

Wirkung ohne Ursache

Jürgen Gedinat

Im Herbst 2023 schrieb der Autor und Journalist Simon Strauss einen Zeitungsartikel¹, in dem er das aktuelle Theater auffordert, mehr Menschliches zu wagen. Anlaß für diese Aufforderung ist ein Übermaß an Technisierung, die bisher ihren Gipfel in einer Brille findet, die das Gesicht abschirmt, um Aufführende digital vorzuführen. Das Theater solle sich durchaus auf das Digitale der heutigen Welt einlassen, allerdings indem es selbst deren zunehmend technischen Funktionieren mit einer Würdigung unseres Innenlebens antwortet. Das Theater der Zukunft sei eines, „das in einer immer maschinelleren, immer nervöseren Zeit Rückzug gewährt und dem Bewußtsein Schutz bietet.“

Von einer künstlichen Wirklichkeit, der „Virtual Reality“ heißt es dort, sie sei eine „andere Art des Gewohnten, eine andere Wirklichkeit.“ So sehr der Befund einer technisch überladenen Vorstellung des Theaters auch zutreffen mag und darum anzuerkennen ist, so fragwürdig ist doch das hierbei leitende Verständnis jener „Virtual Reality“. Denn dieser Ausdruck ist zum einen bereits ein Widerspruch in sich, da das bloß Mögliche (virtual) eben nicht wirklich (real) ist, ebensowenig wie das bloß Scheinende. Zum anderen wird durch diese Formulierung der Unterschied zwischen dem, was nur erst möglich und dem, was wirklich ist, aufgehoben. So wird nicht nur das Wort Wirklichkeit, sondern vor allem diese selbst durch diesen weit verbreiteten Sprachgebrauch sinnentleert.

Das Virtuelle jedoch auch als Wirklichkeit zu bezeichnen, die lediglich „ein anderes Vorzeichen“ habe, hält fraglos an einer Idee von Wirklichkeit fest, die auch mit wechselnden Vorzeichen doch eben diese selbe Wirklichkeit bleibt, nur graduell verschieden: anders, aber auch Wirklichkeit. Doch gerade das Festhalten und Weiterführen der Vorstellung von einer im Prinzip bleibenden und sich in wandelnden Gestalten durchhaltenden Wirklichkeit könnte in den Verdacht dessen geraten, was Hannah Arendt – *horribile dictu* – ein „ahnungsloses Wiederkäuen des guten Alten“² nennt.

Darum fragt sich, in welcher (Un-)Wirklichkeit ein zukünftiges Theater – was ja zu wünschen wäre – sich auf die „mitreißende Ausdruckskraft des Gemüts“ verlassen könnte – was immer das auch heißt. Was aber, wenn das, was von einem ausgehöhlten Verständnis der Wirklichkeit gilt, in

¹ Simon Strauss, *Mehr Menschliches wagen*, Frankfurter Allgemeine Zeitung, Feuilleton, 29.09.2023, S. 14.

² Hannah Arendt, *Vita Activa*, Piper Verlag, München 1967, e-book, S. 12.

einer digitalen Welt entsprechend vom Theater gelten würde? Könnte hier ein Satz von Nietzsche ebenso viel Klarheit wie Verwirrung und auch Ablehnung bringen?

Die Wege zur Macht: die neue Tugend unter dem Namen einer alten einführen, für sie das ‚Interesse‘ aufregen – die Kunst der Verleumdung gegen ihre Widerstände ...³

Mit anderen Worten: wird Widerstand gegen Virtual Reality und ihre Ermöglichung, die Digitality, verleumdet und das auch noch kunstvoll? Hieße das, dass Theater im Namen des Theaters mancherorts vom Theater selbst usurpiert wird, um einer Macht des Machens willen? Ein rigoroser Einsatz aller nur möglichen Elektrotechnik zur Steigerung der Performanz des Theaters kann diese Vermutung nahelegen.

Den ersten Einsatz von Elektrizität auf der Bühne in Form einer „Sonne“ in Giacomo Meyerbeers Oper „Der Prophet“ vom April 1849 in Paris bezeichnet Richard Wagner als bloßen Effekt und bemerkt kritisch dazu: „Effekt ist Wirkung ohne Ursache.“⁴ Anders als Wagner waren Publikum und Kritik gerade vom Effekt dieser technischen Erscheinung fasziniert⁵, einer Erscheinung, die im doppelten Sinne blendend war. Das gilt auch heute noch für die allermeisten energiebetriebenen technischen Erscheinungen, von denen wir auch heute noch eine lediglich einseitige Wahrnehmung haben, nämlich die ihrer Performanz, d. h. ihrer Wirkungsleistung. Doch was technisch machbar ist, ist deshalb nicht auch schon menschenmöglich.

