



Stefanie Hampel

Staging Norma

Semiotische und performative
Subversionsversuche von Normalität
in Saar Magals *10 Odd Emotions*

Tectum

**Kleine Mainzer Schriften
zur Theaterwissenschaft**

**Kleine Mainzer Schriften
zur Theaterwissenschaft
Band 33**

*Staging Norma
Semiotische und performative
Subversionsversuche von Normalität
in Saar Magals 10 Odd Emotions*

von

Stefanie Hampel

Herausgegeben von Peter Marx
und Friedemann Kreuder

Tectum Verlag

Stefanie Hampel
Staging Norma
Semiotische und performative Subversionsversuche von Normalität
in Saar Magals *10 Odd Emotions*

© Tectum Verlag – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 2024

ISBN 978-3-68900-138-4
eBook 978-3-68900-139-1

ISSN: 1867-7568

Kleine Mainzer Schriften zur Theaterwissenschaft; Band 33

Gedruckt mit Unterstützung des SFB 1482 „Humandifferenzierung“
und der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG)

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

DOI: <https://doi.org/10.5771/9783689001391>

Gesamtherstellung:
Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG
Waldseestraße 3-5 | 76530 Baden-Baden



Onlineversion
Tectum eLibrary

Alle Rechte vorbehalten

Besuchen Sie uns im Internet
www.tectum-verlag.de

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung
– Nicht kommerziell – Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.

Vorwort

Stefanie Hampel reformuliert in ihrer glänzenden Studie sozialwissenschaftliche Prinzipien von Zerubavels Differenzierungstheorie unter den theoretischen Vorzeichen der *De/konstruktion* zum Zweck der Anwendung auf tanz/theater/ästhetische Gegenstände am exemplarischen Fall des Tanztheaters Saar Magals, insbesondere der Aufführung *10 Odd Emotions* (Schauspiel Frankfurt / Dresden Frankfurt Dance Company, 2023). Bei ihrer scharfsinnigen Durchque(e)rung kulturellen Sinns zur Desavouierung ideologisch interessegeleiteter *Naturalisierung* von Normalität zeigt sie unterschiedliche tanz/theater/künstlerische Gestaltungen *emanzipierter Zuschauerschaft* auf: Zum einen als *Foregrounding by deautomizing* des *Unmarkierten* (Zerubavel) durch dezidiertes Hochmodulieren von Gestik, Proxemik und äußeren Attributen der Darsteller:innenkörper zum Zweck der Ausstellung von Differenzierungen an den Binnengrenzen (*Gender, Class*) und an den Außengrenzen (Maschinen; Masken als wirkenden Entitäten) des Humanen. Zum anderen als *Backgrounding* im Sinne einer „Subversion der asymmetrischen semiotischen Gewichtsverteilung“ durch *Demarkierung des bis dato Markierten* (Zerubavel) mittels dezidierter *Dissemination* (Derrida) von Humankategorisierungen (Ethnizität, Nationalität) auf der Ebene der Figurenreden der *tanzenden Menschen* (Pina Bausch).

Friedemann Kreuder

Mainz, im Juni 2024

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	1
2	Theorien vom Normalen	21
3	<i>Creating Norma</i> : Diskrepanzen zwischen <i>Is</i> und <i>Ought</i>	43
3.1	Die Produktion der Statuen in materialisierter Ästhetik	44
3.2	Die „Search for Norma“ oder: Die Notwendigkeit der Ambivalenz	60
4	<i>Staging Norma</i> : Über semiotische und performative Subversion	71
4.1	Humandifferenzierungen im Theater	76
4.2	<i>Artistic Foregrounding</i> oder: Verfremdung	83
4.3	<i>Artistic Backgrounding</i> oder: Die Ästhetik der Unentscheidbarkeit	91
4.4	Humandifferenzierungen in sprachlicher Fixierung und körperlicher Ambivalenz	94
4.5	Über die Naturalisierung von Norm(alität)	99

5 Fazit	103
Literatur	109
Websites	117
Abbildungen	119
Aufführungen	121
Anhang	123

1 Einleitung

Ein Spiegel wurde mir vorgehalten, als ich im Juli 2023 das Schauspielhaus Frankfurt betrat.¹ Denn nicht allein das Theaterpublikum war im Begriff, seine Plätze einzunehmen. Auch auf der Bühne waren schemenhaft erkennbare Gestalten dabei, sich auf lose und vereinzelt angeordneten, *en face* zum Publikum ausgerichtete Stühle zu setzen. Wie versteinert schienen die Gestalten die Besucher:innen zu taxieren, und ich taxierte sie, wie sie mir gegenüber saßen: ihre grünlich-schimmern-de Abendgarderobe, bestehend aus Kleid oder Smoking, ihre Perücken, dunkel gelockt oder auch lang und rot, ihre Bewegungen: mechanisch-starr, ihre durch einen Morphsuit kaltweiß maskierte Haut, und die somit konturlosen Stellen, an denen ich vergeblich ihre Gesichter zu erkennen hoffte. Obwohl ich selbst im Dunkeln saß, fühlte ich mich beinahe vorgeführt in dem Kleid, das ich selbst für diesen Abend zu Tragen gewählt hatte. Es wurde zur zweiten Seite einer Münze, ohne die die erste Seite, das Geschehen auf der Bühne, für mich seine Bedeutung verlöre. Erst mein Kleid lässt das Kleid auf der Bühne zu meinem Spiegelbild werden; ich erkannte mich selbst, und ich werde mir bewusst, anhand welcher Markierungen. Das *mir* Eigene wurde mir *vorgeführt*, während es andernfalls in seiner *Normalität* nur schwer zu erkennen ist.

Dabei sei die Beschränkung der modernen Ordnung der Welt über die Exklusion des Anderen, also *ex negativo*, erläutert Zygmunt Bauman, eine Praxis, die „sich ihrer selbst bewußt ist, bewußt, eine bewuß-

1 Meine Seherfahrungen basieren auf den Vorstellungen vom 15.07.23 im Schauspiel Frankfurt und vom 02.04.23 im Festspielhaus Hellerau, Dresden.

te Praxis zu sein“². Die Ambivalenz, als das, was „der Klassifikation trotzt und die Sauberkeit des Rasters zerstört“³, sei dabei ein notwendiges Nebenprodukt der Klassifikationsarbeit, so Bauman. Was bei permanenter Negation als Definition, bei Funktionalität durch Dysfunktionalität bleibt, ist zum Ersten das radikal exkludierte *Andere*, zum Zweiten ist es das *Ambivalente*. Zum Dritten bleibt jenes, was sich als Nicht-Ausgeschlossenes und als Nicht-Ambivalentes in einem permanenten Prozess des Sich-Entziehens befindet. Die Ordnungspraxis der Moderne sei ständig „auf der Hut vor der Leere, die sie zurücklassen würde, wenn sie innehalten oder auch nur nachlassen würde“⁴, so Bauman. In dieser Arbeit möchte ich mich jener sich fortlaufend abgrenzenden und vielleicht auch nur vermeintlichen Leere widmen. Sie gilt es zu untersuchen als das, was eben nicht im veränderten Außen liegt, sondern als jenes, was als das *Eigene* und das *Normale* alltäglich angenommen wird.

In Bezug auf den Menschen scheint der modernen und zeitgenössischen Verwendung des Begriffs *normal* jedoch eine bis in die Essenz vordringende kategorische und kategorisierende Urteilskraft innewohnen. Zudem ist das Normale eine höchst flexible und dazu unauffällige Differenzierung: Der Begriff des Normalen bietet die Innenseite zu Begriffen wie deviant und anormal, zu Über- oder Untergewicht, zum Gering- oder Besserverdiener, zu Genie und Wahnsinn oder auch zum Besonderen. In diversen *Bezugsfeldern* bildet er das begriffliche Innen und zielt so auf eine allumfassende, in vielerlei Hinsichten differenzierende Grundgesamtheit ab.

Ebenso die Begriffsimplikationen des Normalen sind dabei mannigfaltig. Etymologische Ursprünge des Wortes *normal* finden sich im Altgriechischen mit dem Wort $\gamma\nu\omega\mu\omega$ (*gnōmōn*), was sich als ‚Maßstab‘ übersetzen lässt, aber auch den Schattenanzeiger einer Sonnenuhr bezeichnet. Dabei entstammt es dem Verb $\gamma\iota\gamma\omega\sigma\kappa\omega$ (*gignōskō*), was so viel wie ‚erkennen‘ oder ‚wissen‘ bedeutet. Als einen weiteren Ursprung

2 Bauman (1996), S. 17.

3 Bauman (1996), S. 29.

4 Bauman (1996), S. 17.

lässt sich das Wort κανών (*kanón*) bestimmen, was sowohl ‚Maßstab‘ als auch ‚Regel‘ bezeichnet.⁵ Das Wort *normal* kann also im Sinne einer Festsetzung einer Kenngröße benutzt werden. Dieser Wortsinn spiegelt sich auch in der Verwendung der latinisierten Wortform: Vitruv habe den Begriff *norma* „für das bei der baulichen Konstruktion *rechter* Winkel verwendete Werkzeug des Winkelmaßes“⁶ verwendet. Entsprechend dem lateinischen Begriff *norma* ist der ebenso in der Geometrie verwendete aus dem Altgriechischen stammende Begriff *orthogonal* (*orthós* (ὁρθός)), was ‚aufrecht‘, ‚sicher‘ oder ‚richtig‘ bedeuten kann.⁷ In diesem Sinne handelt es sich um einen normativen Begriff, der binarisch anzeigt, ob ein Zustand gegeben ist oder nicht.

