

4 Staging *Norma*: Über semiotische und performative Subversion

Wie wir im vorangegangenen Kapitel gesehen haben, steht insbesondere die Statue *Normas* und ihre Verhandlung in der Öffentlichkeit in Form der „Search for *Norma*“ für eine kulturelle Produktion politischer Normalität, für eine historisch außergewöhnliche Explizierung des Unmarkierten bei Implizitheit des Markierten. Diese historische außergewöhnliche Explizierung und Visualisierung nimmt Magal zur Basis, um einen Produktionsprozess von politischer Normalität aufzuzeigen und künstlerisch zu verhandeln. In dieser Lesart wird mit *10 Odd Emotions* deutlich, dass der Produktionsprozess politischer Normalität mit der reziproken Produktion von Alterisierungen, Abspaltungen und Ambivalenzen einhergeht. Zerubavel erklärt: „By marking something, we thus imply that it cannot be assumed by default and taken for granted, and as such is essentially ‚abnormal.‘“³⁰⁶ Die Abhängigkeit des sich (als normal) definierenden Subjekts vom Abnormalen nennt Zerubavel Gayatri C. Spivak folgend „Othering“³⁰⁷.

In diesem Kapitel möchte ich zeigen, dass Magal zum einen politische Normalität, aber auch Normalität als Alltäglichkeit semiotisch aufzeigt. Dazu erfolgt in einem ersten Schritt eine theoretische Annäherung an die Verhandlung von Humandifferenzierungen im Theater (Kapitel 4.1).

Anschließend befasse ich mich expliziter mit dem Differenzierungsmuster der Normalität und wie es vielleicht untergraben und aufgezeigt werden kann. Zerubavel konstatiert: „Despite their hegemonic grip

306 Zerubavel (2018), S. 45.

307 Zerubavel (2018), S. 45, mit Verweis auf Spivak (1985).

on our minds, however, conventional marking patterns are sometimes also challenged [...]“³⁰⁸. Dazu nutzt Magal meines Erachtens diverse politische Techniken, die auch Zerubaval in seinem Kapitel über „Semiotic Subversion“ aufzeigt: Unter dem Oberbegriff des *Foregrounding* beschreibt Zerubavel den subversiven Vorgang, das bislang Unmarkierte zu markieren. Inwieweit genau dies in *10 Odd Emotions* vonstatten geht, möchte ich in Kapitel 4.2 ausführlicher beleuchten.

Zum anderen werden die alterisierten Personen nicht in ihrer Alterität aufgezeigt, sondern in *10 Odd Emotions* soll meines Erachtens vielmehr performativ erfahrbar gemacht, welches emotionale Gewebe mit Alterisierungen einhergehen kann. Wie ich in Kapitel 4.3 noch erläutern möchte, betreibt Magal zudem *Backgrounding*, d.h. Zerubavel zufolge die Demarkierung der bislang Markierten.

Kapitel 4.3 zeigt auf, dass nicht nur Körper Ambivalenz produzieren können, sondern es zeigt, wie widersprüchlich auch sprachliche Differenzierungsprozesse sein können.

Letztlich, in Kapitel 4.4, möchte ich auf die Verwobenheit des Normalitätsbegriffs mit dem der Natürlichkeit genauer eingehen. Denn es ist, wie wir in den vorangegangenen Kapiteln gesehen haben, eine Eigenschaft des Normalen, dass er auf dem Nährboden der Natürlichkeit steht.

An jenem Abend im Schauspiel Frankfurt kam es also, wie ich es einleitend bereits beschrieb, zu dem frappierenden Moment des Erkennens, wie bei einem unvermuteten Blick in den Spiegel. Denn als ich den Zuschauerraum betrat, durch die Reihen ging und mich gerade auf meinen Platz begeben wollte, bemerkte ich, dass auf der Bühne etwas Ähnliches vonstattenging. Den Sitzen im Publikum standen Stühle auf der Bühne gegenüber, auf denen, nur schemenhaft erkennbar, die Darsteller:innen saßen oder sich gerade hinsetzten: genauso wie sich das Publikum im Zuschauerraum sich gerade auf seine Plätze begab (siehe Abb. 6).³⁰⁹ Als ich mich durch die noch leere Zuschauerreihe hin

308 Zerubavel (2018), S. 60.

309 Für mich wurde dieser Effekt zusätzlich dadurch verstärkt, dass ich mich ungefähr auf Augenhöhe der Darsteller:innen befand.

zu meinem Platz bewegte, kamen mit präzise kalkulierten, maschinell und roboterhaft wirkenden Bewegungen auch die Performer:innen auf die Bühne. Sie alle trugen einen kaltweißen Morphsuit und metallisch-grün schimmernde Abendgarderobe; entweder Kleid oder Smoking. Perücken bedeckten ihren Kopf, sorgsam frisiert, sodass die Gestalten mich an Schaufensterpuppen erinnerten, denen man etwas Lebendiges anhaften möchte. Die Bewegungen der Darsteller:innen waren niemals fließend, ständig unterbrochen von Verzögerungen, wie bei einer fehlerhaften Videoübertragung (in Abb. 6 besonders ersichtlich anhand der Person ganz links).



Abb. 6: Ein Foto aus der Anfangsszenerie von Saar Magals *10 Odd Emotions*.
© Bild: Birgit Hupfeld.

Die Performer:innen setzten sich steif auf ihre Stühle oder bewegten sich um sie herum. Hatten sie ihren Platz gefunden, setzten sie sich. Ohne Umschweife veränderten sie ab und zu ihre Körperhaltungen: Es waren Gesten des *Alltäglichen*, ein gelangweilter Blick in die Ecke, eine kurze, beiläufige Überprüfung der Maniküre, ein Zurechtzupfen

des Kleides, alles in leicht affektierter Manier (vgl. z.B. die Person ganz rechts in *Abb. 6*). Die Bewegungen der Darsteller:innen waren dabei von ausgesprochener Langsamkeit, sodass es in einigen Moment gar zu einer Stagnation der Bewegung kam. So saß einer der Darsteller, auch *en face* zum Publikum gerichtet, fast bewegungslos auf einem der Stühle und starrte in den noch halb erleuchteten Zuschauerraum. Die Darsteller:innen bildeten anhand ihrer Maskierungen und Kostüme eine anonymisierte, und aufgrund der Sichtbarkeit ihrer Körperkonturen und Bewegungen durch die Morphsuits dennoch verkörperlichte Präsenz auf der Bühne. Aufgrund dieser ganzkörperlichen Maskierung blieb auch das Gesicht und der Mund der Schauspieler:in unsichtbar, die nun an den vorderen Bühnenrand trat, sich in ein Spotlight stellte und ein Mikrofon ergriff, um dem Publikum *Norma* vorzustellen. Mit hoher, kalter, maschinistisch-melodiöser Stimme begann sie zu sprechen, und durch die Unsichtbarkeit ihres Mundes ertönte ihre Stimme wie aus dem Off, losgelöst von ihrem puppenhaft-steifen Körper:

Ich zitiere [malt mit der rechten Hand Anführungszeichen in die Luft]: Das hier ist Norma [weist auf die Abendgesellschaft hinter sich]. Sie wurde auf der Grundlage aktueller Vermessungen von über 15 000 Frauen aus allen Teilen der Vereinigten Staaten von Amerika modelliert, darunter tausende Universitätsstudentinnen und weitere tausend weiße Ur-Amerikanerinnen. Norma ist ein bisschen schwerer aber zugleich athletischer als ihre Großmutter aus dem Jahre 1890. Die eingeschnürte Taille, Folge und Spur zu enger Korsette, ist verschwunden. Was ihre Schönheit betrifft: die Geschmäcker sind verschieden. Unsere Schönheitsideale gehen mit der Mode, wandeln sich von Generation zu Generation, aber Norma soll auch nicht zeigen was sein sollte, sie zeigt das, was ist.

Anhand der einleitenden Worte aus dem Artikel Harry L. Shapiros, übersetzt ins Deutsche, wurde nun also dem Theaterpublikum *Norma* erstmals vorgestellt.³¹⁰ Ich selbst war höchst überfordert von diesen einführnden Worten, sei es aufgrund der Informationsdichte, aufgrund

310 Vgl. Shapiro (1945).

der Unsicherheit ob der Wirklichkeit der beschriebenen Tatsachen oder aufgrund der irritierenden Ästhetik und Stimme der Sprecherin. Meine Verwirrung legte sich etwas, als anhand der ins Deutsche übersetzten, einleitenden Worte Julian B. Carters (die jedoch in Magals Inszenierung durch die im Folgenden kursivierten Worte ergänzt wurden) der historische Kontext um *Norma* etwas genauer erläutert wurde:

Mit diesen Worten wurde Norma – die Durchschnittsamerikanerin – im Sommer 1945 der Öffentlichkeit präsentiert. Ihr Körper ist, *wie wir sehen*, gerade gewachsen und stark. Sie ist jung, gesund, ohne Scham [lacht gekünstelt]. Ihre Kurven und Ebenen sind dreidimensionale Wiedergaben des statistischen Normdurchschnitts amerikanischer Frauen zwischen 18 und 20. Norma ist ein Emblem des Nationalkörpers, ein modernes, geschlechtsreifes Weibchen. Begleitet wird Norma von Normman, einem strammen jungen Mann, erhältlich mit oder ohne Feigenblatt [lacht, räuspert sich]. Zusammen repräsentiert dieses rechtschaffene Pärchen den triumphalen Fortschritt der Jahre 1890 bis 1940. Hier erleben wir also die Entstehung eines bestimmten Ideals von Normalität, anhand dessen eine bestimmte Art von Mensch als einzigartig modern gesehen werden konnte, einzigartig dazu bestimmt, Bürger zu sein, einzigartig natürlich, einzigartig gesund.

