer noch erfüllt werden? Es scheint, als würde ich hier Bier über den Rand eines Glases füllen, das nicht da ist.

Das Wort „Erfüllung“ verleitet zu der Annahme, es handle sich um den kurzen und kaum messbaren Moment, in dem ein Behälter mit einströmendem Inhalt endlich ganz voll wird, ein Glücksmoment wie die „Erleuchtung“: jetzt ist er da – irgendwann im Anblick der Butter, und schon wieder fort. „Übereinstimmung“ oder „Entsprechung“ wären vergleichsweise weniger irreführende Wörter. Wenn die Beispielbutter in meiner linken Hand mit der Musterbutter in meiner rechten übereinstimmt, stimmt sie mit ihr auch nach dem kurzen Vergleich überein, den ich soeben anstellte, vorausgesetzt, dass sich die in der linken nicht gerade gegen die andere verändert; lasse ich die in der rechten verschwinden, verschwindet – unter der selben Voraussetzung – nicht die Übereinstimmung. Daher die Möglichkeit, die Butter von der linken in die rechte Hand zu nehmen: sie als neues Muster auszuwählen, was in Anbetracht der Vergänglichkeit von Butter nur ein simples Verfahren wäre, meinen Musterbuttervorrat in Gang zu halten.

20

Derridas Dekonstruktion der „erfüllten Intentionalität“, der „vollen Gegenwärtigkeit“ von Intention und ihrem Objekt oder „Inhalt“, scheint nach dieser Darstellung nur ein falsches Bild zu demontieren. Das betrifft insbesondere die „Absicht, zu handeln“. Diese wird – ähnlich einem Wunsch – durch Ereignisse erfüllt. Anders als beim Wunsch werden sie von dem Akteur hervorgebracht, der die Absicht hat, und so scheint es

in seiner Absicht selbst zu liegen, dass diese durch sie, die hervorgebrachten Ereignisse, erfüllt wird.

Nach einem alten Schema ist der Weg vom Wunsch zur Absicht nicht so weit; dafür bildet er den teils dornigen Grund der Handlung. Der Wunsch nach dem Besitz von Butter, zusammen mit der Ansicht, ein Einkauf wäre eine günstige Methode, zu seiner Erfüllung beizutragen, führt nach einigem Hin und Her zu der Absicht, Butter einzukaufen. Wünschenswert ist nicht unbedingt der Einkauf selbst, der etwas Dorniges hat; nur unter dem Aspekt, den Besitz zur Folge zu haben, hat er auch etwas vom Wunsch. Die Befolgung des Befehls („Kaufe Butter“) hätte in der Hinsicht einen anderen Aspekt; der befohlene Einkauf, so ähnlich er in der Ausführung ist, hätte einen anderen Grund. Dennoch wäre er unter der gleichen Beschreibung, „er kauft Butter ein“, eine absichtliche Handlung.

Damit bin ich bei der Frage, wie und wodurch die Absicht erfüllt wird. Wenn ich sage, dass sich „die Erfüllung“ auf „die Absicht, Butter einzukaufen“ bezieht, und dass sich „die Absicht, Butter einzukaufen“ auf „die Erfüllung“ bezieht, bin ich bei einem *Selbstbezug* angelangt, der oft als typisch für „Intentionalität“ angesehen oder hingestellt wird. Nach Searle sind „Absichten“, die einer Handlung oft weit vorausgehen, sowie des Näheren „Handlungsabsichten“, die in die Ausführung „vorausgehender Absichten“ involviert sind, „im selben Sinn kausal selbstbezüglich, in dem Wahrnehmungserlebnisse und Erinnerungen kausal selbstbezüglich sind“ [Searle, Intentionalität, Frankfurt am Main 1983, 115].

Das hängt zusammen mit der an sich widersprüchlichen Vorstellung vom „Handeln“ als „einen von der Absicht repräsentierten Sachverhalt verursachen“ [ebd.]. Wie eine berühmte Reihe von Gegenbeispielen zeige, könnte es sein, dass ich Butter einkaufe, „ohne dass dieser Sachverhalt die Handlung ist, durch die die Absicht erfüllt wird“ [ebd.]. Im einfachsten Fall habe ich meine Absicht geändert (Margarine) oder vergessen und

kaufe dennoch Butter. Um auszuschließen, dass dieser Einkauf eine Absicht erfüllt, die ich hatte aber nicht „in ihm“ habe, soll die Beziehung von Absicht und Ausführung enger gefasst werden.

Als Beziehung der Repräsentation wird sie strikt verinnerlicht. Meine Absicht, dass ich Butter einkaufe, repräsentiert nach Searle den „Sachverhalt“, dass ich Butter einkaufe. Das ist der Inhalt oder repräsentierte Gehalt meiner Absicht, der sie erfüllen soll. Wenn es geschieht, dass ich Butter einkaufe, ist es absichtlich nur dann, wenn es *in der Absicht* – als der von ihr repräsentierte Inhalt – geschieht. Die Beschreibung, unter der meine Handlung absichtlich ist, ist nicht: „er kauft ein“, sondern eher: „er kauft ein in der Absicht, dass er einkauft“. In der Absicht, dass ich einkaufe, könnte ich aber immer noch einen anderen als den beabsichtigten Einkauf erledigen, auch wenn ich dasselbe einkaufe. Irgendwie sollten die zwei Erwähnungen des Einkaufens verbunden werden: „er-kauft-ein* in der Absicht, dass er-kauft-ein*“, mit den üblichen Bindestrichen und Sternchen für Selbstbezug; oder einfacher: „er kauft *in dieser Absicht* ein“ – eine selbstbezügliche Formel, die eine Iteration enthält.

21

Ich bleibe kurz bei der „Selbstbezüglichkeit von Absichten“ [116], um sie mit der These von Derrida (aus der anderen Diskussion mit Searle) zu konfrontieren: „Die Intention ist a priori sogleich auf-/ verschiebend“ [Derrida, 95].

Der Vergleich mit Sprechakten soll der Selbstbezüglichkeit seine „Mysteriosität“ nehmen: „Angenommen, ich befehle Ihnen, das Zimmer zu verlassen, und Sie sagen darauf hin: ‚Ich werde gehen, aber nicht, weil Sie mir es befohlen haben‘“ [Searle, 116]. Man könne nicht sagen, ich hätte den Befehl (oder die Absicht) ausgeführt, nur weil ich daraufhin das Zimmer verlasse; das veranschauliche, dass „der Gehalt meines Befehls

nicht einfach ist, dass Sie das Zimmer verlassen, sondern: dass Sie in Beachtung *dieses Befehls* das Zimmer verlassen“ [116-117]. Die Beschreibung des Ereignisses als Ausführung des Befehls ist nicht: „er verlässt das Zimmer“, genau wie Searle es befohlen hat, sondern: „in Beachtung von Searles Befehl, das Zimmer (in Beachtung von Searles Befehl, das Zimmer (etc.)) zu verlassen, verlässt er es“. Zwischen dem „Zimmer“ und „zu verlassen“ gibt es „(etc.)“ unendliche Wiederholungen, die nur den selbstbezüglichen Gehalt „*dieses Befehls*“ wiedergeben: „Ich befehle, dass Sie das Zimmer (in Beachtung dieses Befehls, dass Sie das Zimmer (etc.)) verlassen“. Searles Darstellung „der logischen Form des Befehls“ [117] verdeckt diese an die Tiefe Mandelbaumscher Figuren erinnernde Einschachtelung: „Ich befehle Ihnen (dass Sie in Beachtung dieses Befehls das Zimmer verlassen)“ [ebd.]. Da „Ich befehle Ihnen“ noch gar keinen Befehl formuliert, könnte man zurecht fragen: „In Beachtung *welchen* Befehls soll ich das Zimmer verlassen?“ Die Selbstbezüglichkeit verlangt nach einer Wiederholung, oder nach einer Auflösung desselben Befehls in zwei: einen, der befiehlt, das Zimmer zu verlassen, und einen, der befiehlt, diesen Befehl zu beachten. Der zweite Befehl, in Beachtung des Befehls, das Zimmer zu verlassen, das Zimmer zu verlassen, lässt nur warten auf den ersten Befehl, das Zimmer zu verlassen. Hat der erste Befehl, das Zimmer zu verlassen, den zweiten zum Inhalt, dann ist er „sogleich auf- / verschiebend“.

Kurz, die Beziehung zwischen Absicht und Ausführung soll möglichst eng und „intrinsisch“ sein: die Absicht enthält die Ausführung, sie ist der Inhalt, den sie repräsentiert. Warum, so fragt Searle an anderer Stelle selbst, ist sie dann nicht von Anfang an erfüllt? Weshalb ist die Absicht, ein Ei zu braten, nicht schon das Eierbraten selbst? Searles Antwort ist verblüffend konsequent: „Weil die Fähigkeiten der Repräsentation hier überfordert sind. Ein übernatürliches Wesen

könnte dies tun, weil es Sachverhalte absichtlich dadurch herbeiführen könnte, dass es nichts anderes tut, als sie als herbeigeführt zu repräsentieren. Wir können das nicht.“ [222] Sein Wille geschehe, wenn überhaupt, dann zwangsläufig. Darauf könnte Derridas These schon auch eine Replik sein.

22

Im Hintergrund der Selbstbezüglichkeit steht die Vorstellung vom „Geist“, seinen Zuständen und Einstellungen zur „Welt“, als „Repräsentation“; alles, was er denkt, sieht, sagt, wünscht oder beabsichtigt, bezieht er in dem Sinn auf sich, in dem es nichts anderes ist als das, was er selbst repräsentiert. Sehen, dass es regnet, hat die Form einer *Festlegung* des Inhalts, dass es regnet. Es repräsentiert das Gesehene als etwas, das es rechtfertigt, erfüllt oder wahr macht. Dass es regnet, ist der präsentierte Grund, der mit dem begründeten Sehen vergleichbar ist. Daher kann das Ereignis des Regnens – der Regen, den es jetzt da draußen gibt – kein Inhalt des Geistes sein; nichts, worauf er sich beziehen könnte. Der Regen begründet weder, dass es regnet, noch dass er es sieht. „Intentionale Zustände repräsentieren Gegenstände und Sachverhalte“ [19] genau so, wie eine Behauptung „ihre Wahrheitsbedingungen repräsentiert“, eine Absicht „ihre Ausführungsbedingung“ oder ein Befehl „seine Befolgungsbedingung“ [20]. Den an mich gerichteten Befehl „Schluck!“ befolge ich unter der Bedingung, dass ich in Beachtung dieses Befehls schlucke. Das ist es, was der Befehl repräsentiert. „Schluck!“ stellt daher schon dar, dass ich in Beachtung dieses Befehls schlucke; darf ich fragen, weshalb ich dann noch einmal schlucken soll? An mir liegt es nicht, dass die Fähigkeiten der Repräsentation, die mein Befehlsgeber hat, derart beschränkt sind („natürlich“ so wie meine).

„Der Begriff der Repräsentation ist angenehm vage.“ [28] Weniger angenehm vage ist, wie ich finde, der des Repräsentier-

ten: „Proposition“ oder „intentionaler Gehalt“. Die „Angabe des Gehalts [ist] bereits eine *Angabe* der Erfüllungsbedingungen“ [29], und der Begriff „Erfüllungsbedingung“ ist unangenehm mehrdeutig: „er kann die *Forderung* bedeuten, wie auch *das, was gefordert ist*.“ [ebd.] Die Erfüllungsbedingung meiner Überzeugung, dass es regnet, ist, dass es regnet. Das ist einerseits „das, was gefordert ist“, damit meine Überzeugung erfüllt ist. Andererseits ist es die Forderung meiner Überzeugung selbst, dass es regnet. „Das erfordert meine Überzeugung, um wahr zu sein“ [30]; „gibt es in der Welt eine gewisse Bedingung – und zwar die Bedingung, *dass es regnet* (das, was gefordert ist)“ [ebd.]? Es gibt jedenfalls, theoretisch betrachtet, die Proposition oder den intentionalen Gehalt, dass es regnet, doch dieser Gehalt kann kein Ereignis in einer „Welt“ sein, von der sich ein „Geist“ unterscheidet. „Die Hauptfunktion des Geistes ist es (in unserem besonderen Sinn des Wortes), zu repräsentieren“ [198], was ich von der Welt nicht glaube, und vom Geist nicht glauben wollte.

23

Was für mich ein Fehler in der Handlungstheorie zu sein scheint, ist für Searle ein Fehler im Vokabular, der gleichsam unumgänglich ist. Das Korrektiv des Sprachgebrauchs ist leider so korrekturbedürftig, wie es die gegnerische Partei der Sprachverbesserer wünschten, doch anders als sie denken gibt es dafür keine sprachlichen Mittel.

Ein „Vokabular, in dem es um Erinnerung und Absicht, um Überzeugung und Wunsch, um Wahrnehmen und Handeln geht“ [ebd.], eigne sich zwar gut „zur Beschreibung dieser Repräsentationen“, aber „nicht gut dazu [...], über sich selbst zu sprechen“ [ebd.]. Auf der „ersten Stufe“ des an sich normalen Sprachgebrauchs formulieren „wir“ (majestätisch gesprochen) Sätze wie „*wir glauben*, dass es aufgehört hat, zu regnen“ [199] und „*wir wünschen*, dass ein kaltes Bier da ist“. Wenn wir aber

auf einer „zweiten Stufe“ darüber nachdenken und etwas sagen wollen, was anscheinend mit der Absicht, „über sich selbst zu sprechen“, verbunden ist, „benützen wir mit Selbstverständlichkeit das Vokabular der ersten Stufe“ [ebd.], weil uns „kein Vokabular außer dem der ersten Stufe zur Verfügung“ steht. Wir haben „einfach sehr wenig Vokabular außer dem der intentionalen Zustände erster Stufe“ [ebd.].