Jedoch wird der Begriff *normal* auch heutzutage nicht allein im normativen, sondern auch im deskriptiven Sinne verwendet und bezeichnet nicht nur „das, was der Regel gemäß, regelmäßig ist“⁸, sondern auch „das, was für die Mehrzahl der Vertreter einer bestimmten Gattung zutrifft“⁹. Diese Doppeldeutigkeit des Begriffs des Normalen lässt sich mit Georges Canguilhems Erläuterung einer „etymologischen Ungenauigkeit“¹⁰ besser verstehen: Laut Canguilhem ist die Paarung des Adjektivs *anormal*, welches sich auf die normative Bedeutungsebene bezieht, mit dem Substantiv *Anomalie* Resultat einer fehlerhaften Übersetzung, die ab dem 19. Jahrhundert die normative mit der deskriptiven Bedeutungsebene vermischt. Canguilhem erläutert, das altgriechische Wort ἀνωμαλία (*anōmalía*) bedeute nämlich ‚Ungleichheit‘ oder ‚Un-ebenheit‘.¹¹ Es handelt sich damit um einen deskriptiven Begriff, eine Tatsache beschreibend. Im Jahr 1836 noch sei das Wort *anomal* als Adjektiv verwendet worden, so Canguilhem. Jedoch sei die Etymologie des Wortes *Anomalie* häufig dadurch verfälscht worden, „daß man es nicht von *omalos* [was so viel wie gleichmäßig oder glatt bedeu-

5 Vgl. Hofmann (1984), Sp. 906.

6 Hofmann (1984), Sp. 906, meine Herv.

7 Vgl. Canguilhem (1974), S. 167.

8 Ritter, H.H. (1984), Sp. 921.

9 Ritter, H.H. (1984), Sp. 921.

10 Canguilhem (1974), S. 86.

11 Vgl. Canguilhem (1974), S. 86 sowie Ritter, H.H. (1984), Sp. 921.

tet], sondern von *nomos*, Gesetz, über die Zusammensetzung *a-nomos* ableitete.¹² Schließlich sei das Adjektiv *anomal* aus dem Gebrauch gekommen und es sei vermehrt das Adjektiv *anormal* in Paarung mit dem Substantiv *Anomalie* verwendet worden.¹³ So komme es zu einer Vermischung der deskriptiven und der normativen Bedeutungsebene, oder, wie Ian Hacking es fasst: „One can, then, use the word ‚normal‘ to say how things *are*, but also to say how they *ought* to be. The magic of the word is that we can use it to do both things at once.“¹⁴ Zu der Zeit um 1800 ist es also zu einer Bedeutungsverschiebung oder Bedeutungsverdopplung des Normalen gekommen, bzw. zu einer Bedeutungsvertauschung, wie Canguilhem konstatiert,¹⁵ die deskriptive und normative sowie qualitative und quantitative Aspekte zueinander in Bezug setzt und verschwimmen lässt. Durch die Vermischung des deskriptiven (*anomalía*) mit dem normativen Normalitätsbegriff (*gnōmōn/kanōn/norma*) kommt es zu einer Verfestigung und zu jener beinahe essentialistisch erscheinenden Differenzierung in Bezug auf den Menschen.

Durch die dem Begriff des Normalen inhärente Glattheit (*omalos*) ist der Differenzierungsakt, der heute mit dem Normalen vonstatten geht, also verunsichtbar, während diese Glattheit durch das zeitgenössische Verständnis des Normalen als das *Alltägliche* zusätzlich verstärkt wird: Der Begriff wird im zeitgenössischen Verständnis mit einer ahistorischen, pachronischen Alltäglichkeit ineins gesetzt.¹⁶ Dabei bedeutet Alltäglichkeit selbst bereits eine erste Grundlage zur Unterscheidung von Menschen: Die Trennung des Eigenen vom Fremden erscheint Julia Reuter zufolge „nicht pausenlos als Folge einer menschlichen *Ordnungskonstruktion*, sondern besitzt vielerorts den Status des ‚Selbstverständlichen‘“¹⁷

12 Canguilhem (1974), S. 86.

13 Vgl. Canguilhem (1974), S. 86.

14 Hacking (1990), S. 163, meine Herv.

15 Vgl. Canguilhem (1974), S. 86.

16 Vgl. Link (1999), S. 255.

17 Reuter (2001), S. 10, Herv. im Orig.

In dieser unbewussten, weil alltäglichen Ordnungsleistung liegt eine erste Basis, auf der das Normale zur *Humandifferenzierung* wird, zur Praxis des Unterscheidens zwischen Menschen. Die kulturell produzierte Kategorisierung von Menschen im Allgemeinen bezeichnet Stefan Hirschauer als Humandifferenzierung: „Kulturelle Phänomene bestehen, anders als naturhaft gegebene Unterschiede, aus kontingen-ten sinnhaften *Unterscheidungen*.“¹⁸ Mit der Humandifferenzierung werden Prozesse der Differenzierung in den Blick genommen, „die die Kategorien, Eigenschaften und Mitgliedschaften erst hervorbringen [...]. Personen werden erst durch laufende Selbst- und Fremdkategorisierungen in bestimmten sozialen Zugehörigkeiten gehalten“¹⁹, wobei Humandifferenzierung nicht einen „evolutiven, eigenlogisch ablaufenden Selbst- teilungsprozess der Gesellschaftsgeschichte“²⁰ bezeichnet, sondern ein „laufendes Auseinanderfinden, -halten, -ziehen und -treiben“²¹.

Als ein erstes Element von Prozessen der Humandifferenzierung nennt Hirschauer die *Unterscheidung*. Er erläutert: „Der blinde Fleck egozentrischer Unterscheidungen liegt in der *Normalität* des Eigenen, vor deren Hintergrund nur das Andere mit salienten Eigenschaften ausgestattet scheint.“²² Dabei definiert Hirschauer bloße Unterscheidungen zwischen Menschen zunächst als „stillschweigende und fragile Differenzierungsakte im Rahmen situierter Praxis“²³. Unterscheidungen würden dabei zunächst einen „ersten, minimalen Abstand zwischen zwei (Mengen von) Objekten“²⁴ schaffen, wenn auch die Unterscheidungen dabei gar nicht in die Sprache oder bis ins Bewusstsein vor- dringen würden.²⁵

Damit steht in Frage, in wieweit es sich bei der Ordnungsleistung des Eigenen um eine „bewußte Praxis“ im Bauman'schen Sinne han-

18 Hirschauer/Boll (2017), S. 7, Herv. im Orig.

19 Hirschauer (2021a), S. 156.

20 Hirschauer (2021a), S. 157.

21 Hirschauer (2021a), S. 157.

22 Hirschauer (2021a), S. 165, meine Herv.

23 Hirschauer (2021a), S. 157.

24 Hirschauer (2021a), S. 157.

25 Vgl. Hirschauer (2021a), S. 157.

delt, obschon der Begriff des Normalen dennoch sprachlich mehr oder weniger fixiert ist: Trotz seiner Verunsichtbarung im Sinne der Alltäglichkeit ist der Begriff des Normalen als ein Ausdruck der solchen in unser Bewusstsein und in unsere Sprache vorgedrungen.

Er ist zu einer *Kategorie* geworden, also zu einer der „Bezeichnungen, die Unterscheidungen ihrer situativen Kontexte entheben“²⁶, wie Hirschauer definiert. Laut Hirschauer ist Kategorienbildung die Darstellung einer Unterscheidung in der Sprache, ein explizites Unterscheiden.²⁷ Der Begriff des Normalen hat sich zwar als fester Bestandteil unserer Sprache und so als Kategorie herausgebildet und enthebt sich dem Situativen, aber dennoch bleibt er flexibel auf verschiedene Kontexte anwendbar.

Klassifikation letztlich sei explizites Kategorisieren, wobei die Nachhaltigkeit und Tragweite durch das Eingehen von (sprachlichen) Kategorien „in eine wissenschaftliche, rechtliche und bürokratische Ordnung“²⁸ steige. Der Begriff des Normalen hat heute in zahlreiche wissenschaftliche Diskurse und bürokratische Ordnungen Eingang gefunden, und er dient in starker Abhängigkeit vom Kontext als eine für diverse Bereiche zentrale Klassifizierung.

Seine zeitgenössische Bedeutungsvielfalt, seine mannigfaltige Verwendung in unterschiedlichen Kontexten und seine Flexibilität machen den Begriff des Normalen schwer greifbar. Gerade in seiner historischen Genealogie verschwimmt immer wieder seine Bedeutung. Den im Begriff des Normalen historisch gewachsenen, impliziten Vorstellungen gilt es nachzuspüren, denn

Begriffe sind stets mehrdeutig, sie bündeln die vielfältigen geschichtlichen Erfahrungen und Sachbezüge. Die *Vieldeutigkeit* ge-

26 Hirschauer (2021a), S. 158.

27 Vgl. Hirschauer (2021a), S. 158. Das meiste, worauf sprachliche Kategorien angewandt würden, sei jedoch bereits vorher semiotisch markiert bzw. auf materieller Basis dissimiliert: „Zum Beispiel kann man ‚Geschlechter‘ nicht nur verschieden benennen, frisieren und kleiden, man kann sie auch verschieden ernähren, beschäftigen, trainieren und stimmlich differenzieren [...].“ (Hirschauer (2021a), S. 160).

28 Hirschauer (2021a), S. 160.

schichtlicher Wirklichkeit‘ geht in die ‚Mehrdeutigkeit eines Wortes‘ so ein, daß im Begriff Bedeutung und Bedeutetes zusammenfallen.²⁹

Auch in der Humandifferenzierung sind Begrifflichkeiten von Relevanz, denn sprachliche Kategorien seien „[d]as wichtigste Mittel der Ambiguitätsbewältigung [...]“³⁰, da sie die Unterscheidungen „wie Trampelpfade wiederholbar machen und verstetigen“³¹, so Hirschauer.

Deshalb möchte ich zunächst im hier anschließenden Kapitel 2 den historischen Trampelpfad des Diskurses um den Begriff des Normalen darlegen und nachzeichnen, wie er seinen Weg nicht nur in unsere Alltagswelt und unsere alltägliche Praxis, sondern auch in unsere Institutionen gefunden hat, wo er bisweilen klassifikatorische Zwecke erfüllt. Frühe theoretische und ausführlichere Überlegungen zum Normalen stellte Canguilhem an, und zwar erstmals im Jahre 1943; in einer erweiterten Fassung erschien *Das Normale und das Pathologische* nochmals 1966. Canguilhem zeichnet zunächst den historischen Prozess einer Normalisierung nach und verweist auf den „historische[n] Übergang von einer qualitativen zu einer quantitativen Größenmessung“³². Hacking erläutert, wie sich in einem historischen Prozess im Begriff des Normalen zwei Aspekte vereint haben: „The normal stands indifferently for what is typical, the unenthusiastic objective average, but it also stands for what has been, good health, and for what shall be, our chosen destiny.“³³ In seinem Kapitel „The normal state“ aus seiner Untersuchung *The Taming of Chance* (1990) unterfüttert Hacking die Debatte um die Doppeldeutigkeit des Normalen und um die Spannung, die diese erzeugt, anhand eines kurzen ideengeschichtlichen Überblicks.

