

Seit dem Jahr 2009 erscheinen bei Pelgrave Macmillan in rascher Folge schmale Bände unter dem vielversprechenden Serientitel *Theatre &*, u.a.: *Theatre & the Body, Sexuality, the City, Nation, Politics, Interculturalism, Human Rights, Ethics* sowie zu *Theatre & Globalization*. In Planung befinden sich (Stand: August 2010) *Theatre & Photography, the Visual, Prison, Architecture* oder auch *Theatre & the Mind*.

Die Reihe verschreibt sich nicht allein einer dezidiert kulturwissenschaftlichen Perspektivierung der Theaterwissenschaft. Sie versucht zudem – wie das jeden Band eröffnende programmatische Vorwort der Reihenherausgeber Jen Harvie und Dan Reballato hervorhebt – von jedwedem Jargon unverstellte, klar argumentierende Texte zu präsentieren, die dennoch »by a leading theatre scholar« geschrieben werden und »the cutting edge of critical thinking in the discipline« repräsentieren (viii). Einer solchen Fokussierung entspricht der von den Herausgebern ebenfalls noch im Vorwort formulierte und so allen Autoren der Reihe vorgegebene, betont weite Theaterbegriff:

Theatre is everywhere [...]. It's no longer enough to limit our attention to the canon of Western dramatic literature. Theatre has taken its place within a broad spectrum of performance, connecting it with the wider forces of ritual and revolt that thread through so many spheres of human culture. (vii)

Zwar hat das Theater nicht erst kürzlich Überschneidungen mit verschiedensten Performanzpraktiken oder Ritualen ausgebildet, sondern weist seit jeher fließende Grenzen zu allen Arten von Inszenierungen, Aufführungen und Ritualen etc. auf – bemerkenswerter aber sind schlicht die hochgesteckten Ziele der Reihe.

Auch die Titel der Einzelbände signalisieren das Bemühen, an virulenten Debatten zu partizipieren, wenn nicht nachhaltig in sie einzugreifen: Mit *Theatre & Feeling* beteiligt sich die an der McGill University in Montreal lehrende Theaterforscherin Erin Hurley an einem akuten und keineswegs ausgeforschten Feld in den Literatur-, Kultur- und Theaterwissenschaften; dem der immer häufiger unternommenen Anwendung emotions- und kognitionswissenschaftlicher Forschungsergebnisse in den Geisteswissenschaften.

Hurleys Essay geht eine kurze Einführung der Theaterpraktikerin Anne Bogart voraus, die sich im Kern um eine zustimmende Zusammenfassung der Überlegungen Hurleys müht.¹

Dass Autoren dazu neigen, ihre Gegenstände stärker zu reden, als diese nüchtern betrachtet sind, ist nicht ungewöhnlich und gehört in Grenzen zum Geschäft. Im Zentrum von Hurleys Argumentation steht jedoch eine Reihe in ihrer Radikalität so überraschender Thesen, dass der Eindruck vermittelt wird, Überlegungen zum Verhältnis von *theatre and feeling* machten den eigentlichen Kernforschungsbereich der Theaterwissenschaften aus. Was hingegen jenseits dessen gedacht und untersucht werde, biete nur marginale Beiträge zur Peripherie des Theaters:

What this tour through dramatic theory and theatre history will show is the centrality – or, more strongly, the necessity – of feeling to theatre. In the sections that follow, you'll come to see that feeling and theatre are fundamentally linked. I make this argument by demonstrating first how feeling provides theatre's *raison d'être*. Excursions into theatrical form and into the neuroscience of spectatorship allow me to conclude that doing things with feelings is the primary reason for theatre's existence. Furthermore, feeling carries theatre's communicated meanings and informs its significance to theatre-goers. In this way, theatre's solicitation, management, and display of feelings – what I will call its 'feeling-labour' – is the most important aspect of theatre's cultural work. It is what finally makes theatre matter. (4)

Erst und allein aus den Gefühlen, die das Theater weckt, erwirbt also das Theater seine Daseinsberechtigung. Nur weil es mit Gefühlen arbeitet, existiert das Theater. Wo das Theater

Bedeutung erzeugt, wird diese allein mittels der Emotionen dem Betrachter vermittelt und zugänglich. Und allein durch seine Gefühlsarbeit erhält das Theater gesellschaftliche Relevanz. Das sind starke, aber auch befremdliche Thesen, die Hurley dennoch mit aller Entschiedenheit vertritt. So endet Ihr Buch auch, wie es beginnt: »Feeling is the core of the theatre. It furnishes theatre's reason for being, cements its purpose [...]. We attend the theatre to feel more« (77).