Das alles sollte eindringlich genug sein, doch worin der Mangel am Vokabular zweiter Stufe liegt, ist noch nicht nachvollziehbar. Gewöhnlich redet man über das Reden, ohne dass einem deshalb die Worte ausgehen, weil man sie schon beim Reden verbraucht hat (auch braucht man keine andere Stufe: *ich glaube, dass ich es wünsche*, oder *wünsche, dass ich es glaube*, handelt zwar von mir, aber nicht anders, wie *ich glaube es* von anderem handeln könnte). „Es gibt einfach kein Vokabular erster Stufe für den Hintergrund, weil der Hintergrund keine Intentionalität hat“ [ebd.]. Damit wird klar, dass der Fehler unumgänglich ist, weil im Sprachgebrauch selbst verankert. Auf der zweiten Stufe sollten wir über einen Hintergrund sprechen, der „vorintentional“ ist, was an die „vorprädikative“ Sprachlosigkeit erinnert, aus der uns nur Dichter retten könnten (Hölderlin zum Beispiel, Mayröcker „eng umschlungen“, oder umgekehrt).

„Der Hintergrund ist als Vorbedingung der Intentionalität für die Intentionalität so unsichtbar, wie das sehende Auge für sich selbst unsichtbar ist“ [ebd.]. Das erklärt den Fehler in einer Weise, die den Selbstbezug auszuschließen scheint, uns aber gerade zu ihm verleitet; es erklärt nämlich „die Verlockung [...] – zu denken, unsere Repräsentationen handelten von Repräsentationen. Was sonst käme in Frage?“ [ebd.]

24

Wovon handelt also der Satz: „es regnet“? Davon, würde ich ein wenig überhastet sagen, dass es regnet. Wovon ich spre-

che, wenn ich sage: „dass es regnet“, ist ein kleines Wunder: Es ist das, was jener Satz meiner Ansicht nach bedeutet, und zwar nicht nur für mich. Ich würde also „es regnet“ in der semantischen Absicht sagen, dass er „so“ verstanden wird: „dass es regnet“. Der damit angegebene Inhalt, die Satzbedeutung oder „Proposition“, ist selbst kein Satz, sondern der „intentionale Gehalt“, auf den sich meine Intention bezieht. Vom Satz kann man nicht sagen, dass er ihn „repräsentiert“. Searle zufolge repräsentiert ihn die Absicht, in der ich ihn äußere. Diese wird indessen erfüllt, wenn mein hervorgebrachter Satz in der von mir intendierten Bedeutung verstanden wird.

Davon, dass er verstanden wird, handelt der Satz gerade nicht. Sagte ich: „es regnet, verstehe das“, könnte man meinen: „ja, wir müssen drinnen bleiben“. Meine Absicht, verstanden zu werden, kann nicht *repräsentieren*, dass ich verstanden werde. Sonst wäre anzunehmen, es gäbe vor meiner Äußerung die mit ihr intendierte Bedeutung, „dass es regnet“, in der sie verstanden wird, ehe ich sie gemacht habe. Ja, es gibt „diese Bedeutung“ im Zusammenhang mit irgendeiner anderen Äußerung desselben Satzes, so wie sie hier mit den schriftlichen Zeichen „es regnet“ andauernd zitiert wird. Aber meine Absicht ist nicht, dass meine Äußerung in der Bedeutung einer anderen Äußerung verstanden wird, auch wenn ich sie genauso verstehen würde. Es handelt sich um die Bedeutung meiner Äußerung, die man ihr nicht deshalb absprechen kann, weil sie auch anderen Äußerungen zukommt. Andernfalls würde ich konsequent bleiben, „Bedeutung“ auch der anderen Äußerung absprechen, und dann wäre bald so viel wie bewiesen, dass kein jemals geäußelter oder schriftlich notierter Satz Bedeutung hat.

Was meiner erfüllten „ersten“ Absicht nach verstanden wird, ist wenig. Man versteht nicht wirklich, dass es regnet, ob überhaupt, und wenn, dann nicht wo und wann oder wieviel. Die

erste, semantische Absicht allein könnte es nach Davidson gar nicht geben. Zwar ist ein Satz vorstellbar und auch erforschbar, der nichts anderes als diese „erste Bedeutung“ hat oder zu verstehen gibt; aber das heißt nur, dass er nicht als Äußerung vorgestellt oder verstanden wird.

25

Erst mit der zweiten Absicht betreten „wir“ das von Searle so lang und breit erforschte Feld der Illokutionen. Ein häufig abgewetzter Prüfstein ist die Absicht, eine wahre Behauptung aufzustellen. Zu diesem Zweck scheint der Satz „es regnet“ wie gemacht, ein Grund also, ihn „unter der Bedingung, dass es regnet“, zu äußern. Diese „Wahrheitsbedingung“, mit der meine Absicht erfüllt wäre, hat eine erschreckende Ähnlichkeit mit der Satzbedeutung, heißt es doch beidemale „dass es regnet“. Doch es liegt auf der Hand, dass meine Äußerung nicht durch ihre Bedeutung wahr ist. Falls sie falsch ist, ist sie mit derselben Bedeutung falsch, mit der sie wahr sein könnte (würde die Bedeutung mit dem Wahrheitswert variieren, wäre ein altes Rätsel der Griechen restauriert: wie kommt es, dass nicht jeder Satz, so er verständlich ist, a priori wahr ist?).

Nach Davidsons Schema verhält sich die erste zur zweiten Absicht als Mittel zum Zweck. Die Erfüllung der ersten, dass „es regnet“ im genügend ausgebreiteten Sinn verstanden wird, ist ein geeignetes Instrument zur Erfüllung der zweiten. Im einfachsten Fall soll jemand anders damit auf ein Ereignis aufmerksam gemacht werden (womit schon eine dritte Absicht genannt wäre, ohne die es keine zweite geben würde), ein Ereignis, das für ihn selbst ein Grund sein könnte, mit diesen oder anderen Worten zu sagen, dass es regnet. In Reaktion auf die erste Äußerung könnte er zudem sagen, dass es wahr ist, dass es regnet. Im Dreieck dieser kommunikativen Situation findet das Ereignis, um das es geht, am Scheitelpunkt statt,

verbunden mit den beiden untereinander verbundenen Standpunkten zweier Akteure.

Wenn einer in dieser Situation sagt „es ist wahr, dass es regnet“, sagt er nicht vom Satz oder seiner Bedeutung, der „Proposition“, dass es wahr ist, sondern von der Äußerung [vgl. Davidson, +++]. Seine eigene Äußerung, die selbst im Gewand einer wahren Behauptung auftritt, könnte den Zweck haben, die andere Äußerung zu bestätigen. Dazu könnte er sie zustimmend wiederholen, „ja“ sagen oder nur mit dem Kopf nicken, alles, was eine andere Bedeutung hat als „es regnet“, und doch eine Bestätigung sein soll und, mit Glück, auch ist.

26

Wodurch wird diese zweite Absicht, eine wahre Behauptung aufzustellen, erfüllt? Nach Searle ist die Angabe ihres intentionalen Gehalts gleichzeitig eine Angabe der Wahrheitsbedingung, die sie gleichfalls repräsentiert. Soviel ich von mir selbst sagen kann, hätte diese Absicht den Inhalt, dass meine Äußerung eine wahre Behauptung ist und als solche auch erkannt beziehungsweise anerkannt und bestätigt wird. Verbunden mit der ersten Absicht soll „es regnet“, was meine Äußerung dokumentiert, in der Bedeutung, „dass es regnet“, wahr sein und auch so ankommen. Damit habe ich meine Absicht, aber keinerlei Wahrheitsbedingungen angegeben.

Ich habe das Ereignis des Regnens nicht erwähnt. An welcher Stelle fände es auch „in meiner Absicht“ statt? An keiner, glaube ich. Denn es liegt nicht in meiner Absicht, dass es regnet. Ein besseres Argument ist vielleicht folgendes: Wenn das Ereignis des Regnens eine Stelle im intentionalen Gehalt meiner Absicht hätte, dann könnte ich in der Absicht, eine wahre Behauptung aufzustellen, mich nicht täuschen. Da dies leicht der Fall ist, ist der Selbstbezug auch leicht zu widerlegen, zumindest praktisch.

Die bereits erwähnte dritte Absicht, der Hintergrundzweck, dem die ganze Äußerung dienen soll: auf den Regen aufmerksam zu machen, wozu ich prinzipiell auch andere als sprachliche Mittel hätte – einem Hund gegenüber, der auf die Gasse will, würde ich aus dem Fenster hinaus auf den Regen hinzeigen, diese „perlokutionäre“ Absicht kann ihren „Gehalt“ auch nach Searle nicht „repräsentieren“. Er verwirft „die Idee, dass die für das Meinen wichtigen Absichten zum Inhalt haben, dass in Adressaten *Wirkungen* erzielt werden“ [204].

Letzten Endes ist der beabsichtigte Sinn meiner Handlung, dass jemand auf den Regen aufmerksam werde; diese „wichtige Absicht“, ohne die ich sie nicht ausgeführt hätte, kann nicht vom Verständnis meiner Handlung als Zeigehandlung oder Behauptung erfüllt werden. Sie wird dadurch erfüllt, dass mein Adressat (oder Hund) auf den Regen aufmerksam wird. Da es offenkundig falsch ist, diese Erfüllung einer auf „Wirkung“ bedachten Absicht als Repräsentation zu erklären, sind „Perlokutionen“ für Searle Anathema, so wie für den Konventionalismus insgesamt.

27

Dabei wären sprachliche und nichtsprachliche Handlungen zunächst unter dem Aspekt der Wirkung zu vergleichen. In der Absicht, meinen Hund auf den Regen aufmerksam zu machen, zeigte ich aus dem Fenster. In derselben Situation wäre die Behauptung, dass es regne, wahr. Stattdessen habe ich eine Zeigehandlung vollzogen, auf die auch ein sprachlich nicht-trainierter Hund reagieren kann. Für diese Handlung kann man sich eine Menge von Beschreibungen einfallen lassen: „er dreht sich zum Fenster“, „streckt seine Hand“, „schaut aus dem Fenster“, „streckt seinen Finger“, „schaut auf den Hund“, „macht ihn auf sich aufmerksam“ etc.; wenn ich mit jeder Handlungsbeschreibung eine selbstbezügliche „Handlungsabsicht“ verbinde, kann ich jede mit „in dieser Absicht“ ergän-

zen, so dass ich so viele Absichten zuschreibe wie ich Beschreibungen habe. Dabei habe ich alles das nur in jener Absicht getan, meinen Hund auf den Regen aufmerksam zu machen. Sie lässt sich nach Davidson, ausgehend „von der aus der Perspektive des Akteurs gesehenen Zweck-Mittel-Beziehung“, in verschiedene Absichten zerlegen. Als Mittel wählte ich die Zeigehandlung, von der es komisch wäre, wenn ich sie nicht absichtlich vollzogen hätte. Mir ist also zweitens die Absicht zuzuschreiben, dass ich aus dem Fenster auf den Regen zeigte. Wenn man bedenkt, dass es verschiedene Möglichkeiten gibt, eine Zeigehandlung dieser Art auszuführen, kann man das Zeigen auch als einen Zweck betrachten, für den ich ein Mittel von vielen auswählte.

Um die „Verkettung“ anzudeuten: Meine erste Absicht, den Zeigefinger auszustrecken, soll zu dem Zweck des Zeigens erfüllt werden. Auch wenn mir kein anderes Mittel dazu einfällt, es wäre denkbar, dass ich es zu einem anderen Zweck gebrauchte (ein Wellensittich soll sich draufsetzen). Die zweite Absicht des Zeigens soll erfüllt werden, um aufmerksam zu machen; ein anderer Zweck wäre, um abzulenken. Jedesmal kann es sein, dass die Absicht erfüllt wird, aber nicht als Mittel zum beabsichtigten Zweck. Es gelingt mir etwa, den Zeigefinger auszustrecken, aber nicht, dass ich damit „zeige“ oder eine Zeigehandlung ausführe. Wird diese Möglichkeit abgestritten, so manchmal mit dem Argument, diese Beziehung sei „konventionell“ und somit „nicht instrumentell“.

28

Den Zeigefinger auszustrecken sei – in den gesellschaftlichen Kreisen, in denen es getan wird – „nichts anderes als“ zu zeigen. Oder „im Kontext unserer Institutionen“ sei eins so viel wie das andere. Der konventionelle oder institutionelle Kontext ist vergleichbar mit den „Umständen“, unter denen die Armbewegung des Hausmeisters „nichts anderes als“ die Vergif-

tung der Hausbewohner ist: Nicht jedes absichtliche Zeigefingerausstrecken ist ein absichtliches Zeigen, oder als Zeigen zu verstehen. Man könnte sich darin täuschen, wie beim Winken. Wenn es „Konventionen“ des Zeigens gibt, dann gilt (nach der Analyse von David Lewis) nicht die Umkehrung: Zeigen sei „nichts anderes als“ das Ausstrecken des Zeigefingers. Ein Handamputierter ist nicht per se von den gesellschaftlichen Kreisen, in denen diese Konvention gilt, ausgeschlossen. Er kann, wie andere Mitglieder, auch mit anderen Mitteln zeigen: mit dem Ellbogen, seinem Blick, dem Bleistift im Mund oder mit den Zehen. Gegen die konventionalistische Auffassung spricht vielleicht auch der Hund. Er reagiert darauf, als würde er mit der gesellschaftlichen Übereinkunft übereinstimmen; aber er bricht sie nicht, wenn er in derselben Gesellschaft anders oder gar nicht reagiert.