Jene Doppeldeutigkeit erfasst auch Eviatar Zerubavel in seiner Monographie *Taken For Granted* (2018). Er unterscheidet darin *Normalität als eine unumgängliche Eigenschaft des Alltags* von der *Politik der Normalität*, die Objekte als „markiert“ bzw. „unmarkiert“ bestimmt.

29 Meier (1984), Sp. 797.

30 Hirschauer (2021a), S. 158.

31 Hirschauer (2021a), S. 158.

32 Geisenhanslüke (2022), S. 59.

33 Hacking (1990), S. 169.

Unmarkiertheit sei also nicht nur eine Frage statistischer Prominenz (Alltäglichkeit), sondern auch eine Frage sozialer Dominanz.³⁴

Mit Michel Foucault als einem Schüler Canguilhems verdichtet sich die Debatte um den historischen Schaffensprozess von politischer Normalität. Foucault entwirft seine These über die Normalisierungsgesellschaft als eine „moderne Emergenz des 19. Jh.s, die das diskursive Ereignis eines neuen historischen Aprioris voraussetzt“³⁵. Mit der *Norm* verbinden sich, so Foucault, Disziplin und Regulierung, sodass sowohl Individuen konstituiert als auch Mengen geschaffen werden können.

Auch Jürgen Link misst dem historischen Prozess der Normal-Machung größere Bedeutung bei. Im Anschluss an Foucault expliziert Link, dass „Verdatung“ und „Statistik“³⁶ Definientia und historische Apriori dessen seien, was er als „spezifische ‚Errungenschaft‘ moderner okzidentalischer Gesellschaften“³⁷ den *Normalismus* nennt. Link erörtert zwar auch ahistorische Konzepte, die heute mit dem Begriff des Normalen verknüpft werden (wie moralische Normen und Normalität als Alltäglichkeit), plädiert jedoch entschieden dafür, diese von einem kulturell produzierten und historischen Normalismus zu trennen. So möchte ich in einem ersten Schritt im hier anschließenden Kapitel 2 zunächst diverse Theorien vom Normalen sowie ihre historischen Verortungen kurz darlegen, um zu verdeutlichen, wie es zu jener Verquickung von ahistorischer, panchronischer und alltäglicher Normalität mit qualitativen sowie quantitativen Normalitätsbegriffen kam; und wie das Normale zu jener scheinbar essentialistischen Kategorie geworden ist.

Da jedoch Hirschauer Humandifferenzierung als eine „Form *kultureller* Differenzierung“³⁸ versteht, oder da wiederum mit Baumans Verständnis Kultur im Allgemeinen ein Ausdruck der menschlichen Bedeutungs- und Ordnungsstiftung ist,³⁹ bleiben in diesem Sinne von

34 Vgl. Zerubavel (2018), S. 32.

35 Link (2020), S. 283.

36 Link (2020), S. 284.

37 Link (1998), S. 254.

38 Hirschauer (2021a), S.155, meine Herv.

39 Vgl. Måansson (2008), S. 9, in Bezug auf Bauman (1973).

doing culture als *doing difference* Karl H. Hörning und Reuter zufolge immer „*Spielräume*, „dasselbe anders zu machen.“⁴⁰

Als einen dieser *Spielräume* sehen Friedemann Kreuder und Stefanie Husel das Theater im Allgemeinen, und zeitgenössische Theaterformen im Besonderen. Diese seien geeignet, jene etablierten Erkennungszeichen, die der Unterscheidung von Menschen dienen, nicht nur zu praktizieren, sondern auch aufzuzeigen: Da das Theater im Gegensatz zu anderen Institutionen nicht „primär auf der Basis sprachlicher Strukturen, schriftgelehrter Spezialdiskurse oder populärer Diskurse Humandifferenzierung“⁴¹ betreibt, sondern „diese im Theater vor allem mittels situierter Praktiken des Körpers und seines Umgangs mit Dingen vollzogen und vorgeführt“⁴² werden, „konfrontiert das Theater seine Besucher:innen mit gesellschaftsweiten Humandifferenzierungen aller Art, die es ihnen im Rahmen dramatischer Handlung *vor Augen führt*, reflektiert und reproduziert“⁴³, erläutern Kreuder und Husel.

Auch mir wurde das mir Normale an jenem Abend im Frankfurter Schauspiel, wie geschildert, wie ein Spiegelbild vorgehalten. Auf diese subtile Weise des Vergleichens sah ich eine Darstellung meiner Selbst, ohne dass ich im Scheinwerferlicht stand. So möchte ich Saar Magals Tanzstück *10 Odd Emotions*, das ich an jenem Abend sah, als einen „Explikationsvorgang ästhetischen Wissens“⁴⁴ über das Normale untersuchen, als einen Moment des Vergleichens, des Übersetzens, der „intellektuellen Emanzipation“⁴⁵, wie Rancière es in *Der emanzipierte Zuschauer* nennt. Fußend auf meiner eigenen Seherfahrung möchte ich versuchen zu verstehen, wie das, was mir selbstverständlich, alltäglich und natürlich zu sein schien, mir auf der Bühne als eine kulturell produzierte Praxis erscheinen konnte.

Die in Israel geborene Choreographin und Regisseurin Magal schuf ein eng verwobenes mediales Geflecht aus Tanz, Stimmen, Be-

40 Hörning/Reuter (2004a), S. 11, meine Herv.

41 Kreuder/Husel (2021), S. 183.

42 Kreuder/Husel (2021), S. 183.

43 Kreuder/Husel (2021), S. 183, meine Herv.

44 Vgl. Kreuder/Husel (2021), S. 184.

45 Rancière (2015), S. 18.

wegungen, Sound, Musik und Spiel, wobei sie Zeichen und Abrisse zeichenhafter Geschichte zu einem nur erlebbaren Ereignis vermengt. *10 Odd Emotions* eröffnet so nicht nur eine performative, sondern ebenso eine zeichenhafte Perspektive, sodass danach gefragt werden kann, „welche Bedeutungszuweisungen und Klassifikationen sich auf bestimmte Körper richten“⁴⁶ lassen. Jedoch möchte ich die ästhetischen Prozesse bei *10 Odd Emotions* nicht allein in ihrer Zeichenhaftigkeit zu lesen, sondern *10 Odd Emotions* ebenso als einen „Ort der realen Versammlung“⁴⁷ im Sinne Hans-Thies Lehmanns begreifen. „Schmal ist die Bahn, auf der das Theater den Körper zwischen entsinnlicher Zeichenhaftigkeit und einer Körperlichkeit *als* Zeichen zur Geltung bringen kann.“⁴⁸

Neben Schauspieler:innen vom Schauspiel Frankfurt und Tänzer:innen von der Dresden Frankfurt Dance Company zog Magal noch weitere Schauspieler:innen, Performer:innen und Musiker:innen aus Deutschland, Österreich und Israel hinzu, sodass ein Gemenge von Professionen, Sprachen und Körpern entstand und letztlich 21 Personen auf der Bühne zusammenkamen. Vom Frankfurter Intendanten Anselm Weber mit einem Stück über Antisemitismus beauftragt,⁴⁹ entschied sich Magal, sich nicht mit Antisemitismus allein zu befassen, sondern ebenso mit Rassismus sowie mit „Othering“⁵⁰. Normalität scheint für Magal also auch ein dezidiert politisches Thema zu sein. Sie erläutert ihre Entscheidung: „Denn trotz des unglücklicherweise erstarkenden Antisemitismus in Deutschland und der Welt, fühle ich mich in Deutschland nicht mehr sehr als Opfer, sondern glaube, dass heute People of Color viel mehr Opfer sind.“⁵¹ Magals Entscheidung, die beiden Thematiken miteinander zu verweben und in eine Konstellation treten zu lassen, beruht somit auf einem Solidaritätsgefühl gegenüber

46 Warstat (2017), S. 17.

47 Lehmann (2011), S. 12.

48 Lehman (2011), S. 264.

49 Vgl. Website: Anonymous (2023): „Vorgehört. Das Gespräch zum Stück: „10 Odd Emotions““

50 Vgl. Spivak (1985).

51 Website: Saar Magal im Interview mit Sylvia Staude: Staude (2023).

jenen, die ebenso Ausgrenzung, Diskriminierung und Veränderung ausgesetzt sind bzw. auch waren. Denn Magal schafft nicht nur jene Konstellation der Solidarität, sondern nimmt durch fragmentarische Abrisse auch Rückgriff auf historische Ereignisse und schafft so eine Trajektorie zwischen Gestern und Heute. Zusammenhänge bleiben dabei lose und werden dennoch sichtbar. Sie erklärt: „It's never a linear narrative because I don't work with specific characters. But there is a narrative, there is an arch, or a dramaturgical arch throughout the piece [...].“⁵²

Den dramaturgischen Ausgang ihrer konstellativen Verflechtung nimmt Magal dabei bei jenem, was im Innen liegt: dem Normalen. „Denn mit der Produktion von Wahrheiten, Regel- und Normalfällen, vorschriftsmäßigen Verläufen und Standardmaßen“, also im Sinne eines quantitativen Normalitätsbegriffs, wie ich an dieser Stelle ergänzen möchte, „ist eine Produktion von Randerscheinungen, Ausnahmen und Extremfällen mitimpliziert, die den Normalismus als Ursprung aller Anomalien [bzw. alles Anormalen] ausweist und durch diese gleichzeitig begrenzt“⁵³, so Reuter. Diese von Reuter als „Produktion von Wahrheiten“⁵⁴ bezeichnete *Politik* der Normalität zeigt Magal in einem historischen Rückgriff auf. Normalität als politische Konstruktion wird so in ihrem dramaturgischen Bogen zu einem Ursprung von „Othering“: Als initiierendes Moment verhandelt Magal auf der Bühne die Herstellung und Ausstellung der Statuen *Normman* und *Norma*, 1943 geschaffen vom US-amerikanischen Gynäkologen und Künstler Robert Latou Dickinson und dem britischen Bildhauer Abram Belskie (siehe Abb. 1, Abb. 2). In verfremdeter Leiblichkeit bringt Magal auf die Bühne, was zuvor in materialisierter Körperlichkeit in Form gefasst wurde.