So mögen Projektionen eines Shakespearetextes im englischen Original am oberen, vorderen Bühnenrand während der Vorstellung sich einem didaktisch gutgemeinten Engagement verdanken, zerreißen allerdings faktisch die Aufmerksamkeit des Publikums, die eigentlich ungeteilt bei der Sache des Theaters sein möchte, dem dramatischen Spiel auf der Bühne. Auf diese Weise arbeitet das Theater gegen sich selbst, indem es sein Eigenstes, das dramatische Spiel, ignorierend einer abstrakten Idee von Information preisgibt, die hier fehl am Platze ist.

³ Friedrich Nietzsche, *Aus dem Nachlaß der Achtziger Jahre*, Werke, Bd. 3, Darmstadt 1997, S. 623.

⁴ „... so dürfen wir ‚Effect‘ übersetzen durch ‚Wirkung ohne Ursache‘.“ Richard Wagner, *Oper und Drama*, ²Leipzig 1869, S. 87.

⁵ „L'effet du lever du soleil est une des choses les plus neuves et les plus belles que l'on ait vues au théâtre: grâce à la lumière électrique, nous avons vu un vrai soleil, qu'on ne pouvait regarder fixement sans être ébloui, et dont la lumière se projetait jusqu'au fond des loges plus reculées de la scène ...“

„Der Effekt des Sonnenaufgangs ist eines der neuesten und schönsten Dinge, die man wohl im Theater sah: dank des elektrischen Lichtes haben wir eine wahre Sonne gesehen, in die man nicht länger schauen konnte, ohne geblendet zu werden und deren Licht sich bis in die Tiefen der von der Bühne entferntesten Logen ausbreitete.“ Adolphe Adam im *Constitutionnel*, 18. April 1849.

Dieses Beispiel zeigt, dass die oft genannte „digitale Transformation“ nicht nur Dinge und Gegenstände betrifft, sondern auch Wahrnehmung und Haltung des Publikums. Vor allem der Einsatz digitaler Technik, doch nicht nur der allein, setzt Menschen abstrakt-wissenschaftlich als funktionsrezipierende Funktionatoren voraus. Das ist die „neue Tugend“, die sich unter der Maske des alten Namens „Publikum“ des Theaters bemächtigt. Darüber wird deswegen nicht gesprochen, geschweige denn debattiert, weil die Transformation des Publikums zu funktionsrezipierenden, erlebenden Funktionatoren und Funktionatorinnen zwar faktisch von der Digitalisierung gefordert wird und auch stattfindet, aber nicht als solche beim Namen genannt werden darf.

In diesem Nicht-dürfen liegt ein Hinweis auf eine Unansprechbarkeit und Unzugänglichkeit, auf eine Hermetik mit einer eigenen internen Schlüssigkeit, und das ist die fraglose Logik des Performativen. Innerhalb dieser Hermetik gibt es dann grenzenlose „Möglichkeiten“, die der Elektrotechnik bzw. entsprechend funktionalistischen Vorstellungen geschuldet sind. Darum entspricht der Intensität des Einsatzes von Elektrotechnik jene der Verslossenheit performativer Hermetik.

Wenn Martin Walser in seinem Roman „Ein springender Brunnen“ in Bezug auf das Radio von einer „Musik von weither“⁶ spricht, dann ist dieses Weither nicht das einer in Kilometern zu messenden Entfernung, sondern das der letztlich unfassbaren Abstraktheit jeden Lautsprecher-schalls. Sie zu ignorieren, heißt nicht, dass es dadurch zu einem Verhältnis von Nähe käme. Im Gegenteil, denn da ist nichts, was mir von sich aus nahegehen könnte, sondern umgekehrt werden die Dinge in der Umgebung fremder, was wir ebenfalls ignorieren. Und genau das bewirkt der effektionistische Einsatz von Elektrotechnik im Theater, der nur möglich ist, unter der Voraussetzung eben jener Ignoranz, die uns natürlich zu sein scheint. Hohe Phon- und Luxzahlen bewirken keine menschliche Nähe, nichts Menschliches, höchstens Effekte, und d. h. Wirkungen ohne Ursachen. Das führt zu jener zukunftsentscheidenden Frage auch für das Theater, ob Elektrizität denn überhaupt Ursache sein kann!

⁶ „Radio hieß bei Hanse Luis Musik von weiter her.“ Martin Walser, *Ein springender Brunnen*, Frankfurt a. M., 2000, S. 98 f.