KUNSTHANDLUNG ALSERGRUND

Stolpern und sich totstellen

MATERIALHEFT GERHARD SPRING

Stolpern und sich totstellen,
zwei Paradigmen einer Handlungstheorie der Kunst (G. Spring)

(erscheint in: „Für die Beweglichkeit 3. Kreuzungen und Paraphrasen“,
Tage der Poesie, edition philosophisch-literarische Reihe, Linz 2012)

1.1 Bewegung

Die drei Titelworte (oder Begriffe) dieses Buches - "Beweglichkeit, Kreuzung und Paraphrase" - betrachte ich im Folgenden unter dem Aspekt einer allgemeinen Handlungstheorie, die auch "Standardtheorie"[1] genannt wird. Sie definiert, anspruchslos wie sie ist, "Handlung" als "Körperbewegung eines Akteurs, die unter irgendeiner Beschreibung absichtlich ist".[2]

Das heißt nicht, dass jede andere Beschreibung einer Bewegung uninteressant wäre, ganz im Gegenteil. So kann es sein, dass ich, die Treppe hinabsteigend, stolpere. Obwohl meine Stolperbewegung nach Auffassung dieser Theorie etwas ist, was ich offenkundig getan habe, ist sie unter der Beschreibung des Stolperns keine Handlung - vorausgesetzt, ich habe mich nicht aus irgendeinem Grund dazu gebracht. Als Handlung „gilt“ (aus Sicht des Interpreten) eine Körperbewegung nur unter der Voraussetzung, dass eine ihrer Beschreibungen vom Akteur (beiderlei Geschlechts) als Handlungsbeschreibung akzeptiert werden könnte (vorausgesetzt ferner, er versteht die Beschreibung); „akzeptiert“ aus

[1] Diese Bezeichnung ist eher ein Spitzname, der in anderen Handlungstheorien kursiert. Die genannte Theorie selbst ist, soweit es sie gibt, eher bekannt als anerkannt. Als ihr streitbarer Hauptdarsteller wird zwar zurecht Donald Davidson hingestellt, aber so weit die theoretische Szenerie reicht, steht er darin mit Elizabeth Anscombe so ziemlich allein. Er selbst bezeichnet die Theorie als „aristotelisch“ und „thomistisch“, und er zieht auch mehr als nur eine traditionelle Linie zu David Hume. Dieser, wenn ich so sagen darf, beliebteste Watschenmann der anderen, scheint’s weniger „standardisierten“ Handlungstheorien, sagt wohl alles, was zum „Standard“ zu sagen ist.

[2] Donald Davidson (1985), Handlung und Ereignis, Frankfurt am Main, 96: „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.“ Aus dem Zusammenhang gerissen, so Davidson in einer Fußnote, sei dieser Satz zwar nicht falsch, aber irreführend. Im Gegensatz zum elementaren Begriff der „Basis-Handlung“, mit dem Arthur C. Danto arbeitet, nach dem „nur eine Körperbewegung“ eine Basis-Handlung ist, die Bewegung anderer Dinge (durch Körperbewegung) aber eine andere (Art der) Handlung, geht es bei Davidson nicht um verschiedene Handlungen (je nachdem, ob sich der Akteur selbst bewegt oder anderes) oder gar um die „Reduktion“ von Nicht-Basis-Handlungen auf ihre Basis einer „bloßen Körperbewegung“, sondern nur um verschiedene Handlungsbeschreibungen. Damit schließt er sich Anscombes „Intention“ (1957) an (vgl. Gertrude Elizabeth Margaret Anscombe (1986), Absicht, Freiburg/München).

einem der Gründe, die er dafür hatte, sich in der so beschriebenen Art und Weise zu bewegen.
Angenommen, ich hatte einen Grund, die Treppe hinabzusteigen: ich wollte, wie Josef Bauer 1966, ein Porträt von mir machen, als "Mann" in der nämlichen Bewegung. [Abb. 1] Unter dieser Beschreibung des Porträtierens war meine Bewegung auf der Treppe, vom Stolpern einmal abgesehen, absichtlich beziehungsweise eine Handlung. Auf die Frage, warum ich die Steintreppe hinabsteige (oder gestiegen bin), hätte ich geantwortet: "um ein Porträt zu machen". Auf die, warum ich gestolpert bin, hätte ich vielleicht auf den Stein hingewiesen, über den ich gestolpert bin, aber ich hätte keinen Grund angeben können, aus dem ich es absichtlich getan haben sollte. Der Konjunktiv genügt, denn tatsächlich braucht ein Akteur zum Handeln und ein Interpret zum Zuschreiben einer Handlung nur in seltenen, eher kritischen Momenten eine Befragung durchzuführen beziehungsweise eine Rechtfertigung zu geben.

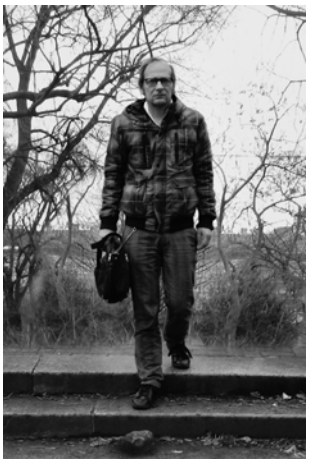
Abb.1

Diese Bewegungen, von der Theorie als "Referenz" der Handlungsbeschreibung hingestellt, stehen allerdings nicht gleichermaßen im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit des Akteurs und seines Interpreten: sie sind weitgehend unbestimmt. Um beispielsweise eine Stolperbewegung zu imitieren, muss ich nur ein grobes Stolpermuster kennen, dem meine Imitation entsprechen soll. In einer ausführlicheren Beschreibung oder feineren bildlichen Auflösung würde dieselbe Bewegung jede Ähnlichkeit mit dem Stolpern, das sie ist, verlieren. Ähnliches ist zu der „einen“ Bewegung des Hinabsteigens zu sagen: Wird sie nur in den verschiedensten anderen Bewegungen beschrieben, die ich dabei gleichfalls mache, dann könnte ich dieselbe nicht als die von mir beabsichtige Handlung akzeptieren. Denn ich hatte keinen Grund, mich in der ausführlichen Weise der Beschreibung die Treppe hinab zu bewegen. Auf die heikle Frage, wie viele Bewegungen ich beim Treppensteigen tatsächlich ausführte (die

Anzahl der Ereignisse), würde ich also einfach sagen: „eine“.
Vielleicht hätte ich im vorigen Absatz besser "unterbestimmt" als "unbestimmt" gesagt, um nicht den Eindruck der Ignoranz hervorzurufen. Dazu eine bekannte Analogie: Wenn ich die Treppe hinabsteige, ist mein Interesse für die Treppe nicht gleichzusetzen mit dem für die Dinge, aus denen sie letztlich besteht. Dennoch weiß ich, dass ohne ihre Partikel (und deren verrückte Bewegungen) die Treppe nicht die Steintreppe wäre, die mich angeblich so interessiert. Es ist nicht nur eine Frage des mir fehlenden Vokabulars oder Wissens. Wenn ich sie hinabsteige, gehe ich nicht auf ihre Mikrostruktur ein. Aber auch nicht, und das ist die Analogie, auf meine Beine, obwohl ich weiß, dass ich ohne sie (und deren Bewegungen) nicht hinabsteigen könnte. Das ist, wie gesagt, kein Grund, sie zu ignorieren.

