

Täuschungsarten

Die Misere des Schauspielers

April 2020/Juni 2025

# „Die Misere des Schauspielers“

Die Misere des Schauspielers verlässt uns nie. Es gibt  
keine bekannte, vereinbarte, öffentlich als solche erkennbare  
Konvention für das Aufstellen von Behauptungen.  
Davidson\*

Für die Misere, um die es im vorliegenden Aufsatz geht,\*\* gibt Davidson ein markantes Beispiel: In einer Theaterszene soll es brennen und es qualmt auch schon ganz ordentlich. Da fängt es an zu brennen. Der Schauspieler sollte eigentlich nur seinen Koffer abstellen, in Richtung Qualm deuten und „es brennt“ schreien. Das tut er jetzt auch, aber anders als in den Proben: Er wirkt überzeugend, so „authentisch“ wie noch nie. Anders als in den Proben glaubt er, dass es brennt. Er wirft den Koffer weg und verliert beinahe die Fassung, um nicht zu sagen, „den Text“, und fängt an, zu extemporieren. Er fügt ein „wirklich“ hinzu und ein „so glaubt mir doch“ – es hilft nichts, das Publikum hält die Szene für gelungen. Er rauft sich die Haare, schreit nochmals „es brennt, das ist kein Scherz“, bevor er verschwindet und großen Beifall erntet.

Die Misere des Schauspielers lässt sich auf Anhieb verstehen. Er möchte das Publikum warnen, dieses versteht die Warnung jedoch als Schauspielerei: ein fundamentales Missverständnis. Man könnte auch von einer *Misere des Publikums* reden; schließlich versteht es die

\* Donald Davidson, *Kommunikation und Konvention*. In ders.: *Wahrheit und Interpretation*, Frankfurt am Main 1986, 379; das Beispiel Davidsons habe ich, wie der Koffer am Ende zeigen wird, ein wenig modifiziert, um nicht zu sagen ausgeschmückt.

\*\* Dem „vorliegenden“ Aufsatz liegt ein Aufsatz zugrunde, den ich nach einer Einladung von Sabrina Zwach vor fünf Jahren (2020) für das *Magazin* des Wiener Burgtheaters geschrieben habe.

Situation beziehungsweise den Schauspieler falsch, der sich redlich bemüht, verständlich zu sein. Im Publikum fehlt das berühmte „kleine Kind“, wie man es von des Kaisers neuen Kleidern kennt. Naiv und unbestechlich wie es ist, zeigt es auf das Feuer und schreit: „es brennt ja wirklich!“ Ein Raufen geht herum, der Schauspieler hat sein Ziel erreicht. Aber angenommen, der Brand wäre gelegt – ein tückischer Einfall der Regie. Der Schauspieler war in den Proben derart miserabel, dass man dachte, ihm mit echtem Feuer ein wenig nachhelfen zu müssen.

Die Idee ist nicht so schlecht, eigentlich ein altbewährtes Mittel der Schauspielkunst. Man stellt sich für gewöhnlich, professionelle Schauspielerinnen und Schauspieler nicht ausgeschlossen, am besten dann als eine Person dar, die glaubt, was sie sagt, wenn man tatsächlich glaubt, was man sagt. Der Irrtum ändert nichts an der Kraft der Überzeugung, die auf einem (wenngleich falschen) Glauben beruht. Man lügt auch besser, wenn man sich zuvor selbst täuscht, sich also selbst glauben macht, was man (fälschlicherweise) glauben machen möchte.

Aber ich komme vom Thema ab. Für Davidson weist das Beispiel beziehungsweise die Misere, *die uns nie verlässt*, wie er sagt, auf das Fehlen von sprachlichen Konventionen hin, durch die sich der gewöhnliche Sprachgebrauch angeblich von dem „außergewöhnlichen“ Gebrauch der Sprache unterscheidet, wie man ihn von der Bühne her kennt, der Schauspielerei, der Dichtkunst oder der Kunst allgemein. Bei der Darstellung des Sprachgebrauchs hatte man seinerzeit allerlei Konventionen bei der Hand, und daran hat sich seit 1982, dem Jahr der Veröffentlichung von Davidsons Aufsatz über *Kommunikation und Konvention*, von dem das Beispiel stammt, vielleicht gar nicht so viel geändert. Wenn man ihn heute liest, vierzig Jahre später, nachdem die *Pretense Theory* Karriere gemacht hat, kann man gar nicht glauben, dass er kein Wort über John Searle verliert. Mit seiner 1975 veröffentlichten Abhandlung über den *logischen Status fiktionalen Diskurses* hat Searle die Grundzüge der *Pretense Theory* entwickelt, indem er gleich zwei Konventionen geltend gemacht hat:<sup>\*</sup> eine *vertikale Konvention* für den gewöhnlichen Sprach-