Eine Konzeption von kommunikativen Handlungen als Verkettung von Mittel und Zweck, die entschieden „antikonventionalistisch“ ist, hat Paul Grice erstmals in seinem sogenannten „1957er Aufsatz“ vorgelegt [H. Paul Grice, Intendieren, Meinen, Bedeuten, in: Georg Meggle (Hg.), *Handlung, Kommunikation, Bedeutung*, Frankfurt am Main, 1993]. Sie lässt sich nicht in das „illokutionäre“ Modell von Searle integrieren, da sie schon von der „ersten“ Absicht an „perlokutionär“ ist, auf Wirkungen (beabsichtigte Effekte: Zwecke) bedacht. Danach fragen, was ein Akteur mit einer Äußerung meinte, heiße, nach einer Bestimmung der intendierten Wirkung fragen [Grice, a.a.O., 11]. „S meinte mit x etwas“ sei in etwa äquivalent mit „S beabsichtigte, dass die Äußerung von x bei einem Hörer eine Wirkung mittels der Erkenntnis dieser Absicht hervorruft“ [ebd.].

Meint man, x bedeute etwas, dann meint man in etwa, jemand meine mit x etwas. Auf das „scheinbare Gegenbeispiel der Verkehrsampel“, die gewiss so konventionell wie nur möglich ist, antwortet Grice, dass *irgendeine* Art von Bezug auf jemandes

Intentionen dennoch gegeben zu sein scheint [ebd.]. Sagt man, „es regnet“ bedeute (im zeitlosen Sinn), dass es regnet, dann ist das in etwa gleichzusetzen mit seiner Aussage oder einer Disjunktion von Aussagen darüber, was „man“ mit x zu *bewirken* beabsichtigt [ebd.].

29

Was ist so falsch an dieser Auffassung? – Seine Äußerung der Worte „es regnet“ wirken auf mich so, als meinte er damit, dass es regnet. Grice zufolge ist es unter Umständen seine (zweite?) Absicht, dass ich seine erste, „semantische“ Absicht erkenne oder ihm zuschreibe. Es kann, muss aber nicht sein, so wie meine Zuschreibung von Absichten immer wahr oder falsch sein kann.

Worauf sich diese „perlokutionäre“ Absicht stütze, so der Einwand, sei die konventionelle Beziehung, die „es regnet“ mit seiner Bedeutung verbinde; wie mit „dem minimalen Sinn machen (Übereinstimmung mit dem Code, Grammatikalität und so weiter)“ [Derrida, a.a.O., 106]. Es sei „lesbar“ ohne jemandes Absicht, in der es hervorgebracht wird oder wurde. Wenn da „es regnet“ steht, dann mag es auf mich ruhig so wirken, als meinte jemand damit, dass es regnet. Würde ich nachsehen, wer, dann fände ich bald heraus, dass ich es nur selbst meinte, was keine von jemand beabsichtigte Wirkung sei, sondern eine „Normalität“, die bis in meine Absichten gedrungen sei. Derrida würde vielleicht sagen, dass sie meine Absicht, etwas zu meinen, in einen „Abstand“ zu sich selbst bringt, mit sie nie „voll“ und ganz sich selbst gegenwärtig oder „erfüllbar“ ist.

Teils sei sie, würde eher Robert Brandom sagen, also auch meine „Normalität“, ein Produkt von „Normen“, die „wir“ (oder ein erlesener Kreis von Personen – „absichtlich“?) festlegten und auf die „wir“ folglich (nach unserer oder deren Ansicht) selbst festgelegt wären. Im älteren, etwas antiquierten Stil

des englischen Empirismus würde ich dagegen „Normalität“ mit „Gewohnheit“ ersetzen: ein Produkt von Erwartungen, die mit Handlungen verbunden sind, und die, so wie sie misslingen, oft auch unerfüllt bleiben. In seltensten Fällen wende ich mich dann enttäuscht an eine gesellschaftliche Institution, um bestraft oder rehabilitiert zu werden. Wäre „Gewohnheit“ so etwas wie Searles „Hintergrund“, dann wäre er nicht „vor-“, oder „nicht-intentional“: vielmehr eine Geschichte von Handlungen und damit verbundenen Absichten (Wünschen und Meinungen), die gewiss, aus der Perspektive einer „ersten Person“ erzählt, für niemand besonders interessant wäre. (Vielleicht für einen bezahlten Zuhörer; wie Freud sagt, braucht man sonst eine ästhetische Form, die wenigstens so etwas wie eine „Vorlust“ auf eine sonst eher nur so übliche, abstoßende Geschichte macht.)

30

Interessanter als das übliche gegeneinander Ausspielen der Positionen ist die Frage, wie oder wodurch eine sogenannte „Grice'sche Absicht“ erfüllt werden könnte. Würde sie auch durch die Aufmerksamkeit meines Hundes erfüllt? Wenn er mir, auch irrtümlich, die Absicht, ihn aufmerksam zu machen, zuschreiben könnte, sowie die Absicht, dass er sie zuschreiben soll, dann ja.

Norman Malcolm hat beispielsweise nichts dagegen, wenn ich seinem Hund Absichten zuschreibe, der, soweit ich mich erinnere, stundenlang vor einem Baum steht und zu den Ästen hinaufbellt, in denen sich die Nachbarskatze versteckt haben könnte. Ich würde fast glauben, er möchte mich auf sie aufmerksam machen, sie „mir melden“. Rüdiger Bittner lässt mir auch dem von ihm (seinem Hund) verfolgten Kaninchen eine Handlung zuschreiben, denn es flieht aus einem bestimmten Grund: „Es ist dessen bewusst, dass der Hund sich ihm nähert, und die Flucht ist eine Reaktion darauf. In den relevanten

Hinsichten ist damit sein Verhalten nicht unterschieden von meinem, wenn ich den Turm gegen den Angriff des Läufers schütze“ [Rüdiger Bittner, a.a.O., 197]. Die Frage ist: Kann ich dem Hund neben der Absicht, es zu jagen, auch die zuschreiben, das Kaninchen solle diese seine Absicht erkennen und sie, ebenso wie ich, ihm selbst zuschreiben? Sicher „kann“ ich.

Das ist die Jagd als Grice'sche Handlung: Der Hund hebt seine Pfote in der Absicht, das Kaninchen möge das als Zeichen der Absicht, es zu jagen, auffassen; das Kaninchen gibt sein Verstehen dadurch kund, dass es Anstalten macht, zu fliehen. Der Hund ist damit einverstanden und führt die Absicht aus, die das Kaninchen schon erkannt hat. Es flieht in der Reaktion nicht auf das Rennen des Hundes, das eine ganz andere Bedeutung haben könnte. Es reagiert vielmehr auf die damit verbundene Absicht, es zu jagen, die der Hund inzwischen auch geändert haben könnte. So könnte es geschehen, dass beide innehalten, um sich nochmals, so wie anfangs, zu unterhalten. Dazu könnte es notwendig sein, dass der Hund sich rasch dem Kaninchen nähert, wobei ich glauben könnte, er wolle es noch jagen, es aber habe schon aufgegeben. Also wird es zuvor auch ein Zeichen für die Jagdunterbrechung gegeben haben, das ich übersehen habe.

Wie man sieht, „kann“ ich Absichten zuschreiben, wie ich will. Aber, so die rhetorische Frage, könnte es nicht falsch sein?

31

Es passt vielleicht nicht unmittelbar als Antwort darauf, doch scheint mir die erste Unterscheidung, die Grice in seinem 1957er Aufsatz trifft, ein Hinweis zu sein. Es ist die zwischen „natürlicher Bedeutung“ und „Semantik“, grob gesagt. Sehe ich Tropfen auf die nasse Straße fallen, bedeutet das für mich natürlich, dass es regnet. Ähnlich bedeuten rote

Flecken auf meiner Haut, für einen Arzt natürlich, dass ich Masern habe. Beides kann richtig oder falsch sein. Ich habe nur eine allergische Hautreaktion, und die Tropfen waren keine Regentropfen. Im Unterschied dazu bedeutet „es regnet“ unabhängig davon, ob es regnet oder nicht, dass es regnet. Nach Grice heißt das, dass *man* „es regnet“ in der Absicht sagt, man solle es so verstehen, dass es regnet; nicht in der natürlichen Weise, dass es regnet, sondern in einer „semantischen“ Weise – in der mit jener zitierten Äußerung „gemeinten“ Bedeutung. Mit ihr ist nicht unbedingt die weitere Absicht verbunden, darüber zu informieren oder zu täuschen, dass es regnet. Die Verbindung ist möglich, nicht notwendig; damit unterscheidet sich die Semantik insgesamt von der natürlichen Bedeutung.

Wenn man das mit Derrida die „Abwesenheit des Referenten“ nennt, meint man dann, dass „es regnet“ nicht bedeutet, dass es regnet, oder dass es bedeutet, dass es woanders regnet? Die „strukturelle Möglichkeit, des Referenten oder des Signifikats (und somit der Kommunikation und ihres Kontextes) beraubt zu werden, macht, wie mir scheint, jedes Zeichen, auch ein mündliches, ganz allgemein zu einem Graphem [...] und ich werde dieses Gesetz sogar auf jede ‚Erfahrung‘ im allgemeinen ausdehnen, gesetzt, es gibt keine Erfahrung *reiner* Gegenwart, sondern nur Ketten differentieller Zeichen“ [Derrida, a.a.O., 29].

Um auf den Hund zurückzukommen: er scheint den ausgestreckten Zeigefinger in der natürlichen Bedeutung des Zeigens zu verstehen. Das heißt nicht, dass ich damit tatsächlich zeige; aber auch nicht, dass es, wenn ich nicht zeige, bedeutet, dass ich zeige. Wenn meine Geste kein Zeigen ist, bedeutet sie „natürlich“ nicht, dass ich zeige. Sie würde es nur als ein semantisches „Zeichen“ wie „ich zeige“ bedeuten, das selbst keine Zeigehandlung ist. Die „Abwesenheit des Referenten“ ist für die erste Absicht, etwas zu meinen, vielmehr ei-

ne notwendige Bedingung, als dass sie sie in (oder von) irgendeinem Sinn „beraubt“. Umgekehrt verhindert die notwendige „Anwesenheit“, in der mein Hund eine „natürliche Bedeutung“ zu verstehen scheint, dass ich mit ihm kommuniziere.

32

Der Hund erfüllt meine Absicht durch seine Aufmerksamkeit auf das Regenwetter. Diese ist in der Absicht, ihn darauf aufmerksam zu machen, nicht „gegenwärtig“ oder wie ein Ding „anwesend“ – paradox gesagt, sie ist zwar irgendwie „da“, war aber zuvor nicht „fort“ von da oder woanders, in meiner Absicht „da“. Doch ich habe sie absichtlich „herbeigeführt“, wie oft gesagt wird. Diese „kausale“ Redeweise des „Herbeiführens“ scheint jedoch genau so eine abseitige „Anwesenheit“ vorauszusetzen, wie sie Derrida demontiert. Jemand führt den Hund herbei, der zuvor draußen war (oder in einer anderen, möglichen Welt). Wenn ich das herbeiführte, was ich herbeizuführen beabsichtigte, bin ich bald wieder beim „kausalen Selbstbezug“ von Searle.

Das Verhältnis von Absicht und Handlung habe ich bereits, in Analogie zu einem *simply* Verfahren von Austin, als „Einsetzen“ zu beschreiben versucht: Handeln verhält sich zur Absicht wie ein Beispiel, das zu finden ist, zu einem Muster, das gegeben ist und dem es entsprechen soll. Für diese Analogie spricht auch Anscombes oft zitiertes Beispiel der Einkaufsliste.

Nun möchte ich versuchen, den „Selbstbezug“ als „Gleichsetzung“ von Muster und Beispiel aufzulösen. Nach Austin gibt es, wie gesagt, eine „Angleichung“, mit einer entsprechenden „Last“ am Beispiel. Davon wird es nicht befreit, wenn es passt. Es wurde darauf gleichsam hingebogen, und das bleibt es auch, im Unterschied zum Muster, mit dem es daher nicht „zusammenfallen“ kann. In einer anderen Handlung kann es als Muster ausgewählt werden, was darauf hinweist, dass es nicht

von selbst das Muster war, dem es gleicht. Eine Identität von Muster und Beispiel würde vielleicht auch Searle für „witzlos“ halten; sie ist typisch auch für seinen „Idealismus“, der den „Witz oder Zweck“ hat, eine Art *Garantie* für das Gelingen von Handlungen zu geben.

33

Nachdem ich den Hund erfolgreich auf das Regenwetter aufmerksam machte, bilde ich mir wahrscheinlich ein, dass ich genau und nichts anderes als das beabsichtigte, was geschehen ist. Was ich dabei gleichsetze, sind ein paar Merkmale des Ereignisses mit den Merkmalen oder Aspekten des Musters, denen es entsprechen sollte. Im Übrigen scheint mich das Ereignis nicht zu interessieren. Darin könnte ich mich im idealistischen Stil selbst täuschen. Die Merkmale sind Merkmale des Ereignisses, das meine Absicht erfüllt. Sie wird nicht durch die Merkmale oder Aspekte allein erfüllt, von denen ich das Gelingen meiner Handlung abhängig machen möchte.