Die steife Abendgesellschaft auf der Bühne, die uns als *Norma* vorgestellt wurde, beginnt nun, nachdem sie peu à peu in pantomimische Interaktion miteinander getreten ist, mit einem obskuren, gewaltvollen Kampf: In Zeitlupe, mit maschinistisch-abgehackten Bewegungen zerren sie einander über den Boden, schlagen sich mit Stühlen, hacken aufeinander ein, verletzen einander in angedeuteter sexualisierter Gewalt, um damit ein pulsierendes Konglomerat aus Gestühl, Bewegung und Körpern zu schaffen, begleitet von elektronischen Klängen und repetitivem Bestiengebrüll. Dann entstehen aus dem Chaos des Kampfes die Menschen wie neu geboren: Am Boden kriechend bewegen sich die Performer:innen Richtung upstage, bis schließlich eine Person nach der anderen aufsteht und in einen Lichtkegel tritt, um ihren Morphsuit samt Perücke am Hinterkopf zu öffnen und sich daraus her-

auszuschälen. Die Gesichter der Darsteller:innen sind nun zum ersten Mal zu sehen, während ihnen ihre Perücken wie ein Pelz auf der Brust liegen. Sie ergreifen ein Handmikrophon und verkünden schlagwortartig Stichpunkte (vgl. Anh. 1), während im Hintergrund der monotone Gesang „Label, label, peel me off“ ertönt. In verschiedenen Sprachen deklamieren sie ihre „Label“, bei denen es sich um versprachlichte Selbst- sowie Fremdzuschreibungen zu handeln scheint. Von hier aus eröffnet Magal ein weites Feld performativ-tänzerischer sowie sprachlicher und semiotischer Ergüsse, auf die ich später noch etwas ausführlicher eingehen möchte. Für meine Untersuchung ist diese Anfangsszenarie von besonderer Relevanz. In ihrer expliziten Verhandlung des Normalen scheint sie mir den dramaturgischen wie argumentativen Ausgangspunkt Magals zu bilden, von dem aus sich ein Spektrum an Alterisierungen ausbreitet. Dabei wollen die Emotionen, die damit einherzugehen scheinen, in phänomenal-evidenter Leiblichkeit auf der Bühne spürbar gemacht werden. Magal erläutert auf die Frage hin, warum sie Tanz und Bewegung mit in ihre Theaterarbeit einbringe: „Ich glaube, alles, was wir fühlen, ist auch eine körperliche Erfahrung. Und besonders diese Themen, besonders diese Erinnerungen sind extrem körperlich, extrem tiefsitzend und physisch extrem greifbar.“³¹¹

4.1 Humandifferenzierungen im Theater

Um jedoch Humandifferenzierungen im Theater in ihrer Ästhetik zu explizieren, und um die Wahrnehmungskonventionen und routinisierten Praktiken zur Reflexion zu bringen, wie Kreuder und Husel es ausdrücken,³¹² bedarf es, mit den Worten Jacques Rancières gesprochen, zunächst eines *emanzipierten* Zuschauers. Denn, „[w]er Theater sagt, sagt Zuschauer, und das ist ein Übel“³¹³, so formuliert Rancière die Kritik der Ankläger des Theaters.

311 Website: Saar Magal im Interview mit Sylvia Staudé: Staudé (2023).

312 Vgl. Kreuder/Husel (2021), S. 183.

313 Rancière (2015), S. 13.

Laut ihnen ist es aus zweierlei Gründen schlecht, bloßer Zuschauer zu sein: „Erstens ist zusehen das Gegenteil von erkennen. Der Zuschauer steht einer Erscheinung gegenüber, von der er weder den Produktionsprozess noch die Wirklichkeit, die von der Erscheinung verdeckt wird, kennt.“³¹⁴ Dabei wird in diversen zeitgenössischen Inszenierungen die Institution „Theater“ sichtbar gemacht.³¹⁵ Theater wird dann verstanden als ein Ort der realen Versammlung, „an dem eine einzigartige Überschneidung von ästhetisch organisiertem und alltäglich realem Leben geschieht“³¹⁶, so formuliert es Lehmann. Diese Auffassung sei nichts neues, aber die ästhetische Reflexion dieser Auffassung sei eine neuere Entwicklung, so Lehmann weiter. Inwieweit nun Magal anhand einiger der von Lehmann panoramatisch erfassten, sich strukturell herausgebildeten Reflexionsmethoden verwendet, möchte ich im Folgenden ebenso untersuchen. Um Humandifferenzierungen zu erkennen, reiche es also nicht aus, diese allein im ästhetisch organisierten Rahmen der Bühne zu erfassen. Vielmehr müsse der emanzipierte Zuschauer auch die Ordnungsleistungen begreifen, die das *institutionelle Skelett* des Theaters vollzieht. So analysieren auch Kreuder und Husel.³¹⁷ Magal macht in ihrer Arbeit zwar nicht das Theater als Institution sichtbar, aber sie zeigt die Performer:innen eindeutig in ihrer Profession als solche. Dies geschieht im Allgemeinen durch die performativ-tänzerische Dimension des Stücks: Theater hat die Eigenschaft, dass es häufig in der Spannung zwischen Körper und Rolle geschieht, zwischen der materiellen Körperlichkeit in ihrem vermeintlichen So-Sein und der kulturell vom Menschen produzierten Rolle. Mit dieser

314 Rancière (2015), S. 12.

315 In Jan-Christoph Gockels Inszenierung von Upton Sinclairs *Öl!* beispielsweise (Premiere am 16.09.2021 im Schauspielhaus Frankfurt) dehnte der Regisseur den Streik der Ölarbeiter zum Meta-Streik der am Spiel beteiligten Schauspieler:innen sowie Licht- und Bühnenarbeiter:innen aus, sodass sich im Theater bei Arbeitslicht eine Leere ausbreitete, in die nur noch der Ölpatriarch Ross hineinsprach und sich über die Schilder amüsierte, anhand derer die Streikenden „Mehr Geld für Schauspieler!“ forderten oder mit den Worten „Fuck the Patriarchy!“ die (auch am Theater) zu bemängelnden Asymmetrien der Macht kritisierten.

316 Lehmann (2011), S. 12.

317 Vgl. Kreuder/Husel (2021), S. 183.

Spannung ist das Theater konfrontiert; sei es, wenn Schauspieler:innen Körper und Rolle zur Deckung bringen möchten, oder auch, wenn sie die Reibung zwischen ihnen aufzeigen wollen.³¹⁸ Theater kann Ambivalenzen entweder als solche präsentieren oder auch zeigen, wie durchlässig die Grenzen zwischen Menschen sein können, und zwar insbesondere dann, wenn eine Aufführung als eine Veranstaltung verstanden wird, „die einen Menschen in einen Schauspieler verwandelt“³¹⁹. Im Tanztheater indes ist die im klassischen Sprechtheater übliche dichotome Trennung zwischen Schauspieler:in und Darsteller:in verändert. Der Blick sei immer schon auf die Darsteller:innen gelenkt, so Nadine Civilotti, da Tanz eine

Zuschreibung auf die Körper des künstlerischen Personals (statt auf fiktive Figuren) erlaubt [...]. Mehr noch als das Sprechtheater stellt der Tanz diejenige Gattung der Darstellenden Künste dar, in welcher der Körper in ganz besonderem Maße in seiner materiellen Körperlichkeit und seinem phänomenalen So-Sein im Zentrum steht.³²⁰

Die Fähigkeiten der Tänzer:innen sind immer auch Evidenz ihrer eigenen materiellen Körperlichkeit, da es durch ihr jahrelanges Training zu einer Dissimilierung ihrer physischen Strukturen sowie ihres Körpergedächtnisses kam. Diese Dissimilierung wird in *10 Odd Emotions* als professionsbedingt herausgestellt. Dies geschieht erstens durch den Verweis auf die Körperlichkeit der Darsteller:innen bei der Vorstellung *Normas* durch die um die Worte „wie wir sehen“ ergänzten Einleitung Carters: „Ihr [*Normas*] Körper ist, *wie wir sehen*, gerade gewachsen und stark.“ Mit diesem Verweis auf die dissimilierten Körper der Tänzer:innen kommt es zu einem Verweis auf einen der Aufführung vorläufigen Differenzierungs- bzw. Dissimilierungsprozess. Zweitens werden die Professionen der Darsteller:innen auch durch die Label explizit sprachlich thematisiert, wenn sie beispielsweise die Schlagwor-