gebrauch, und eine *horizontale Konvention*, die diesen Gebrauch durchstreicht und außer Kraft setzt. Die *vertikale Konvention* gilt, wie Searle sagt, für die „Alltagswirklichkeit“, wobei die Vertikalität zweierlei meint. Zum einen ist die Aufrichtigkeit\* gemeint, denn mit einer Behauptung wie „es brennt“ legt man sich angeblich darauf fest, dass man glaubt, dass es brennt. Zum anderen ist das vertikale Verhältnis gemeint, in dem die Worte mit den Dingen „in der Welt“ verknüpft sind, in der man die Worte gebraucht. Man glaubt „zurück“, dass es brennt, wenn es wirklich brennt. Auf der Bühne, in der Schauspielkunst, der Dichtkunst oder der Kunst allgemein, wird die vertikale Konvention in beiderlei Bedeutung durchgestrichen. Hier wird mit dem Gebrauch eines Satzes wie „es brennt“ weder geglaubt, was man sagt, noch ist es hier der Fall, dass es brennt. Stattdessen wird, wie die *Pretense Theory* dem Namen nach vermuten lässt, nur so getan als ob: *als ob es brennt* und *als ob man glaubt*, dass es brennt.

Daran wäre nichts Außergewöhnliches, wenn es nicht aufgrund einer Konvention geschehen würde, aufgrund eines „sozialen Paktes“, der auch „Fiktionsvertrag“ oder „Täuschungsvertrag“ genannt wird. Dieser Pakt wird typischerweise „stillschweigend“ geschlossen, zum Beispiel zwischen Schauspieler und Publikum, wobei der eine so tut, als ob es brennt, und das andere so tut, als ob es glaubt, dass es brennt. So gesehen bestünde die „Misere des Schauspielers“ darin, dass ihn die *horizontale Konvention* daran hindert, die *vertikale Konvention* wieder in Kraft zu setzen. Positiv gewendet scheint die „Misere“ für die „Autonomie der Kunst“ zu sprechen. Sie widersetzt sich der Heteronomie jener „Alltagswirklichkeit“, der das Publikum vermutlich zu entkommen sucht, wenn es im Theater sitzt. Die „Autonomie“ ist ein Schlagwort, mit dem sich hierzulande noch ein Prozess gewinnen ließ. Es ist ein alter Hut, aber er passt hierher: Ein namhafter Dichter wurde von der Verleumdung einer weniger namhaften Person, die geklagt hatte, freigesprochen, weil es ihm gar nicht möglich war, mit der Dichtkunst auf denselben zu referieren.

\* Während Searle von einer „Konvention der Aufrichtigkeit“ spricht, die eine sprachliche Behauptung zu dem macht, was sie sein soll (ein konventioneller Akt, mit dem man sich als eine Person darstellt, die glaubt, was sie sagt), sagt Davidson, dass *nichts deutlicher auf der Hand liegt*, „als dass es keine Konvention geben kann, die Aufrichtigkeit anzeigen“ (Davidson 1986, 384).

\* John Searle, *Der logische Status fiktionalen Diskurses*. In ders.: *Ausdruck und Bedeutung. Untersuchungen zur Sprechakttheorie*, Frankfurt am Main 1982, 80–97.

Insgeheim war die Schadenfreude natürlich groß, da man (mit ein wenig Belesenheit) an der Referenz nicht zweifeln konnte.

Die konventionelle Lösung der Misere ist soweit, wie ich mit diesem bedauerlichen Fall zeigen wollte, leicht nachzuvollziehen, vielleicht aber auch nur allzu verständlich, im Vergleich jedenfalls mit den sprachlichen Konventionen, die ein Rätsel sind. Rätselhaft ist vor allem der „stillschweigende“ Vollzug, mit dem der Pakt geschlossen wird. Im gewöhnlichen Sprachgebrauch sollte man wissen, worauf man sich mit einer normalen Behauptung einlässt, und im außergewöhnlichen Gebrauch, wie man ihn der Kunst attestiert, sollte man gleichfalls wissen, was man durchstreicht oder „missbraucht“, ganz nach dem Motto des Rechtsphilosophen H. L. A. Hart, nach dem die Dichtkunst ein „kalkulierter Missbrauch der Sprache“ ist.\*

Niemanden hat die Verschwiegenheit so gestört wie Gérard Genette, der den „sozialen Pakt“, welcher der *Pretense Theory* zugrunde liegt, in seinem Buch über *Fiktion und Diktion* explizit zu machen versucht.\*\* Das konventionelle Muster eines gemeinsamen „So Tuns als ob“ kann man nach Genette nur deutlich machen, wenn man die verborgenen Sprechakte formuliert, mit denen die *horizontale Konvention* etabliert wird. Dazu eignet sich ein perlokutionärer, auf Wirkung bedachter Akt wie dieser: „Stellen Sie sich doch bitte einmal vor, dass es brennt“, oder ein exerzitiver Akt wie dieser: „Hiermit bringe ich Sie dazu, sich vorzustellen, dass es brennt: ‚Es brennt‘“.\*\*\*

Dieser zusammengesetzte Sprechakt hat, wie Genette feststellt, eine „eigenartige Erfolgsgarantie“. Sofern man den zweiten Satz, „es brennt“, versteht, kann man gar nicht anders, als sich vorzustellen, dass es brennt. Was man sich „hiermit“ vorstellt, das sind, wie Genette sagt, die Wahrheitsbedingungen, die für die Interpretation des Satzes eine entscheidende Rolle spielen. Man weiß, was der Satz bedeutet, wenn man weiß, unter welchen Umständen er wahr wäre. Für Davidson, den Genette hier zu zitieren scheint, gibt es für den

\* Zitiert in: Donald Davidson, *Die Sprache der Literatur*. In ders.: *Wahrheit, Sprache und Geschichte*, Frankfurt am Main 2008, 273.