Die Erfüllungsbeziehung ist vergleichbar mit der Beziehung zwischen demselben Ereignis und einer Äußerung des Satzes: „der Hund schaut aufmerksam auf den Regen“. Wie sie „wahr“ nur dann ist, wenn ich den Satz mit der Bedeutung, dass der Hund aufmerksam auf den Regen schaut, verwendete, ist die Handlung nur dann gelungen, wenn ich sie mit der Absicht ausführte, dass der Hund aufmerksam auf den Regen schaut. Diese Beschreibung würde auf die Absicht auch zutreffen, wenn der Hund nicht aufmerksam auf den Regen schaut, sonst wäre es nicht möglich, dass ich mich insofern täusche, als die beabsichtigte Handlung misslingt. Ähnlich würde die Beschreibung der Bedeutung auch dann auf die Äußerung zutreffen, wenn sie falsch wäre. Als Unterschied wird oft hervorgekehrt, dass ich jene Äußerung nicht in der Absicht mache, dass sie dadurch wahr wird, während ich die Handlung in der Absicht ausführe,

dass diese durch jene erfüllt wird. Darauf spielt auch die umkehrbare Ausrichtung von „Wort auf Welt“ von Searle an. Ich beabsichtigte, aufzustehen. Ich stand auf, und damit war meine Absicht, sofern ich mit ihr aufstand, erfüllt. Ich tat es, um sie zu erfüllen, doch ich sagte nicht, „ich stehe auf“, um diese Äußerung wahr zu machen. Die Erfüllung ist also ein Zweck, eine beabsichtigte Wirkung jener Handlung des Aufstehens. Insofern sind auch „bloße Körperbewegungen“ in einem instrumentellen Sinn zu verstehen. Um das Diktum Davidsons über „Sprachhandlung“ zu paraphrasieren: „Eine Handlung ist niemals Selbstzweck“. Auch wenn ich, was kaum vorkommt, nur mit der Absicht aufstehe, dass ich aufstehe, ohne sonst etwas damit anzufangen, habe ich ein Mittel zu einem Zweck gebraucht. Was fange ich mit meiner erfüllten Absicht an? Sie besteht darin, aufgestanden zu sein. Die Verkettung muss hier nicht enden. Ich könnte diese Erfüllung töricht finden und mich wieder hinlegen. Dazu muss ich aber erst einmal aufgestanden sein.

34

Wie passt zu dieser instrumentellen oder kausalen Betrachtungsweise das Verhältnis von Muster und Beispiel? Ich sagte, dass die Beschreibung, unter der eine Handlung absichtlich ist, zugleich die Beschreibung ist, die auf ihr Handlungsmuster zutreffen würde. Nun ist es Zeit, diese „Hypothese“ im Zusammenhang mit jener Betrachtungsweise zu diskutieren.

Das Muster, nach dem der Akteur absichtlich handelt, ist ein Grund dafür, dass er (ohne sich selbst zu beobachten) weiß, was er tut. Ähnlich bei Austin: man weiß, wonach man sucht, wenn man nur das Muster kennt, dem es entsprechen soll. Aristoteles setzt in der *Rhetorik* ebenfalls die Bekanntheit des Musters voraus, nach dem Handlungen als Beispiele gefunden und beurteilt werden sollen. Die Musterhandlung kann fiktiv sein oder „historisch“, was Aristoteles, wie gesagt, nur des-

halb bevorzugt, weil die Dinge eher so sind oder sein werden, wie sie bereits waren. Da ein Beispiel einem Muster nur in bestimmten Hinsichten, Aspekten oder Merkmalen, ähnlich ist, sind fiktive Muster gleichermaßen brauchbar.

Das von mir erwähnte Muster, so aufzustehen „wie immer“, ist fiktiv. Dagegen wäre ein Muster, es so „wie gestern“ zu machen, „historisch“ im besten Sinn. Denn gestern bin ich aufgestanden, während ich es „immer“ noch nie gewesen bin: Ich stelle es mir nur so vor. Ich könnte es auch einem Zweiten vorstellen. „So stehe ich immer auf“; hernach stehe ich auf, und erzeuge damit vielleicht die Fiktion eines Musters, dem es entspricht. Der Zweite wird jedoch genauso wenig wie ich selbst glauben, dass ich von Anfang an bis jetzt nach diesem Muster aufgestanden bin. Wie sollte ich es ein erstes Mal *absichtlich* machen? – Ein Dritter, der zu dieser Privatvorstellung hinzukommt, könnte mich zur Wiederholung herausfordern. Ich stehe also ein zweites Mal so „wie immer“ auf. Aber der Zweite sieht natürlich schon Unterschiede zum ersten Mal. „Du hast jetzt den linken vor dem rechten Fuß aufgesetzt, zuvor war es umgekehrt.“ Darauf kann ich sinngemäß erwidern, dass die Unterscheidung beider Füße kein Teil des Musters sei. Anders gesagt, ich stehe unter einer Beschreibung „absichtlich“ auf, die keinen Unterschied zwischen den beiden Füßen macht, mit denen ich es mache.

35

Damit unterscheidet sich mein fiktives Muster schon von einem, nach dem ich „falsch aufgestanden“ bin, weil mit dem linken Fuß. Wer ein solches Muster verwendet, hat nur die Absicht, mit dem rechten aufzustehen. Steht er anders auf, ist es in dieser Hinsicht falsch. Deshalb steht er nicht irrtümlich oder aus Versehen auf. Es ist wie mit dem irrtümlichen Verschütten von Tee anstatt des bewussten Kaffees. Wie Davidson darlegt, war es ein absichtliches Verschütten oder Auf-

stehen; nur dass es Tee oder der linke Fuß war, war ein Versehen. Im Fall meines Musters ist es gleichsam egal, welche von beiden Substanzen ich verschütete. Ich könnte sagen, dass es mich nicht interessiert, welche Füße ich gebrauche. Dass ich welche gebrauche, weiß ich trotz idealistischen Anhauchs, wie ich auch weiß, dass es irgendetwas gibt, das ich verschütete. Sonst verschüttete ich nichts.

Mein Muster ist nicht so schwammig, wie es scheint, aber auch nicht so greifbar wie das „von gestern“. Stelle ich es einem Zweiten mit den Worten vor: „So bin ich gestern aufgestanden“, so nimmt er wahrscheinlich an, dabei sei irgendetwas Auffälliges geschehen, was ich ihm jetzt zeigen möchte. Vergleichbar damit: „So steht Tante Frieda auf“, was nicht „historisch“ in dem Sinn ist, dass es auf eine datierbare Situation verweist, aber doch auf eine für sie typische Auffälligkeit. Sie scheint eine interessantere Geschichte zu haben als mein eigenes „so wie immer“; immerhin hat schon jemand ihre Eigenart bemerkt, die ich erst einmal bemerkbar oder auch nur wichtig machen wollte.

Wie es der Zufall will, zeige ich dem Zweiten, wie es gestern war, und der Dritte sagt: „Aber genau so steht Tante Frieda auf“. Der zweite kennt die Tante nicht, und ich habe es weder bemerkt, noch so gewollt. Als ich am Bettrand saß, so die Erklärung, habe ich in meine Frisur gegriffen, so als würde ich einen Knoten machen. Ich gestehe zu, dass mich das ebenso sehr an meine Tante erinnert, wie den Zweiten an die seine, aber nicht, dass es mein Muster gewesen ist. Aus der Perspektive des Dritten sehe ich ein, dass ich soeben und auch gestern so aufgestanden bin wie sie. Nur war sie gestern schon nicht das Vorbild, nach dem ich mich mit meiner Frisur beschäftigte. Sie hätte es soeben sein können. Da ich aber keine Überlegung der Art anstellte, dass ich es gestern so wie sie machte, war sie es nicht.

Es kommt nicht alle Tage vor, dass sich in meine Aufgabe des Aufstehens die andere eines „Knotens“ mischt, einer Entknotung oder Auflösung einer Verknotung, die ich mir im Schlaf zugezogen habe. Indem ich es zum Besten gab, habe ich es gleichsam an die Glocke der Öffentlichkeit gehängt, die immerhin die Größe von zwei weiteren Personen hat. Dass ich meine Handlung einer Darstellung oder Erzählung für wert befinde, ist einer einfachen Struktur zu verdanken: als ich dies tun wollte oder tat, kam mir jenes in die Quere.

Interessant daran ist offenbar keine Mittel-Zweckbeziehung; ich habe keine neue Methode herausgefunden. Was ein Hindernis zu sein schien, war keines. Auch so – mit „Knoten“ also – konnte ich aufstehen, als wäre weiter nichts geschehen. Ohne die Öffentlichkeit zu bemühen, würde ich, als gebranntes Kind von gestern, heute wieder in die Frisur greifen; diesmal ist es ein absehbarer, absichtlicher Teil des Aufstehens. Fand ich gestern die Brille nicht, ist die Suche danach heute schon ein Usus, ein vielleicht unnützer; jedenfalls ein anderer, neuer Stil, der bald für mich typisch ist oder jemanden an mich erinnert.

Von dieser Warte lässt sich ein unbefangenerer Blick auf die ästhetische Situation der Darstellung werfen. In ihr scheint, nach traditionellem Muster, die Gewöhnlichkeit a priori eine „Verklärung“ zu sein. Die an sich widersinnige Haarszene am Bettrand wird durch meine Darstellung zu etwas erklärt, womit ich schon zurechtzukommen scheine. Dass ich sie in die Aufstehszene einbaute, war schiere Absicht. Es war nicht meine Absicht, einfach nur nach einem Muster aufzustehen, sondern es darzustellen, oder die schauspielerische Figur, die ich gestern noch nicht mit Absicht abgeben konnte.

Was daran so ungewöhnlich ist, dass es die soeben erworbene Gewohnheit zu verklären scheint, lässt sich auch an der älteren und völlig unscheinbaren Gewohnheit zeigen. Mache ich je-

mandem vor, wie ich immer aufstehe, dann kehrt jenes konservative Gesetz der ästhetischen Verklärung paradoxerweise das Besondere und Ungewöhnliche daran hervor: Es ist die Form der Darstellung, um derentwillen ich diesmal so aufzustehen scheine wie immer. Zu diesem Zweck bin ich tatsächlich noch nie aufgestanden; bleibt die Frage, wie ich dazu komme.

37

Einem Zuschauer, der stets geneigt ist, alles Geschehen als vorüberziehendes Schauspiel zu betrachten, ob es ihm nun gefällt oder nicht, ist die Frage gleichgültig, wie es in manchen Fällen dazu kommen mag. Da er es nur in seiner Hand haben möchte, sich zum Adressaten zu machen, gleich ob er angesprochen ist oder nicht, fällt er aus einer Situation heraus, in der es darum geht, ihn als denselben oder als einen zu gewinnen, der von jemand anders angesprochen werden möchte.

Im Schema der Verkettung der drei Absichten, die Davidson der Sprachhandlung zuschreibt, nimmt die Darstellung den zweiten Platz ein, den der „Kraft“. Sie ist einerseits Zweck, für den ich ein Mittel auswählte, andererseits Mittel zu einem anderen Zweck. Darstellen ist wie Fragen, Behaupten oder Zitieren, dem es noch am ähnlichsten ist, kein Selbstzweck. Ich stehe in der ersten Absicht nach dem Muster von gestern auf, in der zweiten, um damit dieses Muster darzustellen; wäre das alles, hätte ich gar nicht damit angefangen. Ich hätte es zum „Zweck der Übung“ machen können, dem der Charakter eines Mittels (und einer „Kraft“) leicht abzulesen ist. So übe ich zum Beispiel, um es dann jemand zeigen zu können. Damit wäre schon eine dritte Absicht gefunden: ich stelle es dar, um es jemand zu zeigen. Dafür brauche ich einen, der mir zusieht, den ich gestern nicht hatte und der mir auch bei der vorbereitenden Übung fehlte (als möglichen oder „virtuellen“ Zuschauer vertrete ich ihn selbst). Es genügt nicht, dass er meiner Handlung zusieht und ein Muster erkennt, nach dem er

sie „etikettiert“. Das hätte er gestern genauso machen können, denn dafür ist meine Absicht so gleichgültig, wie sie es nach Nelson Goodman auch für die Darstellung sein soll. Dagegen gehe ich in dem Fall, dass sie eine Handlung oder Produkt einer Handlung ist, von einer kommunikativen Situation nach Grice aus, in der es nicht nur Absichten gibt, wie sie für jede Handlung notwendig sind, sondern auch die, dass sie von jemand anders erkannt und einem zugeschrieben werden sollen. Obwohl es unwahrscheinlich ist, nehme ich an, dass Zeigen (wie ich gestern aufstand) der letzte Zweck meiner Handlung ist, ihr „Hintergrundzweck“, wie Davidson sagt. Ihn habe ich nicht schon durch eine gelungene Darstellung erreicht. Es ist, wiederum nach Davidson, stets möglich, dass die zweite Absicht ohne der dritten, die erste ohne der zweiten erfüllt wird, nicht jedoch die dritte ohne den anderen beiden. Wenn es schon verschiedene Bedingungen der Erfüllung gibt, gibt es auch verschiedene Beschreibungen, unter denen meine Handlung absichtlich ist oder es zumindest sein sollte. Auf die es mir letztlich ankommt, ist: „er zeigt jemand, wie er gestern aufstand“, gefolgt von „er gibt die Figur ab, oder stellt die Art und Weise dar, in der er gestern aufstand“ und, nicht zu vergessen, „er steht auf wie gestern“. Diese Beschreibungen sind mit „dadurch dass“ oder umgekehrt, mit „um zu“ zu einer Kette zu verbinden: „er steht auf wie gestern, um die Art darzustellen, in der er gestern aufstand, und dies tut er, um jemand zu zeigen, wie er gestern aufstand“.