1.2 Kreuzung

Für den Begriff einer "Kreuzung" möchte ich zwei Linien ziehen, die sich überschneiden sollen. Letzteres klingt selbstverständlich, ist hier aber nicht als meine Bewegung zu verstehen. Das "Überschneiden" bezeichnet bestenfalls die Bewegung der beiden Linien an einem Punkt.
Anders ist zum Beispiel der Fall, in dem ich zwei Finger kreuze, um damit einen Buchstaben abzubilden. Dann bin ich weniger damit beschäftigt, die zwei Linien zu ziehen, die meine Finger sind, als damit, diese in einem gewissen Punkt einander überschneiden zu lassen. Das klingt meinesteils zwar passiv, ist aber ähnlich einem Tee, den ich ziehen lasse, etwas, wofür ich einen Grund angeben kann: es geht mir darum, in naher Umgebung und einfacher Weise (mittels Fingerüberschneidung) ein "X" abzubilden, ähnlich Michèle Métail in China. [Abb. 2] Dazu bewege ich schließlich absichtlich meine Finger.

Abb. 2

Folglich kann diese Fingerbewegung nur eine Handlung sein: eine Bewegung meinerseits, die ich unter der Beschreibung des Überschneidenlassens (ähnlich dem Ziehenlassen) als meine Handlung akzeptiere. Damit schneide ich ein Problem an, das die sogenannte "Standardtheorie" der Handlung

auch für die Kunst brauchbar macht: Manchmal scheint ihr Akteur dadurch zu handeln, dass er sich eben nicht "selbst bewegt", sondern andere oder anderes bewegen lässt. In einem gewissen Sinn, der im Unterschied zur genannten "Selbstbewegung" buchstäblich zu nehmen ist, sind aber auch die elementaren Bewegungen meiner Finger, die ich (ohne andere Dinge zu benutzen) selbst ausführe, etwas, das ich gleichfalls geschehen lassen muss. Denn bislang ist es, soviel ich weiß, noch keinem Akteur gelungen, mit Absicht und gutem Willen allein seine Finger zu bewegen.[3]

Um auf Michèle Métail zurückzukommen, ist auch das "Finden", das "Herausfinden" oder "Wiederfinden" eines vertrauten Buchstabens in fremder Umgebung etwas, das der Akteur teils geschehen lassen muss. Zum anderen Teil macht er sich jedoch auf, um ihn zu finden, und er weiß auch, wie es anzustellen ist, dass es geschieht. Seine Bewegungen, welche es auch sind, sind derart auf das fernere Finden bezogen, dass es vom Geschehen abhängt, ob sie in diesem Sinn gelingen oder nicht. In einem scheinbar näheren Sinn hängt die Frage, ob eine Bewegung des Fingers gelingt oder nicht, gleichfalls davon ab, ob die Finger sich in der gewünschten Weise bewegen oder nicht.[4]

Die Überschneidung, von der ich anfangs gesprochen habe, ereignet sich zwischen den folgenden zwei Linien: die eine, die ich bereits angedeutet habe, führt vom Ereignis einer Bewegung zu den Gründen (den Absichten, Wünschen und Überzeugungen) des Akteurs, der die Bewegung macht. Die andere Linie ziehe ich dagegen vom Standpunkt einer zweiten Person, die gegenüber dem Akteur als Interpret oder Betrachter auftritt, zum Standpunkt des Akteurs, den die andere interpretiert oder betrachtet; "indirekt", wie ich sogleich hinzufügen muss, denn der Punkt ist der,

---

[3] Ich weiß, man arbeitet daran. Doch soweit ich die Erfolge kenne, hängen sie ab von einer Bewegung der Nervenbahnen, die der (amputierte) Akteur mittels sprachlicher Befehle absichtlich herbeiführen soll. Die Linie von der Absicht zum gelungenen Geben eines Befehls ist vergleichbar mit der zum gelungenen Fingerbewegen selbst: „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).

[4] Nach Roderick Chisholm sieht es so aus, dass der Akteur seine Fingerbewegung herbeiführt in dem Bestreben, dass sich seine Finger bewegen; „er bewegt seine Finger" heißt demnach: „er verursacht das Ereignis des Bewegens seiner Finger". Wenn er nichts anderes tut, keine anderen Mitteln ergreift, um es „geschehen zu machen", ist die Handlung eine „Basis-Handlung". In Chisholms Version ist sie in jedem Kontext jene Handlung, die ein Akteur (seiner Ansicht und Absicht nach) unvermittelt oder „direkt" vollzieht. Der Akteur verursacht das Ereignis seiner Fingerbewegung im Sinn des „unbewegten Bewegers" aus der aristotelischen Metaphysik: „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". (Roderick Chisholm , Freiheit und Handeln, in: Georg Meggle (1977), Analytische Handlungstheorie, Band 1, Frankfurt am Main, 366)

dass die zweite die erste Person nicht unmittelbar vor sich hat. Stattdessen hat sie eine Folge oder ein „Produkt" ihrer Handlung vor sich, deren Sinn sie versteht oder zu verstehen sucht.
Im direkten Fall wäre die "Kreuzung" ein Dreieck: zwei Personen auf der Basis mit einem Ereignis, um das es beiden geht, am Scheitelpunkt. Diese trianguläre Situation[5], in der zwei Akteure sowohl aufeinander als auch auf ein Ereignis oder Objekt bezogen sind, ist in dem Fall, in dem einer der Akteure die „Bühne“ verlassen hat, in zwei Linien zerbrochen. Bedingung ist, dass der abwesende Akteur etwas hinterlassen hat, eine Figur seiner Handlung, oder nur ein „Requisit“ davon, von dem er möchte, dass es vom anderen gesehen und verstanden werde. Mit dieser Bühnenmetapher, so abgeschmackt sie ist, deute ich nur missverständlich an, dass jene Situation auch die der darstellenden Kunst ist. Der Metapher fehlt die Rampe. Wenn ich im Theater zum Beispiel glaubte, mir gegenüber auf der Bühne eine zweite Person zu haben, die sich gemeinsam mit mir auf einer Linie befindet, irrte ich. Statt mit ihr habe ich es mit einer Figur zu tun, einer (beinahe gleichzeitigen) Folge ihres Auftritts. Diese Verwirrung lässt sich auch ausschlachten, bis sie langweilig wird.
Der skizzierte Schnittpunkt wurde und wird oft als Zeichenbewegung dargestellt, als "Semiose", die sich von selbst vollziehen soll – beziehungsweise ohne andere Akteure, als es Zeichenträger und getragener Sinn sind. Simples Beispiel: Ein Warnschild mit einem abgebildeten Stein signalisiert oder "signifiziert", wie man auch sagte, "Achtung, Stein", gegeben einige Konventionen oder Codes, die die gemachte Verknüpfung selbst sind. Im Modell der Kreuzung, mit der ich diese Situation mit dem Schild beschreiben möchte, sind zusätzlich zwei Personen notwendig, von denen die eine, welche mit dem Schild eine Warnung aufgestellt hat, fehlt. Wenn die andere das Schild als Warnung vor einem Stein interpretiert, und damit nicht falsch liegt, gibt es eine zweite Linie: sie führt von dieser (anderen) zu jener (einen) Person, die sie warnen (oder zumindest so tun) wollte (geblieben ist davon nur ein Schild).
Davon abgesehen scheint sich zwar auch das Schild als Warnung interpretieren zu lassen. Nur kommt eine Warnung ohne wenigstens einen