318 Vgl. Kreuder (2018), S. 242.

319 Goffman (1977), S. 143.

320 Civilotti (2017), S. 260.

te „sexual dancer“, „actor“, „dancer“ oder auch „baletka“ verkünden (vgl. Anh. 1). So verweist Magal auf den Menschen außerhalb des Spiels, auf die Performer:innen als Arbeiter:innen, auf eine Realität der Hinterbühne, die in der leiblichen Materialität auf der Bühne evident wird. Kreuder schreibt dazu:

Das Spektrum der im experimentierenden Theater gebotenen, herausgeforderten bzw. aufgelösten traditionellen Teilnehmerrollen beginnt mit leichten Modifikationen des vormals Üblichen – indem Darsteller*innen z. B. nicht mehr eine dramatische Figur verkörpern, sondern scheinbar als ‚sie selbst‘ auftreten bzw. als Vertreter*innen einer marginalisierten Gruppe in Szene gesetzt werden, oder indem Zuschauer*innen nicht mehr im Zuschauerraum verharren, sondern ihrerseits inszenierte Räumlichkeiten begehen.³²¹

Diese *Flexibilisierung des Publikums* – im Äußeren wie im Inneren – führt Rancière als einen zweiten Punkt gegenüber seiner Anklage an den passiven Zuschauer an: „Zweitens bleibt der Zuschauer unbeweglich und passiv auf seinem Platz. Zuschauer zu sein bedeutet, zugleich von der Fähigkeit zur Erkenntnis und von der Fähigkeit zur Handlung getrennt zu sein.“³²² In ihren Inszenierungen fordert Magal diesen passiven Rezeptionsprozess auf eine sehr subtile Art heraus, wie ich anhand einer ihrer älteren Produktionen verdeutlichen möchte. Auch in *10 Odd Emotions* tauchen ähnliche Strategien der Aktivierung auf, jedoch in etwas nuancierterer und subtilerer Weise. Magals Stück *10 Odd Emotions* ist der letzte Teil einer Trilogie, die sich u.a. mit Antisemitismus befasst. Dabei sind die drei Stücke nicht nur durch ihre Thematiken miteinander verwoben, sondern auch durch wiederkehrende Bewegungs- und Sprachelemente sowie gemeinsame Inszenierungsstrategien, weshalb ich im Laufe meiner Untersuchung von *10 Odd Emotions* gelegentlich Rückgriffe auf die anderen beiden Stücke machen werde: Als erstes entstand im Jahr 2009 gemeinsam mit Jochen Roller das Tanzperformance-Duett *Basically I Don't But Actually I Do*,

321 Kreuder (2021), S. 151.

322 Rancière (2015), S. 12.

in dem Magal und Roller jeweils als Enkel von Opfern bzw. Tätern des Holocaust, also als sogenannte „Dritte Generation“, ihr Verhältnis be- und verhandeln.³²³ In *Hacking Wagner* (2012) beleuchtet Magal anhand eines Ensembles von sieben Tänzer:innen die Beziehung von verschiedenen Israelis zu Richard Wagner,³²⁴ die Stellung und Rezeption seiner Musik und seiner Person im Nationalsozialismus bis heute sowie das Tabu, mit dem seine Musik insbesondere in Israel noch belegt ist.³²⁵ Als letztes Glied in der Kette dieser Quasi-Trilogie feierte dann *10 Odd Emotions* am 21. Januar 2023 Premiere.³²⁶

In *Hacking Wagner* ist Magals Einbeziehung, Aktivierung und Adressierung des Publikums am deutlichsten: Bereits zu Beginn saßen die Zuschauer:innen vereinzelt auf im Raum verstreuten Stühlen, ohne Kontakt zu Sitznachbar:innen zu haben, ohne den behaglichen Schutz eines dunklen Theaterraums. Ihnen wurden Ausschnitte eines Videointerviews gezeigt, bei dem Musiker:innen, Journalist:innen oder auch Mitglieder von Magals Familie zu ihrem Verhältnis zur Musik Wagners und zu seiner Person befragt wurden.³²⁷ Währenddessen wurde das Licht nur leicht gedimmt, sodass für die Zuschauer:innen die Bewegungen, Reaktionen oder Geräusche wahrnehmbar blieben. Die Darsteller:innen bewegten sich zwischen den Zuschauer:innen hindurch und performten ihre tänzerischen Acts im Mittendrin, wodurch das Publikum untereinander einer starken Sichtbarkeit ausgesetzt war. Die Zuschauer:innen wurden selbst zur lebendigen Kulisse. Im zweiten Teil des Stücks wurden die Zuschauer:innen sanft ihrer Plätze enthoben und umpositioniert, sodass sie sich in zwei Hälften geteilt in Reihen ge-

323 Eine Videoaufzeichnung des Stücks ist auf der Website von Jochen Roller zu sehen: Roller (2023).

324 Eine Videoaufzeichnung des Stücks ist auf der Website von Saar Magal zu sehen: Magal (2023).

325 Vgl. Schmitt (2017), Sheffi (2003).

326 „Quasi-Trilogie“ deshalb, da mir ihr Entstehen nicht von Beginn an intendiert gewesen zu sein scheint, aber alle drei Stücke wiederkehrende Elemente in sich tragen und Magal deshalb im Interview erläutert, *10 Odd Emotions* „ist im Grunde die dritte Episode einer Trilogie“ (Website: Saar Magal im Interview mit Sylvia Staude: Staude (2023)).

327 Vgl. Schmitt (2017), S. 365.

genüßsaßen. Zwischen ihnen tat sich ein rechteckiger Bühnenbereich auf, auf dem ein VW-Beetle vorfährt. Diesen wählte Magal als zentrale Metapher ihrer Arbeit, denn er steht für das selektive und nur teilweise Verbot von nationalsozialistisch assoziierter Symbolik: Warum, so fragte im Zuge einer Debatte der 1960er-Jahre ein Solo-Flötist des Israel Philharmonic Orchestra, sind die deutschen Volkswagen-Autos trotz der Nähe des Konzerns zum Nazi-Regime auf jeder Straße in Israel zu sehen, während Wagners Musik in Israel vielerorts mit einem so starken Tabu belegt ist?³²⁸ Der Beetle wird auf der Bühne zum materialisierten Symbol dieser Paradoxie, aufgefahren zwischen den Reihen der Zuschauer:innen. Letzten Endes wurden dem Publikum seine Sitzgelegenheiten gänzlich entzogen. Stuhllos standen die Zuschauer:innen da, während ihre Sitzgelegenheiten wie zu einem Scheiterhaufen aufgetürmt wurden, assoziiert Dramaturg Olaf Schmitt.³²⁹ Zu einer Elektro-Version von verschiedenen Motiven aus dem *Ring* tanzten bald nicht nur die Performer:innen, wild und ekstatisch, kämpfend, sondern auch das Publikum habe mehr und mehr mitgetanzt, berichtet Schmitt.³³⁰ Die Möglichkeit, passiv und unbeweglich auf seinen Plätzen zu bleiben, wie Rancière den Kritikpunkt an den passiven Zuschauer anführt, wurde dem Publikum hier genommen. Und damit ist Theater hier „der Ort, wo eine Handlung von bewegten Körpern vor lebendigen Körpern, die in Bewegung versetzt werden müssen, vollführt wird.“³³¹ Die Darsteller:innen, verschwitzt und ihrer Kleidung teilweise entledigt, legten schließlich Abendgarderoben der 1920er Jahre an: Flapperkleid, Federhut, Fliege und weißer Anzug. Sie stiegen in den Beetle, und anhand einer Videoprojektion wird deutlich, wohin die Reise ging: von Deutschland aus über das Bayreuther Festspielhaus nach Israel.³³² Zu-

328 Vgl. Schmitt (2017), S. 365. Einen detaillierteren Hergang der Tabuisierung von Wagners Musik bietet Sheffi (2003) sowie einen genaueren Bericht über die Beetle-Debatte (Sheffi (2000)).

329 Vgl. Schmitt (2017), S. 368.

330 Vgl. Schmitt (2017), S. 368.

331 Rancière (2015), S. 13.

332 Vgl. die Schilderung der Inszenierung bei Schmitt (2017), S. 368.

Mit dieser Kostümierung verweist Saar Magal auf eine Anekdote, die Slavoj Žižek zugeschrieben ist: „My Israeli friend Udi Aloni told me a story of an incident

rechtgestutzt begaben sie sich auf ihre Reise, und waren dabei, ähnlich wie ihr Gegenüber im Zuschauerraum, Teil einer Abendgesellschaft im Theater, Teil eines Publikums.

