Täuschungsarten

Zorn: fingiert oder fiktiv

Dezember 2024

Zorn: fingiert oder fiktiv

Variationen über ein leidiges Thema

Es gibt um uns herum Betrüger, und das
gereicht uns nicht zur Ehre. Jedem die Lügner,
die er verdient hat und die ihm getreu sein Bild
zurückwerfen, so wie mittelmäßige Schauspiele
dem wenig anspruchsvollen Konsumenten
getreu das Bild seiner Vulgarität und seines
schlechten Geschmacks zurückwerfen.
Vladimir Jankélévitch*

1

„Den Zorn besinge, Göttin, des Achilles ...“ – mit diesen Worten begann vor etlichen Jahren ein philosophisches Seminar, das mir als „Geisterstunde“ ** im Gedächtnis bleiben sollte. Die Verse, die am Anfang von Homers *Ilias* ebenso wie an dem des Abendlandes stehen sollten, wurden akkurat vorgetragen, metrisch korrekt und dennoch, zur Begeisterung des Auditoriums, von jenem Zorn inspiriert, den die Muse besingt. Da ich gänzlich unvorbereitet und eigentlich nur Zaungast war, dachte ich, an diesem Zorn des Achilles sei nicht zu rütteln. Er sei nicht nur echt, sondern der Urmeter des Affekts, licht- und luftgeschützt aufbewahrt in einer Vitrine, zu der nur ein olympisch trainierter Philosoph Zugang hat. Meine Nachbereitung, die für nichts garantiert, hat mich schnell vom Gegenteil überzeugt: Jener Zorn ist ein Musterexemplar der Heuchelei, ein typischer Fall von So-tun-als-ob.

* Vladimir Jankélévitch, *Von der Lüge*. Hamburg 2016, 52.

** Mit diesem Wort hat der Philosoph eine peinliche Situation bereinigt. Während man andächtig seinem Vortrag lauschte, geriet eine Studentin wie aus heiterem Himmel in Zorn, aus ihren Lippen kamen lautstark die Worte „Papst“, „meine Mutter“ und „Vergewaltigung“, bevor sie abrupt den Hörsaal verließ. Nach kurzer Stille und mit gefasstem Blick über den Brillenrand sagte der Philosoph, es heiße nicht umsonst, Philosophie sei eine Geisterstunde.

Des Kontrasts halber übertrage ich die Geschichte in eine Kinderszene.* Achill zog sich beleidigt vom Lager der Erwachsenen zurück und schmollt auf seiner Bettkante vor sich hin, weil er nicht bekommt, was er haben will. Hilflos sitzt er also da, wissend, dass Hilflosigkeit nichts hilft. Darum tut er vor seiner Mutter, die besorgt hereinschaut, so, als ob er zornig wäre. Wie auch immer er es anstellt (über sein Zornverhalten schweigt Homer), die Heuchelei erreicht ihren Zweck. Beeindruckt vom Schauspiel ihres Sohnes, macht sich die Mutter beim Vater dafür stark, dass er am Ende doch noch bekommt, was er haben will.

Die vakante Vitrine echten Zorns besetzte ich stattdessen mit einem kleinen Männchen, von dem folgendes überliefert ist: es

> stieß mit dem rechten Fuß vor Zorn so tief in die Erde, dass es bis an den Leib hineinfuhr, dann packte es in seiner Wut den linken Fuß mit beiden Händen und riss sich selbst mitten entzwei.

Mit dieser Entzweiung seiner selbst überzeugte mich Rumpelstilzchen, so hieß das Männchen, jedenfalls mehr als der jammervolle Achill. Im Gegensatz zu ihm tut es nicht nur so, als ob, denn es hätte, glaube ich, auch dann so getan, wenn ihm niemand dabei zugesehen hätte. Es spekulierte nicht auf die Wirkung seines Verhaltens auf die Mutter, ich meine auf die Königin, vormals schöne Müllerin. Die Geschichte Rumpelstilzchens endet abrupt mit dem Wort „entzweit“, was mich zu dem Schluss führt: *Am Ende war der Zorn* (nicht am Anfang, wie der Philosoph behauptete).** Das Ende hat für mich im Zusammenhang mit dem Zorn eine beinahe philosophische Bedeutung: ein Affekt ist kein Mittel zu einem Zweck. Wäre dies nicht vielmehr ein Kennzeichen nur für den gespielten Affekt? Allein, dass Achill mit seinem Zorn etwas erreichen wollte, macht ihn schon verdächtig. Was er damit im Schild führte, ist Legende. Denkbar wäre es, dass sein Zorn trotz Heuchelei ein echter war. Oder umgekehrt, trotz Echtheit geheuchelt. Ich kannte ein kleines Mädchen, das sich durch gespieltes Zornverhalten – es stampfte mit den Füßen, lief rot an und schmiss hinter sich die Türen zu – tatsächlich selbst in Zorn versetzen konnte. Trotz echten Zorns war das ein klarer Fall von So-tun-als-ob. Und es bekam auch, was es wollte.

* Und ein wenig auch aus Trotz.

** Peter Sloterdijk, *Zorn und Zeit*. Frankfurt am Main 2009, Klappentext.

2

In seinem Aufsatz mit dem Titel *So tun als ob* hat es sich John Langshaw Austin zur Aufgabe gemacht, den doppelten Boden zu zerlegen, den doppelten Rahmen, wie man auch sagen könnte, in dem sich die Heuchelei bewegt. Für das mit Bindestrich zu schreibende So-tun-als-ob, das mich jedesmal schon ärgert, wenn ich es hinschreiben muss, gibt es eine Menge anderer Bezeichnungen: Fingieren, Heucheln, Verstellen oder Sichverstellen, Vorgaukeln, Vorgeben, Vormachen oder Vorschützen. In einem gewissen Sinn könnte man auch „Vorstellen“ dazurechnen. Das lateinische Wort *praetendere* bedeute buchstäblich, so Austin, „dass man einen Gegenstand vor einen anderen hält“, oder eben stellt, „um ihn zu schützen, zu verbergen oder zu verhüllen“.* Damit ist ein Modell gegeben, in dem sich die betreffende Handlung nachzeichnen lässt. Darauf werde ich des Öfteren zurückkommen.