[5] Die Triangulation ist bei Davidson das Grundmodell einer kommunikativen Situation. Das 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. In der von mir als Kreuzung beschriebenen Situation jedoch „triumphiert es“, wie Davidson sagt, „über den Verlust der direkten kausalen Beziehungen“. Seine Elemente bleiben in der Kunst erhalten. (Vgl. Donald Davidson (2008), Die Sprache der Literatur, in: Wahrheit, Sprache, Geschichte, Frankfurt am Main, 277).

Gewarnten im mittleren Frequenzbereich der "Standardtheorie" niemals vor. Was dagegen oft vorkommt, ist eine Warnung, die keine Handlung ist, etwa indem ich jemanden durch mein eigenes Stolpern vor dem Stein warne, und dies nicht meine Absicht ist. In dem Fall (eines Unfalls) braucht und kann mich mein Betrachter aber auch nicht interpretieren oder verstehen (nach gegenteiliger Auffassung ist es natürlich umgekehrt).

Ein anderer Aspekt der Handlungstheorie, der sie für die Kunst brauchbar macht, betrifft die Rolle der „Konvention“, die bei einer so "standardisierten" Handlung wie dem Warnen mit einem Schild zweifellos hineinspielt. Die Konvention wird als austauschbares Mittel zum Zweck (einer Warnung) in Anspruch genommen. Damit ist gesagt, dass es zum selben Zweck neben dem konventionellen Schild auch andere, nicht-konventionelle Mittel geben müsste. Wäre die Warnung mit der dafür gebrauchten Konvention „intrinsisch“ oder so eng verbunden, dass es anders gar nicht ginge, so wäre diese nicht nur keine "Konvention"[6] - die Warnung wäre auch keine Handlung. Diese muss zumindest die Chance haben, zu misslingen, und auch die, gar nicht erst begonnen zu werden. Beide Möglichkeiten fehlen einem konventionellen Schild, das zwangsläufig und permanent erfolgreich zu warnen scheint.

Daraus folgt, dass es eine Bewegung, die durch und durch "konventionell" ist, nicht gibt. "Es gibt" (im Rahmen der skizzierten Theorie) Bewegungen, auf die konventionelle Beschreibungen wie "Grüßen" zutreffen, doch auf diese treffen notwendigerweise auch nicht-konventionelle Beschreibungen zu, wie etwa "Armheben" oder „Kopfnicken“. Nicht immer ist die konventionelle Beschreibung auch die, unter der die Bewegung absichtlich ist. Dass sich ein Akteur in einer Hinsicht konventionell bewegt, heißt nicht einmal, dass er überhaupt handelt. Teils sind Fehlinterpretationen in dem Sinn ein Glück für den Akteur (beim ersten Sprachlernen), teils ein Pech (beim Kopfnicken in China) und teils beides[7].

1.3 Paraphrase

In welchem Sinn ich den Begriff "Paraphrase" verwenden möchte, hat sich

[6] Vgl. David Kellogg Lewis (1975), Konvention, Berlin. Konventionen sind nach Lewis als „Regularitäten“ des Verhaltens definiert, die unter anderem auch die Bedingung der „Arbitrarität“ erfüllen sollten - der „Willkür“ im strengen Sinn einer zwanglosen (freien) Auswahl. Vgl. Davidsons Argument gegen die These, „Sprache“ sei primär eine konventionelle Angelegenheit, die sich durch gewisse Regelmäßigkeiten, Regeln oder Gesetze definieren ließe (Donald Davidson (1986), Kommunikation und Konvention, in: ders., Wahrheit und Interpretation, Frankfurt am Main). Man muss schon irgendwie reden (oder sonst kommunizieren) können, um sich zu verabreden oder eine Verabredung einzugehen.

[7] Kunstbeispiel in eigener Sache: man lobt mich für meine Ironie, und ich weiß nicht, was das ist.

teils schon abgezeichnet. Die Gründe für diese Verwendung sind wiederum recht allgemein. Sie hängen zusammen mit der soeben charakterisierten Situation einer "Kreuzung".

Diese zeichnet sich dadurch aus, dass es einen Interpreten gibt und dass die interpretierte Person fehlt. Dennoch gibt es etwas von ihr, das die Behauptung rechtfertigt, eine Person werde interpretiert. Nach der „standardisierten“ Auffassung der Theorie, die mich auch darum interessiert, gibt es überhaupt nur Personen, die zu interpretieren sind. Einer der Gründe dafür ist, dass es sonst nichts gibt, was interpretiert werden möchte und dafür etwas macht. Diese direkt stupide wirkende These wird mit einem weiteren Grund vielleicht verständlicher. Zweitens ist es nämlich eine Bedingung der Interpretation, dass das interpretierte Ding selbst ein Interpret ist. Dieses ist folglich als "Person" zu betrachten (dieser Zusammenhang ist begrifflicher Art). Nur ein Interpret kann etwas tun oder machen, das ein anderer Interpret verstehen sollte.

Auf dieser gewiss am heftigsten abgewehrten Seite der Theorie möchte ich den Begriff der Paraphrase platzieren. Denn, um es zu wiederholen, die interpretierte Person fehlt, was vor allem in der Kunst kein Zufall ist. Als Interpret abwesender Künstler bleibt mir daher nichts anderes übrig, als die hinterbliebenen Folgen oder "Spuren" ihrer Kunsthandlungen, "Kunst" also, dahingehend und auch nur so weit zu paraphrasieren, dass daneben wieder eine Handlung ins Spiel kommt. Dass es sich dabei nie um die Handlung des Akteurs handeln wird, liegt auf der Hand. Er tritt auch nicht auf, nur weil ich ihn interpretiere. Es muss also bei einer Paraphrase bleiben, bei der ich den leeren Standpunkt des interpretierten Akteurs mit einer fingierten Handlung einnehme.