Möglicherweise verglichen sich an jenem Abend, ähnlich wie ich im Frankfurter Schauspielhaus, Zuschauer:innen aus dem Publikum mit den Personen auf der Bühne. Magal hat mir also anhand der mir spiegelhaft erscheinenden Anfangsszenerie verdeutlicht, dass ich üblicherweise im Theater meine Zeit sitzend verbringe, ohne dass ich dabei stehen musste. So sei es der *Vergleich*, erläutert Rancière, durch den der Mensch lerne:

Das Menschenwesen lernt alle Dinge, wie es zuerst die Muttersprache gelernt hat, wie es gelernt hat, sich im Dickicht der Dinge und Zeichen, das es umgibt, durchzuschlagen, damit es einen Platz unter den Menschen einnehmen kann: indem es beobachtet und eine Sache mit der anderen vergleicht, ein Zeichen mit dem anderen. [...] Diese poetische Arbeit ist jedem Lernen wesentlich.³³³

Laut Rancière ist es jedoch nicht die Distanz zwischen dem Wissen des Schülers und dem Wissen des Lehrmeisters, die verringert werden muss, denn dies wäre die „Logik der verdummenden Pädagogik, die Logik der direkten und identischen Übertragung: [...] Was der Schüler *lernen* soll, ist das, was der Lehrer ihn *lehrt*. Was der Zuschauer *sehen*

which demonstrates better than anything else the partial character of Wagner's anti-Semitism. A couple of decades ago, he belonged to a group of radical cultural provocateurs who, in order to defy the prohibition on publicly performing Wagner's music in Israel, announced in the daily newspapers that they would show the full video of Wagner's Ring in their club. They, of course, planned the evening as a drinking party with wild dancing, but something strange happened that prevented this. As the hour of the performance approached, increasing numbers of old Jews, both men and women, dressed in the ridiculously old-fashioned, solemn way of pre-Hitler Germany, appeared in the club: for them, a public performance of Wagner was, more fundamentally than the Nazi misuse of his music, a reminder of the good old Weimar Germany where Wagner's operas had once been a crucial part of their cultural experience. It goes without saying that, out of respect for these unexpected guests, the provocateurs renounces their wild partying and allowed the event to turn into an evening of restrained musical appreciation." (Vgl. im Verzeichnis die Website von Saar Magal zu *Hacking Wagner*).

333 Rancière (2015), S. 20f.

soll, ist das, was der Regisseur ihn *sehen lässt*.³³⁴ Vielmehr plädiert Rancière für eine Praxis der intellektuellen Emanzipation, bei der die Distanz zwischen dem Schüler und jener dritten fremden Sache, die *sowohl* Schüler als auch Lehrer fremd ist, verringert werden soll. Diese dritte fremde Sache könne, so Rancière, nicht nur ein Buch oder ein Schriftstück sein, sondern eben auch eine Aufführung:

Sie ist nicht die Übermittlung des Wissens oder des Hauchs vom Künstler zum Zuschauer. Sie ist eine dritte Sache, die niemand besitzt, und deren Sinn niemand besitzt, die sich zwischen ihnen hält und jede identische Übertragung, jede Identität von Ursache und Wirkung unterbindet.³³⁵

Nun möchte ich, Rancière folgend, die Situation zwischen Regisseur:in und Publikum, zwischen Magal und mir selbst, ähnlich der zwischen Lehrmeister und Schüler verstehen. Welche Aktivierungsprozesse haben bei mir zu jenen Prozessen des Vergleichens geführt? Wie sah ich nicht nur, sondern erkannte mich selbst auch? Welche Normativitäten/politische Normalitäten – *leukonormativity*, *heteronormativity*, *andronormativity* etc. (siehe Kapitel 3) wurden zu verhandeln versucht? Um diese Fragen besser verstehen und beantworten zu können, möchte ich mich also im Folgende in das von Magal erschaffene und mir im Vollzugsmoment der Aufführung vorgelegte „Dickicht der Dinge und Zeichen“³³⁶ von *10 Odd Emotions* vorwagen.

4.2 Artistic Foregrounding oder: Verfremdung

Zerubavel beschreibt den Prozess des *Foregrounding* als eine subversive Taktik von Akademiker:innen, Aktivist:innen und insbesondere von Künstler:innen.³³⁷ Dabei handelt es sich um den Prozess, das bisher Unmarkierte zu markieren, sodass die semiotische Gewichtung des

334 Rancière (2015), S. 24.

335 Rancière (2015), S. 25.

336 Rancière (2015), S. 21.

337 Vgl. Zerubavel (2018), S. 74.

bisher Unmarkierten „schwerer“ wird. Dabei werde, so Zerubavel das Blickfeld ähnlich wie bei einem Fischaugenobjektiv erweitert: Da dem Markierten im Verhältnis zu seiner Größe ungleich viel Aufmerksamkeit zukomme, treffe anhand des Foregrounding das Augenmerk auch das ansonsten Unbemerkte: „Given the implicit nature of what we assume by default and thereby take for granted, that presupposes an effort to *make the implicit explicit*.“³³⁸ Zerubavel macht diesen Vorgang beispielhaft am üblichen/unüblichen Gebrauch von Sprache deutlich.³³⁹ Er nennt jedoch einige weitere Verfahrensweisen, die ich auch in Magals *10 Odd Emotions* erkenne. Diese möchte ich im Folgenden genauer erläutern.

Nicht nur Zerubavel, sondern auch Magal scheint mir Normalität nicht nur als politisch zu verstehen, sondern ebenso als ein Phänomen der Alltäglichkeit. Ich erinnere mich, dass es zwei Aspekte waren, die während der Eingangsszenerie in mir nach einer scheinbar unbewussten Vergleichsprozedur einen Moment des Erkennens hervorriefen, jenen Moment des Spiegelbildhaften.

Zum ersten waren es die spiegelbildlich ähnlichen und insbesondere *langsamen Bewegungen* der Darsteller:innen. Mit Zerubavel gesprochen handelt es sich damit um ein „*foregrounding by deautomatizing*“³⁴⁰. Durch die mir fremde Ästhetik der Langsamkeit stand ich im Brecht'schen Sinne in „überlegender Distanz“³⁴¹ zum Geschehen und das ansonsten alltägliche Sehen auf alltägliches Geschehen wurde irritiert. Lehmann liest Bewegungen in Zeitlupe als eine Methode des Sichtbar- und Erkennbarmachens. Er erläutert:

338 Zerubavel (2018), S. 62, Herv. im Orig.

339 Unüblich sei beispielsweise der Gebrauch des Ausdrucks „openly straight“. Dies versucht Zerubavel anhand der Anzahl der Google-Ergebnisse zu diesem Ausdruck im Vergleich zu der Anzahl der Ergebnisse bezüglich des Ausdrucks „openly gay“ deutlich zu machen. Die Verwendung solcher sich üblicherweise im „Hintergrund“ befindlichen Begriffe nennt Zerubavel „semiotic eye-openers“ (vgl. Zerubavel (2018), S. 67f., mit Verweis auf Zerubavel (2006), S. 65, 73f. sowie Zerubavel (2015), S. 84).

340 Zerubavel (2018), S. 75.

341 Rancière (2015), S. 14.

Wenn Körperbewegung so sehr verlangsamt wird, daß sie wie mit einer Lupe die Zeit ihres Ablaufs und dieser selbst vergrößert erscheinen, so wird unweigerlich der Körper in seiner Konkretheit ausgestellt, wie durch die Linse eines Beobachters fokussiert und zugleich als Kunstobjekt aus dem Raum-Zeit-Kontinuum „herausgeschnitten“.³⁴²

Nicht nur die Bewegungen des Alltäglichen, das Gehen und Hinsetzen, das Mustern der Maniküre, das Überschlagen der Beine, ein Kratzen am Kopf, ein Zurechtrücken des Schritts, werden in ihrer Langsamkeit ausgestellt, sondern auch die Bewegungen des darauffolgenden Kampfes werden durch ihre Langsamkeit in einem anderen Lichte dargestellt. Die kämpfende Eskalation erscheint mir damit als ein beinahe notwendiges Entgleisen der zuvor kreierte Normalität, eine alltägliche Sittlichkeit, der jedoch ein Kampf inhärent zu sein scheint, die Unvermeidbarkeit einer Eskalation, die zu einem vermeintlichen Urzustand des Menschentiers zurückführt: Der Zivilisationsverlust ist hier dem Zivilisationsprozess inbegriffen. Im Chaos des Kampfes werden wieder Menschen ihrer Stühle entrissen, wieder ändern sich Positionierungen im Raum, wenn es auch dieses Mal nicht die des Publikums sind, wie es noch bei *Hacking Wagner* der Fall war. Abermals entsteht ein Haufen von Stühlen, einem Scheiterhaufen ähnlich, durch den die Sitzordnung der Welt zerstört werden soll. Durch die Langsamkeit der Bewegungen wirkte der Kampf auf mich fast grotesk und obszön. Lehmann erklärt diesen Effekt folgendermaßen: Der „motorische Apparat [wird] *verfremdet*“³⁴³ und „jede Haltung [...] bleibt erkennbar, ist aber verändert, wie nie gesehen.“³⁴⁴

So wurde auch mein Prozess des *Alltäglichen*, nämlich des Gehens und des Hinsetzens, von einem unerwarteten und verfremdeten Spiegelbild durchbrochen. Nicht nur die Bewegungen des Gehens und Hinsetzens wurden gespiegelt auf der Bühne wiedergegeben, sondern ebenso das voyeuristische Moment des Theaters, wenn die Darsteller:innen

342 Lehmann (2011), S. 374.

343 Lehmann (2011), S. 374.

344 Lehmann (2011), S. 374.

zu Beginn des Stücks beinahe reglos auf ihren Stühlen sitzen und in den noch halb erleuchteten Zuschauerraum starren. Lehmann analysiert ein ähnliches Szenario folgendermaßen: „Die lebendig erzitternde menschliche Skulptur, die Bewegungsplastik zwischen Erstarrung und Lebendigkeit führt zur Bloßlegung des *voyeuristischen Zuschauerblicks* auf die Spieler.“³⁴⁵ Zur *lebendigen Skulptur* erstarrt, wenden die Darsteller:innen die Blickachse gegen das Publikum. Waren *Norman* und insbesondere *Norma* noch als Anschauungsobjekte den Blicken der Schauenden ausgesetzt,³⁴⁶ schauen sie nun zurück. Dadurch egalisieren sie nicht nur eine zuvor asymmetrische Blickachse, sondern erinnern das Publikum zudem an den Vorgang des Schauens, der just gerade vonstattengeht.