52 Website: Anonymous (2023): „Vorgehört. Das Gespräch zum Stück: „10 Odd Emotions.“

53 Reuter (2001), S. 206.

54 Reuter (2001), S. 206.

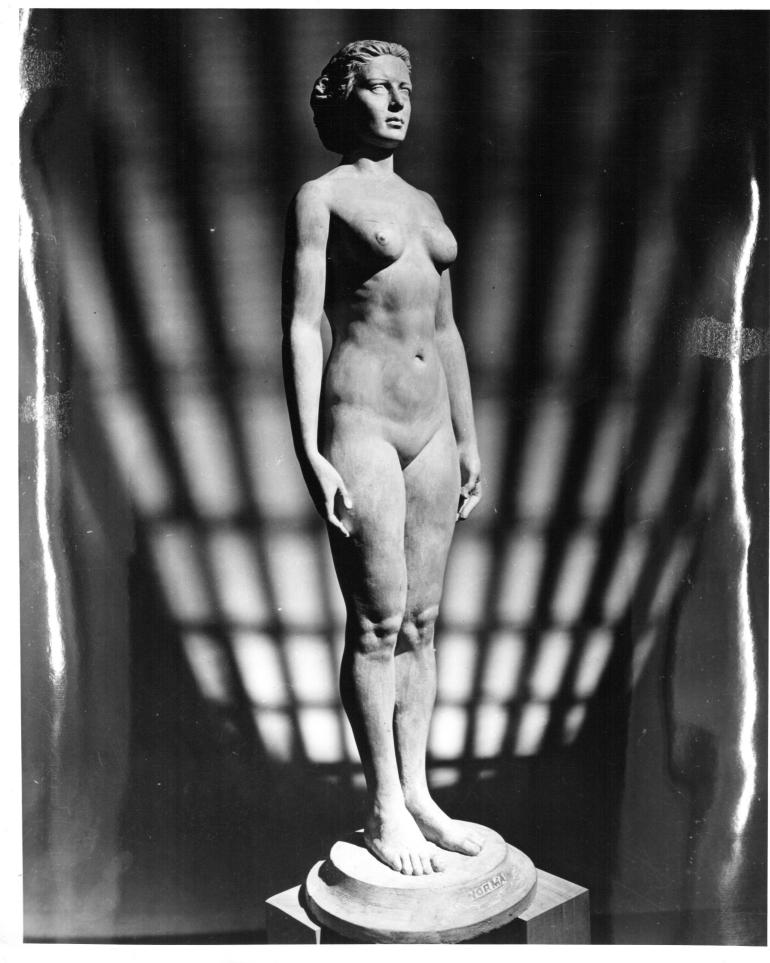


Abb. 1: *Norma*. Abram Belskie und Robert Latou Dickinson. Image courtesy of the Cleveland Museum of Natural History.



Abb. 2: *Normman*. Abram Belskie und Robert Latou Dickinson. Image courtesy of the Cleveland Museum of Natural History.

Die Maße der Statuen von Dickinson und Belskie basieren dabei auf den Mittelwerten von in diversen Statistiken erhobenen anthropometrischen Maßen. In die Datensätze, anhand derer *Normman* und *Norma* geformt wurden, flossen vor allem die Maße ‚junger‘, größtenteils ‚weißer‘ bürgerlicher Männer und Frauen im Alter von ca. 18 bis 25 Jahren ein.⁵⁵ Differenzierungen zwischen ‚männlich‘, ‚weiblich‘, ‚jung‘, ‚alt‘, ‚weiß‘ und ‚nicht-weiß‘ wurden dabei als Prämisse gesetzt, in Form der Statuen teilweise verunsichtbart, gleichzeitig materialisiert und in dreidimensionaler Form plastisch manifestiert. Nachdem das Cleveland Health Museum die Statuen 1945 erworben hatte, schrieb das Museum gemeinsam mit einer Lokalzeitung einen Wettbewerb aus: „Are You Norma, Typical Woman? Search to Reward Ohio Winners“⁵⁶, so titelt der *Cleveland Plain Dealer*.

Es begann die Suche nach der US-amerikanischen Frau, die dieselben Maße haben sollte wie *Norma*, während zeitgleich die Schrecken des Zweiten Weltkriegs, des Holocaust und der Atombombenabwürfe auf Hiroshima und Nagasaki einen großen Teil des öffentlichen Diskurses einnahmen.⁵⁷ Das Hauptmotiv der Suche sei dabei, so der *Dealer*, das Interesse an der körperlichen Entwicklung der amerikanischen Bevölkerung zu stimulieren.⁵⁸ Knapp 4000 Bewerberinnen meldeten sich innerhalb von zehn Tagen auf die Ausschreibung hin, wobei sie diverse Körpermaße und Daten anhand eines Formblatts einsendeten, das der *Cleveland Plain Dealer* abdruckte. So war beispielsweise die Körperhöhe, der Brustumfang, der Taillenumfang und die Schuhgröße anzugeben.⁵⁹

Zur Gewinnerin des Wettbewerbs wurde schließlich die ehemalige Kriegsarbeiterin Martha Skidmore ernannt: „Theater Cashier, 23, Wins

55 Vgl. Stephens (2018), S. 7. Die Angabe des Alters variiert von Literatur zu Literatur, beschränkt sich aber grundsätzlich auf eine Spanne zwischen 18 und 25 Jahren.

56 *Cleveland Plain Dealer*, 9. September 1945, S. 1.

57 Vgl. Creadick (2010), Stephens (2018), S. 8 sowie die vor allem in Kapitel 3.2 behandelten Seiten aus dem *Cleveland Plain Dealer*.

58 Vgl. *Cleveland Plain Dealer*, 9. September 1945, S. 1.

59 Vgl. *Cleveland Plain Dealer*, 9. September 1945, S. 8.

Title of ‚Norma‘⁶⁰. Wie sich jedoch herausstellte, entsprachen nicht einmal die Maße der Gewinnerin des Wettbewerbs jenen *Normas*, zu erheblichen Anteilen wichen sie davon ab. Diese Diskrepanz wurde anschließend im öffentlichen Diskurs zu einem Makel sämtlicher Bewerberinnen gemacht und sollte ihnen als Ansporn zur Verbesserung ihres Gesundheitszustands dienen – und damit zur Verbesserung der Gesundheit der ganzen Nation.⁶¹ Skidmore beweist als verleiblichte Diskrepanz zwischen *Is* und *Ought*, also zwischen qualitativer Beschreibung einer Tatsache und quantitativer Bewertung nach einem Maßstab, wie Hacking es erfasst,⁶² die zwangsläufige Hervorbringung von Ambivalenz, die mit den Klassifizierungsvorgängen der Moderne einhergeht, wie Bauman es beschreibt.⁶³ Auf Basis der in Kapitel 2 aufgeführten theoretischen Überlegungen möchte ich in Kapitel 3 also auf die konkrete Herstellungs- und Ausstellungspraxis der Statuen *Norma* und *Normman* eingehen, um anhand dieses ausführlichen Beispiels anzuzeigen, welche Diskurse sich in diesen kulturellen Schaffensprozess des Normalen einspeisen. Dazu stütze ich mich auf wissenschaftliche Untersuchungen durch u.a. Carter (2007), Creadick (2010), Cryle/Stephens (2017) sowie Stephens (2018) und ebenso auf diverse Ausgaben der Tageszeitung, die das Geschehen rund um die „Search for Norma“ ausführlich dokumentierte und kommentierte, nämlich den *Cleveland Plain Dealer*. Im Versuch einer biologistisch-kulturwissenschaftlichen Fundierung wurde des Weiteren in der Zeitschrift *Natural History* im Sommer 1945 der Artikel „A Portrait of the American People“ publiziert, in dem der Autor die Frage um die Normalität von *Normman* und insbesondere die *Normas* zu einer Frage vor allem der Nationalität machte.

Doch weshalb ist gerade die Ausstellung der *Norma* und *Normman*-Statuen sowie die „Search for Norma“ von Relevanz, wenn Hacking, Foucault und Link die Entstehung eines neuen, politischen Verständ-

60 *Cleveland Plain Dealer*, 23. September 1945, S. 1.

61 Vgl. *Cleveland Plain Dealer*, 23. September 1945, S. 4.

62 Vgl. Hacking (1990), S. 163.

63 Vgl. Bauman (1996).

nisses des Normalen doch auf den Beginn des 19. Jahrhunderts datieren? Sarah Elizabeth Igo zufolge ist es erst im 20. Jahrhundert dazu gekommen, dass Statistik und Verdatung den Weg in das alltägliche Denken gefunden haben. Erst dann seien Sozialstatistiken in weiter Verbreitung frei zugänglich geworden und hätten sich tiefgreifend auf das Selbstverständnis und die Gesellschaftswahrnehmung der US-Amerikaner ausgewirkt:⁶⁴ „What had been quite unfamiliar several generations earlier had become as *natural* – and invisible – as the air Americans breathed.“⁶⁵ Dabei betont Igo, dass die Verdatung beileibe keine lokal begrenzte oder neuerliche Methode war, dass jedoch der Zweck und die Auswirkungen solch massenhafter Datenerhebungen sich im 20. Jahrhundert dramatisch verändert hätten, und dies nirgends so schnell wie in den USA.⁶⁶

In ihrer Dreidimensionalität und stummen, glatten Materialität sind die *Norma-* und *Normman*-Statuen dabei sowohl Pendant als auch Widerspruch zum leibhaften Bewegen und Geschehen auf der Bühne bei Magals *10 Odd Emotions*. Die Erforschung der Statuen bietet somit nicht nur einen fruchtbaren Ansatz zur Untersuchung einer Konstruktionsweise der politischen Normalität im 20. Jahrhundert und zur Erfassung der Diskurse, die bei ihrer Entstehung mitgewirkt haben, sondern in ihrer Ästhetik bilden die Statuen darüber hinaus gewissermaßen einen Vorläufer ihrer leiblichen Verhandlung auf der Bühne.

