

theoretikerin Maria Turri beschreibt diese Entwicklung hin zu einem reifen Selbst so:

»Wiederholte Zyklen von Projektion und Introjektion sind notwendig, um die dynamische Beziehung zwischen innerer und äußerer Realität herzustellen, bevor diese als getrennt konstruiert werden können. [...] Projektion und Introjektion als Prozesse unbewusster Identifikation, die das Selbst und den anderen verwechseln, führen schließlich zur Bildung des Selbst, das heißt des bewussten Identitätsgefühls.« (Turri 2017, 89) (Übersetzung GL)

Ein Bezug zum Theater wird von Klein nicht gemacht, er drängt sich aber förmlich auf: Ähnlich wie bei Archer stellen sich hier die Schauspielenden als Meister im Aufsplitten des Selbst in verschiedene autonome Kerne – nämlich die agierenden Figuren auf der Bühne – dar. Alle Figuren sind unvollständig und verkörpern nur den Teil eines Ganzen, das in Aufruhr ist und mit sich selbst im Kampf liegt. Dieser Aufspaltung in die verschiedenen Figuren als emotional besetzte Objekte entspricht eine Aufspaltung des Selbst der Zuschauenden, also ein Rückfall in eine paranoid-schizoide Position, wo die Zuschauer:innen nicht mehr so leicht sagen könnte, wer sie gerade ist: Das Ich-Bewusstsein kommt abhanden, wird durch fragmentierte Ich-Kerne ersetzt, die eine Destabilisierung erzeugen und eine Integration erzwingen.

Man könnte also sagen, Schauspielende wie Zuschauende lassen sich im Theater auf eine paranoid-schizoide Entwicklungsstufe zurückfallen, splitten sich auf und erhalten damit eine Möglichkeit, sich auf den drei Ebenen Wirklichkeit, Spiel und Fiktion gleichzeitig zu erleben.

3.4 Gespannte Saiten: Die Zuschauenden

Auch die Zuschauenden unterliegen Prozessen der Identifikation und gehen zum Bühnengeschehen in Resonanz. Wie genau solche Resonanzprozesse stattfinden, war immer Gegenstand von Spekulationen und ist es bis heute. Das Thema entzündete sich im 18. und 19. Jahrhundert vor allem an der Frage, ob Schauspielende die Emotionen, die sie spielen, wirklich erleben sollten. Tatsächlich geht die Diskussion über die Emotionalität der Zuschauenden im Theater weit zurück und fand einen besonders expliziten Ausdruck in der Folge um Diderots »Paradox des Schauspielers« (Diderot 1964) und der Auseinandersetzung mit den »Emotionalisten« in der Mitte des 19. Jahrhunderts.

Klassische Schauspieltheorien waren bis dahin von einem Konzept der Resonanz ausgegangen, das Gotthold Ephraim Lessing formuliert hatte und das in Analogie zur Physik gedacht wurde. Er verglich sie mit Schallwellen, die sich von einer Saite zur nächsten übertragen, also Re-Sonanz im wörtlichen Sinn. In Analogie

hierzu werden die Zuschauer:innen im Theater ›gestimmt‹, also in eine Aufnahmebereitschaft gebracht, um dann ihre Einfühlung zum Schwingen zu bringen. Dabei sind es zum einen die Emotionen der Hauptfigur, die von den Zuschauenden empfangen werden, zum anderen Mitgefühl aufgrund der Situation, in welche die Hauptfigur gerät, insbesondere Mitleid mit dem tragischen Helden. Die Annahme eines emotionalen Mitschwingens der Zuschauenden lebt bis heute fort, vor allem wurde die Diskussion durch die Entdeckung der Spiegelneurone wiederbelebt.