Zum zweiten war es die Kleidung der Darstellerinnen, die mich an die meine erinnerte: ein Kleid. Die Kostümierung der Darstellerinnen in lange, silbrig-grün schimmernde Abendkleider erinnerte mich an das meine und daran, dass das Kleid, das ich trug, das zwar schwarz und schlichter, aber dennoch ähnlich sorgfältig ausgewählt war.³⁴⁷ Die Kostümierung der Darstellerinnen wirkte auf diese Weise retrospektiv bis in meinen Alltag hinein. Aufgeteilt in Kleidträger und Smokingträger, in Langhaar-Perücken-Träger und eher Kurzhaar-Perücken-Träger betraten die Darsteller:innen als Männer und Frauen die Bühne; nicht nur einem bestimmten Geschlecht als zugehörig erkennbar gemacht, sondern auch einer bestimmten Klasse, nämlich denen, die nicht nur am Tage, sondern auch am Abend einen weißen Kragen tragen. Diese Differenzierungen wurden also nicht nur durch performative Alltäglichkeiten sichtbar gemacht, sondern auch durch das Nutzen bestimmter semiotischer Markierungen, die ich jedoch durch ihre betonte „Künstlichkeit“ als *fremd* wahrnahm: Die „Haut“ der Morphsuits ist zu weiß, die Frisuren der Perücken zu perfekt und plastiken-glänzend, die

345 Lehmann (2011), S. 397. Herv. im Orig.

346 Vgl. Creadick (2010), S. 28.

347 Ausgerechnet an diesem Abend, so erinnere mich, hatte ich mich nämlich nicht entscheiden können, was ich für den Theaterbesuch anziehen wollte. Letztendlich entschloss ich mich – zur Feier des Tages – ausnahmsweise für ein Kleid, und war mir somit anscheinend des Auswahlprozesses sehr bewusst gewesen.

Bewegungen starr und roboterhaft. Auch Zerubavel verweist auf den Brecht'schen „alienation effect“³⁴⁸

Theater als einen Ort der Fremdheitserfahrung des Eigenen zu verstehen, bedeutet auch, eine Strategie der Verfremdung zu wählen, die sich in einem Modus der Reziprozität gewissermaßen selbst verstärkt. Situierter Brecht beispielsweise noch seinen Guten Menschen in Sezuan, wählte Magal indes nebst der soeben erläuterten Langsamkeit und Stagnation von Bewegung das Verfremdungsparameter von „Gemachtem“ gegenüber von „Gewordenem“³⁴⁹: nämlich Künstlichkeit. So ist es das Maschinenhafte der Bewegungen der Darsteller:innen, das verfremdet und das Erkennen herausfordert.

Doch die Bewegungen der Darsteller:innen sind nicht nur langsam und maschinenhaft: Wie bereits erwähnt sind sie auch stockend, von Irritationen durchbrochen, hakend wie bei einer fehlerhaften Videoübertragung. Diese scheinbare Fehlerhaftigkeit der Bewegung lenkt den Blick auf den Menschen als Medium,³⁵⁰ auf den Menschen als Transportwesen von Zeichen.

So wird der Mensch anhand seiner „Außengrenzen“³⁵¹ im Innersten verhandelt: Das Maschinen-/Puppen-/Roboterhafte wird als vormaliger Außenbereich des Humanen mit seinem Innerstem, dem Normalen verknüpft. Zerubavel schreibt: „[I]t is in fact possible to also resist it [cognitive hegemony], ironically enough, by abnormalizing what we conventionally consider normal as well as normalizing what we conventionally consider anormal.“³⁵²

Als eine weitere Maßnahme der Verfremdung wählte Magal das Mittel der Maske, nämlich kaltweiße Morphsuits. So tragen die Darsteller:innen allesamt einen weißen Morphsuit; eine Ganzkörpermaske, die die Gesichtskonturen nicht überzeichnet, wie eine starre Maske es tut, sondern diese zum Verschwimmen und beinahe gänzlich zum Verschwinden bringt, während es gleichzeitig zu einer extremen Sicht-

348 Vgl. Zerubavel (2018), S. 75f.

349 Vgl. Birnbacher (2006).

350 Vgl. Engell/Ziemann (2019).

351 Hirschauer (2021a), S. 170.

352 Zerubavel (2018), S. 59.

barkeit der Körperkonturen kommt.³⁵³ Der Morphsuit schaltet, die gesamte Haut des Körpers wie das Gesicht verdeckend, ein entscheidendes Merkmal von Individualität und Subjektivität ab, während er gleichzeitig die gesamte Aufmerksamkeit auf den Körper selbst lenkt. Auch in *10 Odd Emotions* bleiben die Körperumrisse und insbesondere die Bewegungen der Darsteller:innen deutlich sichtbar, klar konturiert durch die Helligkeit der Ganzkörpermasken, sodass die kleinsten Gesten, die bspw. Class oder Gender markieren, deutlich hervortreten. Bei Ausschaltung der Lesbarkeit des Gesichts scheinen andere Marker von Humandifferenzierungen umso stärker ins Gewicht zu fallen. Die explizite Zuordnung zu einem bestimmten Geschlecht wird durch die überspitzte Zeichenhaftigkeit der Kostüme bestimmt: So sind die Darsteller:innen in vergleichsweise auffällige, künstlich anmutende und binarisch gegenderte Kostüme gekleidet – Kleid und Smoking. Anhand der steifen und metallischen, also qualitativ tendenziell künstlichen und „gemachten“³⁵⁴ Stofflichkeit wird die Ästhetik des Künstlichen betont, ebenso durch die Verwendung von Perücken. Insbesondere die Perücken der als Frauen markierten Darsteller:innen sind in ihrer Länge sorgsam frisiert, also „gemacht“, denn, wie Günter Burkart erläutert: „Die sexuelle Wirkung insbesondere der langen Haare muss mit steigendem sozialem Status veredelt werden: lange Haare können sonst ‚vulgär‘ wirken.“³⁵⁵ Kalte Beleuchtung und ruhige, elektronische Musik verstärken dabei die Assoziation von Künstlichkeit. Aufgrund des eng-anliegenden Stoffs und Schnitts der Morphsuits und der Ausschaltung anderer Marker werden die Konturen der Körper hypersichtbar, sodass eine stärkere Fokussierung auf die Kategorisierung von Körpermasse ermöglicht wird. Die als nicht-behindert lesbaren Körper, also als „able-bodied“, werden jedoch nur sprachlich und am Rande als solche expliziert: Dies geschieht anhand der um die kursivierten Worte ergänzte Einleitung Carters, die die Schauspieler:in zu Beginn spricht, um

353 Vgl. Weihe (2004), S. 20f.

354 Vgl. Birnbachcer (2006).

355 Burkart (2000), S. 83.

Norma vorzustellen: „Ihr Körper ist, *wie wir sehen*, gerade gewachsen und stark“ (s.o.).

Der Morphsuit ist eine weiche Maske, sodass seine überzeichnende Funktion in Reduzierung auf und Konzentration von körperlichen Markern besteht. Es kommt weniger zu einer „Umkodierung der Maske als bloßer Gegenstand zu einem Gesicht mit bestimmten menschlichen Eigenschaften bzw. den Zeichen solcher Eigenschaften“³⁵⁶, wie Richard Weihe es im Hinblick auf die steife Gesichtsmaske erläutert, sondern vielmehr zur Umkodierung zu einem *Körper* mit den Zeichen menschlicher Eigenschaften. Der Körper ist die Maske und umgekehrt. Die Verunmöglichung einer Identifizierung und Differenzierung anhand von Gesicht oder Haut ließ meinen darauffolgenden nach Halt und Orientierung strebenden Kategorisierungsprozess bewusstwerden. Die Zeichen des Menschlichen, bzw. die Zeichen einer Kategorie Mensch, werden so salient und treten hervor.

Zudem kommt es durch die Verwendung der einfarbig weißen Morphsuits zu einer Uniformierung der Darsteller:innen, s.h. zur Herstellung eines Typs von Menschen, durch die durch Ähnlichkeit produzierte Fokussierung eines hervorgebrachten Merkmals zu einer Masse geeint. Magal assoziiert die Herstellung von *Normman* und insbesondere von *Norma* also mit einer Produktion von uniformierten, disziplinierten Massen, bzw. mit einer *normation* im Foucault’schen Sinne (siehe Kapitel 2). Die Uniformierung wirkt, wie die Foucault’schen Disziplinartechniken, vergleichend, differenzierend, homogenisierend.³⁵⁷

Mit der Uniformierung durch den Morphsuit kommt es zur Ausstattung des Körpers mit einem Merkmal der Ähnlichkeit, nämlich mit weißer „Haut“. Dabei signalisiere die Maske im Allgemeinen „den Auftritt in einer künstlichen Welt, in der die Maske beheimatet ist, einer hergestellten, zeichenhaften Welt“³⁵⁸, erläutert Weihe. So kann die Weißheit von Haut als ein hergestelltes und künstliches Zeichen erkennbar werden, das direkt auf die ‚Weißheit‘ *Normas* zurückzielt.