Der Sinn jener Handlungweise ist in diesem Modell leicht zu erfassen: Der eine Gegenstand soll gesehen werden, der andere nicht. Über ihn täuscht man hinweg, indem man den anderen vorhält oder vorstellt. Das Vorgestellte ist das Täuschende, welches manchmal eitler Schein ist, manchmal aber auch nicht. Damit, mit dem „manchmal aber auch nicht“, widerspricht Austin der Meinung, dass vorgetäuschter Zorn niemals auch zugleich wirklicher Zorn sein kann. Zum anderen widerspricht der verborgene Zweck der Meinung, dass es unter Umständen (etwa auf der Bühne) möglich sei, dass Zorn auch nur um des Vortäuschens willen vorzutäuschen sei, anders gesagt, nur um des Vorstellens willen vorzustellen.

Zorn kann auftreten, ohne dass ich etwas mit ihm anfangen kann.** Mit gespieltem Zorn hingegen wüsste ich immer etwas anzufangen.

* John Langshaw Austin, *So tun als ob*, in ders.: *Gesammelte philosophische Aufsätze*. Stuttgart 1986, 336. Als Austin seinen Aufsatz bei dem Symposium der Aristotelian Society vorgetragen hat, für das er ihn geschrieben hat, hat er sich mit seiner Behauptung, Simulation widerspreche nicht der Wirklichkeit, keine Freunde gemacht.

** Muss es aber auch so sein? Könnte er nicht auch für ein bestimmtes Interesse gebraucht oder von einem anderen Affekt „in Dienst“ genommen werden,

Zorn tritt auf und bleibt, auch wenn ich ihn unterdrücke. Womöglich steigert er sich dadurch umso mehr, ohne dass es jemand bemerken würde. Wie auch immer ich hingegen meinen gespielten Zorn moduliere, nach welchem der unzähligen Zornmuster ich ihn also hervorbringe, dieser Zorn wäre jedenfalls nicht zu unterdrücken. Er ist gespielt, was nicht heißt, dass er nicht auch als unterdrückter Zorn zu spielen ist. Ich würde so tun, als ob ich meinen Zorn unterdrückte, wenn ich glaubte, damit besser oder authentischer anzukommen. Es ist und bleibt Zornheuchelei, selbst wenn der gespielte unterdrückte Zorn von wirklichem Zorn überlagert oder gar verdrängt wird. Kurz, für das So-tun-als-ob ist der im Hintergrund verborgene Zweck ein notwendiges Element. Sichtbar oder absehbar ist der Zweck durch seine Mittel, die darum auch, wie das Messer im Rücken, zu verbergen sind.

Dazu ein Beispiel. Als Hochstapler täusche ich nicht, um zu täuschen, sondern um mich in der besseren Gesellschaft zu bewegen, von der ich ansonsten ausgeschlossen wäre. Ich wäre bestenfalls Zaungast, doch ich will mehr, nämlich dazugehören. Zu dem Zweck ist also die Täuschung, die die Gesellschaft letztlich selbst vollbringen muss, ein Mittel. Dabei sollte zugleich verborgen bleiben, dass ich – mangels Bildung, mangels Geld – nicht hineinpasse und dazugehöre. In dem Fall verberge ich also nicht die Mittel, sondern, paradox gesagt, die fehlenden Mittel. An dieser Stelle ist wieder das Modell gefragt. Mit welchem Gegenstand könnte ich meine Mittellosigkeit verbergen? So tun, als ob ich die Mittel hätte, wäre die verkehrte Antwort. Denn damit stellte ich allem Anschein nach die Mittel, die ich nicht habe, in den Vordergrund, statt sie unter den Teppich zu kehren. Man wunderte sich in meiner Gesellschaft zurecht, weshalb hier so etwas Selbstverständliches wie Geld und Bildung hervorgekehrt wird. Besser also, in dieser Richtung keinerlei Andeutung zu machen und, sollte es doch einmal darum gehen, nicht mehr als blasiertes Desinteresse zu zeigen.

Angenommen, ich verberge die fehlenden Mittel mit Erfolg. Unversehens und wie von selbst blättert vom Anschein, dass ich dazugehöre, die Falschheit ab. Hochstapelnd gelangte ich in die Höhe der anderen, habe Geld wie sie, und was die Bildung anbelangt, so kochen sie auch nur mit Wasser. Trotzdem höre ich nicht auf, Hochstapler zu sein, denn ich verberge nach wie vor den Zweck, den insgeheim vielleicht jeder und jede verfolgt, mich in der besseren Gesellschaft zu bewegen. Es ist für mich kein Widerspruch, ein Hochstapler unter Hochstaplerinnen und Hochstaplern zu sein.

ohne ihn damit gleich zu verfälschen? Hinter der These, ein Affekt wäre kein Mittel, hinter dieser Mittellosigkeit der Leidenschaften steckt, so fürchte ich, ein naives Vorurteil. Oder ist es gespielte Naivität, das Gegenteil vom Advocatus Diaboli?

3

An dieser Stelle sollte ein fingierter Zorn von einem fiktiven Zorn, wie ihn Rumpelstilzchen demonstriert, so weit wie möglich entfernt sein. Somit sollte es zumindest rätselhaft erscheinen, wie Austins offizieller Nachfolger John Searle die These aufstellen konnte, fingierter und fiktiver Zorn wären ein und dasselbe. Unter Umständen, wie man hinzufügen muss, denn was den fiktiven vom fingierten Zorn nach Ansicht Searles unterscheidet, das ist die Absicht, zu täuschen. Die Täuschungsabsicht fällt ihm zufolge flach durch wechselseitig reflektiertes, aufeinander abgestimmtes So-tun-als-ob.