3.4.1 Was wissen wir über Spiegelneurone?

1. Sie liegen im motorischen Kortex und feuern beim Beobachten einer Handlung. Nachgewiesen sind sie via Elektroden im Gehirn von Makaken (Rizzolatti 2005)
2. Im menschlichen Gehirn sind sie ebenfalls aktiv, aber vermutlich eingebunden in ein ganzes System, das parieto-frontale Spiegelsystem. Man hat sie in denselben Hirnregionen nachgewiesen wie bei Affen, jedoch nicht auf der Ebene einzelner Neurone (Baaren et al. 2009). Das System ist wiederum nur ein Teil unserer Systeme zum Verstehen anderer, aber möglicherweise das Einzige, das eine »first person experience« ermöglicht. (Rizzolatti and Sinigaglia 2010).
3. Marco Iacoboni behauptete, mithilfe der funktionellen Magnetresonanztomografie bei Versuchspersonen die neuronale Spiegelaktivität nachweisen zu können; und das nicht nur in Hirnregionen, die mit der unmittelbaren Bewegungssteuerung zusammenhängen, sondern auch in Zentren für das Sprachverständnis. (Iacoboni 2005) Diese Ergebnisse lösten heftige Kritik aus, denn Kernspintomografen, wie Iacoboni sie benutzt, arbeiten zeitlich viel zu langsam, um schnelle Wahrnehmungsprozesse zu erfassen. Sie wurden möglicherweise vorschnell in Zusammenhang mit Empathie gebracht.
4. Es gibt zwei unterschiedliche Erklärungswege für die gleichzeitige Aktivierung von gleichen oder ähnlichen neuronalen Strukturen beim Handelnden und beim Beobachtenden. Die erste These, die von den Entdeckern des Spiegelsystems um Giacomo Rizzolatti und Vittorio Gallese vertreten wird, geht davon aus, dass die Beobachter der Handlung ›nichts tun‹ – und dennoch die entsprechenden Neurone im Gehirn aktivieren, sodass die Spiegelung tatsächlich rein neuronal wäre. Die alternative These geht davon aus, dass blitzschnelle, automatische und mit bloßem Auge nicht sichtbare Nachahmung von Gesichtsausdruck, Sprache, Körperhaltung und Gestik zu den entsprechenden Aktivierungen führen. Das Spiegelsystem wäre also eher beschreibbar als ein Simulationssystem, das über körperliche Nachahmung die entsprechende neuronale Aktivierung hervorbringt. Elaine Hatfield hat dafür den Begriff der emotionalen Ansteckung (emotional contagion) geprägt. (Hatfield, Rapson and Yen-Chi, 2009)

5. Die Spiegelung findet nahezu in Echtzeit statt, was bedeutet, dass wir vermutlich nicht in der Lage sind, dieses automatische körperliche Spiegeln bewusst durchzuführen: Eine Studie kommt zu dem Schluss, dass Menschen ihre Bewegungen in 21 Millisekunden synchronisieren können. (Condon and Ogston 1966) Zum Vergleich: Selbst Muhammad Ali brauchte 190 Millisekunden, um einen optischen Reiz zu identifizieren und weitere 40 Millisekunden, um darauf zu reagieren. Wenn wir also das Verhalten des Gegenübers spiegeln, erreichen wir Synchronizität nur über automatisierte, unbewusste Verarbeitungswege. Rizzolatti, einer der beiden Entdecker der Spiegelneurone, schlägt deshalb vor, das automatische Spiegeln als ein System anzunehmen, das uns eine Erfahrungsspiegelung in der Ersten-Person-Perspektive ermöglicht (Rizzolatti and Sinigaglia 2010). Wir versetzen uns damit fast in Echtzeit in die Position eines anderen handelnden Menschen, ohne diesen Prozess bewusst wahrzunehmen.