Hurleys Argumentation, die formal in neun Kapitel gegliedert ist, besteht im Wesentlichen aus fünf Schritten: Locker einfürend verweist Hurley zunächst (1-4) darauf, dass viele Theatermacher wie Theaterbesucher zum Theater ein höchst leidenschaftliches Verhältnis pflegen, und sie erinnert an wiederholte Debatten um die Bedeutung von Gefühlen in der Theater- und Dramentheorie – vom Vergnügen, das laut Aristoteles mit der Nachahmung verbunden ist, über das Katharsis-Konzept bis hin zu Bharata, Addison, Steele, Boal oder Brecht.

Es folgen die bereits zitierten Hauptthesen (4), bevor Hurley eine zweite, nun deutlich längere, obgleich nicht systematischere, Liste von Hinweisen auf die besondere Relevanz von Gefühlen für das Theater zusammenstellt (4-10): Spätestens seit der Romantik diene ja alle Kunst (»the purpose of all forms of art«) und diene das Theater im Besonderen dem Zweck, Gefühle auszudrücken (5). Ein Großteil »of our common theatrical vocabulary« sei »an emotional one« (5). Die von Theateraufführungen generierten Gefühle seien von außerordentlicher Intensität (5) – der Bühne stehe auch ein deutlich größeres emotionales Repertoire zur Verfügung, als dem Normalmenschen im Alltag (6). Viele Schauspieler ergriffen ihren Beruf wegen der außerordentlichen emotionalen Erfahrung, die die Bühnenarbeit bereit halte (5). Das Publikum habe echte Empfindungen beim Betrachten einer fiktiven Bühnenhandlung (6) – unter anderem deshalb, weil es sich schäme, als Konsument im Theaterparkett dem Akteur bei harter Arbeit zuzusehen (9, Hurley folgt hier Nicholas Ridout). Mit Licht-, Klang- und Musikregie hätten Theatermacher ein »arsenal of theatrical effects« entwickelt, »to display, create, and incite feeling in the theatre« (8). Hurley spricht hier von »feeling-labour«, meint damit »the work theatre does in making, managing, and moving feeling in all its types« und schließt: »I contend that it is theatre's feeling-labours – the display of larger-than-life emotions, the management of our sensate body, and the distribution of affect between stage and auditorium – that draw us in, compel us to return, and most capture our imagination« (9).

Es liegt auf der Hand, dass hier vermengt wird, was nicht zusammen passt – dass ein Theaterbesuch intensive Empfindungen provozieren kann oder dass über Theater emotionalisiert gesprochen wird, hat keinerlei Beweiskraft für die These, Zuschauer besuchten Theater vor allem, um dort Gefühle zu erleben (während sie sich zugleich dort ihres Konsumierens schämten) –, dass Unsinniges formuliert wird – alle Kunst seit der Romantik? Welche anderen Gefühle hat die Bühne zur Hand als der Mensch jenseits der Bühne? – und dass ein extrem enggeführter Theaterbegriff zur Anwendung kommt – Theater produziert grundsätzlich »larger-than-life emotions«?

Es folgt in Hurleys Essay der erste Versuch, die vorgestellten Thesen theoretisch abzusichern – mittels einer kleinen Affektenlehre (10-23): Affekte (affects), unmittelbare und unkontrollierbare Reaktionen auf die Umwelt, werden von Gefühlen (emotions), konventionalisierten Affekten, unterschieden und von Stimmungen (moods), die den Grad der Rezeptivität des Individuums für Emotionen bestimmen. Es gibt differenziertere und präziser formulierte² Modelle des Gefühlshaushalts des Menschen, mit denen Hurleys Entwurf nicht konkurrieren kann. Das muss er aus Sicht der Autorin aber vielleicht auch gar nicht, denn relevant für ihre eigenen Überlegungen sind, so betont sie, zwei Prinzipien, deren Geltung von der genauen Systematik der Gefühle nicht abhängen: »that feelings are stimulus responses and that they extend our perception beyond our own body and its situation« (23).