Die Grundidee ist einfach. X sei eine schauspielende Person, Y das Publikum. X tritt vor Y auf, dabei tut X so, als ob X Rumpelstilzchen wäre. In Hinblick darauf tut Y so, als ob Y glaubt, dass X Rumpelstilzchen ist. Damit, mit diesem gegenseitigen Abkommen eines täuschungsfreien Als-ob, wird nach Ansicht Searles die fiktive Figur des Rumpelstilzchens erschaffen, sowie der fiktive Zorn, an dem es am Ende dann zugrunde geht.*

In der Täuschungsliteratur, die Nietzsche oft so versteht, als würde er für die Kunst als Lüge plädieren, findet man dafür breite Zu-

* Dieser Publikumsvertrag oder *Fiktionspakt*, wie man ihn auch nennt, hat in der Regel den Sinn, das gespielte Als-ob mit einem geglaubten Als-ob zu quittieren. Searle erläutert das anhand der *horizontalen Konvention*. Sie hat keine andere Aufgabe, als die *vertikale Konvention*, mit der wir auf die Wahrheit und die Wirklichkeit der Dinge festgelegt wären, durchzustreichen und außer Kraft zu setzen. (John Searle, *Der logische Status fiktionalen Diskurses*, in ders.: *Ausdruck und Bedeutung*. Frankfurt am Main 1982, 90.) Was die Erschaffung einer fiktiven Figur und infolgedessen der Scheinwelt anbelangt, der Nicht-Wirklichkeit, in der sie existiert, ist sich die *Pretence-Theory* weniger einig. Nach Searle reicht dafür die Absicht des Autors oder Schauspielers aus, wohingegen andere die Absicht des Publikums, sich auf die Absicht einzulassen, für ebenso notwendig erachten (Kendall L. Walton zum Beispiel).

stimmung, wobei auf Konventionelles verzichtet und an der Täuschungsabsicht festgehalten wird.* Damit hätte die Kunst wenigstens insgeheim einen Zweck, der sich theoretisch herausposaunen lässt. Sie lenkt von den Ideen ab, sie macht das Unerträgliche erträglich.

Wie dem auch sei, ohne Täuschungsabsicht fehlt dem So-tun-als-ob der verborgene Gegenstand. Vom Modell – ein Gegenstand wird vor den anderen gestellt – bleibt so gesehen nicht viel übrig. Was bleibt, ist eine spielerische Nachahmung wie etwa Scharade, ein Beispiel Searles, das man auch bei Austin findet.

Der Gegensatz ist kaum zu übersehen. Austin benutzt die Scharade, um die vermeintliche Grenze zwischen Wirklichkeit und Schein, gespieltem und tatsächlichem Tun, als nur eine vermeintliche bloßzustellen. Sie ist kein Teil des „logischen Status", sondern ein variabler Teil der Umstände, der auch wegfallen kann. Wenn man innerhalb der Regeln von Scharade so tun soll, als ob man eine Hyäne sei, dann muss man irgendetwas tun, was für die Hyäne, die man allem Anschein nach nicht ist, typisch ist. Daher tut man so, als ob man jemanden in die Wade beißt. Für gewöhnlich ist es ratsam, es bei

* „Was Fiktion von der Lüge unterscheidet, ist das Vorhandensein besonderer Konventionen, die es dem Autor ermöglichen – ohne dabei allerdings irgendwelche Täuschungsabsichten zu verfolgen – den Eindruck [oder Anschein] zu erwecken, er treffe Feststellungen, die – wie er weiß – gar nicht wahr sind." (Searle 1982, 89.) *Wer die Konventionen nicht kennt, würde* Searle zufolge *glauben, Fiktion wäre bloße Lüge.* Von daher hätte man recht mit der Behauptung, Fiktion wäre aus der Lüge heraus entstanden. Wer schon öfters bei einem Symposium der Dichtkunst teilgenommen hat, und sei es nur als Zaungast, kennt diese Behauptung, zumindest in irgendeiner Variante. Als ich sie für mein Alter relativ spät zu hören bekam, war die erste Quelle eine bekannte Dichterin, die sich auf eine Fabel von Äsop bezog: Der Hirtenjunge und der Wolf (... und die Moral der Geschicht: / wer einmal lügt, dem glaubt man nicht). In der Nachbereitung stieß ich auf Vladimir Nabokov, der in einer Vorlesungsreihe über Dichtkunst Ähnliches behauptete: *Geboren wurde die Literatur an jenem Tage, an dem ein Junge mit dem Schrei „Ein Wolf, ein Wolf" gelaufen kam und er gar keinen Wolf auf den Fersen hatte.* Für die Als-ob Theorie stellt die verlogene Kindheit der Kunst ein Problem dar. Wenn es Konventionen nur im Nachtrag gibt, also erst, nachdem die Phänomene aufgetreten sind, die sie regeln sollten, dann muss die Fiktion dieser Theorie zufolge aus der Lüge heraus entstanden sein. Für ihren logischen wie auch ästhetischen Status wäre die Konvention überflüssig.

der Anspielung zu belassen. Man tut so, als würde man ein Stück Wade herausbeißen, zugleich nimmt man Abstand davon, es wirklich zu tun. „Aber wenn Nero befiehlt, man solle in der Arena so tun, als sei man eine Hyäne, könnte es unklug und nachlässig sein, *kein* Stück aus der Wade herauszubeißen."*

Searle benutzt hingegen die Scharade, um die vermeintliche Grenze zu untermauern, und zwar mit den logischen Mitteln einer Analyse der betreffenden Handlung.** Das Verstellen oder Vorgeben ist, wie Searle sagt, *eine komplexe Handlung*, die sich aus zwei Handlungen zusammensetzt, eine niedere und eine höhere. Die Ausführung der niederen Handlung *ist konstitutiv* für die Ausführung der höheren. Das von Searle herangezogene Beispiel, die Körperbewegung und der Schlag, erinnert an die in der analytischen Handlungstheorie geläufige Unterscheidung von Basishandlung und Nicht-Basishandlung.*** Die Basishandlung ist die unmittelbare Bewegung eines Körperteils, die nicht dadurch zustande kommt, dass man etwas anderes tut. Dieses „dadurch, dass" definiert im Gegensatz dazu die Nicht-Basishandlung, die „höhere" Handlung, wie Searle sie nennt. Dadurch, dass ich den Finger bewege, zeige ich auf eine Fliege. Fingerbewegung und Zeigen sind nach dieser Auffassung nicht dasselbe. Für sie wird oft als Argument die Tatsache angeführt, dass ich den Finger genauso bewegen hätte können, um dadurch eine ande-

* Austin 1986, 332.