Das spiegelt nur recht drastisch die übliche Art einer Kunstinterpretation wider. Kurz und leider paradox gesagt: Der Betrachter legt dem Objekt seinen Maßstab zugrunde und ist bemüht, ihn wiederzufinden. Dieser „hermeneutische Zirkel“ lässt sich mit einem Beispiel aus der Längenmessung illustrieren, vielleicht auch brechen. Einen Stein messe ich gleichfalls nur mit eigenem (mehr oder weniger geeichtem) Maß. So schreibe ich ihm eine Länge von 18 cm zu. Diese bestimmte Länge finde ich nur auf meinem Maßstab eingetragen, nicht am Stein. Sie lässt sich nicht damit bestätigen oder korrigieren, dass ich sie umgekehrt am Stein messe, der nach meiner Auffassung 18 cm hat. Das wäre der Zirkel, den jedes Kind im Vergleich mit anderen Kindern, mit deren Messungen und Messgeräten, durchbricht.[8]

[8] Die „Intersubjektivität“ ist Quelle der „Objektivität“ auch bei Davidson, nur nicht in dem Sinn, dass das, was alle sagen (oder der „Lehrer“ dem „Schüler“), wahr ist. Seine Idee ist vielmehr, dass die Triangulation das Schema einer Situation ist, in der ein Akteur den Begriff

Den Unterschied zwischen einer Messung und einer Interpretation, die ich "Paraphrase" nenne, möchte ich mit einem weiteren Beispiel illustrieren. Dem Stein ist es egal, ob er 18 cm hat oder nicht. Einem Arrangement von Franz Dodel gegenüber ist es nicht so egal, wenn ich etwa sage, es gäbe in ihm gewisse Verbindungen zwischen verschiedenen Bildern. [Abb. 3] Sicher, dem gespannten Garn ist es wieder egal, ob er eine Verbindung zwischen Bildern ist oder nicht. Was ich meine, wenn ich sage, das Garn sei eine Verbindung, ist eine Handlung des Verbindens. Diese unterstelle ich Franz Dodel, von dem ich also nicht annehme, dass es ihm egal ist. Mit meiner Handlung des Verbindens paraphrasiere ich diese feinen Linien zwischen den Bildern. Ich habe sonst keinen Grund, sie "Verbindungen" zu nennen. Zwischen Strommasten gibt es, von der Weite gesehen, ganz ähnliche, fein gespannte Linien, was mich nicht glauben macht, sie wären eine Verbindung von Mast zu Mast. Ohne einer zumindest fälschlich unterstellten Handlung des Verbindens macht es für mich keinen Sinn, eine Linie als Verbindung aufzufassen.

Abb.3

Ich kann einer „Verbindung“ auch eine andere Handlung unterstellen: die Linien werden nicht extra gezogen, sondern einfach benutzt. Wenn ich mir vorstelle, dass ein Akteur (oder Tier) die Stromleitung nutzt, um vom einen Mast zum nächsten zu gelangen, sehe ich beinahe zwangsläufig auch eine Verbindung, wo ich sie sonst nicht gesehen hätte. Vielleicht hätte ich eine Verbindung von Lieferanten und Abnehmern von Strom gesehen, aber sicher nicht die der Masten.
So unschuldig der Begriff einer "Verbindung" also aussieht, er ist bereits ein Teil der Paraphrase, die so anstößig wirkt. Wofür ich mich fast schämen sollte, ist nicht mehr, als dass ich ein Stück Garn in eine fingierte Kunsthandlung verfrachtete, in der es zum Zweck einer Verbindung hin- und hergespannt wird. Mit dieser Auffassung kann ich mich täuschen, wie nicht eigens gesagt werden müsste. Andererseits kommt es

---

einer unwillkürlichen Täuschung erwirbt. Dann auch den einer willkürlichen Täuschung durch den jeweils andern. Beide Akteure lernen auch den möglichen Einzelfall kennen, dass sich alle täuschen.

auf die Möglichkeit der Täuschung doch an. Denn für jedes Mittel kann ich mir andere Zwecke vorstellen, sowie für jeden Zweck andere Mittel. So schlüssig das Arrangement von Franz Dodel (oder Kunst überhaupt) zu sein scheint, die Verbindung (von Mittel und Zweck) ist nicht analytisch; dafür macht sie Sinn.

Nur, um wenigstens einen anderen Zweck zu nennen: ich könnte mit diesem Garn, genau so, wie es gespannt ist, die Bilder auch voneinander trennen oder ihre Distanz unterstreichen. Umgekehrt fällt mir als ein gegenteiliges Mittel (zum Zweck der Verbindung) ein, die Bilder "Kopf an Kopf" zusammenzulegen, so dass nur ihre blinde Rückseite sichtbar ist. Das wäre auch ein Beispiel für die (zu meinem Standpunkt) gegenteilige Auffassung, die Bilder selbst würden untereinander kommunizieren, autonom und unabhängig von jedem anderen Interpreten oder Akteur. Ich bin mir nicht so sicher, ob diese Auffassung ganz falsch ist und nicht doch der von Franz Dodel entspricht, nur dass er es ganz anders gemacht hat (mittels Garn) als ich es machen würde (mittels Superkleber).

Diese Gedankenspielereien sind kein Selbstzweck. Sie sollten anschaulich machen, dass die Paraphrase, so wie ich sie darstelle, auch zu einem Ende kommt. Um weiterzukommen, kann ich nur den Akteur fragen, was nicht möglich ist, oder andere, die ihn besser kennen als ich. Damit stoße ich freilich nur auf andere Paraphrasen, die ich wiederum paraphrasieren werde. Teils kann ich mich dabei schon auf eine gewisse Pseudo-Konvention verlassen, ein zufällig abgestimmt erscheinendes Gemisch von Meinungen diverser Kenner und Experten, die ja nicht unbedingt falsch liegen müssen. Andernteils verstehe ich diese grundsätzlich nicht besser oder anders als das fragliche Garn.

2.1 Paradigma: Stolpern (mit Umgebung)

Wer stolpert, bewegt sich offenbar, und zwar in einer typischen Weise, die mindestens ein Bein verlangt. Zum Stolpern braucht man auch zuvor schon eine Bewegung (ich kann mir nicht vorstellen, wie jemand aus dem Stand in einen anderen Zustand stolpert), und gleichfalls ein Bein. Denn eine beinlose Figur, wie etwa ein Fisch oder eine Schlange, stolpert nur im übertragenen Sinn. Neben einem Bein gehört auch seine Lebendigkeit zur Umgebung des Stolperns. Zwar ist es leicht zu verstehen, was es heißen soll, dass ein Stein (in der Form eines Beines) die Treppe hinabstolpert. Er gerät in eine ähnliche Bewegung wie ich, nachdem ich über ihn gestolpert bin. Aber dieser Unfall gehört mehr der Beschreibung an als dem Beschriebenen.[9]

[9] Vgl. Blumenbergs Postskriptum zur Metaphorologie, in: Hans Blumenberg (2011), Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher, Berlin.