Dies gesagt, beginnt der eigentliche Hauptteil des Essays, wie das Theater im Detail Gefühle stimuliert und darin seinen Kern besitzt (23-77). Erstens: Theater biete dem Zuschauer Super-Stimuli, besonders in seinen »bigger-than-life aspects [...] as plots move characters from emotional peaks to emotional valleys« (24), oder mit den Mitteln der Farbregie, wenn etwa eine Überflutung der Bühne mit Rot den Herzschlag des Publikums schlagartig erhöhe! (24) Zweitens: Die Minimaldefinition des Theaters, dass es kein Theater ohne Zuschauer gibt, liest Hurley neu: »The whole enterprise of theatre is geared to the perceiving body« (25), und folglich lenken »the modern material practices of theatre« mit Lichtregie oder Architektur »spectator perception towards that to which they might profitably and enjoyably pay attention« (25). Gewiss, gelegentlich wird in manchen Theatern die Wahrnehmung des Publikums noch sanft gelenkt (und nicht systematisch überfordert oder freigestellt). Theater aber erschöpft sich weder praktisch noch systematisch darin. Warum die Wahrnehmung im Theater allein an den Körper adressiert sein soll, warum dem Verstand gar kein Anteil mehr am Erlebnis Theater zugemessen wird und warum alle Mittel der Bühnenregie nur »feeling-technology« sein sollen, das bleibt offen, weil Hurley sich nirgends müht, ihre Thesen von den bisher gängigen (plausibleren) abzugrenzen und im Vergleich mit ihnen als die besseren zu erweisen. Dass Theater nicht nur *feeling-labour* leisten, sondern womöglich zusätzlich ein ästhetisches Erlebnis vermitteln oder ein Medium sein könnte, das mit Zeichen arbeitet und Zeichen ebenso wie Bedeutungen produziert, scheint für Hurley offenbar gänzlich abwegig oder marginal. Auf eine Diskussion dieser und vergleichbarer Überlegungen verzichtet sie jedenfalls vollständig.

Drittens: Seit im menschlichen Gehirn die sogenannten Spiegelneuronen gefunden wurden, die beim Beobachten eines Dritten die gleichen Aktivierungsmuster zeigen, als erlebe die Person die beobachtete Handlung oder Emotion selbst, wird über die Bedeutung dieser Neuronen als basale biologische Ermöglichungsbedingung des Mitfühlens und also von Literatur und Theater diskutiert. Treffend formuliert Hurley: »The brain [...] operates like a small theatre, producing representations of action and emotion that are not necessarily executed by their audience but are nonetheless electrically experienced by them« (31). Wenn dem so ist, liegt es nahe, dass Menschen in der Lage sind, die fiktionale Handlung im Theater ernst zunehmen und ihr gebannt zuzusehen, sie auch emotional zu begleiten. Dabei gilt jedoch nicht, wie Hurley behauptet, dass für das Gehirn Erleben und Beobachten »effectively, the same thing« sind (31). Wir wissen, wann wir gefoltert werden und wann wir eine Folterszene ansehen. Und weil Menschen ihre Umwelt nicht allein über Spiegelneuronen wahrnehmen und einschätzen, liegt auch in ihnen kein Grund für die These, das Theater ziele allein auf die Weckung oder Lenkung von Emotionen.

Zum Teil ebenfalls aus der Hirnforschung stammt Hurleys viertes Argument. Den Menschen charakterisiere einerseits die prinzipielle Abgeschlossenheit jedes Bewusstseins von allen anderen, andererseits die stete Produktion innerer mentaler Bilder. Kunst aber, so Hurley in Anlehnung an Jean-Pierre Changeux und Emil Durkheim, gebe mentalen Erfahrungen Form, Ausdruck und Dauer (32), und ermögliche uns bei ihrer Produktion wie Rezeption, unsere ontologische Isolation (35) zu überwinden. Auch das ist ein interessanter Gedanke – nur beschreibt er keine Spezifität des Theaters und kann auch nicht die These von der Geburt des Theaters aus der Gefühlsarbeit begründen, da das Innere des Subjekts nicht allein mit Emotionen gefüllt ist.