** Es gibt drei Aspekte von Scharade, die Searle entgegenkommen würden. Es ist ein durch verschiedene Übereinkünfte geregeltes Gruppenspiel, und es geht dabei um gegebene Worte, die so zerlegt und wieder kombiniert werden müssen, dass ihr Sinn zum Rätsel wird. Die zerlegten Wortteile werden je nach Spielvariante mit Worten oder Taten nachgeahmt, Stück für Stück, ihr Zusammenhang, in dem die gegebenen Worte leicht wiederzuerkennen wären, wird daher nur angedeutet. Die Andeutungen werden mehr und mehr, doch Zeit und auch Geduld läuft ab, bevor der Sinn auf der Hand liegt. Der dritte Aspekt betrifft die Entstehung dieses Spiels. Es ist denkbar, dass die Gruppe nur aus zwei Personen besteht, die sich etwas in der Art und Weise vormachen, die ein Dritter als Scharade bezeichnen würde. Beide haben noch nichts davon gehört und kennen auch die Regeln nicht. Sie werden davon unterrichtet. Nach Searles Theorie hängt dann die Frage, ob Fiktion Lüge ist oder nicht, davon ab, ob sie ihr Spiel weiterspielen wie bisher, oder ob sie es nach den gelernten Regeln spielen.

*** Vgl. Arthur C. Danto, *Basis-Handlungen*, in: Georg Meggle (Hg.), *Analytische Handlungstheorie*. Frankfurt am Main 1985, 89–110.

re Handlung auszuführen. Statt durch meine Fingerbewegung auf die Fliege zu zeigen, hätte ich sie auch verjagen können. Da diese höheren Handlungen nicht dasselbe sind, ist auch keine davon dasselbe wie die niedere. Dennoch ist, um Searles Beispiel aufzugreifen, die Armbewegung konstitutiv für das Schlagen. Schlagen (*diese Art* des Schlagens) findet ohne Armbewegung (*diese Art* der Armbewegung) nicht statt. Umgekehrt könnte aber dieselbe Armbewegung ohne Schlagen stattfinden (etwa, weil niemand da ist zum Schlagen).*

Zwischen diesen zwei „Arten" von Handlungen niederen und höheren Typs zieht Searle die Grenze zwischen Wirklichkeit und Schein: Beim So-tun-als-ob wird die niedere Handlung *wirklich* ausgeführt, der Arm wird *tatsächlich* bewegt. Auf Seiten des Schlagens, der höheren Handlung, geschieht hingegen nicht wirklich etwas. Das, was hier *scheinbar* geschieht, wird nur angedeutet, angetäuscht. Der Schlag ist eine Finte, ganz wie in der Fechtkunst, und die Finte ist der Schein, in dem sich der Gegner täuschen soll.** Oder wie Searle sagt: „Das Schlagen wird vorgegeben, Arm und Faust hingegen bewegen sich wirklich."***

* Dieser Unterschied betrifft nach Elizabeth Anscombes Abhandlung *Intention* und der Handlungstheorie Donald Davidsons nicht die Handlung, sondern ihre Beschreibung. Die recht grobe Beschreibung der „konstitutiven" Handlung als körperliche Bewegung von Arm und Faust lässt sich bei genauerer Beobachtung und Kenntnis der Körperteile gewiss verfeinern, bis hin zu physiologischen und neurologischen Details, die alle als konstitutiv gelten können für das Schlagen. Nach Davidson kann auch eine umfassende Beschreibung des Geschlagenen hinzukommen, bis hin ins Krankenhaus oder auch ins Grab. Unter Umständen, wie man immer hinzusagen muss, ist es ein und dieselbe Handlung, die sich als Erschlagen beschreiben lässt, oder ohne Rücksicht auf die Folgen auch nur als Schlagen oder Körperbewegung. Interessant in dem Zusammenhang ist immer auch die Frage, welche Beschreibung X für seine Handlung in Anspruch nehmen würde. Y zu erschlagen, war nicht die Absicht. Möglich auch, dass das Schlagen nicht Absicht war. X hatte womöglich nur die unschuldige Absicht, die „konstitutive Handlung" auszuführen. X trainierte für den Ring oder die Bühne, Y kam dazwischen, der Schlag war ein Unglücksfall.

** „Es ist nur umso unumgänglicher, die Fiktion, die künstlerisch ist, von der Finte, die künstlich ist, zu untescheiden; jene ist ein Œuvre, diese ist ein Manöver" (Vladimir Jankélévitch, *Die Ironie*. Berlin 2012, 56).

*** Searle 1982, 89.

„Das gleiche Prinzip" findet in der Schauspielerei wie auch „beim Schreiben von Fiktion Anwendung".* Auf das Schreiben übertragen vollzieht „der Autor" nur die Basishandlung niederen Typs wirklich; er führt die für das Schreiben notwendigen Akte tatsächlich, oder wie Searle auch sagt, *ernsthaft* aus.** Der höhere Akt einer Behauptung oder Feststellung ist dagegen unernst beziehungsweise nicht ernsthaft so gemeint. Was für gewöhnlich, im nicht-fiktionalen Diskurs, eine mehr oder weniger zutreffende Feststellung ist, ist im Fall der Fiktion eine Finte: die Feststellung wird nur angetäuscht, nicht wirklich vollzogen.