3.4.2 Aufspaltung versus Spiegelung

Die Zuschauenden werden durch die Spiegelung sozusagen verdoppelt und führt nun eine zweifache Existenz, einmal im Zuschauerraum und einmal auf der Bühne. Diese Verdoppelung kann er oder sie nicht bewusst steuern, aber sich ihrer im Nachhinein bewusst werden. Für diese spezifische Zuschauerwirkung steht insbesondere das sogenannte »epische« Theater von Bert Brecht. Turri führt dazu aus, dass das epische Theater von Brecht versucht, genau antagonistisch zum identifikatorischen Theater zu arbeiten. Während Letzteres nach der Prämisse arbeite »I weep when they weep, I laugh when they laugh«, verkehre das epische Theater dies genau in sein Gegenteil: »I laugh when they weep, I weep when they laugh.« (Turri 2017, 5) Sie weist darauf hin, dass dies keineswegs, wie oft kolportiert, eine generelle Ablehnung von Emotionen durch Brecht bedeute, sondern lediglich eine Ablehnung der »Empathie-Operation«, also aus heutiger Sicht eine Erregung der Spiegelneurone ohne Beteiligung der höheren, kritikfähigen Zentren des Gehirns. Was Brecht also versuchte, war keineswegs ein Theater ohne Emotionen, sondern ein Theater, in welchem die Emotionen nicht einfach direkt von den Schauspielenden verkörpert und von den Zuschauenden kritiklos übernommen wurden. Brecht arbeitete mit einer umgekehrten oder erweiterten Spiegelannahme: Zwar schwingen die Zuschauenden zunächst automatisch in der angebotenen Emotion mit, aber die Inszenierung lässt diese automatische Spiegelung entgleisen und nutzt dieses Entgleisen, um komplexere Bewertungen der gesehenen Situationen zu erlauben. Es entsteht in diesem Prozess eine weitere Position, nämlich die der sich selbst reflektierenden Zuschauenden. Sie findet ihre Entsprechung in den kommentierenden Schauspielenden auf der Bühne. Wie der Theaterwissenschaftler von Held feststellt, erzeugt das Aus-der-Rolle-Treten der Schauspielenden in Brechts Theater ein ebensolches

Aus-der-Identifikation-Treten bei den Zuschauenden. Wenn die Schauspielenden rational distanziert bleibt, bleibt dies auch der Zuschauenden. (von Held 2011, 43)

Nicht nur die Emotionen der Figur werden übertragen, sondern ebenso die Haltungen der Schauspielenden zu den Emotionen ihrer Figuren, also die gesamte Figur-Spieler:in-Mensch-Dreifachgestalt. Die auf der Bühne ausgedrückten Gefühle sind dabei nicht zwingend auch die im Zuschauerraum empfundenen, sondern können mit diesen sogar im Widerspruch stehen – beispielsweise, wenn ein Bösewicht jammert, der Zuschauenden aber Abscheu empfindet.

3.4.3 Das Theater als Schule der Aufspaltung

Die Debatte über das Verhältnis des Menschen zu den von ihm gespielten Rollen oder Figuren geht über das Theater hinaus, wird aber in diesem Kontext seit Jahrhunderten besonders intensiv diskutiert und durchlebt. Seit dem Zeitalter des Humanismus, also ab 1500, wurde die Frage virulent, wie sich der Mensch geistig, moralisch und emotional verbessern könne, und dem Theater fiel hier eine wichtige Rolle zu. Sie zeigt sich insbesondere in der Debatte über den »heißen« versus den »kalten« Schauspieler im 18. Jahrhundert, ausgetragen zwischen Denis Diderot und Pierre Rémond de Sainte-Albine.

Einigkeit bestand zwar darüber, dass das Erleben von Gefühlen durch die Zuschauenden zentral für das Theatererlebnis sei und dass das Theater irgendwie für die Entwicklung einer humanen Emotionalität wichtig sei. Uneinigkeit bestand allerdings darüber, wie dies zu bewerkstelligen sei: Sollte der Schauspieler selbst Gefühle und Empfindsamkeit in sich entwickeln und auf der Bühne zeigen – der »heiße Schauspieler«, wie er von den Emotionalisten gefordert wurde? Oder sollte der Schauspieler die Fähigkeit kultivieren, Gefühle beim Zuschauer auszulösen, ohne selbst in Emotionen zu geraten – der »kalte Schauspieler«, den beispielsweise Diderot proklamierte?