Dazu erläutere ich in Kapitel 4.1 anhand der Überlegungen Friedemann Kreuders, Stefanie Husels und Jacques Rancières zunächst, welche Voraussetzungen erfüllt sein müssen, damit Humandifferenzierungen im Theater expliziert werden können. Anschließend möchte ich erläutern, wie sich Magal an einer Subversion politischer Normalität versucht. In der Lesart Zerubavels lassen sich bei *10 Odd Emotions* Taktiken des *Backgrounding* sowie des *Foregrounding* erkennen, wie ich in Kapiteln 4.2 und 4.3 darlegen möchte, wie Zerubavel sie beschreibt. In Kapitel 4.4 dann zeigt sich, wie Magal auch sprachliche Fixierungen

64 Vgl. Igo (2007), S. 7.

65 Igo (2007), S. 13, meine Herv.

66 Vgl. Igo (2007), S. 7.

von Humandifferenzierungen kollidieren, bzw. sie aneinander reiben lässt, und wie sie ihre angebliche Kongruenz mit dem Menschen ad absurdum führt. Ein explizites Spiel mit Differenzierungen jeglicher Art spielt Magal insbesondere anhand der „Label“, die die Darsteller:innen im ersten Teil des Stücks deklamieren, nachdem sie ihre Morphsuits abgelegt haben. Im Laufe dieser Kapitel wird sich schließlich zeigen, dass die Essentialisierung von Normalität auf der ihr vorangegangenen Ordnungsleistung des Natürlichen fußt. Diesen Umstand sowie den dem Theater inhärenten Spalt zwischen Darsteller:in und Rolle möchte ich in Kapitel 4.5 genauer beleuchten.

Gerade in seiner Abstraktheit bietet das Tanzstück Magals einen Tiefenraum für die Analyse der „flüchtige[n] und performativ hervorgebrachte[n] Materialität von Humandifferenzierungen: So setzen Körperhaltungen und Bewegungen, Gesten, Mimik, Stimmlagen und Affektpäsentationen Humandifferenzierungen überhaupt erst in Szene.“⁶⁷ Insbesondere Bewegungen, die Differenzierungen (re-)produzieren, können tänzerisch verhandelt werden: „Aufgrund ihres performativen Charakters bringen Tänze Gemeinschaften hervor und erzeugen kulturelle Identität; ebenso bearbeiten sie Differenz und Alterität.“⁶⁸ Magal tangiert mit *10 Odd Emotions* zahlreiche Humankategorien sowie Bearbeitungen des „Menschenmaterials“⁶⁹: Seien es Gender, Class oder Race, nationale Zugehörigkeiten oder Religionen.

Dabei sei die Normalität des Eigenen im Sinne der Selbstverständlichkeit mit einer Ursache asymmetrischer Machtverteilungen, erläutert Hirschauer.⁷⁰ Asymmetrie in Bezug auf die Machtbalance sei zwar nicht

67 Kreuder/Husel (2021), S. 186.

68 Wulf (2007), S. 123.

69 Laut Hirschauer setzen Humandifferenzierungen „unmittelbar an dem an, was in der ethnosozialen Selbstbeschreibung als persönliche Eigenschaften von Individuen gilt, am ‚Menschenmaterial‘ wie Simmel 1908 formulierte [...]: an Körpern, Sprachen, Geburtsorten, Überzeugungen und Leistungen.“ (Vgl. Hirschauer (2021), S. 156, in Bezug auf Simmel (1992), S. 33).

70 Als einen zweiten Grund für asymmetrische Machtverteilungen nennt Hirschauer die ungleich starke Differenzierung der beiden unterschiedenen Seiten. So werde die eigene Seite differenzierter wahrgenommen, während die andere versämtlicht werde (vgl. Hirschauer (2021a), S. 165).

unausweichlich, „sie ist aber latent darin angelegt, dass Unterscheidungen zwischen Menschen in der sozialen Praxis zugleich *Selbstverortungen* sind.“⁷¹ Damit funktionieren Akte der Unterscheidung tendenziell wie Innen/Außen-Unterscheidungen, „sie trennen ‚uns‘ von ‚denen‘ und sie konstituieren auch ‚uns‘ durch ‚sie‘.“⁷² Wenn diese Balance der Differenzierung weiter ins Asymmetrische kippt, werden Menschen fremd, befreindlich – „odd“⁷³, während die Innenseite sich mit Selbstverständlichkeit als „even“, als *glatt* betrachtet.

In dieser Lesart fokussiert Magals Stück dem Titel nach also weiterhin jene Emotionen, die mit der Alterisierung von Menschen so oft schmerzlicherweise einhergehen, wenn die Machtbalance der Differenzierung ins Asymmetrische kippt. Der Dramaturg Alexander Leiffheidt bittet im Programmheft des Stücks die Leserschaft und das Publikum augenzwinkernd darum, es möge sich „bitte nicht grämen, falls Sie auf mehr oder weniger als zehn [Emotionen] kommen“⁷⁴. Die Emotionen scheinen also an dieser Stelle fürs Erste nicht benennbar, nicht fixierbar, eher erlebbar zu sein. Und so scheint Leiffheidts Aussage mit der Aussicht auf das Nach- oder Mitfühlen dieser Emotionen einherzugehen – gerichtet an das gesamte Publikum. Kreuder beschreibt:

Unter den Theaterproduktionen, die Humandifferenzen explizit bearbeiten, um Sensibilität für marginalisierte Gruppen zu schaffen, sind besonders diejenigen forschungsrelevant, die dies mit dem Versprechen eines aufklärerischen Perspektiv- oder gar Seitenwechsels verbinden: Denn eines der wichtigsten Themen zahlreicher zeitgenössischer Theaterprojekte besteht in der theatralen Untersuchung von Machtstrukturen und den zugehörigen Prozessen von Ermächtigung und Marginalisierung, wobei Rezipienten aus einer wahrnehmungspraktischen Unsensibilität/Bewusstlosigkeit o. Ä. geführt werden sollen.⁷⁵

71 Hirschauer (2021a), S. 165, Herv. im Orig.

72 Hirschauer (2021a), S. 165.

73 Vgl. Alexander Leiffheidt im Programmheft des Schauspiel Frankfurt (2023), S. 7.

74 Alexander Leiffheidt im Programmheft des Schauspiel Frankfurt (2023), S. 7.

75 Kreuder (2021), S. 153.

Auf die Frage hin, was am Ende ihrer Arbeit stehe, antwortet Magal im Interview:

Ich denke, wir müssen uns auch der Erkenntnis gegenüber öffnen, dass wir alle mit dem *Bedürfnis*, ‚den Anderen‘ auszuschließen und herabzuwürdigen, *aufwachsen*. Dass das unbewusst *in uns allen* vorhanden ist. Wie lässt sich das verlernen? Was hilft dagegen?⁷⁶

Magal betrachtet Normalität und sein (politisches) Komplement der Alterisierung also zum einen als ein „Bedürfnis“. Handelt es sich mit der Ordnungsleistung der Normalität/Alterisierung also um eine essenzielle Eigenschaft, die „in der Natur“ „aller“ Menschen liegt? Oder ist sie nicht vielmehr als ein errungener Zustand zu verstehen, der Kategorien schafft – Normalität also ein unvermeidlicher Aspekt von Sozialität, mit dem wir „aufwachsen“, wie sie sagt?

Die folgenden theoretischen Erfassungen dienen an dieser Stelle einer ersten Heranführung an den Gegenstand, um anzuführen, in welcher Lesart Normalität als politisch, aber auch als anthropologische Konstante (des alltäglichen) Lebens verstanden werden kann, um dann zu prüfen, in welchem Maße bzw. auf welche Weise diese Arten von Normalität in *10 Odd Emotions* zum Ausdruck gebracht werden.

76 Programmheft des Schauspiel Frankfurt (2023), S. 13. Saar Magal im Interview mit Alexander Leiffheidt, meine Herv.

2 Theorien vom Normalen

Wie anhand der einleitend erfolgten etymologischen Untersuchung deutlich geworden ist (*omalos* vs. *norma*), müssen die historischen Kontexte der Verwendung des Begriffs, oder kurz die Begriffsgeschichte des Normalen, stets mitbedacht sein. Historische als auch ahistorische Ansätze nähmen in einer Rückprojektion jenes in den Blick,⁷⁷ was im zeitgenössischen Verständnis als das Normale gilt, konstatiert Link. Ist das Normale also das Alltägliche, das Ordnungsgemäße oder das, was die Mehrheit betrifft? Um das Normale als eine kulturell gewachsene Ordnungskategorie von Menschen zu verstehen, scheint es fruchtbar, nebst der Normalität als Alltäglichkeit auch die historische Prozessualität des Normalen, also seinen politischen Sinn, in den Blick zu nehmen.

Im Jahr 2007 konstatiert Lutz Ellerich, in Bezug auf die Untersuchung des „Normalismus“ (Link) lägen „[s]ystematisch ausgearbeitete Konzeptionen, die den geltenden sozialwissenschaftlichen Standards entsprechen“⁷⁸, bisher nicht vor. Dabei sei das Studium des Normalismus „eine Offensive, die aus der zweiten Linie vorgetragen wird und fehlende methodische Strenge durch kühne interdisziplinäre Verknüpfungen ausgleicht“⁷⁹, kritisiert Ellerich und verweist dabei vor allem auf Jürgen Links *Versuch über den Normalismus* (1997).