Wenn mich ein Stein zum Stolpern bringt, mache ich eine Bewegung, die derjenigen gleicht, die ich machte, wenn ich mich selbst zum Stolpern brächte. Dazu könnte ich den selben Stein benutzen, der mich schon einmal dazu gebracht hat. Dieses Mal ist er jedoch kein Hindernis, sondern ein passendes Mittel. Zum Stolpern ist also kein Hindernis erforderlich. Stattdessen gehört in dem Fall auch ein Muster zur Umgebung. Es wird ein mir auffälliges Stolpern gewesen sein, mit dem mich eine Geschichte verbindet. Wahrscheinlich war ich Betrachter und nicht Akteur, der seinerseits auch nur so getan haben könnte (in einem Film etwa), sodass ich mir wohl dachte: das kann ich auch. Jeder weiß, wie gefährlich dieser Gedanke ist.

So wie ich mir die Theorie zurechtlege - (ohne die „Standardversion“ verlassen zu wollen), ist das Verhältnis von Muster und Beispiel das, welches in der „Rhetorik“ von Aristoteles „Paradigma“ heißt. Ich möchte es knapp skizzieren. Muster und Beispiel sind Dinge (Ereignisse oder Personen) gleicher Art, die einander in mancher Hinsicht ähneln, wobei ihre Differenz im Grad ihrer Bekanntheit besteht. Das Muster ist nicht etwas Abstraktes (eine Idee), dem gegenüber das Beispiel etwas Konkretes ist. Ihr Verhältnis ist nicht das einer Subsumption, das Beispiel „fällt“ nicht unter das Muster. Sie verhalten sich zueinander nicht wie eine Art zur Gattung oder ein Teil zum Ganzen, sondern wie „ein Teil zu einem Teil, ein Ähnliches zu Ähnlichem: wenn beides unter eine Gattung fällt, das eine aber bekannter ist als das andere, liegt ein Beispiel vor“[10]. Der praktische Wert dieses Verhältnisses ist, das Beispiel am Muster zu messen und danach zu beurteilen.

Diese Skizze möchte ich ebenso kurz übertragen: Die Bewegung ist aus der Sicht des Akteurs zunächst eine Unbekannte, ein Beispiel, das einem Muster entsprechen soll. Da es ihm nur grob, das heißt in bestimmten Hinsichten, Aspekten oder Merkmalen, entsprechen kann, ist ein fiktives Muster, wie es mein Stolpermuster ist, gleichermaßen brauchbar. Es ist mir jedenfalls bekannter als meine Handlung. Denn sie findet erst mit der Bewegung statt (oder besser: beginnt damit), während das Muster bereits Teil meiner Geschichte ist.

[10] Aristoteles (1999), Rhetorik, Stuttgart, 17.

Ich fasse also nicht unmittelbar die Kunst[11], sondern die Handlung als Exemplifikation auf, und damit verbleibe ich im theoretischen Rahmen, wie ihn auch Anscombe vorgezeichnet hat. Mit der „direction of fit“[12], der „Passrichtung“, hat sie bereits angedeutet, dass eine Handlung vom Akteur als gelungen (oder nicht) beurteilt wird, je nachdem, ob sie (seiner Ansicht nach) dem Muster der Handlung entspricht (oder nicht), das der Akteur schon zuvor bei sich gehabt hat. Um ihr bekanntes Beispiel der handlichen Einkaufsliste zu paraphrasieren, erinnere ich mich an den Stolperer. So hat er es gemacht, und ähnlich möchte ich es jetzt selber machen. Jemand, der mein Muster nicht kennt, könnte mein Stolpern für gelungen halten, während es mir selbst verstolpert vorkommt.

Wenn ich diese bislang unbekannte Bewegung jedoch als ein Gehen beurteile, heißt das, dass es meiner Ansicht nach dem Gehmuster entspricht, das ich selbst zum Gehen gebrauche und an dem ich auch sein Gelingen messe. Zu einem Teil ist die damit zusammenhängende Geschichte kulturell geprägt: meine Stolperbewegung etwa fasse ich als einen typischen Unfall des Gehens auf, und das versteht sich nicht allein aus der Absicht, mit der ich über die Treppe gehe. Zum anderen Teil ist es wenigstens denkbar, dass ich die Stolperbewegung als ein Gehen betrachte, die Personen gleicher Prägung schon als dessen Negation begreifen. Diese könnte ich, um einen Topos der Kunsttheorie (oder Kulturwissenschaft) aufzugreifen, schließlich davon überzeugen, dass mein Stolpern (bis zu einem gewissen Grad) auch ein Gehen ist, vorausgesetzt, meine Gehgeschichte geht auf dieses andere Gehmuster zurück, mit dem ich eine andere Gehkultur verbreiten möchte (was nicht der Fall ist).

Bei diesen oder ähnlichen Exkursen zu revolutionären Mustern (Paradigmenwechsel) und weitergehenden Umbrüchen ist die Grundfigur der Handlungstheorie nicht zu vergessen. Ein Handlungsmuster geht auf eine historische Bewegung eines (womöglich fiktiven) Akteurs zurück, die erstens ganz ähnlich der von anderen ist (sonst wäre es kein Muster, das Beispiele hat); das verwirrt die Frage nach dem tatsächlichen Revolutionär, die nicht immer durch die allgemeinere Bekanntheit entschieden ist. Zweitens können die Bewegung und ihr Effekt, so momentan

[11] Nelson Goodman und Catherine Z. Elgin (1995), Sprachen der Kunst, Frankfurt am Main. In einem anderen Sinn nimmt Goldman den Begriff der Exemplifikation für die Handlungstheorie in Anspruch, vgl. Alvin I. Goldman, Die Identität von Handlungen, in: Analytische Handlungstheorie, a.a.O. Die knappeste, doch ausführlichste Untersuchung verschiedener Verhältnisse von Muster und Beispiel habe ich bei Austin gefunden: John Langshaw Austin (1986), Wie man spricht. Ein paar simple Verfahren, in: ders., Gesammelte philosophische Aufsätze, Stuttgart.

[12] Elizabeth Gertrude Margaret Anscombe: Absicht, a.a.O., 88-89.

er auch ist, durch eine geraume Zeit voneinander getrennt sein, so dass der revolutionäre Akteur ebenso lang nicht wissen kann, dass er einer ist. Drittens ist zu bedenken, dass die Zuschreibung einer derartigen Handlung des Brechens einer gewissen Tradition (ebenso wie die des Tradierens) oft ein reiner Akt der Willkür ist, für den es keinen anderen Akteur als den Zuschreibenden selbst gibt. Wenn jemand (in einer gewissen Tradition) von Petrarca sagt, er habe mit der Besteigung eines Berges die Renaissance eingeläutet, dann ist zu fragen, ob ein Akteur wie Petrarca (und nicht wie Goethe) seine Bewegung des Bergsteigens überhaupt in dem Sinn (eine kommende Epoche einzuläuten) aufgefasst haben könnte.[13]

Zurück zu meiner tatsächlichen Umgebung. Wenn ich stolpere, um zu zeigen, dass ich es kann, kommt darin notwendig auch eine zweite Person vor, der ich es zeigen möchte. Hier sehe ich einmal davon ab, dass ich es mir selbst zeigen möchte.[14] Das Gelingen eines solchen Zeigens hängt dann auch davon ab, ob das Muster, so bekannt es mir vorkommt, anderen bekannt ist.