Was beim Schreiben „der Autor" leistet, leistet auf der Bühne die schauspielende Person X. Die Übertragung des „gleichen Prinzips" bereitet X keine Schwierigkeiten. Im Text des Dramas hat „der Au-

* Searle 1982, 90. Derselben Auffassung scheint Saul Kripke in seiner Vorlesungsreihe über *Referenz und Existenz* (Stuttgart 2014) zu sein, eine weitere, verdeckte oder nur angedeutete Quelle meines Fiktionsbegriffs. Auch wenn Kripke die literarische Fiktion durch das Als Ob erklärt, was nicht ganz ohne Skrupel geschieht, entspricht sein allgemeiner Fiktionsbegriff, der jede Art des Sprachgebrauchs einschließt, dem von Käthe Hamburgers *Logik der Dichtung* (Stuttgart 1957) – in der Hinsicht, dass für Kripke ebenso wie Hamburger die Fiktion als Nicht-Wirklichkeit (oder Scheinwelt) eine strikte Verneinung der Wirklichkeit beziehungsweise der Existenz ist. Kripke unterscheidet zwischen einer erkenntnistheoretischen und metaphysischen Betrachtungsweise. Was die Erkenntnis anbelangt, muss die Nicht-Existenz einer Figur wie Rumpelstilzchen vorausgesetzt werden. Vorausgesetzt jedoch, Rumpelstilzchen sei eine fiktive Figur, so zeigt eine metaphysische Überlegung, dass Rumpelstilzchen in keiner möglichen Welt existieren kann. Seine im Zorn ausgeführte Körperbewegung ist und bleibt in jeder denkbaren Welt fiktiv, auch wenn X beim Fingieren in dieser Welt „so weit" gehen sollte, die von Grimm beschriebene, fiktive Körperbewegung Rumpelstilzchens wirklich auszuführen.

** Searle nennt den ernsthaften Akt „Äußerungsakt" und verweist etwas missverständlich auf Austins „phonetische" und „phatische Akte". Gemeint sind wohl die Körperbewegungen, zu denen man in dem Fall auch die Bewegung von Schreibutensilien rechnen darf, darüber hinaus die daraus resultierenden und nach der Entfernung des „Autors" verbleibenden Glyphen, Zeichen und Zeichenketten in ihrer syntaktischen und grammatikalischen Qualität. Auch die Semantik, soweit sie im fiktionalen Kontext dieselbe ist wie im nicht-fiktionalen, ist Teil davon, eigentlich alles, was den Text zu einem Text macht. Davon ausgenommen ist scheinbar nur das, was den Text zu einem interpretierten Text macht.

tor“ die Anweisung hinterlassen, wie X „sich beim So-tun-als-ob anstellen soll“.*

4

Hier halte ich kurz inne, um „das gleiche Prinzip“ in Austins *Prätendere*-Modell zu übertragen. Das eine ist also vor das andere zu stellen, um es zu verbergen. Da es ohne Täuschungsabsicht nichts zu verbergen gibt, übernimmt der fiktionale Text und die schauspielende Person X eine Doppelrolle. Es gibt sie, anders gesagt, in zweifacher Ausführung: als Wirklichkeit und als Schein. X ist als Schein *Rumpelstilzchen*, der Text „es stieß mit dem rechten Fuß vor Zorn so tief in die Erde, dass es bis an den Leib hineinfuhr“ ist als Schein *die Behauptung, dass es mit dem rechten Fuß vor Zorn so tief in die Erde stieß, dass es bis an den Leib hineinfuhr.* Für X als Wirklichkeit ist der Text zugleich die Anweisung für sein So-tun-als-ob. Somit ist klar, dass es X, nicht Rumpelstilzchen ist, welches so tut, als ob es vor Zorn u.s.w.

Das Verbergen bekommt damit einen anderen Sinn: Sieht man X als Schein, so muss man davon absehen, dass X in Wirklichkeit die Person ist, die so tut als ob. Umgekehrt verliert man Rumpelstilzchen und das, was es macht, aus dem Blick, wenn man auf X und darauf achtet, was X wirklich macht.

Das klingt in Anlehnung auf den „Bruch der Illusion“ gar nicht so verkehrt. Fiktion spielt dabei nur keine Rolle. Es ist für die zweifache Ausführung von X als Wirklichkeit und Schein belanglos, ob X eine fiktive Figur darstellt oder nicht. Das einfachste Gegenbeispiel wäre, wenn X statt Rumpelstilzchen schlicht und einfach sich selbst darstellt, vorausgesetzt, X ist keine fiktive Figur. Aber wer weiß das schon? Ein anderes Gegenbeispiel wäre ein Zornausbruch, wie er etwa von Seiten einer Peymannschen Regie zu erwarten wäre: der hat sich gewaschen, an seiner Echtheit ist nicht zu zweifeln. X kann ihn dennoch so lesen wie eine Anleitung zur eigenen Zorngestaltung.** Dabei wird er vom Zorn, der ihn treffen sollte, soweit wie

* Searle 1982, 91.

** Auch wenn ich das niemals tun wollte, muss ich hier kurz aus dem Nähkästchen plaudern, ich meine, aus der Theaterkantine, in der ich mich lange Zeit aufgehalten habe. Zwecks Studiums, so aber auch, in einem anderen Sinn, Ignaz Kirchner. Der Schauspieler saß oft stundenlang da, interessiert an dem gesamten Personal, das sich um ihn herumgetrieben hat. Das Interesse sollte

möglich absehen, um möglichst genau die für ihn „konstitutiven“ Körperbewegungen zu studieren. Umgekehrt müsste X, um der Wirklichkeit des Zorns gerecht zu werden, auf das Körperstudium verzichten. Angenommen, er bemerkt ein zitterndes Haarbüschel, das er ein wenig lächerlich findet und daher vom „eigenen“ Zorn fernhalten will. Im Gespräch mit dem übrigen Bühnenpersonal, das sich über den Ausbruch beschwert, sagt er dann: „ja, aber das mit dem Haarbüschel fand ich nicht so gut – war es nicht ein wenig lächerlich?“ Trotz Realität ist der „Illusionsbruch“, glaube ich, derselbe.