38

Unter glücklichen Umständen ist – im Sinn der Identität – das Aufstehen die Darstellung und das Zeigen zugleich. Verschiedenes ist geschehen, dass es soweit kommt. Mit meinen drei schematisch geteilten Absichten habe ich nur eine numerische Handlung vollzogen, die unter verschiedenen Beschreibungen

absichtlich ist. So war auch die Sprachhandlung einer Lüge nur eine einzige Äußerung der Worte „ich stehe auf“.

Dass ich aufstehe wie gestern heißt nicht per se, dass ich die Art und Weise meines gestrigen Aufstehens darstelle. Im ersten Fall gelingt meine Handlung nach Austins *simplen Verfahren* des „Einsetzens“. Wenn mein Aufstehen (als Beispiel) dem Muster von gestern entspricht, ist es mir gelungen. Im zweiten Fall liegt die Entsprechungslast am Muster, was Austin „Exemplifizieren“ nennt. Dabei steht, wie schon oft bemerkt, das Muster auf dem Spiel. Um es im Zusammenhang mit dem Aufstehen nochmals zu bemerken: es geht nicht darum, dass ich so wie gestern aufstehe, was ein gewöhnliches Aufstehen ist, sondern darum, dass ich gestern so aufgestanden bin.

Mit dieser Verschiebung der Last könnte ich mein Muster verfälschen, indem ich anders aufstehe. Die Bekanntheit des Musters ist gleichsam „blind“ vorausgesetzt. Sie wird gesetzt oder sichtbar gemacht durch die Darstellung, der eine suggestive, überredende Kraft des Bekanntmachens zuzukommen scheint, mit der sie das Dargestellte belastet. Der Abstand zum Aufstehen *nach* dem Muster ist nicht zu übersehen. Auf Anscombes Paradebeispiel angewandt, sollte ich nach oder „laut“ Liste einkaufen (oder aufstehen). Im Fall eines Einkaufs als Darstellung ist die Liste ausgeblendet oder vielmehr vom Einkauf verdeckt, der sie darstellen soll. Kaufte ich Margarine statt Butter, so sollte das zwar immer noch einen Buttereinkauf darstellen; doch die Frage, ob es richtig ist oder falsch, hängt davon ab, ob der zugrundegelegte Einkauf von „Butter“ dem Margarineeinkauf entspricht oder nicht. In dem Fall sagt wieder die Frau, nun als Regisseurin, zum Mann als ihrem Schauspieler: „Schau, hier steht Butter, und Du hast Margarine gekauft“ [89]. Das ist nicht unbedingt ein Fehler. Der Mann greift zur Liste und interpretiert das Wort „Butter“ in einem Sinn, in dem es der eingekauften Margarine entspricht. „Lass uns unter ‚Butter‘ Margarine verstehen“.

Die Requisite eines Off-Theaters wäre dafür dankbar. Wenn der Inspizient „Butter“ durchsagt, holt sie billige Margarine aus dem Kühlschrank, ohne dass sich jemand getäuscht hätte oder jemand getäuscht werden sollte. Das verändert schon den Sinn des Musters, wenn auch nur beschränkt auf eine kleine Einkaufsszene.

39

Dadurch, dass ich wie gestern aufstehe, stelle ich unter Umständen mein gestriges Aufstehen dar. Ein notwendiger Teil der Umstände ist die Verlagerung der Entsprechungslast auf das dargestellte, als bekannt vorausgesetzte Muster. Wenn niemand gesehen hat, wie ich gestern aufstand, kann ich scheint's grundsätzlich aufstehen wie ich will: warum sollte es nicht als richtige Darstellung aufgefasst werden? Außer mir fehlt ja jedem anderen der Vergleich. Das macht meine Szene für andere leider auch so uninteressant wie nur möglich.

Damit bin ich schon beim dritten Aspekt. Dass ich es darstelle heißt nicht per se, dass ich es jemand zeige. So würde allein schon sein Desinteresse dagegen sprechen, dass ich es ihm zeigen könnte, während es nicht dagegen spricht, dass ich es darstelle. Die Absicht, es darzustellen, enthält zwar die Absicht, dass es als Darstellung aufgefasst werde. Ähnlich soll die „Kraft“ einer Äußerung als Befehl, Behauptung oder Frage, als Beleidigung oder Entschuldigung, Wunsch oder Versprechen etc. in die Richtung wirken, dass sie als Befehl, Behauptung, Frage etc. erkannt wird. So wie sie jemand in dem Sinn richtig versteht, aber den damit verbundenen Zweck ignoriert oder nicht erkennt, wie es bei der Lüge sein soll, ist es möglich, dass jemand mein Aufstehen als Darstellung erkennt, ohne dass es auf ihn als das von mir beabsichtigte „Zeigen“ wirkt. Neben dem Desinteresse an meiner Darstellung, die natürlich unabhängig davon, ob sie richtig oder falsch

ist, als Darstellung verstanden wird, könnte es auch ein anderes Interesse sein, das einen Strich durch die Rechnung macht.

So erweckt meine Darstellung vielleicht ein Interesse an mir als Darsteller: „das hast Du gut gemacht“ oder „ich an Deiner Stelle würde nicht so nervös am Bettrand herumrutschen“. Auch wenn ich gestern tatsächlich so herumgerutscht wäre, dass meine Darstellung stimmte, ist das kritische (wie auch wohlwollende) Urteil über mich als Darstellenden vernichtend über mich als Zeigenden. Ich glaube auch nicht, dass Zeigen etwas ist, was man besser oder schlechter machen kann, darin wieder dem Zweck eines Zitats ähnlich: Gleiches zu sagen wie Wittgenstein etwa – „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man ...“; „m hm, das hast Du aber schön gesagt“, was weniger das Zitat vereitelt als jenen Wunsch des Gleichsagens („das hat Wittgenstein gesagt“, „ja, aber nicht so schön“).

40

„Darstellen“ bedeutet auch in dem Fall nicht dasselbe wie „Zeigen“, in dem beides dieselbe Handlung bezeichnet. „Im Zusammenhang mit einem Satz“ gesagt: „er stellt X dar“ bedeutet nicht, dass er X zeigt, und „er zeigt X“ nicht, dass er X darstellt. Auch „unter den Umständen“, dass beide Sätze durch dieselbe Handlung „wahr gemacht“ werden. Deshalb verlieren sie nicht ihre verschiedene Bedeutung. Sie sind beide zugleich wahr dadurch, dass „er“ X sowohl darstellt als auch (jemand) zeigt. Der eine Satz beschreibt dasselbe Ereignis wie der andere; die Identität ist nicht als Beziehung der Sätze zu verstehen.

Anscombe identifiziert weder Verben noch deren Bedeutung, wenn sie sagt, die Armbewegung des Mannes sei das Pumpen, und das Pumpen des Mannes das Auffüllen des Wasserbehälters. Wenn mit dem anstößigen „ist“ der Identität keine sprachliche Beziehung zum Ausdruck gebracht wird, welche dann? Die einer

Handlung, die - ähnlich der einer Person - eine Geschichte hat: „Meine Großmutter aus Kienberg (bei Gaming) ist die Stiefmutter meines Vaters, sie war die zweite Ehefrau seines Vaters“. Das könnte man so analysieren, als würde ich im Grund nur verschiedene singuläre Termini gleichsetzen: „meine Großmutter aus Kienberg“ = „die Stiefmutter meines Vaters“ = „die zweite Ehefrau seines (meines Vaters) Vaters“. Anscombe weist nicht in diese Richtung [vgl. Absicht, a.a.O., 73: „Nur sind mehr Umstände dafür erforderlich, dass A [die Armbewegung] B [das Pumpen] sein kann, als dafür, dass A einfach A ist“]. Es ist keine „mathematische Identität“, sofern man darunter eine „einfache“ versteht, für die es keine Umstände braucht.

Jene Analyse tilgt jedenfalls den temporalen Aspekt, mit dem ich meine Großmutter beschrieben habe. Sie *ist* die Stiefmutter meines Vaters, und sie *war* die zweite Ehefrau seines Vaters. Sie ist es zu einer Zeit gewesen, als dieser noch lebte; nachdem er gestorben ist, ist sie nunmehr seine Witwe. Ob man diese Unterscheidung akzeptiert oder nicht, ist eher gleichgültig. Mir kommt es nur darauf an, dass ich eine Person so beschreiben wollte, wie ich sie (zum Teil) kenne; zwar mit den verschiedenen Beschreibungen der Analyse, aber nicht mit der Absicht, diese gleichzusetzen oder zu identifizieren. Anscombes Beispiel verstehe ich auch so, dass sie damit, mit dem anstößigen „ist“ der Identität, nur eine Handlung als das beschreiben möchte, was sie ist.

Auch ihr Beispiel lässt eine temporale Differenz zu: Die Armbewegung war das Pumpen, dann ist es das Auffüllen des Wasserbehälters geworden, und nun, nachdem sich die Hausbewohner mit dem Wasser versorgt haben, ist es deren Vergiftung. Ich glaube nicht, dass das falsch ist. Falsch wäre nur der Schluss darauf, dass aufgrund dieser Differenzen, die eine Geschichte der Handlung markieren, die vergangene Armbewegung nicht identisch sein kann mit der gegenwärtigen Vergiftung

der Hausbewohner durch den einst pumpenden und damit auch sich selbst bewegenden Mann. Auch meine Großmutter ist erst später, nachdem sie zur zweiten Frau meines Großvaters wurde, zur Stiefmutter meines Vaters geworden, und später noch, als er zu meinem Vater geworden ist, ist sie zu meiner Großmutter geworden. Sie selbst kam vor mehr als einem Jahrhundert auf die Welt; zu jener Zeit bestimmt nicht als meine Großmutter. Nach all den Irrungen und Wirrungen denke ich derzeit aber doch, dass damals meine Großmutter geboren wurde.

41

Ich beschreibe damit einen Säugling mit seiner Geschichte, die gewiss anders verlaufen hätte können. Es ist vielleicht kein Zufall, dass dieselbe Struktur später auch für seine Handlungen typisch sein wird. Ist sie es nicht für jedes Ding, das eine Geschichte hat?

Diese harte, braune Nuss in meiner Hand ist die Nuss, die auf jenem Strauch gewachsen ist. Ist sie nicht damit identisch? Aber meine Großmutter ist auch nicht mit dem vierten oder fünften Fötus meiner Urgroßmutter identisch. Sie ist als Großmutter nicht mehr die, die sie als Fötus war, aber sie war es. Ich rede von ihr, wenn ich von ihm rede. Das hängt nur, wie oft gesagt wird, damit zusammen, dass ich sie als Person beschreibe oder „konstruiere“ (was eine philosophisch eher akzeptierte Umschreibung davon ist, wie ich von ihr denke). Auch wenn sie sich noch so sehr verändert hat, gewachsen ist und so weiter, unterstelle ich ihr eine Kontinuität, die von einem skeptischen Standpunkt natürlich höchst zweifelhaft ist.

Im Gegensatz dazu rede ich nicht von der Nuss, wenn ich von der Blüte rede, die sie war. Ich beschreibe sie als ein Ding, auch als dasselbe Ding, das ich zuvor in der Hand hielt und das früher einmal am Strauch gewachsen ist. Diesem Ding unterstelle ich zwar ebenfalls eine Kontinuität, die es mir er-

laubt, seine Veränderungen und Ortswechsel zu beschreiben. Aber von dieser Kontinuität nehme ich nicht an, dass sie für es selbst eine Rolle spielt. Mir ist daran gelegen, sonst wüsste ich nicht, wie ich es beschreiben sollte. Aber einer Nuss liegt nichts daran, dass und wie ich sie beschreibe. Beschreibe ich sie falsch, weil sie von einem anderen Strauch kommt, dann stört das vielleicht mich selbst oder eine andere Person, nicht aber die so oder anders beschriebene Nuss. Meiner Großmutter wäre es dagegen nicht so gleichgültig, wie ich sie beschreibe, als vierten oder fünften Fötus ihrer Mutter etwa, was ich davon ableite, dass sie sich auch selbst so oder anders beschreiben würde, mir also notfalls widerspricht.

Auch einen Skeptiker beschreibe ich als Person, die gestern einen skeptischen Standpunkt vertreten hat, den sie auch vorgestern vertreten hat. Auch wenn ihr Standpunkt in einer Nichtkontinuität ihrer eigenen Person besteht, schreibe ich ihn ihr als derselben Person zu, die ihn mehrmals vertreten hat, und von der ich weniger erwarte, dass sie ihn auch weiterhin vertreten wird, als dass sie sich vielmehr selbst als eine Person beschreibt, die dies und jenes gemacht hat, macht und voraussichtlich machen wird. Auf dieser Grundlage des Begriffs „Identität“ tritt, wie man sieht, „Widerspruch“ als ein Gegenbegriff auf, den ich auf eine Nuss nur mithilfe einer Figur der Personifikation anwenden könnte. Wenn sie dieselbe ist, die sie war, muss es auch möglich sein, dass sie sich widerspricht.