356 Weihe (2004), S. 24.

357 Vgl. Sarasin (2010), S. 136 sowie Foucault (2021), S. 236.

358 Weihe (2004), S. 16f, mit Bezug auf Nunley/McCarty (1999), S. 21f.

Damit wird nun der asymmetrische Produktionsprozess *politischer Normalität* thematisch tangiert.

Wenn dieser Erkennungsprozess im Publikum nicht sofort vonstattengeht, erinnert der Maskierungsvorgang mit den Morphsuits zunächst an ein *Passing as White*, also an das Im-Verborgenen-Belassen eines als eigentlich aufgefassten Merkmals.³⁵⁹ Die Weißheit der Masken ist dann beim *Passing* trotz ihrer offensichtlichen Künstlichkeit und Zeichenhaftigkeit mit nur wenig semiotischem Gewicht ausgestattet (Zerubavel).

Doch immer gehe mit dem Tragen einer Maske die Frage nach der Träger:in einher, erläutert Weihe: Die Maske – bzw. gerade das Ablegen dieser – lenkt den Fokus auf die Leiblichkeit der Darsteller:innen. Denn „[w]er dem Maskierten begegnet, sieht sich auch immer mit einer Frage konfrontiert: Wer trägt die Maske?“³⁶⁰, stellt Weihe fest. Magal verweist mit den Ganzkörpermasken beim Verbergen der Leiblichkeit und bei der Uniformierung der Körper gleichzeitig auf die Individuen hinter der Maske. Sie lenkt den Blick auf die Darsteller:innen, die zwar nicht gesehen, aber dennoch ausführlich gemustert und bedacht werden. „Zur Maske gehört auch die Suggestion eines Dahinter, und erst die Existenz eines Dahinter weist die Maske als Maske aus“³⁶¹. So nimmt in *10 Odd Emotions* eine Person nach der anderen ihre Maske ab, schält sich aus ihr heraus und beginnt, wie ich nun im nächsten Kapitel darlegen möchte, mit einem desemiotisierenden Prozess. Dieser Prozess kann dann als Queering verstanden werden: „Letzten Endes ist *queering* das, was das Passieren als weiß [*passing*] zunichte macht und entlarvt; es ist der Akt, durch den die rassistisch und sexuell repressive Oberfläche der Unterhaltung gesprengt wird [...] vom Beharren auf der Hautfarbe.“³⁶² Im folgenden Kapitel möchte ich zeigen, wie dieses Beharren mir bei *10 Odd Emotions* jedoch verunmöglicht wurde.

359 Vgl. Butler (2021), S. 231–256.

360 Weihe (2004), S. 18.

361 Weihe (2004), S. 16f, mit Bezug auf Nunley/McCarty (1999), S. 21f.

362 Butler (2021), S. 245, Herv. im Orig.

4.3 *Artistic Backgrounding* oder: Die Ästhetik der Unentscheidbarkeit

Nach dem Ablegen der kaltweißen Ganzkörpermasken verlesen die Darsteller:innen in einem vermeintlichen „Einbruch des Realen“³⁶³ schlagwortartig Selbst- bzw. Fremdzuschreibungen, die „Label“³⁶⁴ genannt werden. Diese „Etikettierungen“ wirken dabei inhärent paradox, widersprüchlich und semiotisch überzeichnet. Wie auf diese Weise die Leiblichkeit der Körper mit der Forderung der an sie gestellten Norm kollidiert, möchte ich im Folgenden darlegen. Eine Zuordnung von „Labeln“ zu „Körpern“ scheint verunmöglichlicht.

Die Fixierung in sprachliche Kategorien anhand der von den Darsteller:innen deklamierten „Label“ scheint zu manifest und der Fluidität und Ambiguität ihres bezeichneten Gegenstands nicht gewachsen zu sein. Aufgrund der Nennung leukonormativer „Label“³⁶⁵ sowie auch heteronormativer wie andronormativer „Label“³⁶⁶ (vgl. Kapitel 3) kommt es so zunächst zu einem weiteren *Foregrounding* (siehe Kapitel 4.2). So deklamiert einer der Darsteller bspw. die sprachlich konträr konstruierten Kategorisierungen „Black“ und „white“ im selben Atemzug. Dabei spitzt sich die Konstruiertheit dieser Begriffe auch anhand der *polarweißen* Färbung der zuvor getragenen Morphsuits zu. Einer der Darsteller führt bei der Deklamation seiner „Label“ die semiotische Überspitzung sprachlicher Kategorisierungen anhand ihrer Kombination ad absurdum; wenn er deklamiert: „Brown / [...] black / white / grey“. In ähnlicher Weise nennt bspw. eine andere Performerin aufeinanderfolgend u.a. die beiden diffamierenden „Label“ „terrona“ (ital. Südtalienerin) und „polentona“ (ital. Norditalienerin, je im abschätzigen Sinne) und lässt so Gegensätze kollidieren.

Ob der Übereinstimmung der inszenierten „Label“ mit den realen Biographien der Darsteller:innen sind mir nun aus dreierlei Gründen

363 Lehmann (2011), S. 178.

364 Vgl. Anh. I.

365 Zerubavel (2018), S. 34, Herv. im Orig.

366 Zerubavel (2018), S. 33, mit Verweis auf Keller (2000), S. 40 sowie Zerubavel (2018), S. 34, mit Verweis auf Warner (1991).

Zweifel gesät; erstens aufgrund der üblichen zeitgenössischen Theaterpraxis der nur scheinbaren Selbstdarstellung. Zweitens aus dem Grunde, dass Körper sowieso grundsätzlich Humandifferenzierungen zuwider laufen und niemals vollkommen deckungsgleich ihre Kategorien abdecken: Humandifferenzierungen produzieren Ambivalenzen. Drittens wurde die Verunsicherung ob der Übereinstimmung der „Label“ mit den Biographien der Darsteller*innen für mich durch die folgende Situation verstärkt, als einer der Performer vortrug: „Brown / hairy / Canadian / f*ggot“. Er wiederholte seine „Label“ mehrfach, wiederholt sang er sie auch. Durch diese stimmlich-melodiöse „Verrückung“ kam es zunächst zu einem Aneignungsprozess dieser Label durch den Darsteller bzw. durch die Figur. Hirschauer erläutert, dass eine der Besonderheiten der Humandifferenzierung sei, dass Menschen im Allgemeinen an ihrer eigenen Kategorisierung teilhaben können und dass ihnen somit Agentivität zukomme: Menschen „reagieren auf ihre Benennung, gebrauchen oder verweigern Kategorien, sie modifizieren sie beständig und entwickeln neue für sich selbst.“³⁶⁷ Die Melodie, in der der Darsteller seine Etikettierungen singt, bedeutet also eine minimale, und doch deutlich wahrnehmbare Modifizierung der Bezeichnung, die zwar nicht die sprachliche Kategorisierung selbst antastet, wohl aber ihren *Ton*. Nun geschah es, nachdem der Darsteller mehrere Wiederholungen der „Label“ vorgetragen bzw. auch vorgesungen hatte, dass er das letzte Wort augenscheinlich vergaß. Die Souffleuse kam zum Einsatz, doch der Performer schien die Worte akustisch nicht richtig verstanden zu haben und fragte abermals nach.³⁶⁸ Ich selbst vervollständigte die Zeile in Gedanken: „F*ggot!“, dachte ich, bevor die Souffleuse wiederholt aushalf, diesmal noch lauter. Ich selbst hatte mir das Label durch die vorangegangenen Wiederholungen bereits gemerkt, und wollte es nun fast selbst dem Darsteller entgegenrufen. Aufgrund dieser Situation mit der Souffleuse wurde für mich also die *Ästhetik der Unentscheidbarkeit*

367 Hirschauer (2021a), S. 161.

368 Dies so geschehen bei der Vorstellung in Hellerau am 02.04.2023, nicht jedoch bei der Vorstellung in Frankfurt am Main am 15.07.2023.

ob der Realität des Geschehens, die Lehmann als ein Mittel des post-dramatischen Theaters charakterisiert,³⁶⁹ deutlich verstärkt.