5

Am Ende seines Aufsatzes bezeichnet Searle die Fiktion als „Phantasieprodukt“. Das ist nur verständlich, denn zum So-tun-als-ob brauche ich einen Schuss Vorstellungskraft. Auf die selbstgestellte Frage, „warum sich damit befassen“ – weshalb einer „unernsten“ Handlungsweise theoretisch „soviel Bedeutung“ und „soviel Aufwand“ beizumessen ist – gibt es anstelle einer Antwort eine Andeutung, immerhin:

> Ein Teil der Antwort beträfe die entscheidende – und üblicherweise unterschätzte – Rolle, die Phantasie im menschlichen Leben spielt, und die ebenso entscheidende Rolle, die der gemeinsame Besitz von Phantasieprodukten im sozialen Zusammenleben der Menschen spielt.*

Die Vorstellungskraft, auf die in der Pretence-Theory so großer Wert gelegt wird – sie ist der Motor von *Making Believe* – hat bekanntlich einen Pferdefuß, um nicht zu sagen Ziegenfuß. Ihr ist es egal, ob die vorgestellten Dinge bloßer Schein sind oder nicht. Eine Theorie der Fiktion, die den Anschein erweckt, dass eine fiktive Figur eine besondere Herausforderung für die Vorstellung ist, mehr Phantasie oder Imagination erfordert als eine beliebige wirk-

man nicht falsch verstehen – etwa, indem man es höflich erwiderte, sich zu ihm setzte, um zu plauschen oder was weiß ich. Interessierte er sich also nur zum Schein für die jeweilige Person, die sich derart täuschen hätte können?

* Searle 1982, 97.

liche „Entität“, muss irgendwie grundverkehrt sein.* Insoweit beides gleichermaßen Gegenstand einer Darstellung oder Vorstellung sein kann, würde sich der Unterschied sogleich bemerkbar machen. Nichts wäre leichter, als darauf zu achten, wie sehr man sich um etwas, das nicht existiert, bemühen muss. Dass umgekehrt die Fiktion so leichtfällt, dass man die Nicht-Existenz der Dinge, um die es geht, gar nicht bemerkt, scheint jedenfalls eine bemerkenswert problematische Tatsache zu sein.**

6

Aber was rege ich mich auf? Bevor ich – etwas vorzeitig – zum Schluss komme, möchte ich die vorhin gestellte Frage wieder aufgreifen. Was bleibt übrig von einem So-tun-als-ob, wenn die ihm eingeschriebene Absicht der Täuschung herausgestrichen wird (sei es durch eine *horizontale Konvention* oder auf einem andern Weg). Die klassische Antwort, die auch in einer ausgereiften *Pretence-Theory* zu finden ist,*** ist einem Wort gesagt: Mimesis.

Austin verwendet stattdessen den Begriff der Simulation. Simulieren, eines dem anderen gleich machen, ist ein Teil, der im So-tun allein schon enthalten ist. Ob mit oder ohne Als-ob: wer so tut, macht es gleich (simuliert), gleich wie jemand anders es gemacht hat oder gleich wie es schon einmal selbst gemacht wurde. Dabei betrifft das Gleichmachen beziehungsweise das So-tun nicht das Tun, sondern seine Bezeichnung als Schlagen oder Erschlagen zum Beispiel. Wer so tut, der schlägt oder erschlägt jemanden. Auf die Frage, ob X Y schlägt oder erschlägt, findet man die Antwort durch

* Vgl. Gérard Genette, *Fiktion und Diktion*. München 1992, 48–59.

** Angenommen, dass die Vorstellungskraft nicht gerade die bestverteilte Sache der Welt ist (im Gegensatz zum „Verstand“ der Aufklärung), könnte man weniger „begabte“ Leute als Testpersonen einsetzen. Sie fänden gewiss heraus, was wirklich ist und was nicht. Auch wenn die Metapher vom Computer schon recht abgeschmackt ist: warum lässt man nicht über alle Texte ein Suchprogramm drüberlaufen, um herauszufinden, wann und wo der Rechenaufwand verdächtig hoch ist? Im Sparmodus wäre er dann zweifellos ein Realist. Wird am Telefon geheuchelt, *so gibt es keinen Kurzschluss*, wie Jankélevitch sagt: „der Strom fließt für die Lüge ebenso wie für die Wahrheit“. (Jankélévitch 2016, 45.)

*** Kendall L. Walton, *Mimesis as Make-Believe*, in: *The European Journal of Philosophy* 1. Berlin 1993, 39–57.

eine Simulation, eine Angleichung dessen, was geschieht, an dieses oder jenes Muster. Dabei gibt es mehr oder weniger strittige Fälle. Beim Erschlagen lässt die Antwort womöglich länger auf sich warten (Y liegt noch im Krankenhaus). Sie könnte, wie auch die Antwort des Schlagens, etwas voreilig sein; kurz und gut, ob es wirklich so ist oder nur so zu sein scheint, steht auf einem anderen Blatt.

Simulation ist im Vergleich zur Mimesis ein allgemeineres Phänomen. Man darf wohl noch zornig sein, ohne ein bestimmtes Zornmuster nachzuahmen, sogar auch ohne zu wissen, dass man sich in seinem Zorn auf irgendeine Art und Weise verhält, die auf ihn hinweisen könnte. Oder angenommen, ich betrachte, um ein etwas entlegeneres Beispiel zu wählen, einen Vulkanausbruch als Ausbruch von Zorn. Dann geht die Simulation nicht auf das Konto des Vulkans, sondern nur auf das meine (ich meine auf das Konto der doch recht abgegriffenen Metapher, die ich für dieses Beispiel benutzte).*

Simulieren – Gleichmachen, Angleichen – ist bei Austin eine beispielhafte Tätigkeit auch des Wahrnehmens, mit der ein Simulant wie ich zum Beispiel rechnen muss. Eine lästige Fliege; ich stelle eine Falle auf und sie geht „mir“ auf den Leim. Zugegeben, ich bin ein Simulant zweiter Hand. Ich benutze den fertigen Sexualduftstoff, der in dieser Simulation die tätliche Komponente darstellt. Die passive, sinnliche Komponente liegt bei der Fliege. Der verborgene Gegenstand ist der Klebstoff, den ich ebenso wenig vom Duftstoff unterscheiden könnte wie umgekehrt die Fliege den Duftstoff vom Klebstoff. Diese zwei Stoffe, von denen der eine so wirklich ist wie der andere, muss die Fliege verwechseln, damit sie, angelockt vom einen, am anderen kleben bleibt. Ich könnte beide auseinanderhalten, wenn ich ein Simulant erster Hand wäre; zweiter Hand muss ich mich auf den Klappentext verlassen.**

* Die Metapher muss angebracht sein. Wenn X eine Uhr ist, die schlägt, was ist dann Y? Die geschlagene Stunde? Die Glocke, die sie verkündet, passt womöglich besser, ich meine zugunsten der Angleichung an das Muster, mit dem ich irgendein Tun als Schlagen bezeichnen würde. Im Fall der Uhr bin ich mir der Willkür der Angleichung, die mit meiner Bezeichnung einhergeht, mehr bewusst als im Fall eines Faustkampfes.