\*\* Gérard Genette, *Fiktion und Diktion*, München 1992, 48–59. Ich beziehe mich auf die *Pretense Theory* in der Version, in der sie Genette als eine Theorie von John Searle diskutiert.

\*\*\* Die Zitatzeichen stammen von mir; sie sollten kenntlich machen, dass die Konvention außerhalb des Satzes, der sich auf sie stützt, geschaffen wird.

Erfolg keine Garantie. Die Interpretation könnte falsch sein, etwa dann, wenn der Schauspieler mit dem zitierten Satz etwas anderes sagen will. Aber angenommen, die Interpretation wäre zutreffend; der Satz „es brennt“ bedeutet, so wie er in jener Situation aus dem Mund des Schauspielers kommt, dass es brennt. Eine derart simple Interpretation wird in der *Pretense Theory* wie auch sonst in der ästhetischen Theorie freilich nicht an die große Glocke gehängt, aber das ist, wenn ich Genette richtig verstehe, ein Fehler. Damit verlässt man, sich zu fragen, ob die eine oder andere Konvention für die gewöhnliche oder außergewöhnliche Verwendung der Sprache von Belang ist. Ob man aufrichtig ist oder nicht spielt jedenfalls keine Rolle. Man gebraucht den Satz in derselben Bedeutung, ob man lügt oder nicht, denn in beiden Fällen möchte man glauben machen, dass es brennt, mit dem schier unmerklichen, ja bedeutungslosen Unterschied, dass man es einmal selber glaubt und einmal nicht. Spielt die Wahrheit eine Rolle? Brennt es oder brennt es nicht, das ist die Frage. Es ist, pardon die Anspielung, eine ganz andere Frage als die, ob man es glaubt oder nicht glaubt. Ob es brennt oder nicht, das kann für die Interpretation des Satzes in der genannten Bedeutung gleichfalls keine Rolle spielen. Angenommen, dass es nicht brennt. Dann wäre der Satz falsch, nicht wahr, aber auch nur in der intendierten Bedeutung, dass es brennt. Auf die Falschheit läuft die *horizontale Konvention* scheinbar hinaus, weshalb Genette einen „letzten Explikationsversuch“ unternimmt. So stellt sich der Schauspieler am Anfang der Szene vor sein Publikum hin und sagt: „Es ist nicht wahr, dass es brennt, doch indem ich so tue, als ob es wahr wäre, bewirke ich, dass Sie daran als an einen fiktiven, nicht-wirklichen Sachverhalt denken“. Mit Applaus zeigt das Publikum an, dass es damit einverstanden ist.

Angenommen, so oder so ähnlich werde der konventionelle Kontext geschaffen, in dem sich die Schauspielkunst, Dichtkunst oder Kunst überhaupt, ausbreitet. Dann erlebt man so etwas wie ein ontologisches Wunder. Dinge, Ereignisse und Personen verwandeln sich in Fiktionen, ganz gleich, ob sie existieren oder nicht. Wenn aber Wirkliches in fiktionalen Kontexten fiktiv beziehungsweise *nicht-wirklich* wird,\* weshalb regt sich der Schauspieler dann so auf?

\* Vgl. Frank Zipfel, *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, Berlin 2001, 93.

Antwort: Er glaubt, dass es brennt. Daher sollte er, um die vertikale Konvention ins Spiel zu bringen, sich vor das Publikum stellen und sagen: „Es ist wahr, dass es brennt, und indem ich so tue, als ob es wahr wäre, bewirke ich, dass Sie daran als an einen wirklichen Sachverhalt denken“. Eine derartige Vereinbarung könnte durchaus zwischen mindestens zwei Personen getroffen werden, die regelrecht glauben, dass es brennt, wenn eine der beiden sagt, dass es brennt. Trotz regelmäßiger Übereinstimmung könnten sie sich damit täuschen, wenn zum Beispiel der Brand einmal nicht mitspielt. Er spielt, genauer gesagt, niemals mit, was auch kein Wunder ist. Nach seiner Zustimmung hat ihn niemand gefragt.

Dem Brand ist es daher egal, ob er in der „Alltagswirklichkeit“ auftritt oder in der Kunst. Koffer, die als Requisiten auf die Bühne gestellt werden, bleiben Koffer, und dasselbe sollte man, glaube ich, auch von Worten und sonstigen Zeichen sagen. Man glaubt vielleicht, Koffer wären normalerweise zum Packen da, aber das täuscht. Ein Schauspieler, der mit Koffern für gewöhnlich auftritt, findet es höchst seltsam, wenn er sie eines Tages packen soll.