Link expliziert den heutzutage üblichen Gebrauch des Normalitätsbegriffs zunächst in einem „historisch übergreifenden, alle Zeiten und Kulturen betreffenden Sinne“⁸⁰: Diesem Verständnis nach bedeutet Normalität eine ahistorische und panchronische Alltäglichkeit, wie sie

77 Vgl. Link (1998), S. 256.

78 Ellerich (2007), S. 25.

79 Ellerich (2007), S. 25.

80 Link (1998), S. 256.

außerhalb des Moments der Krise stattzufinden pflegt. In dieser Hinsicht ist der Begriff also vom inhärenten Verständnis der Gleichmäßigkeit und Glattheit geprägt (*omalos*). Link plädiert jedoch dafür, den Begriff der Normalität strikt einzuschränken und ihn eben nicht mit jener Alltäglichkeit gleichzusetzen.⁸¹

Entgegen dem üblichen Sprachgebrauch unterscheidet er zusätzlich folgendermaßen zwischen *Normativität* und *Normalität*: Normativität sei eine „uralte[...] und sicher bereits im wörtlichen Sinne vorsintflutliche[...] Erscheinung“⁸². Normen, hier verstanden als „explizite oder implizite, durch Sanktionen verstärkte Regulative, die material oder formal bestimmten Personengruppen ein bestimmtes Handeln vor-schreiben [sic]“⁸³, hätten nach Auffassungen von Forscher:innen der Ethnologie, Anthropologie und Soziologie alle menschlichen Gesellschaften besessen. Link zufolge handelt es sich bei Normen um grundsätzlich dem Handeln prä-existente quasi-juristische oder ethische Grenzen, oder um normative Handlungsstränge, wie sie dem Brauchtum eingeschrieben sind.⁸⁴ Dieser Prämissen nach stünden Normen in Unabhängigkeit von den menschlichen Akteuren, die sich nach ihnen zu richten haben.⁸⁵

81 Vgl. Link (1998), S. 256.

82 Link (1998), S. 254.

83 Link (1998), S. 254.

84 Vgl. Link (1998), S. 254 sowie Link (1999), S. 21–23.

85 Sind diese Normen, auf die Link verweist, dabei als Handlung oder vielmehr als Praxis zu verstehen? Handelt es sich mit dem Richten nach Normen also um eine „mit Intention verknüpfte Aktivität“ (Hirschauer (2004), S. 73) oder um eine in reziproker Austausch mit der Praxis stehende, sich stets im Wandel befindliche Richtlinie? Bemerkenswert ist, dass Link zufolge für *unterschiedliche Personengruppen unterschiedliche Normen gelten sollen* (vgl. Link (1998), S. 254). Doch werden diese präskriptiv gesetzt oder in der Praxis getan? Handelt es sich also vielmehr um ein praktiziertes „Auseinandertreiben, – ziehen, und -halten“ (Hirschauer (2021a), S. 157) im Sinne der Humandifferenzierung? Die Bearbeitung dieser Frage würde Links Unterscheidung zwischen Normativität und Normalität genauer beleuchten, doch ich möchte sie hier zurückstellen. Auch Ellerich urteilt, eine „genaue Gewichtung normativer und nicht-normativer Orientierungskonzepte“ (Ellerich (2007), S. 26) sei im Gegensatz zur Untersuchung des nicht-normativen Regimes im Sinne der historischen Prozessualität von Normalität weniger stark von Belang (vgl. Ellerich (2007), S. 27).

Normalität betrachtet Link hingegen als eine kulturell gewachsene Eigenschaft verdateter Gesellschaften,⁸⁶ die statistische Dispositive voraussetze und die es nur in Kulturen gebe, „die sich selbst kontinuierlich, routinemäßig, flächendeckend und institutionell statistisch transparent machen.“⁸⁷ Ob ein Handeln „normal“ war, sei „mit Sicherheit erst durch seine Positionierung in der konkret-empirischen statistischen Verteilungskurve, also erst nachträglich feststellbar“⁸⁸, so Link. Damit sei Normalität im Gegensatz zur Normativität dem Handeln erst post-existent. Zwar habe es auch in der Antike objektiv feststellbare und allgemein übliche alltägliche Verhaltensweisen gegeben, jedoch „bildete die Verdatung keine Bedingung der Möglichkeit, spezifische ‚Alltage‘ zu konstituieren.“⁸⁹ Somit sei Verdatung ein „historisches Apriori zwar moderner, nicht aber antiker Kulturen.“⁹⁰ Wesentlich für Links Verständnis des modernen Normalismus ist also ein quantitativ-statistisch transparent gemachtes, permanent produziertes und graduelles Verhältnis des Einzelnen zur Mehrheit. Doch wie kam es zu jener „Verdatung“ der westlichen Welt? Welche historischen Voraussetzungen mussten gegeben sein und welche kulturellen Prozesse in Gang gesetzt werden? Dies erläutert Georges Canguilhem in seiner Schrift über *Das Normale und das Pathologische* genauer.

Für Canguilhem scheint in seiner begriffshistorischen Untersuchung des Normalen ein Blick in die Medizingeschichte unumgänglich zu sein. Zwar sei der Begriff „normal“ zunächst auch im späten 18. Jahrhundert in der Pädagogik verwendet worden (– in den *Écoles normales* sollte ein regelhaftes und standardisiertes Lehren unterrichtet werden). Doch um 1800 fand der Begriff „normal“ eine rasche Ausbreitung und flächendeckende Verwendung in der Medizin,⁹¹ und so wirft Canguilhem einen Blick zurück, um zu erläutern, wie der Begriff des Normalen die *Medizin als ein kulturelles Produkt* verändert hat.

86 Vgl. Link (1998), S. 256.

87 Link (1999), S. 255.

88 Link (1999), S. 255.

89 Link (1998), S. 256.

90 Link (1998), S. 256.

91 Vgl. Hacking (1990), S. 162, Canguilhem (1974), S. 162 sowie Foucault (2021), S. 237.

In der altgriechischen Medizin, oder expliziter: in den Schriften und Praktiken des Hippokrates, werde Krankheit, so Canguilhem, als dynamisch aufgefasst, d.h. „[d]ie Störung von Gleichgewicht und Harmonie macht die Krankheit aus.“⁹² Nicht ein einzelner Teil, ein einzelnes Organ sei substantiell erkrankt, sondern vielmehr stecke die Krankheit im ganzen Menschen, so sei die Vorstellung. Die inner- sowie außermenschliche Natur sei grundsätzlich durch diese Harmonien bestimmt. Das Gleichgewicht im Menschen basiere dabei auf vier Säften, nämlich Gelbe Galle, Schwarze Galle, Blut und Schleim, „die der flüssigen Form wegen besonders geeignet sind, Veränderungen und Schwankungen mitzumachen, und deren Eigenschaften nach Gegensatzpaaren zusammengehören (heiß, kalt, feucht, trocken).“⁹³ Krankheit bedeute dabei eine Disharmonie des innerkörperlichen Zusammenspiels der vier Säfte, aber auch eine Reaktion des Körpers, um sich selbst zu heilen. Therapie bedeute in diesem Sinne die Verstärkung eines körpereigenen Ziels: „Optimismus gilt hier dem Telos der Natur und nicht der Wirkung einer menschlichen Technik.“⁹⁴

Im Gegensatz dazu gibt es Canguilhem zufolge die Vorstellung, dass „die Krankheit dem Menschen zu-stößt [sic]“⁹⁵, d.h., dass die Krankheit in den Menschen gelange „wie durch eine Tür“⁹⁶ und dass sie ihn ebenso wieder verlasse. So habe beispielsweise die ägyptische Medizin „die im Orient heimische Erfahrung der parasitären Krankheiten mit der Vorstellung der Krankheit als Besessenheit verbunden und so wahrscheinlich zum allgemeinen Krankheitsbegriff erhoben.“⁹⁷ Der Optimismus zur Heilung, also zur Rückführung des Zustands des Organismus hin zu einem gewünschten Zustand, basiere in diesem Falle auf dem Vertrauen in eine menschengemachte Technik – sei es Magie oder Erfahrung –, denn von der Natur sei nichts Gutes zu erwarten.

92 Canguilhem (1974), S. 20.

93 Canguilhem (1974), S. 20.

94 Canguilhem (1974), S. 20.

95 Canguilhem (1974), S. 19.

96 Canguilhem (1974), S. 19.

97 Canguilhem (1974), S. 19, mit Verweis auf Sigerist (1931), S. 128.

Das Gemeinsame dieser beiden Krankheitsvorstellungen sei, so Canguilhem, die grundsätzliche ontologische Verschiedenheit des Krankheitszustands vom Gesundheitszustand: Bei diesen beiden Vorstellungsweisen sei das Pathologische vom Physiologischen (vom Normalen) unterschieden „wie eine Qualität von einer anderen: einmal dadurch, daß ein bestimmtes Prinzip hinzukommt oder fehlt [wie in der altägyptischen Medizin], ein andermal infolge einer Umstellung des gesamten Organismus [wie in der altgriechischen Medizin].“⁹⁸

Die Auffassung eines vom Normalen ontologisch unterschiedlichen Pathologischen sei jedoch mit jener Weltvorstellung, der zufolge der Mensch die Natur bezwingt, ergo mit einer neuzeitlichen Weltvorstellung, nicht vereinbar.⁹⁹ So habe sich mit der Neuzeit der Ansatz entwickelt, dass das Pathologische und das Normale vom Wesen her eins sein müssen. Vorangetrieben worden sei dieser Ansatz von Auguste Comte (1798–1857) und Claude Bernard (1813–1878), die beide den Begriff des Normalen benutzen, wenn auch, wie Peter Cryle bemerkt, ohne eine konkrete Vorstellung davon zu haben, wie dieser Normalzustand überhaupt präzise zu definieren sei.¹⁰⁰

Bei der Aufstellung seiner Theorie der substantiellen Identität von Pathologischem und Normalem beruft sich Comte auf die Schriften von François Broussais (1772–1838) und entwickelt darauf basierend mit seiner Arbeit *De l'irritation et de la folie* (1828) das *Broussais'sche Prinzip*, dem er „universelle Geltung in der Welt der biologischen, psychologischen und soziologischen Phänomene“¹⁰¹ zuspricht. Diesem Prinzip zufolge sind Krankheiten „nichts anderes als das Ergebnis bloßer Intensitätsveränderungen der zur Erhaltung der Gesundheit nötigen Reize.“¹⁰² Hacking fasst zusammen, das Broussais'sche Prinzip und seine weitläufige Verbreitung durch Comte bringe zwei wesentliche Veränderungen der Auffassung von Krankheit mit sich: Zum einen