Einige Elemente des Paradigmas wären somit beieinander, es müssten ungefähr vier oder fünf sein. Doch wie das „Zeigen“ vielleicht am besten zeigt, fehlen vor allem die Folgen der Handlung, und die sind nicht abzählbar. Der Akteur, wie ihn die Theorie skizziert, ist stets zuversichtlich, dass einige davon eintreffen. Andernfalls würde er gar nicht damit anfangen. Angenommen also, ich fange damit an, es zu zeigen, und stolpere gekonnt. Gezeigt haben werde ich es erst einige Zeit später, falls die Aufmerksamkeit des Interpreten oder er selbst nicht verschwunden ist. Erst dann, wenn dieser es sich zeigen ließ, war die vergangene Stolperbewegung auch die Bewegung des Zeigens, als die sie gedacht war.

Zur Umgebung einer Bewegung wie dieser gehört also neben ihrer Vorgeschichte auch ihre Nachgeschichte, mit der sie so oder anders zu charakterisieren oder zu beschreiben ist. Es kann sein, dass mein Stolpern nicht nur ein Zeigen sein sollte, das ja niemals Selbstzweck ist, sondern auch ein Unterhalten, Belehren oder Provozieren. Dies könnte durchaus meine letzte Absicht oder der „Hintergrundzweck“ meines ganzen Tuns und Lassens sein. Auf die Frage, warum ich mich zum Stolpern bringe oder gebracht habe, würde ich die Provokation erwähnen, die mehr verlangt als jemand, der es sich zeigen lässt. Was ich dazu tun oder beitragen

[13] Vgl. Quentin Skinner (2009), Visionen des Politischen, Frankfurt am Main, 42: zum „Mythos der Prolepsis“.

[14] Denn ich bin mir nicht so sicher, ob in dem Fall der Standpunkt einer zweiten Person so entbehrlich ist, wie es aussieht. „Zeigen“ ist doch, wie „Fragen“, eine Handlung, die an jemand anderen adressiert ist - oder etwa nicht?

kann, ist nur jene Bewegung[15], die zum Zeitpunkt der Provokation schon Geschichte ist. Sie umfasst zum Zeitpunkt der Bewegung noch nicht die Provokation, die sie (dieselbe Bewegung) zu einem späteren gewesen sein wird.

Diese Eigenart einer Bewegung, die für sie als Handlung typisch ist[16], erhellt auch den Fall des „sich selber Zeigens“. Ich muss es mir an anderer Stelle und zu einer anderen Zeit von mir gezeigt haben lassen, um (mir) sagen zu können, ich hätte es mir tatsächlich gezeigt, wobei diese scheinbar nur auf sich selbst bezogene Handlung genauso durch das Schwinden meiner Aufmerksamkeit oder meiner selbst vereitelt werden kann. Diese Paraphrase der „Temporalisierung“ – das Nachher „konstituiert“ das Vorher – ist, wie ich zugebe, sehr banal oder allzu verständlich. Beispielsweise besteht „Danken“ meinesteils darin, einfach „danke“ zu sagen, aber das wird erst dann ein Danken sein, wenn es andernteils einen Bedankten gibt, das heißt jemanden, der es als Dank auffasst und auch annimmt. Dann allerdings ist es schon richtig, zu sagen, ich hätte mich damals, als ich es sagte, bedankt (wann sonst[17]).

Als letztes Element möchte ich eine verdächtige Verdrehung von Absichten erwähnen. Als ich die Treppe hinabstieg, um ein Porträt zu machen, geschah es leider, dass ich stolperte, und viel später noch, dass ich mir sagte: es war gut, dass ich gestolpert bin. Kein anderes Porträt als das, welches mich als „Mann, die Treppe hinabstolpernd“ zeigt, würde ich von mir gemacht haben wollen. Deshalb wehre ich mich jetzt auch nicht dagegen und bin vielmehr dafür, dass mein Interpret mir eine dementsprechende Absicht zuschreibt. Diese entspricht offenkundig nicht der, die ich mit meiner damaligen Bewegung auf der Treppe verfolgt hatte.

Nun kommt es darauf an, diese Transformation nicht als die „Täuschung“ oder gar „Lüge“ zu klassifizieren, mit der nach anderer Auffassung die

---

[15] Wie Davidson im Zusammenhang einer Bewegung des Vergiftens sagt: „den Rest besorgt die Natur“ (vgl. Fußnote 2). Ich wiederhole diese berüchtigte Sequenz, weil inzwischen deutlich geworden sein dürfte, dass diese „Natur“ neben einem Akteur auch andere umfasst, die auf ihn irgendwie reagieren, daneben mehr oder weniger bekannte Muster, auch enigmatische Gewohnheiten oder gesellschaftliche Konventionen oder Normen, alles in allem die Mittel und Wege einer „zweiten“ Natur.

[16] Gemeint ist der von Joel Feinberg so genannte „Akkordeoneffekt“. Dieser betrifft nur die Bewegungen eines Akteurs, 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.“ (Donald Davidson, Handlung und Ereignis, a.a.O., 87). In Anscombes Ausdrucksweise sind es „die umfassenderen Umstände“, die eine Armbewegung zu einer Tat der Vergiftung machen (die damit beabsichtigt ist oder nicht).

[17] Diese Frage stellt in dem Zusammenhang Davidson, von dem (beinahe) auch das Beispiel stammt.

Kunstgeschichte voll ist. Grundsätzlich ist es gar nicht so verkehrt, seine Absichten zu ändern. Da bei jeder Handlung mehrere im Spiel sind (Stolpern, Zeigen, Provozieren oder das Gegenteil), kann man die eine verwerfen und andere behalten. So behalte ich das Porträt (mit Bewegung auf der Treppe) bei und verwerfe nur das Hinabsteigen, das ich mit Hinabstolpern ersetze. Jenes war, wie ich einsehen muss, ein ersetzbares Mittel zum Zweck meines Porträts. Wäre kein Porträt zustande gekommen, dann wäre allerdings alles, auch das gelungenste Hinabsteigen, umsonst gewesen.

Meine reformulierte Absicht ist, mich als Mann zu porträtieren, mit Treppe und dem Moment einer Bewegung darauf. Welcher Bewegung genau, das konnte ich nicht wissen. Daher ist diese, von mir im Nachhinein ausgewählte Bewegung des Stolperns alles andere als eine absichtliche Täuschung.