Mit dieser, auch „Prosopopoie“ genannten Figur, mache ich der Nuss „ein Gesicht“, die Maske eines Akteurs. Damit wirkt sie auf mich, als würde sie ihre Eigenschaften der Härte und Bräune absichtlich hervorbringen, vermutlich, um mich damit anzusprechen: „ich bin reif“. Oder auch, was auf den ersten Blick weniger absonderlich klingt, um als Teil auf den Naturzweck eines organischen Ganzen zu blicken, den es um seiner

selbst willen erfüllen möchte. Sofern ein Skeptiker gern Extreme vertritt, wundert es mich nicht, wenn er in diesem Sinn ein öko-esoterischer Naturteleologe wird, oder es zugleich mit seinem Standpunkt ist.

42

Um auf das „Darstellen“ und „Zeigen“ zurückzukommen, das dieselbe Handlung bezeichnet, lässt sich eine ähnliche Differenz bemerkbar machen, die eine Geschichte derselben Person hat. Die Darstellung (meines Aufstehens von gestern) war bereits gelungen, bevor sie die Wirkung des Zeigens (darauf, wie ich gestern aufstand) ausbreitet. Es gibt kein Gesetz, das beides verbindet, keine Konvention und keine Formel, die sich mit dem mathematischen Zeichen der Identität „ $X = Y$ “ bilden lässt. Damit wären zum Beispiel Symmetrie und Reflexivität von X und Y verbunden, während sowohl im Fall der Identität meiner Großmutter als „Stiefmutter“ und „Ehefrau“ als auch im Fall der Identität meiner Handlung als „Darstellen“ und „Zeigen“ die *Termini*, wie Anscombe sagt, nicht symmetrisch und nicht reflexiv sind, sich also asymmetrisch und irreflexiv zueinander verhalten.

Goldmans Kritik ist insofern verfehlt: „Eine solche [asymmetrische, irreflexive] Relation kann aber nicht zwischen einem gegebenen Ding und diesem Ding selbst bestehen, woraus wir den Schluss ziehen müssen, dass die Akte, von denen im Anscombe-Beispiel die Rede ist [Armbewegen, Pumpen, Wasserauffüllen, Vergiften], *nicht identisch* sind“ [Goldman, Die Identität von Handlungen, a.a.O., 334]. Was wie eine „Störung“ der *einfachen* Identität zwischen gleichwertigen *Termini* ($A = A$) wirkt, ist die Geschichte oder Ansammlung der Umstände, die eine Person und ihre Handlung zu dem machen, was sie ist und teils mit Absicht sein möchte.

Die *Termini* „Stiefmutter“ und „Ehefrau“ haben auch für die, die beides zugleich sind, einen verschiedenen Bedeutungswert,

sodass sie nicht beliebig füreinander austauschbar sind. Damit meine ich nicht, dass sie einmal in diese Rolle, einmal in jene schlüpfen, was natürlich ab und zu auch sein kann. Entscheidend ist, dass die Umstände des Stiefmutterwerdens andere sind als die des Ehefrauwerdens. Niemand muss, so glaube ich fest, deshalb, weil er [sic!] Ehefrau wird [ich halte mich nur an's grammatische Geschlecht, gar nicht so sehr, um mich damit zu spielen], auch zugleich Stiefmutter werden. Er verdankt es allein dem Umstand, dass sein werdender Mann bereits ein Kind aus anderer Ehe hat. Es könnte sein Grund sein, ihn zu heiraten, warum nicht? Das würde eher für als gegen meine Argumentation sprechen (der Grund ist nicht das Begründete).

Könnte es nicht eine Konvention geben, nach der manche, wenn nicht alle Frauen nur geschiedene oder verwitwete Männer mit Kind heiraten dürfen? Danach wäre es für sie obligatorisch, im gewissen Sinn auch „notwendig“, zugleich Ehefrau und Stiefmutter zu werden. Umstände dafür sind leicht auszudenken. Aber bei jedem denkbaren kann ich mir auch denken, dass der angetraute Mann oder sein Kind früher oder später stirbt. Da ich mir keine begleitende Konvention vorstellen kann, die dies mit Erfolg verhindern könnte, verbinde ich mit beiden Termini auch in dieser konventionellen Situation verschiedene Umstände, oder „Geschichten“ meinetwegen (die „Narration“ trägt derzeit wieder Blüten).

43

Die Darstellung sollte meiner Absicht nach jene Wirkung des Zeigens entfalten; dabei weiß ich, dass es nicht so sein muss, und wenn es geschieht, anders sein hätte können. Nach Grice ist dieses Wissen um die *Kontingenz* notwendig dafür, dass ich mit meiner Handlung etwas im Sinn habe oder „meine“. Im Folgenden setze ich nur voraus, dass es beim Zeigen um eine beabsichtigte Wirkung auf jemand anders geht. Grundsätz-

lich könnte ich auch für mich selbst darstellen, wie ich gestern aufstand. Es macht zwar, als Ausführung oder Aufführung, nicht als Einübung verstanden, leicht depressiv – wie man von den Schauspielern Ludwigs des Zweiten weiß, der sie, als ihr einziger Zuschauer, oft vor leerem Saal zurückließ –, doch es ist nicht unmöglich. Dagegen ist (nach meiner Voraussetzung) „Zeigen“, obwohl es für primitiver gehalten wird, nur in einer Situation mit jemand möglich, dem etwas gezeigt wird. So hatten die Schauspieler Ludwigs wieder einmal den *King Lear* dargestellt, doch zeigen konnten sie es niemand (sie konnten es nicht zeigen).

Das Muster für eine kommunikative Handlung ist nach Grice bekanntlich folgendes: Der Akteur muss beabsichtigen, mit seiner Handlung eine Wirkung auf jemand hervorzurufen, und er muss zudem beabsichtigen, dass dieser seine Handlung als eine mit dieser Absicht gemachte Handlung erkennt [vgl. Grice, a.a.O., 9]. Der Akteur nimmt an, dass eine gewisse *Chance* besteht, dass *seine Absicht eine Rolle* bei der Hervorbringung der Wirkung *tatsächlich spielen wird*; damit ist gesagt, dass *er es nicht als im voraus feststehend ansieht, dass die betreffende Wirkung hervorgerufen werden wird*, ganz gleich, ob seine Absicht erkannt wird oder nicht [vgl. 10; die Kursivierung habe ich von Grice übernommen; statt „Überzeugung“, mit der er die beabsichtigte Wirkung benennt, habe ich nur „Wirkung“ eingesetzt].

König Ludwig könnte die Absicht seiner Schauspieler, ihm eine Darstellung von *King Lear* zu zeigen, durchaus erkennen, ohne sie zu erfüllen. Er sieht vielleicht sogar hin, nur um ihre Depressionen abzuwenden; so könnten sie zur tröstlichen, wenn auch irrtümlichen Meinung kommen, dass er sich von ihnen zeigen ließ, was sie ihm zeigen wollten. Umgekehrt können sie in der Auffassung, das Stück für sich zu proben, die nicht beabsichtigte Wirkung des Zeigens erzielen. Angenommen, Ludwig bevorzugt die Probesituation, denn die absichtliche Demonst-

ration nervt und lenkt ihn vom Stück ab. Davon bekommen die Schauspieler Wind, daher tun sie so, als probten sie, während sie insgeheim das Stück ihrem Zuschauer zeigen wollen, der sich seinerseits insgeheim das anscheinend geprobte Stück zeigen lassen will. Dieses Beispiel entspricht offenbar nicht dem kommunikativen Muster von Grice. Wenn aber der Wind ein paarmal hin und her weht, so dass Ludwig und seine Schauspieler Kenntnis von ihren „insgeheimen“ Absichten haben, sowie Kenntnis von ihrer Kenntnis, dann scheint es wieder zu passen; ihre Absichten sind dann nur nicht so heimlich, wie sie vorgeben. Wenn sie weiter so tun, als wären sie es, machen sie sich etwas vor: ein zweites Stück, das *King Lear* als Stück-im-Stück zeigt, vorausgesetzt, Ludwig verliert daran nicht sein Interesse.

44

Man hat Grice (seinem 1957er Aufsatz) oft den Vorwurf gemacht, dass seine Verbindung von kommunikativen Absichten und *gelungenen* Handlungen zu lose sei, nicht eng genug, um allerlei Gegenbeispiele auszuschließen. Um diese als Beispiele unterzubringen, hat das einerseits zu raffinierteren, anderen Mustern der Erklärung geführt, andererseits dazu, die Kontingenz oder die metonymische Figur, die Absicht und Handlung auch im Fall der Kommunikation nur „lose“ verbindet, aus den Augen zu verlieren. Stattdessen ist mehr ein metaphorisches, oder anders gesagt, ein „intrinsisches“ Bild der Verbindung in den Vordergrund gerückt; Kommunikation soll sich im Unterschied zu anderen Handlungen als erfolgversprechender erweisen, ausgestattet mit besonderen Garantien, wie denen der Konventionen, der konstitutiven Regeln gemeinsamen Verhaltens oder der „Festlegungen“ (Searle, Brandom etc.), die insbesondere „Rationalität“ gewährleisten sollen.

Als Kontrast dazu ein Gegenbeispiel von Grice; Ausgangspunkt ist die Frage, ob es Fälle gibt, die seinem Muster zu ent-

sprechen scheinen, bei denen man aber dennoch nicht von „Meinen“ oder gemeinter, nichtnatürlicher „Bedeutung“ reden kann. A entdeckt, dass B rot wird, wenn er rülpst. Das teilt er B mit, und auch dass er es so will, weil es ihm gefällt, dass B immer dann, wenn er rülpst, rot wird. B ist damit einverstanden. So kommt es scheinbar zu dieser kommunikativen Situation: Mit der Absicht, B solle rot werden, zudem auch mit der, B solle seine erste Absicht erkennen (oder sich an die Abmachung erinnern), rülpst A. B wird rot, nicht ohne die Absichten zu erkennen oder wiederzuerkennen. Wenn B auch durch seine Erkenntnis rot wird, so bleibt doch noch die Frage zu klären, ob B es „in der Hand“ hat, rot zu werden. Wenn nicht, dann erzielt A die beabsichtigte Wirkung bei B nur in einer „natürlichen“ Weise; die „Meinung“ von A beziehungsweise der Sinn des Rülpens, dass B rot wird, ist für das Rotwerden von B belanglos, auch wenn B damit übereinstimmt oder es genauso wollte wie A [vgl. Grice, 11, 12].

Parallel dazu könnte man die Frage stellen, ob König Ludwig es „in der Hand“ hat, sich das dargebotene Stück zeigen zu lassen. Wenn er gar nicht anders kann – etwa weil er so gebannt davon ist, wie es seine strenge Muse der Kunst verlangt –, dann läuft die diesbezügliche Absicht der Schauspieler ins Leere. +++

45

Ein derzeit oft diskutiertes Paradigma kommunikativen Handelns ist das „gemeinsame Spazierengehen“ von A und B, auf das ich später kommen werde. Im Zusammenhang mit dem Muster und dem Gegenbeispiel von Grice möchte ich nur eine weitere Parallele ziehen. Wenn A und B mit der gemeinsamen Absicht über das Feld spazieren, eben dies zu tun, dann ist die gemeinsame Meinung, gemeinsam spazieren zu gehen, für die erzielte Wirkung belanglos, sobald einer von ihnen nicht anders kann, als mit dem anderen mitzugehen. Wenn Berta mit mir ge-

meinsam übers Feld spaziert, weil sie auf die Erfüllung meiner Absicht irgendwie „festgelegt“ ist, dann kann das Vorkommen ihres Parts eines „gemeinsamen Spaziergangs“ nicht „als von der Erkenntnis meiner Intention abhängig betrachtet“ werden [Grice, 13]. Die Wirkung habe ich bei Berta nicht durch ihre Erkenntnis meiner Intention erzielt, sondern durch eine „Festlegung“, eine normative Bindung oder Verbindlichkeit. Auch wenn diese ein Teil meiner Absicht wäre (ich wollte sie verpflichten), die Erkenntnis dieser Absicht legt sie nicht auf ihre Erfüllung fest. Was nach konventioneller Ansicht „Kommunikation“ garantieren soll, scheint sie nach dieser Ansicht zu verhindern. Auch wenn diese Parallele überzogen ist, kennzeichnet sie den Abstand zu einem Standpunkt wie dem von Searle (oder Brandom etc.), im Hinblick auf kommunikatives Handeln, und auf Handeln allgemein; auch die Erkenntnis der eigenen Absicht legt einen nicht darauf fest, sie zu erfüllen.

Grice geht es in seinem Aufsatz um die Differenz: „natürliche / nichtnatürliche Bedeutung“. Die „nichtnatürliche“ ist nicht mit Davidsons „erster Bedeutung“ zu verwechseln, auf die sich die „semantische Absicht“ bezieht. Allerdings spricht Grice von der „primären Absicht“, von der sich – ähnlich wie in Davidsons Schema der Reihenfolge – eine „sekundäre“ dadurch abhebt, dass sie auf einen weiteren „Hintergrundzweck“ gerichtet ist. So zeige ich Berta, nach einem anderen Beispiel Grices, meine Uhr, mit der „primären“ Absicht, dass sie sieht, wie spät es ist, und mit der „sekundären“, dass sie nach Hause geht. Was sie dieser Absicht nach tun soll, kann „für die Bedeutung“ meiner Handlung „nicht als relevant betrachtet“ werden, wie Grice sagt. Das liegt nicht daran, dass die zweite Absicht „perlokutionär“ ist, „auf eine Wirkung bedacht“, was die erste ebenfalls ist, sondern daran, dass nur die erste „kommunikativ“ in seinem Sinn ist. Es ist meine Absicht, dass sie die Absicht, zu sehen, wie spät es ist, erkennt,

aber nicht die, sie nach Hause zu schicken. Dieser Effekt sollte meiner Absicht nach anders zustande kommen, gleichsam „mit der Uhrzeit“, „ohne mich“ oder meine Meinung.