98 Canguilhem (1974), S. 20f.

99 Vgl. Canguilhem (1974), S. 21. An dieser Stelle verweist Canguilhem auf Francis Bacon (1561–1626).

100 Vgl. Cryle (2014), S. 101.

101 Canguilhem (1974), S. 25, meine Herv.

102 Canguilhem (1974), S. 25.

sei der Krankheits- vom Gesundheitszustand nicht mehr substantiell verschieden; die Natur „springe“ nicht von einem Zustand zum anderen, sondern Gesundheit und Krankheit seien *durch ein Kontinuum* miteinander verbunden. Zum anderen sei fortan *das Normale zentral* angeordnet, während die Abweichungen von dieser neuen Mitte ausgenommen.¹⁰³ Während Broussais noch den Krankheitszustand im Zentrum seiner Forschung sieht und seines Erachtens die Erforschung des Normalzustands nicht genüge (wie auch immer dieser definiert sein mag)¹⁰⁴, ändert sich diese Perspektive mit Comte, der das Normale für wichtiger erachtet als Broussais. Comte habe versucht, vom Pathologischen her die Gesetze des Normalen genauer zu bestimmen, erläutert Canguilhem.¹⁰⁵ Ursache für diese Notwendigkeit sehe Comte im wissenschaftlichen Fortschritt, der Theologie und Metaphysik überflüssig mache und damit die Unsicherheit in die Welt werfe, auf welche Weise die Konzepte des Normalen in der Wissenschaft fundiert werden können: „Theology did indeed know perfectly well what ‚normal‘ was“¹⁰⁶, so Cryle. Trotz dieser neuen Leerstelle führt Comte weder Beispiele für seine These auf, dass „die die Lebensphänomene beherrschenden Gesetze für Krankheit und Gesundheit die gleichen sind“¹⁰⁷, noch lässt er eine quantitative Bestimmung des Normalen zu:¹⁰⁸ Statistics „can only lead to a profound, direct degeneration of the medical art, which will then find itself reduced to blind enumerations“¹⁰⁹, so Comte. Somit böten weder Comte noch Broussais Kriterien zur Bestimmung des Normalzustands eines Phänomens, urteilt Canguilhem.¹¹⁰ Um dennoch seine Theorie zu verankern, greife Comte wieder auf den Begriff der Harmonie zurück. Canguilhem analysiert: „So wird der Begriff des Normalen oder Physiologischen letztlich [...] in einen qualitativen und

103 Vgl. Hacking (1990), S. 164.

104 Vgl. Cryle (2014), S. 100.

105 Vgl. Canguilhem (1974), S. 22.

106 Cryle (2014), S. 102.

107 Canguilhem (1974), S. 29.

108 Vgl. Canguilhem (1974), S. 29.

109 Comte (1975), S. 724, nach Cryle (2014), S. 101.

110 Vgl. Canguilhem (1974), S. 29.

mehrwertigen Begriff umgewandelt, der eher ästhetisch und moralisch als wissenschaftlich zu nennen ist.“¹¹¹

Canguilhem hält fest, dass die ontologische Identität von Gesundheit und Krankheit nur unter zwei Bedingungen haltbar sei, wenn erstens das Normale überhaupt objektiv definiert werden könnte, und wenn zweitens der Unterschied zwischen Normalem und Pathologischem quantitativ erfasst werden könnte, „denn einzig die Quantität vermag Homogenität und Abweichung ineins darzustellen.“¹¹²

So versuchte Bernard seine Herangehensweise auf quantitative Methoden zu stützen, auf „überprüfbare Argumente, Versuchsprotokolle und vor allem auf Methoden zur Quantifizierung physiologischer Begriffe.“¹¹³ Dabei wendet er sich aus der Perspektive des Normalen dem Pathologischen zu, denn er behauptet, nur durch die Erforschung des Normalzustands könne Wissen über das Pathologische erlangt werden.¹¹⁴ Trotz seines Versuchs, das Normale auch quantitativ zu fundieren, bleibe Bernard qualitativen Methoden fundamental verhaftet und ziehe sie quantitativen vor, fasst Cryle zusammen.¹¹⁵ In seiner 1865 erschienenen Schrift *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* erläutert Bernard seine Kritik gegenüber statistischen Methoden in der Medizin – sie seien der Komplexität der Phänomene nicht gewachsen.¹¹⁶

Mit dieser Kritik wende er sich gegen die Herangehensweise Adolphe Quetelets (1796–1874), so Cryle:¹¹⁷ Dreißig Jahre zuvor hatte Quetelet mit seiner Schrift *Sur l'homme et le développement de ses facultés*,

111 Canguilhem (1974), S. 30.

112 Canguilhem (1974), S. 33.

113 Canguilhem (1974), S. 46.

114 Vgl. Cryle (2014), S. 102.

115 Vgl. Cryle (2014), S. 103.

116 „Une autre forme d'application très-fréquente des mathématiques à la biologie se trouve dans l'usage des moyennes ou dans l'emploi de la statistique qui, en médecine et en physiologie, conduisent pour ainsi dire nécessairement à l'erreur. Il y a sans doute plusieurs raisons pour cela; mais le plus grand écueil de l'application du calcul aux phénomènes physiologiques, est toujours au fond leur trop grande complexité qui les empêche d'être définis et suffisamment comparables entre eux.“ (Bernard (1865), S. 235.)

117 Vgl. Cryle (2014), S. 103.

ou, *Essai de physique sociale* den durch den Mittelwert bestimmten Menschen zum Ideal erklärt. Er wandte das Gauß'sche Gesetz der Fehlerhäufigkeit, das Astronomen der Positionsbestimmung eines Sterns dient, auf diverse Maße der Menschen an, wie Leonard Davis darlegt:¹¹⁸ Da bei jeder Messung Messfehler oder -ungenauigkeiten entstehen, wird der genaue Wert durch die Bestimmung der mittleren Abweichung approximiert. So versuchte Quetelet, den wahren Mittleren Menschen zu bestimmen, den *homme moyen*.¹¹⁹ Bei der Untersuchung seiner Messungen habe Quetelet nämlich bemerkt, dass sich die von ihm erstellten Häufigkeitspolygone approximativ an die Gaußglocke annäherten. Mit dieser Bezugnahme habe sich seine Auffassung von einer den Messungen zu Grunde liegenden Gesetzmäßigkeit manifestiert. Quetelet wolle „ausdrücklich darauf hinweisen, daß er der individuellen Abweichung von einem bestimmten Merkmal (der Schwankung) keine andere Bedeutung zugesteht als die eines Sonderfalls, der die Gesetze des Zufalls bestätigt [...]“¹²⁰, so Canguilhem.

Wie ihr Titel bereits deutlich macht, handelt es sich mit Quetelets Untersuchung nicht um ein rein medizinisch motiviertes Unterfangen. Vielmehr hat sich Quetelet das Ziel gesetzt, die Frage zu beantworten, ob das *Handeln* von Menschen Gesetzen unterliege.¹²¹ Zu diesem Zwecke sucht er also den *homme moyen* zu bestimmen. Er nimmt sich dazu nicht nur der Moral- und Kriminalstatistiken an und untersucht Reproduktions- und Sterberaten, sondern insbesondere in seinem zweiten Band betrachtet er auch physische Qualitäten und ist vor allem durch die Bestimmung *nationaler* Durchschnitte motiviert:

En comparant sous ce point de vue *les différents hommes d'une nation*, on parvient à des valeurs moyennes qui sont le poids et la taille qu'il convient d'assigner à l'homme moyen de cette nation; par suite, on pourrait dire que l'Anglais, par exemple, est plus grand que le Français et l'Italien. Cette manière de procéder est analogue à

118 Vgl. Davis (1995), S. 26.

119 Vgl. Quetelet (1835a), S. 30.

120 Canguilhem (1974), S. 104.

121 Vgl. Quetelet (1835a), S. 4.

celle que l'on suit en physique pour déterminer les températures des différens pays et les comparer entre elles [...].¹²²

Mit der Schaffung des *homme moyen* versuche sich Quetelet, so konstatiert Davis, an einer Rechtfertigungsgrundlage für die Existenz des Bürgertums, denn die neue Hegemonie der Bourgeoisie bedürfe einer wissenschaftlich fundierten Grundlage.¹²³ Seine statistische Vorgehensweise begründet Quetelet in der Ebenmäßigkeit, die sich bei genügend großer Zahl an Individuen hervortue und so die Gesetzmäßigkeiten *der Natur* verrate:

Nous devons, avant tout, perdre de vue l'homme pris isolément, et ne considérer que comme une fraction de l'espèce. [...] En se plaçant à une distance plus grande, son œil embrasserait un plus grand nombre de points, qu'il [celui qui examinerait] verrait se distribuer déjà *avec régularité* sur un arc d'une certaine étendue; bientôt, en continuant à s'éloigner, il perdrait de vue chacun d'eux individuellement, n'apercevrait plus les arrangements bizarres qui se trouvent accidentellement entre eux, mais saisirait la loi qui a présidé à leur arrangement général, et *reconnaitrait la nature de la courbe tracée*.¹²⁴

Die Natur tut sich hier also als ein Vorgänger des Normalen hervor. Hacking erfasst, das Wort „normal“ habe seine heutige Bedeutung in dem Moment erhalten, „when these final fireworks of ‚human nature‘ splashed across the sky“¹²⁵. Zudem dient das Natürliche hier als die Rechtfertigungsgrundlage des Normalen. Der Auffassung des Normalen als eine Ausprägung der qualitativen Glattheit sowie der quantitativen Korrektheit geht also eine Auffassung der Natur als eine harmonische und rechtmäßige Struktur des So-Seins voran. Eine harmonische Naturauffassung vereint in sich, ähnlich wie das Normale, Aspekte von *Is* und *Ought*. Die vermeintliche Harmonie der Natur wird in einem

122 Quetelet (1835a), S. 31, meine Herv.

123 Vgl. Davis (1995), S. 26.

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

125 Hacking (1990), S. 162.

säkularisierten und aufgeklärteren Weltbild jedoch zur scheinbaren Ebenmäßigkeit der Quantifizierung. In diesem Naturverständnis liegt also, ähnlich wie in der altgriechischen Medizin, die Auffassung verborgen, dass die Natur letztlich eine gute und harmonische sei. Doch auch der Schein der vermeintlichen Harmonie der Zahlen trügt: Es ist ein grundsätzliches Phänomen in der Statistik, dass sich unter gewissen Umständen der Unabhängigkeit zufällige Prozesse der Glockenkurve annähern (Zentraler Grenzwertsatz) und diese somit stets ein Bildnis der Ebenmäßigkeit liefern, so erläutert es auch Lennard J. Davis.¹²⁶ Die Natur pflegt sich also in den Diskurs des Normalen ein. Auf diesen Zusammenhang möchte ich jedoch in Kapitel 4.5 genauer eingehen.