In dieser Version spielt nur der Zufall eine täuschend mächtige Rolle. Bei dem Porträt von Josef Bauer in der mir überlieferten Version sehe ich eine Pose des Hinabsteigens, die ich ihm erstens als beabsichtigt zuschreibe (ich paraphrasiere oder „unterstelle“ dem nur eine Handlung des Hinabsteigens - tatsächlich könnte er umgekehrt auch hinaufgestiegen sein), zweitens als etwas, das gar nicht beabsichtigt gewesen sein konnte. Wie sollte er sehen oder wissen, auf welche Art er sich in dem Moment des Porträts bewegte? Er konnte nicht zur selben Zeit an zwei Orten zugleich gewesen sein. Auch ein Spiegel verhilft mir nicht dazu, mich im Moment einer Bewegung selbst zu betrachten und zugleich diesen Moment als den auszuwählen, der dieser Betrachtung würdig ist. Andernfalls, wäre diese Selbstbewegung möglich, würde neben der aristotelischen Handlungstheorie auch ihre Logik zusammenbrechen, und, was vielleicht schlimmer ist, jede andere Art der Bewegung wäre überflüssig.

2.2 Paradigma: Sich totstellen

So weit ist es vielleicht ganz unproblematisch, eine allgemeine Handlungstheorie auf besondere Phänomene der Kunst anzuwenden. Sie zwingt einen nicht dazu, zu sagen, was der Akteur im Sinn hatte, doch wenn man es tut, bestimmt sie die Art und Weise, in der man es tut.[18]

Bei meiner uneingeschränkten Akzeptanz der Theorie habe ich ein ernsthaftes Problem: wie lässt sie sich auf einen Fall anwenden, in dem sich ein Akteur absichtlich nicht bewegt? Ich rede zum Beispiel vom „sich

[18] Um nochmals Davidsons Analogie der Längenmessung zu gebrauchen: ihre Theorie sagt nicht, dass man überhaupt eine Länge messen soll.

totstellen“, einem Verhalten, das über das Reich der Tiere hinausgeht.[19]
Eine Lösung zeichnet sich ab mit dem Zugeständnis, dass sich der Akteur tatsächlich nicht bewegt, trotz (oder wegen) seines Handelns. Seine Bewegung ist an anderer Stelle zu suchen (im Anhalten der Luft?). Anzunehmen ist, dass er sich mit irgendeiner Bewegung dazu bringt, sich nicht zu bewegen. Wenn man die Handlung als ein „sich so (oder anders) stellen“ paraphrasiert, ist die gesuchte Bewegung leichter zu finden. Sie gleicht der eines Fallenstellers. Wie seine aufgestellte Falle ist das gestellte Tot-sein vielleicht gar keine Handlung, sondern eher ihr Instrument. Es ist zwar kein „zuhandenes Zeug“, wie es die Falle ist, dafür aber irgendeine Stellung: eine Haltung oder Pose. Sie gleicht der Falle darin, dass sie weder Bewegung ist noch Nicht-Bewegung.
Die Art und Weise, in der ein Akteur beispielsweise seinen Bogen hält, ist keine Bewegung. Deshalb kann man noch lange nicht sagen, seine Bogenhaltung sei eine Nicht-Bewegung. Wie eine derartige Haltung kann die Pose mit einer Bewegung nur erzeugt oder zerstört werden. Der Witz des (zweiten) Paradigmas ist, dass das Gestellte oder „Vorgestellte“, ist es einmal erzeugt, durch jede weitere Bewegung des Akteurs nur zerstört werden kann.
Eine Pose wäre kein Effekt, wenn sie in jedem Fall, in dem sie vorkommt, die Anwesenheit eines Akteurs erforderte, der ihn erzeugt. Posen kommen beispielsweise an Steinen, Statuen oder Katzen vor, die, so possierlich sie sind, nicht in dem Sinn posieren, in dem ich ihre Pose übernehmen könnte. Die Grinsekatze bewegt nicht ihr Gesicht, um den Grinser aufzusetzen, den ich mit einer falschen Bewegung nur verliere. Wenn ich mich also dazu bringe, ist das Bringen und nicht die Pose meine Bewegung. Die absichtliche Bewegung eines Akteurs, mit der er sich zum Grinsen bringt, hat keine Ähnlichkeit mit dem, wozu er sich bringt.
Ich kann mir vorstellen, dass mir jemand „Stolpern“ als eine Pose zuschreibt, aber nicht, wie ich mich dazu bringen könnte, sie einzunehmen. Dabei habe ich das Kunststück schon einmal zusammengebracht: ich habe mich, statt als Hinabsteigenden, als einen Stolpernden porträtiert. [Abb. 4]

[19] Wäre es bereits eine Lösung, zu sagen: ins „Reich der Zeichen“?

Abb. 4

Der Widerspruch des ersten Paradigmas, der in der Zuschreibung einer „nicht absichtlichen“ und zugleich „absichtlichen“ Bewegung des Hinabsteigens (oder Stolperns) besteht, ist mit dem zweiten Paradigma aufzulösen: Die nicht beabsichtigte „Bewegung“ ist buchstäblich eine Pose: etwas Gestelltes. Daher ist sie, wenn meine Darstellung nicht falsch ist, weder eine Bewegung noch eine Nicht-Bewegung.

Statt eines Resümees notiere ich abschließend folgende Punkte. Erstens: Bringe ich mich absichtlich in diese Lage des Gestellten, so beabsichtige ich auch, dass darin mindestens eine zweite Person vorkommt. Den Effekt „macht“ ja eher noch die, bei der er sich einstellt, als die, die ihn hervorbringt (ich möchte mich nicht selbst für tot halten). Mit diesem Punkt ändert sich der Bereich der Handlung (bis hin zur vergangenen Bewegung eines Akteurs) sowie die Frage, ob sie absichtlich ist beziehungsweise gelingt oder nicht. Es kann leicht sein, dass die Pose gelingt (oder passt), während die Handlung, in die sie eingebettet ist, misslingt (der Interpret hält den Akteur für tot und beerdigt ihn). Zweitens ist eine weitere Paraphrase notwendig. Die von der „Pose“ zum „Posieren“ (vom Gestellten zum Stellen) scheint kurz und bündig zu sein, beinahe „analytisch“. Dabei ist sie oft falsch. Drittens ist eine Paraphrase allein zu wenig. Jede Handlung weist verschiedene Aspekte auf, unter denen sie beschrieben werden kann (Temporalisierung). Die Beschreibung einer „Attrappe“ als Mittel zum Zweck der Täuschung trifft beispielsweise auf die Handlung als Täuschungshandlung zu, nachdem sie gelungen ist. Unabhängig davon ist die Handlung zuvor schon im Sinn des Aufstellens der „Attrappe“ zu beschreiben, als „Attrappieren“, einer Art des Trappierens, das ohne Täuschung auskommen und gelingen können sollte.[20] Dieser Punkt betrifft die Vielfalt der verschiedenen Absichten,