Natürlich kann Berta meine insgeheime Absicht genauso gut erkennen. Dennoch kann sie mir nicht vorwerfen, ich sei der Meinung, sie solle nach Hause gehen. Ich hätte es gemeint, wenn ich auch die Absicht gehabt hätte, dass sie meine zweite Absicht erkennt. Mit dieser Absicht könnte ich, statt auf die Uhr, gleich „auf die Tür zeigen“ oder Berta „einen leichten Stoß“ in diese Richtung geben [vgl. Grice, 10]. Das soll hier vorerst für die Differenz von „nichtnatürlicher Bedeutung“ (Grice) und „erster Bedeutung“ (Davidson) genügen.

46

Mit einem letzten Beispiel von Grice möchte ich an die Handlung des Darstellens und Zeigens anschließen, um in ein paar Strichen mein anfangs angekündigtes „Künstlerportrait“ zu skizzieren.

Es geht darum, folgende Fälle zu unterscheiden: 1) ich zeige Herrn X eine Fotografie, die Frau X in einer prekären Situation mit Herrn Y darstellt; 2) ich zeichne ein Bild, das jene Situation darstellen soll, und zeige es X. Die hergezeigte Fotografie, so Grice, *bedeutet* nicht, doch die Zeichnung *bedeutet*, dass die Frau es mit Y treibt. Mit dem Zeigen des Fotos meinte ich nicht, dass sie es mit ihm treibt, mit dem des gezeichneten Bildes dagegen schon.

Wie kommt es zu dieser verblüffenden Unterstellung? Grice trifft folgende Unterscheidung: Das Erkennen meiner Absicht ist, wie ich annehme, im Fall 1) für das Hervorbringen der beabsichtigten Wirkung irrelevant. X würde (meiner Annahme zufolge) meinen, seine Frau treibe es, auch wenn ich das Foto ihm nicht zeigte, sondern irgendwo liegenließe, wo er es findet. Was nun aber die Wirkung meiner Zeichnung auf X betrifft, so nehme ich an, dass es einen Unterschied macht, ob

er von mir annimmt, ich beabsichtigte, ihn auf die „Szene“ hinzuweisen, oder annimmt, ich „würde nur so herumkritzeln oder versuchen, ein Stück Kunst zu machen“ [9].

Im Hintergrund jener Unterstellung steht also die Auffassung, dass meine Absichten beim Zustandekommen und Zeigen des Fotos für X gleichgültig sind, bei dem der Zeichnung dagegen nicht. Das ist nicht Grices Auffassung, sondern „meine“, als der zeigenden Figur seines Beispiels. Auch wenn ich das Foto mit der Absicht gemacht habe, ihm zu zeigen, was es darstellt, glaube ich, dass es ihm nicht darauf ankommt. Nicht ich zeige mit ihm, was es zu zeigen scheint, sondern es zeigt, was ich mit ihm zu zeigen scheine. In dieser Auffassung kann ich mich täuschen. Er sieht und weiß einfach nicht, was das gefundene Foto „zeigt“ oder was es soll. So könnte ich auch in dem Fall als Zeigender auftreten. Er zeigt mir das Foto, und ich zeige ihm, was es darstellt, indem ich mit den Finger herum tippe und sage: „Das ist Frau X, und das Herr Y, mit dem sie was hat“.

47

Dagegen habe ich meine Zeichnung nicht nur in der Absicht gemacht, sie ihm zu zeigen, sondern auch in der, dass er diese erkennen soll. Er soll sich nicht nur von der Zeichnung zeigen lassen, was sie darstellt, sondern vor allem auch von mir. Dieses Beispiel stellt kein zeichentheoretisches Muster dar, sondern das einer kommunikativen Handlung.

Es geht nicht darum, dass man mit einer Zeichnung etwas meinen könnte, was mit einem Foto nicht möglich wäre. Der Punkt ist, dass ich die Wirkung der Zeichnung von meiner Meinung abhängig machen möchte; dabei braucht meine Meinung weder wahr zu sein, noch muss ich sie selbst für wahr halten – beides ist für eine „nichtnatürliche Bedeutung“ charakteristisch. So meine ich zum Beispiel nicht, dass die Frau von X etwas mit Y hat, möchte X aber glauben machen, ich meinte es,

was ein Grund für ihn sein soll, es selbst zu meinen oder zumindest Verdacht zu schöpfen. Dieses Beispiel unterscheidet sich von dem anderen nicht oder „nur“ in dem Punkt, dass ich, durch die absichtliche Verschleierung meiner Absicht, das Muster kommunikativen Handelns verfälsche. Aber ich rechne damit, dass X es irrtümlich als passendes Beispiel dafür auffasst.

Grices Theorie des kommunikativen Handelns ist als „kausalistisch“ und „individualistisch“ bezeichnet und auch diskreditiert worden, da es – im Grundmuster des *1957er Aufsatzes* – nur darum geht, Wirkungen mit Absichten zu erzielen, die zwar aufeinander gerichtet sind, aber nicht in einer „gemeinsamen Absicht“ verschmelzen können. Eine „Wir-Absicht“, oder auch ein „Wir-Gefühl“, in dem die minimale gesellschaftliche Synthese zweier Handelnder vorausgesetzt oder auf eine „prä-reflexive“ Art sich bereits eingefunden haben soll, bevor sie handeln, widerspricht dem hier dargestellten Begriff des kommunikativen Handelns als eines, mit dem diese Synthese erst hergestellt werden soll; mit Absichten, die grundsätzlich unerfüllt bleiben können.

Damit, dass ich Grices Muster meiner Darstellung von „Kunsthandlungen“ zugrundelege, nehme ich die „handlungstheoretische Verkürzung“ in Kauf, die mit dem „Individualismus“ verbunden wird. Das Muster lässt sich selbst dann verwenden, wenn eine Kunsthandlung (oder ihr Produkt) ein „kollektives Bewusstsein“ oder „Einverständnis“ vermitteln soll, das der Akteur mit seinen Adressaten teilen möchte oder tatsächlich teilt, auch dann also, wenn er mit der erfüllten Absicht handelte, jenes Bewusstsein oder Einverständnis mit seiner Kunsthandlung herzustellen, sodass ein „Stück Kunst“ zugleich eines der „Moral“ ist, oder „Ideologie“. Es wäre nur zu dumm, oder ein Stück ästhetischer Ideologie, diese Möglichkeit auszuschließen. Das wird sie nicht schon durch die Wahl jenes

kausalen und individuellen Musters kommunikativen Handelns, zu dem auch „Kunsthandlungen“ passen.

48

Wenn Grice sagt, dass X meine Zeichnung nicht „als ein Stück Kunst“ auffassen soll, so deshalb, weil dies nicht meine Absicht ist. Dass eine Kunstabsicht der Absicht, ihn über das Treiben seiner Frau aufzuklären, widersprechen oder zumindest ihre Erfüllung verhindern würde, ist wiederum nicht als ein allgemeiner poetologischer Standpunkt zu verstehen, den Grice im theoretischen Hintergrund seines Aufsatzes selbst vertritt, sondern als „meiner“, den ich als seine Beispielfigur vertrete.

Auch wenn damit über „Kunst“ nichts gesagt zu sein scheint, positioniert es im Schema der Reihenfolge die Absicht, Kunst zu machen, als eine „dritte“ Absicht. „Kunst“ bezeichnet die Art und Weise, in der meine Darstellung auf X (nicht) wirken soll und, wenn ich Glück habe, auch (nicht) wirkt. Im Folgenden geht es darum, die negativen Klammern mit einem anderen Beispiel zu entfernen. Da die Zeichnung schon die Folge einer Handlung ist, von der sie sich unterscheidet, komme ich auf das Aufstehen zurück, welches auch dann, wenn es „Kunst“ ist, eine „bloße Körperbewegung“ von mir ist.

Mein Handlungsmuster ist „so aufstehen wie Tante Frieda“; ich gebrauche es nicht nur in der „ersten Absicht“, um in dieser Weise aufzustehen, sondern auch in der „zweiten“, um das Muster zu „exemplifizieren“ oder darzustellen, wie ein Schauspieler seine Figur. Sie ist nicht allein „Frieda“, aber auch die Figur von *King Lear* ist in einer Aufstehszene nicht allein sie selbst, sondern so, wie sie aufsteht. Habe ich den Zweck erreicht, meine Figur darzustellen, so habe ich damit nicht schon den Zweck erreicht, dass die Darstellung „ein Stück Kunst“ ist. Dazu brauche ich einen Adressaten, wie meinen Onkel Sepp, Friedas Mann, auf den es so wirkt. Ähnlich

wie die Schauspieler ihren Ludwig als den brauchen, auf den ihre Darstellung als Schauspiel wirkt. Auch als Neffe meines Onkels betrachte ich nicht schon die gelungene Darstellung selbst als Kunst, sondern eine bestimmte Form der Wirkung, die sie auf ihn hat: er soll mein Verhalten für ein Stück Schauspielkunst halten. In diese Erwartung fließt meine Vorstellung von seiner Kunstvorstellung ein.

Damit scheint meine Kunstvorstellung in übertriebener Weise mit der meines Onkels belastet zu sein; da die Erfüllung der dritten Absicht die der anderen Absichten voraussetzt, sind jedoch meine Vorstellungen darüber, wie meine Tante aufsteht und wie ich dies darstellen soll, nicht weniger mit seinen Vorstellungen belastet, von denen ich mir ebenfalls ein Bild gemacht haben muss. Dieses kann genauso falsch sein wie das Muster; wenn ich nur ein unpassendes Beispiel ihres Aufstehens als „Standardmuster“ wählte. Meine Darstellung wäre falsch, wenn ich dieses richtig darstellte. Wenn meine zweite Absicht nicht erfüllt ist, bleibt die dritte gleichfalls unerfüllt. Und wenn meine erste Absicht, aufzustehen wie Tante Frieda, „nur“ wegen eines falschen Musters unerfüllt bleibt, das ich vielleicht genau wie mein Onkel für richtig befinde, dann könnten wir uns beide in jeder Hinsicht täuschen: den Aspekt des Aufstehens betreffend, der Darstellung wie auch den der Schauspielerei.

49

Es wäre - nach dem dargestellten Grundmuster - grundverkehrt, meine Handlung zwar als „Kunst“ oder „Schauspiel“ zu betrachten, nicht aber als Darstellung dieser oder jener Figur; oder als Darstellung, nicht aber als das, was ich als kleiner Schauspieler „wirklich“ mache. Umgekehrt wäre es nicht verkehrt, meine Schauspielerei nur als mein eigenes Aufstehen aufzufassen; es würde nur meine weiteren Absichten nicht erfüllen.

Erschwert mit jenen Belastungen, scheint die Aufgabe einer „Kunsthandlung“ kaum ausführbar zu sein, weder im praktischen Sinn, noch im theoretischen, den ich mir scheinbar selbst eingebrockt habe. Eine Methode der *Entlastung* ist, den Begriff „Kunsthandlung“ im institutionellen Sinn zu verstehen: es gibt einen Rahmen, in dem Dinge oder Ereignisse als Kunst auftreten und in dem man sie, sofern man nur den Rahmen erkennt, auch leicht als Kunst erkennt, ohne sich auf Absichten und damit verbundene Kunsthandlungen einzulassen.

Die Entlastung ist bekanntlich Realität: wer eine „Kunsthandlung“ betritt, soll einfach nur wissen, dass darin „Kunst“ gehandelt wird; es wäre lächerlich, es abzustreiten, oder im Namen eines anderen Kunstbegriffs zu bestreiten, dass es sich darin um „Kunst“ handelt. Die Erkenntnis einer dritten Absicht wird einem gleichsam geschenkt, und dafür ist, mehr noch als der Kunde, der Künstler dankbar. Um eine Parallele zu einer Sprachhandlung zu ziehen, findet er sich darin ein wie der Ironiker, in seinem eher „gebrochenen“ Rahmen, von dem man weiß, wie seine Behauptung wirken soll.

Dann sagt er: „schönes Wetter heute“. Das war also gewiss ironisch, aber inwiefern, das weiß man auch mit diesem Rahmen erst, wenn man weiß, dass er etwas behauptet hat, und auch, was er behauptet hat. Angenommen, auch diese ersten zwei Absichten werden mir gleichsam geschenkt. Ich weiß, er behauptete in ironischer Weise, dass das Wetter heute schön sei, womit er das Gegenteil meinte. Wenn der Ironiker die Absicht hat, in dieser mehrfach gerahmten Situation jene ironische Äußerung zu machen, dann scheint sie - von Unfällen und anderen Gebrechen abgesehen - gelingen zu müssen. Das spricht ironischer Weise dagegen, dass er mit jener Absicht handelt. Er hat keinen Grund, ironisch zu sein: „Ironie“ bezeichnet den Rahmen, in dem er handelt, nicht eine Wirkung, die er darin absichtlich hervorbringen könnte. Von einer absichtlich erzielten Wirkung weiß er, dass er sie verfehlen könnte, was

der Rahmen, der ihn von seiner Absicht entlastet, verhindern soll.