Hurley bietet noch zwei finale Argumente an – zuerst die Dramentheorie, genauer Horaz' (falsch zitierte) These, Dramen sollten entweder nützen oder unterhalten (38-68),³ dann die Schauspielpraxis (68-76). Bereits die Unterscheidung zwischen den beiden alternativen Zielen bei Horaz erfolge entlang von »feeling« (39): »theatre of profit« mühe sich, Gefühle zu sublimieren (42), Theater hingegen, das »aims to please« (43), ziele, wie die aus Hurleys Sicht verkannten Melodramen, auf das Gefühl, und darin liege auch ihr großer Wert: »They produce feeling, period« (54), ja, sie sind »the quintessence of

drama« (54). Schauspieler wiederum erlernten ihren Beruf häufig mit den Methoden von Konstantin Stanislawski und Lee Strasberg, und beide verlangten, Emotionen ihrer Rolle nicht nur äußerlich zu signalisieren, sondern auch innerlich zu empfinden, »to enter the inner life of the character« (71).

Hurleys Essay ist im zweiten Teil überzeugender – nicht im Bemühen, Theater auf die Arbeit mit Emotionen zu reduzieren, sondern in einem engagierten Appell gegen eine noch immer zu häufig vorfindliche Abwertung von Körper und Emotion, die allzu oft mit einer Hierarchisierung von Geschlechtern und Rassen einhergeht. Großen Raum nimmt hier auch das Plädoyer für eine Rehabilitierung des Melodramas ein. Dieses Eintreten für die notwendige Neubetrachtung des sogenannten Unterhaltungstheaters ist wichtig. Hurleys Argumente dafür aber werden Skeptiker nicht überzeugen: Zwar ist richtig, dass Unterhaltungstheater einen »larger value« in seiner Fähigkeit besitzt, »to summon feeling responses and sensations of aliveness, in their activations of bodily sensation« (59). Wenn Hurley aber betont, solche Stücke erschöpften sich jenseits der Gefühlsarbeit darin, »to confirm at the level of feeling the dominant moral ethos«, dann ist keine neue Perspektive auf das unterhaltende Theater gewonnen, sondern nur ein altes Pauschalurteil durch ein anderes ersetzt, das dem Genre generell keine inhaltliche Arbeit zutraut.

Erin Hurleys *Theatre & Feeling* ist als Essay, als Sammlung verstreuter Gedanken zum Thema interessant, auch anregend. Doch sie bietet weder einen systematischen Problemaufriss der vielfältigen Ebenen, auf denen Emotionen im Theaterprozess relevant sind, noch eine konzise Argumentation. Und es gelingt ihr nicht, ihre radikalen Thesen, die zugleich auf Basis eines alten und verengten Theaterbegriffs formuliert werden, auch nur halbwegs zu plausibilisieren.

¹ Ein werbendes Vorwort vor dem eigentlichen Essay findet sich mehrfach in der Reihe. Seine Motivation ist leicht einsichtig: Hauptthesen für den Leser schon vor Beginn der Lektüre präsentieren und die Wichtigkeit und Richtigkeit des Nachfolgenden beschwören, idealiter mittels der Autorität eines Theaterpraktikers. Weil die Verfasser der Vorworte aber nicht mit den eigentlichen Autoren identisch sind, kommt es häufig zu unpräzisen Zusammenfassungen der eigentlichen Thesen der Bände. Darüber hinaus mindert der stets werbende Ton der Vorworte von vornherein die Relevanz dieser Beitexte.

² Gefühle bekommen bei Hurley einen eigentümlichen Status, da sie einerseits, anders als *affect* und *mood*, nicht als eine Sache beschrieben werden, sondern als »an act of interpretation of bodily response« (19), andererseits aber tätig sein können: »emotion names our sensate, bodily experience« (23).

³ Vgl. korrekt Horaz, *De arte poetica*, V. 333-34: »aut prodesse volunt aut delectare poetae / aut simul et iucunda et idonea dicere vitae« (»Entweder nützen oder erfreuen wollen die Dichter oder zugleich, was erfreut und was nützlich für das Leben ist, sagen«).