[20] Auch im verqueren Fall, dass das Attrappieren selbst als Attrappe gedacht ist (der Akteur tut nur so, als ob er eine Attrappe aufstellt), muss es eine andere Beschreibung der Handlung

die ein Akteur mit einer Kunsthandlung verfolgt.[21]

Viertens kommt einem beim „sich totstellen“ als erstes die Absicht der Täuschung in den Sinn: wird sie erkannt, misslingt sie. Diese Falle habe ich mir selbst gestellt. Denn worauf ich hinauswill, ist das Gegenteil. Sofern das „sich so (oder anders) stellen“ überhaupt eine täuschende Kunsthandlung bezeichnet, geht es darum, dass die Absicht der Täuschung erkannt werde: darin, getäuscht zu werden, sollte sich niemand täuschen – „niemand“ zumindest aus dem erlesenen Kreis der Adressaten, an den die Handlung gerichtet ist (andere mögen sich täuschen, und es mag für Akteure und Interpreten gleichermaßen der Witz sein, dass sie es tun).[22]

Dass die Absichten einer Kunsthandlung vom Interpreten erkannt werden sollen, ergibt sich aus der Abwesenheit des Akteurs, die in der Kunst kein Geheimnis ist. „Es ist nichts verborgen.“ Die Erkenntnis von Absichten mittels Kunst hat den paradoxen Effekt, dass es auf sie gar nicht anzukommen scheint. Umso mehr scheint‘s darauf, zu erkennen, was die Kunst macht.[23] Aber zwischen einer „kunstimmanenten“ oder internen Betrachtung, die sich offenbar auf die Kunst selbst bezieht (close reading, mit oder ohne „Kunstwollen“), und einer externen, handlungstheoretischen Betrachtung, die sich auf die Absichten eines Akteurs bezieht, besteht kein Unterschied, vorausgesetzt, es ist seine (erfüllte) Absicht, ohne eine Bewegung der Demaskierung, einen Rückgriff auf verborgene Absichten, interpretiert und verstanden zu werden. Diese Absicht kann, wie jede andere auch, unerfüllt bleiben. Im erfüllten Fall jedoch, den ich hier als gegeben nehme[24], werden einige Dinge geschehen

---

geben: als eine, die nicht täuschen sollte. Möglich, dass sich der Akteur darin täuscht. Unter dieser Beschreibung (einer Täuschung) wird sie nicht absichtlich gewesen sein.

[21] Donald Davidson, Die Sprache der Literatur, a.a.O., 268-273.

[22] Vgl. Hamburgers Unterscheidung zwischen „so Tun als ob“ und „so Tun als“. Wenn „wir“ eine Figur oder Handlung fingieren oder als fiktiv auffassen, „so beruht das nicht auf einer Als Ob-Struktur, sondern, wie wir sagen können, auf einer Als-Struktur […] 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“ (Käte Hamburger (1994), Die Logik der Dichtung, Stuttgart, 55).

[23] Vgl. Hans-Georg Gadamer (1990), Wahrheit und Methode, Tübingen, 116, wo das Kunstverständnis „am Leitfaden eines Spiels“ entwickelt wird, das der Akteur des Spielens selbst ist. Gegenüber den Spielern wie den Zuschauern hat es eine „schlechthinnige Autonomie“. 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).

[24] Im Sinn der „wohlwollenden Interpretation“ als eines Prinzips, das ich nur in einem kritischen Moment aufgeben würde, eines Verdachts etwa, den ich mir selbst gegenüber eher leisten kann als gegenüber anderen. Das gegenteilige Prinzip der „Demaskierung“, das

oder bereits geschehen sein, ähnlich denen, die jetzt geschehen: Ich setze, diesen Aufsatz mit einem Beispiel abschließend, einen letzten Punkt. Meine ungefähre Bewegung, die unter der Beschreibung eines Punktsetzens absichtlich ist, wird keine Ähnlichkeit oder Gleichartigkeit haben mit dem gesetzten Punkt. Er - das heißt metonymisch: meine Bewegung - wird erst gelungen (und nicht umsonst gewesen) sein, wenn dieser Aufsatz in der von mir hinterlassenen Form angenommen, gedruckt, und von jemand, den ich ansonsten gar nicht kenne, wenigstens in dem Punkt gelesen und auch verstanden wird. Welchen Punkt ich genau meine? Diesen.[25]

---

komischer Weise auch aus antisubjektivistischen Gründen gehegt wird, führt leicht zum Dilemma einer unentscheidbaren Alternative zwischen „internen“ und „externen“ Lesarten der Kunst. „Wohlwollendes“ Verhalten heißt im Prinzip allerdings nicht, die Dinge für gut zu befinden, sondern nur, den Absichten des Akteurs entsprechend. Andernfalls müsste man unterstellen, dass er nicht weiß, was er tut - also gar nicht handelt (oder schlimmer, der Interpret weiß es nicht: dann weiß er schon gar nicht, ob der Akteur einer ist, der handelt). Dagegen, gegen die antisubjektivistische Präsupposition scheinbarer Akteure, die keine sind, gibt es in letzter Zeit auch philosophische Argumente aus der Soziologie, die sich mit der skizzierten Handlungstheorie überschneiden (Luc Boltanski (2007), Über die Rechtfertigung, Hamburg). - Zu jenem „Dilemma“ noch eine kleine, böse Kunstgeschichte: Ein Akteur beabsichtigte insgeheim, ein misslungenes Kunstwerk hervorzubringen, das irrtümlich - „seinen Absichten entsprechend“ - für gelungen gehalten werden sollte. So geschah es auch. Schließlich, und weil das Geheimnis sonst keinen Witz machte, entlarvte er sich selbst. Welche Auffassung war nun „intern“, welche „extern“? Diese Frage erspare ich mir, indem ich die Selbstentlarvung als notwendige Folge jener Kunsthandlung betrachte. Ich sollte das fragliche Kunstwerk, denke ich, mit jener Folge im Hinterkopf (die einige, mich wahrscheinlich eingeschlossen, dumm dastehen lassen sollte), nochmals betrachten. Wie ich bemerken muss, ist die entlarvte Absicht darin alles andere als verborgen. Ansonsten könnte ich beim besten Willen keinen Grund erkennen, es für misslungen zu halten. Vielleicht fände ich es einfach nur „schlecht“, wie viele andere, gelungene Kunstwerke auch.

[25] Ich möchte nicht mit einem Paradoxon enden. Natürlich ist „dieser Punkt“ nicht identisch mit dem, den ich mit einer Bewegung machte. Ich machte damit nur einen, und hoffte, es gäbe folglich viele … Doch davon mögen einige gelungen sein, andere sind es gewiss nicht. Meine Kunsthandlung (des Punktsetzens) wird daher selbst weder gelungen noch völlig misslungen sein. In Kenntnis dieser, für die Kunst typischen Umstände, ist es im Rahmen der skizzierten Theorie alles andere als selbstverständlich, eine dementsprechende Absicht zu bilden.