** Was in der einen Richtung Simulation ist, ist in der anderen die Dissimulation. Im Extremfall, den der Duft- und Klebstoff darstellt, geht der Prozess von der Verschiedenheit über die Gleichheit bis zur Identität, und umgekehrt von

Drei Punkte möchte ich davon festhalten. Erstens: Die Simulation ist ein zwischen „Täter und Opfer“ abgestimmter Prozess der Angleichung. Dieser kann unter Umständen (der Duftstoff ist der einer Partnerfliege) auf eine Gleichsetzung hinauslaufen, die so viel wie Identität bedeutet. Zweitens: Auch in diesem Fall lässt sich der gegensätzliche Prozess einer Dissimulation durchführen, nicht unbedingt jedoch für einen Simulanten zweiten Grades. Drittens, und an dem Punkt unterscheidet sich Austins *So tun als ob* grundsätzlich von der Täuschungsliteratur nach Searle: das So-tun-als-ob bietet keinen Raum für einen Simulanten zweiten Grades. „Beim So-tun-als-ob täuscht gleichzeitiges Verhalten über gleichzeitige Tatsachen hinweg“.* Die handelnde Person muss sich *am selben Schauplatz* aufhalten wie die wahrnehmende Person, die ihr auf den Leim gehen soll. Denn der vorgestellte, simulierende Gegenstand, den sie benutzt, ist die Handlung selbst, das Tun, welches ein So-tun-als-ob ist. Daher ist es gleich, ob „der Autor“ so tut als ob, denn er hat den

da wieder zurück nach dort. Setzte man für den synthetisch-analytischen Prozess das So-tun-als-ob ein, für das ich die chemische Metapher benutzen wollte, dann muss die Heuchelei im Extremfall zur Aufrichtigkeit werden, die wiederum zurück in die Heuchelei fallen muss. So ist es auch am Fürstenhof bei den Höflingen geschehen, den Vorboten eines reflektierten, voneinander wissenden und aufeinander abgestimmten So-tun-als-ob. Am Hof gab es so etwas wie die *horizontale Konvention* der *Pretence-Theory,* wobei die Absicht der Täuschung nicht dadurch ausgelöscht wurde, dass jeder jeden für einen Heuchler hielt. Um mit seinem konventionellen So-tun-als-ob zurechtzukommen, das heißt Erfolg zu haben, musste der Höfling nur in nicht absehbarer Weise vom einen ins andere Register wechseln, von der Heuchelei zur Aufrichtigkeit und umgekehrt. In dem Fall streicht die horizontale nicht nur die vertikale Konvention durch, sondern auch sich selbst. Sodann streicht sie die Durchstreichung ihrer selbst wieder durch, wobei jede Streichung so verdeckt wie nur möglich zu geschehen hat. Das Spiel ist in der Regel nicht durchschaubar. Das beschreibt in detaillierter Weise Ursula Geitner, *Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert.* Tübingen 1992, 51–67, Kapitel II: *Dissimulatio artis, Simulatio und Dissimulatio im 16. und 17. Jahrhundert.*

* Austin 1986, 347. Wenn ich, um meinen Feind zu täuschen, eine Fabrik als Wohnsiedlung tarne, sagt Austin an dieser Stelle, tue ich nicht so, als ob sie eine Wohnsiedlung wäre, „geschweige denn dass die Fabrik so tut, als wäre sie eine Wohnsiedlung“. Dasselbe gilt natürlich auch von mir und meinem Fliegenpapier, oder von mir und einem Text, mit dem mich jemand täuschen wollte.

Schauplatz längst verlassen, an dem ich sein Produkt in die Hand bekomme.

7

Austin bringt eine ganze Reihe von Beispielen, in denen der vorgestellte Gegenstand die täuschende Funktion des Scheins hat und zugleich wirklich ist, was er zu sein scheint. Zwei Diebe werden beinahe auf der Flucht ertappt, retten sich jedoch, indem sie kurzerhand die Gelegenheit ergreifen – Säge und Baumstamm – und so tun, als ob sie einen Baumstamm zersägten. Ihre Verfolger glauben irrtümlich, dass sie nur einen Baumstamm zersägen. Dabei zersägen sie ihn wirklich, täuschen es zugleich aber auch nur vor. Die Wirklichkeit, die sie mit dieser anderen Wirklichkeit verstellen, ist die ihrer Flucht. Im Fensterputzerbeispiel tut der Fensterputzer so, als ob er putzt, und er putzt wirklich. Was er damit verstellt, ist eine andere Wirklichkeit: Er späht durch die Fenster die Wertgegenstände aus, die er bald entwenden wird.

Natürlich gibt es bei Austin auch eine Menge von Beispielen, in denen sich der Schein als So-Sein vom wirklichem Sein als Anders-Sein unterscheidet. Als Erstes tritt dafür nicht rein zufällig wieder der Zorn auf. Jemand tut so, als ob er zornig wäre, dabei wirft er sich auf den Boden und beißt in den Teppich. „Das geht zu weit“, sagte ein anderer Philosoph namens Bedford, hier gäbe es eine Grenze, die selbst ein eingefleischter Heuchler zu beachten hätte. Dazu ein Zitat, in dem man Searles Unterscheidung der niederen von der höheren Handlung wiedererkennen kann.