Diese Verunsicherung der semiotischen Identitätszuschreibung lässt sich meines Erachtens als eine erweiterte Auffassung von Zerubavels Konzept des *Backgrounding* verstehen. Dieser beschreibt *Backgrounding*, ähnlich wie das *Foregrounding*, als eine Subversion der asymmetrischen *semiotischen* Gewichtsverteilung – nur eben umgekehrt. *Backgrounding* ist also ein *Demarkierungsprozess des bis dato Markierten*:

Whereas marking the yet unmarked inevitably involves narrowing its semantic scope, unmarking the hitherto marked actually involves expanding it and thereby increasing its referential potential by making it semiotically less restrictive. That implies making it more vague and thus also more semiotically inclusive.³⁷⁰

Zerubavel führt seine Überlegungen insbesondere an sprachlichen Ausdrücken aus; so werde beispielsweise zum Zwecke des *Backgroundings* das Wort „salesperson“ anstatt „salesman“ verwendet.³⁷¹ Durch die Erweiterung des semantischen Geltungsbereichs anhand der Ästhetik der Unentscheidbarkeit wurde ich also in meinem Prozess des Differenzierens und Kategorisierens unterbrochen. Mein Horizont an Möglichkeiten der Kategorisierung wuchs schlagartig ins Unzählbare und oszillierte nicht nur zweidimensional.

Diese damit aufgezeigte Diskrepanz zwischen Label und Mensch, zwischen Rolle und Körper, jener Spalt in der Figurendarstellung, wurde durch die Darsteller:innen evident. Die Ungenügsamkeit der Kategorisierung und der „Etikettierung“ durch Label lässt die Essenzialisierung ins Leere laufen.

Dabei berührt dieser Augenblick der Unentscheidbarkeit eine politisch hochaktuelle Frage: Wer darf über Diskriminierungserfahrungen sprechen und wem ist es zugestanden, dafür auf der Bühne zu stehen? Auch im Interview verweist Magal selbst auf diese Debatte:

369 Vgl. Lehmann (2011), S. 173.

370 Zerubavel (2018), S. 86.

371 Vgl. Zerubavel (2018), S. 86.

Es ist offensichtlich, dass ich über Antisemitismus sprechen kann, wie es einer deutschen Person zu einem gewissen Grad nicht so erlaubt ist. Als Nachfahrin von Holocaust-Überlebenden finde ich es logisch, dass das Theater mich zu diesem Thema gefragt hat.³⁷²

Magal selbst steht mit ihrer Biographie also außerhalb der Unentscheidbarkeit, doch gilt dies auch für ihre Inszenierung auf der Bühne? Welche Wirklichkeit und Wirksamkeit wird dem Theater zugestanden? Insbesondere das aufgezeigte Backgrounding auf Basis einer performativen Ästhetik der Unentscheidbarkeit lässt das Theater als einen Ort der Präsentation statt allein der Repräsentation entstehen. Und aufgrund des eventuell auch nur vermeintlichen Texthängers bleibt mir eine restliche Unsicherheit, die die Wirksamkeit von Potentiellem, von Spiel und Theater bejaht.

4.4 Humandifferenzierungen in sprachlicher Fixierung und körperlicher Ambivalenz

Nebst einer in direkter Verknüpfung und auf eine einzelne Person angewandt paradox erscheinenden Kombination von sprachlichen Kategorien arbeitet Magal in *10 Odd Emotions* auch mit der sprachlichen Explikation von Nationalitäten als Differenzierungen des „Menschenmaterials“. Beinahe jede der Performer:innen deklamiert eine *Nationalität* als eines der „Label“. Damit nimmt Magal Bezug auf jene Differenzierungsform, in deren Sinne sowohl die *Norma* und *Normman*-Statuen produziert als auch die „Search for Norma“ eingeleitet wurde (vgl. Kapitel 3), und die Bauman zufolge eine zentrale Ordnungsleistung vollzieht: Der Nationalstaat sei „primär dazu bestimmt, mit dem Problem der Fremden, nicht mit dem der Feinde fertigzuwerden [...]. [...] Nationalstaaten fördern die Gleichförmigkeit“³⁷³, so Bauman. Dass die Produktion von Nationalstaaten gleichwohl mit der Produktion von Normalität(en) zu korrelieren scheint, trat bereits in Kapitel 2 bei den

372 Website: Saar Magal im Interview mit Sylvia Staudé: Staudé (2023).

373 Bauman (1996), S. 86f.

Untersuchungen zum Vorgehen Quetelets hervor, der besonders das „Typische“ der Nationen zu bestimmen suchte.

Bauman zufolge ist es insbesondere jüdische Identität, die die Produktion von Nationalstaaten in einen Konflikt zu bringen scheint. Niclas Månsson erläutert, in der Analyse Baumans stehe „der Jude“ für einen Typus des Fremden in der Moderne. Dies sei darin begründet, dass dieser in einer Nicht-Positionalität stehe, die durch die Grenzen, die verschiedene Nationen voneinander trennen, konstituiert werde.³⁷⁴ Anderson erläutert genauer: „Der Nationalismus denkt [...] in historisch-schicksalhaften Begriffen, während der Rassismus von immerwährenden Verunreinigungen träumt, die sich vom Ursprung der Zeiten an in einer endlosen Folge ekelregender Kopulationen fortpflanzen“³⁷⁵. In diesem rassistischen Sinne blieben deshalb „Juden, die Brut Abrahams, [...] auf ewig Juden – ganz gleich, welchen Paß sie besitzen oder welche Sprache sie sprechen und schreiben. (Darum war für die Nazis der jüdische Deutsche immer ein Hochstapler.)“³⁷⁶. Sander Gilman erklärt weiter, das Gegenbild des jüdischen Körpers sei der Auffassung nach der christliche Körper. Dieser christliche Körper sei schließlich jedoch in nationale Körper, in deutsche bzw. englische Körper, säkularisiert worden.³⁷⁷

Diese konfliktbehaftete Reibung der (sprachlichen) Kategorien bzw. schließlich auch institutionalisierten Klassifizierungen thematisiert Magal nicht nur in *10 Odd Emotions* (siehe Kapitel 4.3), sondern auch in der 2009 Jochen Roller aufgeführten Performance *Basically I Don't But Actually I Do*. In einem verbalen Schlagabtausch befassen die beiden sich auch hier mit der bisweilen aufkommenden Paradoxie bei der Kombination von „Labeln“:

JOCHEN ROLLER: Jew.

SAAR MAGAL: German.

JOCHEN ROLLER: German Jew.

374 Vgl. Månsson (2008), S. 11.

375 Anderson (2005), S. 150.

376 Anderson (2005), S. 150.

377 Vgl. Gilman (1990), S. 588.

SAAR MAGAL: Jewish German.

JOCHEN ROLLER: Black.

SAAR MAGAL: Black Jew.

JOCHEN ROLLER: Black German.

SAAR MAGAL: Black German Jew.

JOCHEN ROLLER: Jewish black German.

SAAR MAGAL: That doesn't make sense.

JOCHEN ROLLER: Why?

SAAR MAGAL: 'cause it's black German Jew.

...

Inwiefern jüdische Identität die Produktion von Nationalitäten in einen Konflikt zu bringen scheint, erläutert Gilman anhand des Beispiels vom „Jewish Foot“. Das ist die Vorstellung, die Füße von Juden:Jüdinnen wiesen bestimmte Differenzmerkmale auf; eine Vorstellung, die vom Antijudaismus zum Antisemitismus einen Säkularisierungsprozess durchlief. Im Mittelalter sei zunächst die Vorstellung aufgekommen, dass der Teufel anhand seiner paarhufigen Füße erkennbar sei. Diese Idee setzte sich bis in die Frühe Neuzeit fort: „In early modern European culture, it was assumed that the shape of the foot, hidden within a show (a sign of primitive and corrupt masked by the cloak of civilization and higher culture) could reveal the difference of the devil.“³⁷⁸ Dabei seien Juden, ebenso wie der Teufel, mit dem Aufkommen (dämonischer) Krankheiten assoziiert worden, so Gilman. Ebenso sei ihnen eine grundsätzliche „Andersartigkeit“ der Bewegungen und der Gangart attestiert worden, die ihren Zustand und ihre Gebrechen verrate.³⁷⁹ Das Stigma sei, so erläutert Bauman, „eine bequeme Waffe für die Verteidigung gegen die unwillkommene Ambiguität des Fremden zu sein. Das Wesen des Stigmas ist die Betonung der Differenz“³⁸⁰, (bzw. die Hervorbringung der Differenz). Im 19. Jahrhundert dann ist nämlich laut Gilman eine säkularisierte Version der Vorstellung der „Andersartigkeit“ des jüdischen Körpers aufgekommen:

378 Gilman (1990), S. 589.

379 Vgl. Gilman (1990), S. 589.

380 Bauman (1996), S. 91.

By the nineteenth century, the relationship between the image of the Jew and that of the hidden devil was to be found not in a religious but in a secularized, scientific context. It still revolved in part about the particular nature of the Jew's foot: no longer the foot of the Devil but now the *pathognomic* foot of the undeserving citizen of the new national state. The political significance of the Jew's foot within the world of the nineteenth-century Europe medicine was thus closely related to the idea of the „foot“-soldier, and of the popular militia [...].³⁸¹

Diese vermeintliche Differenz sei mit zunehmender Medikalisierung und Statistik schließlich noch stärker produziert worden, wie Gilman weiter erläutert. Der jüdische Körper steht damit also außerhalb des Militärs – und so auch außerhalb der Nationalstaaten.