50

Auf die „Kunst“ übertragen, ist das „konventionelle Paradoxon“ des Ironikers leicht mit der Geschichte aufzulösen, wie es dazu kommt. „Kunst“ mache ich nicht mit der Absicht (oder „in der Vorstellung“), „Kunst“ zu machen, sondern in der, Eingang in den Rahmen einer „Kunsthandlung“ zu finden. Ich versuche also, alles zu tun, um „hineinzukommen“, wissend, dass es „Kunst“ erst dann ist, wenn ich drinnen bin. Wenn ich aber Eingang gefunden habe, habe ich nur die Elemente wiedergefunden, die der „Rahmen“ entfernen und abhalten sollte. Damit lerne ich, zwei Orte oder Situationen zu unterscheiden: Die, an denen ich handle, nicht anders als jeder, der handelt, mit der Absicht oder in der Vorstellung, es sei dies oder das; und die, an denen es als dies oder das erkannt werden soll, ohne dass es auf meine Absicht oder Vorstellung ankommt.

Das war die Auflösung. Statt um die Kunstvorstellung meines Onkels geht es um die von Personen, die im Stand sind, einen funktionierenden Entlastungsapparat von Absichten zu bedienen: einen Rahmen setzen, übernehmen, biegen oder brechen. Ihre Kunstvorstellung, die der Rahmen „repräsentiert“, vertritt oder ersetzt, kann ich nur in einer ähnlichen Weise herausfinden wie die meines Onkels, die ein anderer Rahmen – der eines Kabarettts etwa – repräsentiert.

So wie ich sie mir als sein Neffe selbst vorstellte, kann man sich über jemand lustig machen, ohne Gefahr zu laufen, ihn zu beleidigen. Während mein Onkel diese Vorstellung mehr der „Kleinkunst“ zurechnet, halte ich sie für das Große und Ganze meiner Kunst, aber so ein Übereifer schadet nichts. Es genügt, dass er mein Aufstehen „wie Tante Frieda“ als lustiges „Stück Kunst“ auffasst. Wie zum Beweis dafür, wirkt es auf

ihn tatsächlich amüsant, auf meine Tante aber, die uns beobachtet hat, beleidigend; er entschuldigt mich mit dem Hinweis auf mein künstlerisches Talent, das ich nur zum Besten gegeben habe.

Eine konventionelle Reaktion auf dieses Beispiel wäre die, den gemeinsamen Rahmen zu „rekonstruieren“, den ich mit meinem Onkel teile, nicht aber mit meiner Tante, die nach wie vor beleidigt ist (und zwar gleich doppelt). Solange jener „Rahmen“ nur ein methodisches Instrument der Beschreibung ist, kann es kein Fehler sein, ihn zu rekonstruieren. Wenn er aber als ein Teil der beschriebenen Situation rekonstruiert werden soll, genauer gesagt, als der Teil, der die gemeinsame Kunstvorstellung eines Kabarets „repräsentiert“, die ich mit meinem Onkel teile, dann ist es ein Fehler. Meine Absicht war, eine Wirkung zu erzielen, nicht, sie in der Art eines Kabarets vorwegzunehmen oder selbst zu bestätigen. Mit dieser Absicht hätte ich mir selbst applaudieren können.

51

Ich beabsichtigte auch nicht, meinen Onkel zum Applaudieren oder sonst einer Form der Zustimmung zu bringen. Es sieht vielleicht so aus, weil die Bestätigung des Erfolgs, den ich erreichen wollte, ein Teil des beabsichtigten Erfolgs selbst zu sein scheint. Was habe ich davon, wenn es ihm gefällt, er aber nicht zeigt, dass es ihm gefällt? Also habe ich, wenn es nicht nur ein Wunsch ist, doch die Absicht, dass er es in irgendeiner Form zeigt. Die Frage ist, ob ich mit dieser Absicht handelte. Lässt sich meine Handlung nicht als „Zustimmung erheischen“ beschreiben? Sie lässt sich immerhin so beschreiben und verstehen, als wäre sie ein passendes Beispiel für die Kleinkunstvorstellung, die den gemeinsamen Rahmen bildet, in dem ich mit meinem Onkel übereinstimme und seine Zustimmung erwarte. Diese Ansicht bringt zwar meine Absichten durcheinander; aber warum sollte es darauf ankommen?

Mein Handlungsmuster war erstens nicht eine Kunstvorstellung, sondern, weit entfernt davon, eine bestimmte Art und Weise, aufzustehen. Diese wollte ich zudem darstellen. Dass beides nichts von „Kunst“ oder Kleinkunst an sich hat, ist für mein Argument, weshalb es auf Absichten ankommt, ausschlaggebend. Die „Kunst“ kommt erst mit meiner dritten Absicht ins Spiel, als „Hintergrundzweck“ meiner Handlung. Wenn ich ihn nicht erreiche, hilft mir auch die Erfüllung der anderen Absichten nichts: meine Handlung ist misslungen. Dass ich aufstand wie Tante Frieda, und dass ich damit darstellte, wie sie aufsteht, war beides „absichtlich“; doch es war nicht „absichtlich“, dass ich damit meine Tante beleidigte. Ich habe es dennoch getan, wenn auch nicht mit Absicht.

Sie erkennt die einen Absichten und schreibt sie mir zu: „ja sicher, du bist aufgestanden wie ich, und hast dich damit über mich lustig gemacht“; nur mit der Beleidigung streicht sie die weitere, auf meine „Kunstvorstellung“ bezogene Absicht durch, sie nicht zu beleidigen. Meine Handlung ist mit dieser Folge als „Beleidigung“ zu beschreiben; so gesehen, gibt sie eben kein passendes Beispiel ab. Sie ist misslungen, weil ich die beabsichtigte Wirkung meiner Darstellung verfehlt habe.

Bei meinem Onkel habe ich sie allerdings erreicht. Zudem habe ich seine Zustimmung in Form einer Entschuldigung enthalten. Freilich habe ich sie nicht in der Form beabsichtigt, sonst hätte ich auch jene Wirkung beabsichtigt, die meiner Absicht zuwiderläuft. Aber welche andere Form der Zustimmung habe ich beabsichtigt? Irgendeine Beifallskundgebung? Das war die Entschuldigung auch. Um Beifall zu beabsichtigen, brauche ich eine Vorstellung davon, wie und auch wer mir Beifall geben soll – eine Vorstellung, die mir fehlte. „Er beschwört mit seiner Handlung den Beifall seitens seines Onkels herauf“: unter dieser Beschreibung handelte ich also nicht mit Ab-

sicht. Der Beifall ist willkommen, und doch kein Zweck, den ich erreichen wollte.

52

Diese gemischte Situation einer teilweise gelungenen und misslungenen „Kunsthandlung“ stellt eine einprägsame Lektion für den „Rahmen“ dar: Er ist ein Wirkungsgeflecht zwar mehrerer Personen, aber deshalb nicht weniger einseitig oder „provinziell“, wie die eine Wirkung, die ich beim Onkel erreichte, und nicht bei der Tante. So, wie mich deren Reaktion irritieren kann, kann mich ein „Rahmen“ irritieren, der mich von der Absicht, in ihm zu handeln, entlastet oder trennt. Beides bringt meine Kunsthandlung durcheinander (als Handlung, die ich mit der Absicht oder „in der Vorstellung“ vollziehe, sie – oder eine ihrer Folgen – sei „Kunst“). Solche Irritationen sind oft ein guter Grund, sich für eine andere „Kunstvorstellung“ zu interessieren und die eigene zu ändern. Dennoch frage ich, weshalb ich umgekehrt, als Akteur einer Kunsthandlung, nicht ebenso irritierend wirken soll (durch „Aktion statt Reaktion“). Des „Rahmens“ wegen?

Durch ihn bin ich hineingekommen, anders gesagt, ich habe schon bestimmte Erwartungen erfüllt. So wie ich den Rahmen verstehe, stellt er eine einmal erfüllte Erwartung auch nur so lange auf Dauer, bis sie enttäuscht wird. In dem Fall besteht sein Automatismus darin, die Enttäuschung zu entfernen. Hinter oder vielmehr in dem Automaten sitzt aber vielleicht nur eine einzige Person, deren Aufgabe es ist, anderen die eigene Enttäuschung zu ersparen. Es ist die Handlung eines Delegierten, der indessen nicht nur sein Publikum vertritt, das nicht enttäuscht werden möchte, sondern auch seine Akteure, die es nicht enttäuschen sollen. Das erklärt die „Entlastung“ von deren Absichten: ihre Erfüllung ist in ihrer Vertretung aufgehoben, die ihrerseits eine absichtliche Handlung des „Präsentierens“ ist, das Gegenteil des Entfernens. Der

„Rahmen“ kann als eine „dritte Person“ beschrieben werden, die nicht unbedingt in der Einzahl handelt, aber doch in einem gewissen Einverständnis mit anderen zu handeln scheint. Der Vorteil dieser Beschreibung ist, dass sie alles das, was der „Rahmen“ mit unerklärlicher „Kraft“ von selbst zu machen scheint (er wählt und sondert aus, zeigt und vergewissert), als Handlung erkennbar macht, die das Ziel ihrer „Kraft“ verfehlen kann. Das gilt auch dann, wenn der „Rahmen“ nicht, wie hier, als Teil der Situation aufgefasst wird, sondern als theoretisches Konstrukt der Beschreibung: Man kann darüber streiten, ob er sein Ziel, etwa eine Äußerung oder einen Satz als Ironie auszuweisen oder zu präsentieren, erreicht oder nicht. Nur ist „er“ nicht ein „Rahmen“, sondern jemand, der ihn konstruierte.

Meine Frage ist demnach auch so zu verstehen, weshalb es mir als Akteur nicht möglich sein sollte, die „dritte Person“ ähnlich zu irritieren, wie mich meine Tante irritierte. Wenn ich als Akteur in Zweifel darüber geraten kann, ob meine Kunsthandlung gelungen ist oder nicht, warum soll dann eine dritte Person, die auch als Vertreter meiner selbst auftritt, nicht ebenso in Zweifel darüber geraten? Eine Antwort darauf versuche ich im nächsten Abschnitt zu geben.

53

Schließe ich die Tante von jener Situation als Publikum aus, weil sie nicht in den „Rahmen“ des erwarteten Erfolgs passt, dann erspare ich mir die Irritation. Dann mache ich aber mehr „gemeinsame Sache“ mit meinem Onkel als „ein Stück Kunst“, das so oder auch anders wirken kann. Zum Zeitpunkt der Handlung gab es diese „Sache“ noch nicht; ich konnte die Wirkung, die ich nicht beabsichtigte, erst ausschließen, nachdem sie eingetreten ist und ich sie bemerkte. Darauf könnte ich mit einer anderen, „gemeinsamen Handlung“ einen Pakt zu schließen

versuchen, der die Handlung mit „rückwirkender Kraft“ absichert.

Was wäre „Ironie“ als „gemeinsame Sache“? „Schönes Wetter heute“ – „Du Ironiker“. Das ist beinahe alles, was in dem Rahmen geschehen kann. Darin konnte der eine keine andere Absicht haben als die, bestätigt zu werden, während der andere nicht anders kann, als ihn zu bestätigen. Alles andere fällt heraus. Wer sich der Ironie verpflichtet, dem kann, wie Friedrich Schlegel gezeigt hat, noch etwas geschehen: Das Wetter ist tatsächlich schön. Sollte er nur meinen, dies wäre schlecht? Nein, denn konsequent folgt auf die „erste“ die „zweite Ironie“, die Schlegel (als dritte Person, die sowohl für die Dichter als auch ihr Publikum spricht) auch die „prosaische“ nennt: Der Ironiker meint nicht nur „schlicht“ das Gegenteil, sondern auch dessen Gegenteil. Die Figur ist damit ebenso „universell“ wie „unabsichtlich“, ganz wie es die romantische Absicht ist.

Eine „gemeinsame Sache“ ist jedenfalls nicht „als Kunst“ beabsichtigt, auch dann nicht, wenn sie im institutionellen Rahmen einer „Kunsthandlung“ lokalisiert ist, in dem sie, sofern nur er einmal erkannt wird, „als Kunst“ erkannt werden soll. Das scheint ein Widerspruch zu sein, in den ich mich durch meine eigene Kunstvorstellung verwickle; eine Vorstellung von „Kunst“ als beabsichtigter Wirkung auf jemand, für den sie gemacht ist. Diese Wirkung kann etwas auch haben, ohne beabsichtigt zu sein, sie kann mit etwas beabsichtigt sein, ohne dass es sie hat; oder es hat sie, ohne dass die Absicht erkannt wird.

Wenn es sie aber hat, beabsichtigt ist und auch so erkannt ist, dann kann es nach meiner Darstellung keine „gemeinsame Sache“ sein; die beabsichtigte Wirkung stellt sich weder zwangsläufig noch durch Festlegung ein. Dass es das Publikum „in seiner Hand“ hat, die Dinge oder Ereignisse, die Teile einer mehr oder weniger öffentlichen Kunsthandlung sind, als

Kunst zu betrachten oder nicht, ist (nach dem Muster von Greece) nur eine Konsequenz der Absichten des Handelnden, der sie hervorbringt; für ein Publikum, das von den ästhetischen Effekten, die es zu überwältigen scheinen, ebenso willkürlich absehen kann wie er selbst.