Die Emotionalisten sahen Gefühle als unpersönlich an, hofften aber auf eine allgemeine Erweiterung und Verfeinerung des emotionalen Spielraums der Zuschauenden. Es ging nicht um das Erinnern und Reproduzieren von eigenen biografischen emotionalen Zuständen – dies ist eine Idee des 20. Jahrhunderts, sondern um die generelle Entwicklung einer »Empfindsamkeit« (*Sensibilité*) als Merkmal des zivilisierten, modernen Menschen. Bis zur Aufklärung war diese Empfindsamkeit ein Distinktionsmerkmal von Adligen und Hochgestellten, die Dramatiker der Aufklärung setzten daher einiges daran zu zeigen, dass auch einfache Menschen diese Empfindsamkeit besitzen und entwickeln können. Dies galt zunächst für die bürgerliche Mittelschicht – erst im 19. und 20. Jahrhundert wurde auch der Arbeiter- und Bauernklasse eine Emotionalität zugeschrieben. Die Entwicklung der Empfindsamkeit ist daher ein humanistisches Projekt, und das Theater hat darin eine zentrale Rolle, indem die Zuschauenden die gezeigten

Emotionen der Schauspielenden zeitgleich miterleben und damit den eigenen emotionalen Raum erweitern und verfeinern. Das Hauptaugenmerk der Emotionalisten lag daher auf der Intensität des emotionalen Spiels der Schauspielenden, ihr »Feuer« (feu). (Sainte-Albine 1749) Je stärker dieses »Feuer« im Schauspieler, so die Annahme, desto stärker wurde auch ein entsprechendes Feuer im Zuschauer entzündet; es griff, um im Bild zu bleiben, auf die Zuschauer über. Die Aufgabe der Schauspielenden bestand daher im bürgerlichen Theater darin, die normalen Bürger dahin zu bringen, dass sie diese Empfindsamkeit entwickeln konnten.

In der Gegenposition von Diderot erkennt man dagegen eine klare Trennung von Schauspieler und gespielter Figur. Der kalte Schauspieler kennt die Schauspieltechnik und ist ein professioneller Akteur, der seine eigene Emotionalität klar von derjenigen der Figur trennen kann. Er wird also nicht in diese Emotionalität hineingezogen und entwickelt Techniken, sich von ihnen nach der Aufführung wieder zu befreien.

Analog dazu kann man sich ein heißes oder ein kaltes Publikum denken. Früher war das Involvement des Publikums offenbar viel heißer und körperlicher als heute. Fasziniert lesen wir heutzutage von Theaterskandalen, von Tumulten im Zuschauerraum, von Zwischenrufen und Prügeleien: Es gab offenbar Zeiten, in denen das Publikum weniger brav in seinen Sesseln saß, als dies heute der Fall ist. Und in den heutigen Schauspielenden scheint eine alte Erinnerung und Sehnsucht auch noch zu existieren, an ein Theater, in dem das Publikum mehr tat, als am Ende des Abends die Handflächen aneinander zu klatschen.

Keith Johnstone hat diese Sehnsucht erst verstanden, als er einen Boxkampf sah und miterlebte, wie das Publikum tobte, aufsprang, den eigenen Favoriten anfeuerte, sich den Hut vom Kopf riss und wirklich körperlich involviert war. Er wollte ein solches »heißes Publikum« auch im Theater und verbachte sein restliches Leben damit, entsprechende theatrale Anordnungen zu schaffen.

Das Theater wird dabei nicht gedacht als Ort der kühlen Reflexion, sondern als Ort des Spiels und des emotionalen Involvements. Übertragungen laufen hier nicht in laborhafter Ruhe ab, sondern passieren plötzlich, unreflektiert und emotionalisiert.

Stellt man heute die Frage, ob es im Theater ein heißes oder ein kaltes Publikum geben sollte, dann ist die Antwort unlogisch, aber konsequent: beides. Das Publikum muss sich, ebenso wie die Spielenden, aufsplitten in mehrere Positionen, eine warme Spiegelung der Akteur:innen, eine Zuschauerposition und nicht zuletzt ihre eigene subjektive Wirklichkeit.