10 *Odd Emotions* verhandelt unter anderem *Normalität bzw. normation in Bewegung*; und so nimmt es sich ebenso militanten Bewegungsweisen an: Gegen Ende des Stücks findet sich ein Bewegungschor von achtzehn der beteiligten Tänzer:innen und Schauspieler:innen zusammen. In Reih und Glied stehen sie da und leiten diese letzte Szenerie des Stückes mit einem stummen Kommando ein: „Stillgestanden!“ Die Darsteller:innen nehmen auf einen Atemzug Haltung an und beginnen daraufhin mit ihrem repetitiven Tanz. Mit jedem gemeinsamen, im Zuschauerraum für mich deutlich hörbaren Ausatmen nehmen sie in Synchronität eine andere Pose an und parzellieren dadurch die Zeit (vgl. Abb. 7). Sie treten gemeinsam zwei stampfende Schritte vorwärts, bevor sie immer wieder die Abfolge der in dreizehn Bewegungen zerteilten Phrase von neuem beginnen. Immer schneller werden sie, immer gehetzter die gemeinsame Atmung. Dann: Ein synchrones Zurechtreichen des seitlichen Haarscheitels, ein Hochziehen der schwarzen Hosen, ein Zurechtzupfen des weißen Shirts, das sie alle tragen, das Schnipsen eines Staubkorns von der linken Schulter. Wieder sind es auch Gesten des Alltäglichen, doch in der Quantität ihrer Ausprägungen wirken sie befremdlich. So bewegt sich das Korps voran, von ihrer

381 Gilman (1990), S. 589, meine Herv.

eigenen Atmung und ihrer eigenen Bewegung immer weiter getrieben, bis schließlich ein paar wenige der Darsteller:innen zu Boden sinken, wie vom Schuss getroffen oder vor scheinbarer Erschöpfung. Zuckend finden zwei der Gefallenen zueinander, während der Rest des Korps sich davon nicht beirren lässt: Ein synchrones Zurechtstreichen des Haarscheitels, ein Hochziehen der schwarzen Hosen, ein Zurechtzupfen des weißen Shirts, das sie alle tragen, das Schnipsen eines Staubkorns von der linken Schulter.



Abb. 7: Ein Foto aus der Schlusszenerie von Saar Magals *10 Odd Emotions*.
© Bild: Birgit Hupfeld.

Dabei ist das Militär nicht nur ein Emblem des Staates bzw. der Nation, sondern es fungiert Foucault zufolge auch als eine Institution der Gelehrigkeit. Vice versa ist es der Soldat, der für Foucault eine Figur der *Gelehrigkeit* darstellt, und zwar Gelehrigkeit als eine Qualität der Disziplinargesellschaft, die Foucault zufolge in Kombination mit dem Regulatorischen der Bio-Macht die Norm hervorbringt (Kapitel 2). In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sei der Soldat etwas geworden,

„was man fabriziert. Aus einem formlosen Teig, aus einem untauglichen Körper macht man die Maschine, derer man bedarf; Schritt für Schritt hat man die Haltungen zurechtgerichtet, bis ein kalkulierter Zwang jedes Körperteil durchzieht“³⁸². Diese militärische Norm zielt vor allem auf die Bewegungen des Körpers ab, auf Homogenität und Akkuratess.

Doch die Darsteller:innen auf der Bühne können diese Norm nicht erfüllen. Immer mehr von ihnen fallen zu Boden oder starren apathisch ins Leere. Immer mehr von ihnen stürzen sich in den Schacht, der sich im Boden des Proszeniums auftut. So zeigt Magal die Unmöglichkeit der Norm, ohne die vermeintlichen Merkmale der vermeintlich Anormalen wiederholen zu müssen. Schließlich bleibt nur eine der Darstellerinnen übrig, die unbeirrt mit der Abfolge fortfährt. In all ihrer Akkuratess und Disziplin führt sie die militanten Bewegungen fort, geleitet von den Atemzügen, die die Bewegungen zu einer Notwendigkeit zu machen scheinen und mit ihrem Leib verschmelzen lassen; geleitet von Atemzügen, die nun einsam über die fast leere Bühne hallen.

So fährt die letzte Darstellerin fort, immer verbissener scheint sie mit ihrer Bewegung und mit ihrer Atmung zu werden. Doch plötzlich betritt neues, formbares „Menschenmaterial“ die Bühne: Wie aus dem Nichts erscheinen aus dem Spalt am Proszenium heraus ‚weiße‘ Baby-puppen auf der Bühne, krabbelnd bewegen sie sich Richtung upstage, sodass sie von meinem Platz aus nur von hinten zu sehen sind. Während das Bühnenlicht langsam erlischt, vermischt sich das Geräusch der Atemzüge der letzten, noch repetitiv tanzenden Darstellerin mit dem Klackern der plastikenen Babyknie auf dem Boden.

4.5 Über die Naturalisierung von Norm(alität)

Wie bereits in Kapiteln 2 und 3, aber auch anhand der bisherigen ästhetischen Untersuchung in diesem Kapitel 4 deutlich geworden ist, wird in der Argumentationslinie der Norm zur Legitimierung immer

382 Foucault (2021), S. 173.

wieder auf eine bereits etablierte Ordnungsleistung zurückgegriffen: die Natur.

Erstens lässt sich diese Verknüpfung im Hinblick auf die Produktion politischer (quantitativer) Normalität erkennen. Die Ausführungen Quetelets beispielsweise zielen wörtlich auf die menschliche Natur ab: Quetelet zufolge verrate die Gauß'sche Glockenkurve nicht mehr und nicht weniger als *die Natur der gezogenen Kurve* (on „reconnaît la nature de la courbe tracée“³⁸³). Der Mittlere Mensch ist zwar für Quetelet nur „un autre être fictif“³⁸⁴, sein Entwurf liegt jedoch in der Natur begründet, die die Essenz des Menschen betrifft. Hacking verortet diesen Moment des ontologischen Erwachens des Normalen expliziter historisch: „Normality displaced the Enlightenment idea of human nature as a central organizing concept“³⁸⁵ (vgl. Kapitel 2).

Zweitens komme der Natur, so Dieter Birnbacher, eine Ordnungsleistung kultureller Normen und sozialer Erwartungen zu. Durch seine Verwendung für normative Zwecke werde der Begriff zu einer der „Hauptursachen von Hypostasierungen kultureller Konventionen zu vermeintlichen Naturtatsachen und der Objektivierung von begrifflichen Festlegungen zu vermeintlich in den Sachen selbst liegenden Wesensbestimmungen.“³⁸⁶ Birnbacher bezieht sich also, ähnlich wie Link, an dieser Stelle auf Normativität im Sinne quasi-juristischer oder ethischer Grenzen. Diese normative Bedeutungsebene haftet also sowohl dem Begriff des Natürlichen wie auch dem des Normalen an. Birnbacher schließt aus dieser Verwendung des Natürlichkeitsbegriffs für kulturell produzierte Ordnungsleistungen des Ethischen: „In diesem Sinn kann im Einzelfall gerade auch das ausgeprägt ‚Künstliche‘ als *normal*, erfordert, unaufgebbbar und in diesem Sinne ‚natürlich‘ gelten.“³⁸⁷ Bemerkenswert ist dabei, dass Link normativen Grenzen wiederum differenzierende Eigenschaften zuschreibt, wenn er darauf verweist, dass für unterschiedliche Personengruppen jeweils unterschiedliche ethische

383 Quetelet (1835a), S. 4f, meine Herv.

384 Quetelet (1835b), S. 266f.

385 Hacking (1990), S. xi.

386 Birnbacher (2006), S. 32.

387 Birnbacher (2006), S. 31, meine Herv.

Grenzen gälten.³⁸⁸ Auch Zerubavel verweist darauf, dass „normal“ eine politische wie moralische Kategorisierungsinstanz für Menschen sei.³⁸⁹

Drittens lässt sich das Natürliche auch als „das Vertraute, Selbstverständliche und *Normale*“³⁹⁰ verstehen, so Birnbacher, oder, wie ich formulieren möchte: als das Alltägliche. Normalität kommt also eine ähnliche ordnende Funktion zu wie seinem „historischen Vorreiter“³⁹¹: der Natur.

Die Assoziation von Normalität mit Natürlichkeit scheint sich tief in unser Bewusstsein eingeschrieben zu haben und scheint ebenso auf einen Zweck abzielen:

Normalizing the unmarked involves naturalizing (and thereby effectively essentializing) it by highlighting the supposedly universal as well as timeless nature of conventional standards of normality. In fact, it is on the basis of its being presented to us as natural that we come to presume the unmarked and thereby take it for granted as „normal“.³⁹²

Anhand einer Ästhetik der „Künstlichkeit“ reflektiert Magal in *10 Odd Emotions* auch den Aspekt der Natürlichkeit in der Normalität. Bedeutet die Essentialisierung vermeintlicher Eigenschaften die Isolierung des Menschen im vermeintlich Innen liegenden Bereich des Natürlichen, so bedeutet eine Assoziation des Menschen mit seiner vermeintlich im Außen gelegenen Künstlichkeit – mit Zerubavel gesprochen – die Subversion von Normalität (vgl. Kapitel 4.2).

388 Vgl. Link (1998), S. 254.

389 Vgl. Zerubavel (2018), S. 35, nach Francis (2015), S. 12, S. 131f.

390 Birnbacher (2006), S. 31, meine Herv.

391 Vgl. Hacking (1990).

392 Zerubavel (2018), S. 45.