> Zum Heucheln oder Sichverstellen gehört notwendig eine Grenze, die nicht überschritten werden darf; das Heucheln ist sozusagen stets vom Wirklichen isoliert. [...] Geht jemand, der sich so benimmt, als sei er zornig, so weit, die Möbel zu zertrümmern oder einen tätlichen Angriff zu unternehmen, hat er die Grenze überschritten; was er tut, ist kein *Heucheln* mehr ...*

* Errol Bedford, *Emotions,* zitiert von Austin 1986, 329. Austin parodiert die Grenze wie folgt: *Nehmen wir an, er blickt finster und stampft mit dem Fuß auf den Teppich. Bisher können (oder müssen?) wir sagen: Er ist nicht (wirklich) zornig; er tut (nur) so, als wäre er zornig.“ Aber nehmen wir an, dass er jetzt weitergeht und in den Teppich beißt. … Nun ist er zu weit gegangen und hat die Grenze zwischen Heucheln*

Was ist es dann – echter Zorn? Welche Grenze ist gemeint? Die Frage lässt sich vom Teppichbeißer auf das Rumpelstilzchen übertragen; vom So-tun-als-ob auf die Mimesis. Angenommen, X hat die schauspielerische Aufgabe, Rumpelstilzchen darzustellen. X tut nicht so, als ob X zornig ist – das wäre nur ein Fall von Als-ob, sondern X tut so, als wäre Rumpelstilzchen zornig; ohne „ob", also ohne Täuschungsabsicht.* Das ganze Bühnenpersonal – Dramaturgie, Regie, Kolleginnen und Kollegen wie die schöne Müllerin und der König, Licht, Ton, Requisite, Garderobe – alle arbeiten am grimmschen Muster des Zorns. X sagt: „Das geht zu weit", und dem wird allgemein zugestimmt. Die Grenze liegt auf der Hand: Sie ist nur eine Frage der Machbarkeit. Von jeder Seite kommt eine brauchbare Idee. Dramaturgie: schlichte und doch beeindruckende Deklamation der letzten Zeilen vor dem Vorhang; Regie: der verzweifelte Versuch, sich buchstäblich zu entzweien, endet mit dem Erwürgen seiner selbst; das Kollegium ist für Schweigen (Entfremdung), das Licht ist für Black-Out, Ton für Schrei mit Hall aus der Unterwelt, Requisite für mehr Dampf und die Garderobe ist für ein authentisch in der Mitte auseinandergerissenes Kostüm.**

Alles in allem muss mich das etwas nachdenklich stimmen. Schnell, bevor es noch jemand bemerkt, räume ich meine Zornvitrine wieder aus. Wenn man so tun kann, als wäre es der Fall, kann man leicht auch so tun, als ob es der Fall wäre.*** Ob eine Täuschungsabsicht

und Wirklichkeit überschritten; wir können nicht mehr sagen: „Er tut nur so, als wäre er zornig", sondern wir müssen sagen: „Er ist wirklich zornig." Mit dieser Grenze treibe Bedford den „Hang des Philosophen zum Mobilar auf eine neue Stufe der tiefen Sorge" (ebd. 331).

* Käthe Hamburger schreibt in der *Logik der Dichtung* (Stuttgart 1957, 55) zum „Bedeutungsunterschied von fingiert und fiktiv": „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."

** Nachsatz (8.12.2024); ich habe soeben Katharina Thalbach als großartiges Rumpelstilzchen im Fernsehen gesehen. Der Zorn jedoch war enttäuschend: Das Männlein stampfte mit dem rechten Bein auf, worauf sich in seiner Mitte ein Blitz entzündete, der es augenblicklich in Staub und Asche verwandelte.

*** Lande ich damit nicht doch bei einer möglichen Identität von fingiertem und fiktiven Zorn? Nein, ich lande, wenn nicht alles täuscht, bei einer möglichen

dahinter steckt, das kann ich nicht nur nicht wissen, sondern ich sollte es auch gar nicht wissen. Fände ich es heraus, so wäre es meine eigene Schuld.

> Betrüger und Betrogene, sie stecken unter einer Decke. Allesamt Lügner, Fälscher und Possenreißer. Sie sind einander würdig.*

Gemeinsame Decke, schlechter Geschmack: gleich, welches Muster ich gebrauche, um echten Zorn von gespieltem zu unterscheiden, wirklichen von geheucheltem, mein Betrüger braucht dasselbe. Er muss gar nicht erst kommen, um mir etwas vorzumachen. Ich täusche mich schon im Glauben an das Muster selbst. Nicht, weil es „Rumpelstilzchen" heißt – das Männlein trifft keine Schuld –, sondern weil ich mit ihm zwischen dem Sichverstellen und der Wirklichkeit eine Grenze gezogen habe, die zur Falle werden muss. Niemand heuchelt falschen Zorn,** eher ist es umgekehrt; „die falschen Gemälde sind fast immer signiert", sagt Jankélévitch, bei den echten fehlt Name und Nachweis. „Nur die Papiere der ehrlichen Bürger sind nicht in Ordnung."***

*

Identität von Schauspielkunst und Possenreißerei, Bühne und Parkett, also der möglichen und oft auch wahrscheinlichen Identität von Schauspielern und Heuchlern, Schauspielerinnen und Heuchlerinnen.

* Jankélévitch 2016, 91.

** Wieder: unter Umständen doch. Ich echauffiere mich zum Beispiel betont künstlich, um eine leichte Erregung, die mir peinlich wäre, zu überspielen, schreibe eine deftige Schnulze, um über eine leichte Verliebtheit hinwegzusehen, jammere so bitterlich wie *der arme, arme schwarze Kater*, um die Kinder wieder zum Lachen zu bringen u.s.w.u.s.f.

*** Jankélévitch 2016, 43f.

Am Ende also doch wieder Achilles? Abgesehen von der instrumentellen Komponente, die ich ihm unterstellte, spricht nichts dagegen. Sein Zorn hat den Vorteil, dass er sich nicht in seinem Verhalten manifestiert, sondern im Gesang der für seinen Affekt zuständigen Muse. Auch ihr Pathos kann falsch sein.*

* Das falsche Pathos seiner Musik habe ihn, so Schostakowitsch in einem Radiointerview, zu Tränen gerührt.