Zwar idealisiert Quetelet seinen *homme moyen* und attestiert ihm eine grundsätzliche Schönheit, er macht aber dennoch deutlich, dass es sich um ein *grundsätzlich fiktives Wesen* handelt:

Si l'homme moyen était parfaitement déterminé, on pourrait [...] le considérer comme le *type du beau*; et tout ce qui s'éloignerait le plus de ressembler à ses proportions ou à sa manière d'être constituerait les *diffémités* et les *maladies*; ce qui serait dissemblable, non-seulement sous le rapport des proportions et de la forme, mais ce qui sortirait encore des limites observées, serait monstruosité. La considération de l'homme moyen est *tellement importante dans les sciences médicales*, qu'il est presque impossible de juger de l'état d'un individu sans le rapporter à celui d'un autre être *fictif*, qu'on regarde comme étant à l'état normal et qui n'est au fond que celui que nous considérons.¹²⁷

An dieser Stelle verweist Quetelet explizit auch auf die Bedeutsamkeit der Anwendung seines Prinzips des Mittleren Menschen auf die Medizin. Er betont zwar, dass die Regelmäßigkeiten des Mittleren Menschen nicht auf Individuen angewandt werden sollten, dass dieser aber dennoch als eine fruchtbare Vergleichsfolie diene:

126 Vgl. Davis (1995), S. 30.

127 Quetelet (1835b), S. 266f, meine Herv.

[C]ar c'est encore le cas de faire observer ici que les lois générales relatives aux masses sont essentiellement fausses, étant appliquées à des individus: ce qui ne veut pas dire cependant qu'on ne peut les consulter avec fruit et que les écarts sont toujours considérables.¹²⁸

Dabei glaubt Quetelet jedoch, dass die Existenz des Mittleren Menschen nicht unmöglich sei: „[L]a preuve de son existence se trouve dans la manière même dans les nombres obtenus pour chaque membre se groupent autour de la moyenne, en obéissant à la loi des causes accidentelles.“¹²⁹ Der Mittlere Mensch stellt somit ein Ideal dar, von dem sich aufgrund des Gesetzes der Fehlerhäufigkeit eine Verbindung zur Masse herstellt. Davis zufolge bedeutet die breite Anwendung der Gaußglocke eine fundamentale Verschiebung für die Bewertung und Kategorisierung von Menschen: „Any bell curve will always have at its extremities those characteristics that deviate from the norm. [...] This [...] is in contrast to societies with the concept of an ideal, in which all people have a non-ideal status.“¹³⁰

Link hingegen behauptet, die nach dem Broussais'schen Prinzip konstatierte prinzipielle *Kontinuität* zwischen „normal“ und „anormal“ habe „von Beginn an eine enorme Angst ausgelöst“¹³¹, die er folglich als „Denormalisierungsangst“¹³² bezeichnet. Um diese zu bewältigen, hätten sich zwei Strategien des Umgangs entwickelt: Zum ersten die *protonormalistische Strategie*, die versuche, durch „Etablierung möglichst fixer Normalitätsgrenzen auf möglichst lange Zeiträume und durch möglichst enge Toleranzen-Zonen [sic] gegen die Denormalisierungsangst zu versichern.“¹³³ Durch Stigmata und die symbolische Verstärkung der harschen Normalitätsgrenzen lehnten diese sich beinahe wieder an Normativitätsgrenzen an, so Link. Zum zweiten habe sich die *flexibel-normalistische Strategie* entwickelt. Hierbei würden die

128 Quetelet (1835), S. 268f.

129 Quetelet (1870), S. 22.

130 Davis (1995), S. 29.

131 Link (1998), S. 265.

132 Link (1998), S. 265.

133 Link (1998), S. 265.

Grenzen der Normalität möglichst flexibel gehandhabt, nur temporär festgelegt oder Toleranzzonen breit angelegt.¹³⁴ Dabei setze der Protonormalismus außengelenkte Subjektivität, Disziplinierung, Dressur und Repression voraus, wie Link behauptet, der sich damit direkt auf die Arbeit Foucaults zur Disziplinargesellschaft bezieht. Eine solche Außenlenkung sei mit dem Flexibilitätsnormalismus hingegen undenkbar: Bei dieser Strategie erfolge vielmehr eine dynamische Selbst-Adjustierung. Dennoch handle es sich bei beiden Strategien um normalistische, so Link.¹³⁵ Marcus Krause bemerkt, dass die historisch frühere Normalisierungsform des Protonormalismus, die nach Link im 19. und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vorgeherrscht habe, vor allem auf das Individuum zugreife und noch nicht auf die Bevölkerung im Ganzen bzw. auf Bevölkerungsgruppen abziele.

Krause sieht den Unterschied zwischen Proto- und Flexibilitätsnormalismus weniger in der Unterscheidung zwischen statisch und flexibel, sondern vielmehr in Bezug auf die Frage, ob der Normalismus auf Individuen oder Massen Anwendung findet.¹³⁶ Deshalb möchte ich im Folgenden darlegen, wie Foucault die Norm als die Verbindung zwischen hervorgebrachtem Individuum und der Bevölkerung auffasst: „Die Norm, das ist das, was sich ebensogut auf einen Körper, den man disziplinieren will, und auf eine Bevölkerung, die man regulieren will, beziehen kann.“¹³⁷ Eine Normalisierungsgesellschaft ist dann nach Foucault eine Gesellschaft, „in der sich gemäß einer orthogonalen Verknüpfung die Norm der Disziplin und die Norm der Regulierung miteinander verbinden.“¹³⁸ Er erläutert: „Einerseits zwingt die Normalisierungsmacht zur Homogenität, andererseits wirkt sie individualisierend, da sie Abstände misst, Niveaus bestimmt, Besonderheiten fixiert und die Unterschiede nutzbringend aufeinander abstimmmt.“¹³⁹ Foucault bemerkt eine sukzessive Durchsetzung von Disziplinierungs-

134 Vgl. Link (1998), S. 266.

135 Vgl. Link (1998), S. 266f.

136 Vgl. Krause (2007), S. 58.

137 Foucault (1993), S. 40, nach Sohn (1999), S. 24.

138 Foucault (1993), S. 40, nach Sohn (1999), S. 17.

139 Foucault (2021), S. 237.

maßnahmen in Institutionen des 17. und 18. Jahrhunderts. Diese Maßnahmen würden sich, so Foucault, tief in die zu disziplinierenden und zu konstituierenden Subjekte und in deren Körper einschreiben. In den unterschiedlichsten Bereichen hätte sich diese neue Art der Disziplinierung peu à peu etabliert, so Foucault. Die Maßnahmen definierten eine „bestimmte politische und detaillierte Besetzung des Körpers, eine neue ‚Mikrophysik‘ der Macht“¹⁴⁰. Dabei nennt Foucault drei Aspekte, die diese neue Art der Gelehrigkeit ausmachten: Erstens, die Größenordnung der Kontrolle beziehe sich bis auf die kleinsten Details, auf „Bewegungen, Gesten, Haltungen, Schnelligkeit.“¹⁴¹ Zweitens macht Foucault den Gegenstand der Kontrolle neu aus: Es gehe „nicht mehr um die Bedeutungselemente des Verhaltens oder um die Sprache des Körpers, sondern um die Ökonomie und Effizienz der Bewegungen.“¹⁴² Als einen dritten Aspekt der neuen Art von Gelehrigkeit nennt Foucault „die Durchführungsweise: sie besteht in einer durchgängigen Zwangsausübung, die über die Vorgänge der Tätigkeit genauer wacht als über das Ergebnis“¹⁴³.

Nimmt Foucault in *Überwachen und Strafen* noch die Disziplinierung des Individuums in den Blick, so erweitert er später seine Untersuchungsperspektive. Rückblickend sei er der Meinung gewesen, dass seine Analyse der Disziplinargesellschaft eine bloß vorläufige und nicht hinlängliche Interpretation der Normalisierungsgesellschaft gewesen sei. Dann stelle er dem Disziplinarischen noch das Regulatrorische zur Seite, erklärt Werner Sohn.¹⁴⁴ Foucault erweiterte also „die Analyse der Normalisierungsgesellschaft um Technologien, welche es gestatten, *unter Absehung von den Individuen Mengen herzustellen* und zu regulieren.“¹⁴⁵ So bilden die seit dem 17. Jahrhundert entstandenen MachtprozEDUREN der Disziplinen den einen Pol der „Macht zum bzw.

140 Foucault (2021), S. 178.

141 Foucault (2021), S. 175.

142 Foucault (2021), S. 175.

143 Foucault (2021), S. 175.

144 Vgl. Sohn (1999), S. 17, mit Verweis auf Foucault (1993), S. 40.

145 Sohn (1999), S. 17, meine Herv.

über Leben (*pouvoir sur la vie*)¹⁴⁶, und die um die Mitte des 18. Jahrhunderts aufgekommene „Bio-Politik der Bevölkerung“¹⁴⁷ formt den anderen Pol. Dabei ist Bio-Politik als „die sorgfältige Verwaltung der Körper und die rechnerische Planung des Lebens“¹⁴⁸ zu verstehen, wie Petra Gehring es mit Foucaults Worten kurzfasst. So hätten sich die „Regulationstechnologien, die sich um den Gattungskörper zentriert haben, [...] die Fortpflanzung, die Geburten- und Sterblichkeitsrate, das Gesundheitsniveau usw. zum Gegenstand eingreifender Maßnahmen gemacht.“¹⁴⁹ Zwar bilde auch diese hier kurz vorgestellte Verknüpfung von Disziplinarischem und Regulatorischem durch die Norm kein allgemeines Modell, urteilt Sohn, jedoch bilde sie einen mehrerer Modi der Normalisierung.¹⁵⁰ Da die Normalisierung jedoch ein essentieller Faktor der Subjektivierung sei, sei die von Link erwähnte Denormalisierungsangst weniger in der Angst begründet, nicht als normal anerkannt zu werden, sondern vielmehr in der Angst um den Verlust des Subjektstatus, so Krause.¹⁵¹

Dieser rechnerischen Planung des Lebens ist die mit der in der Moderne aufgekommene Verdatung des Menschen mehr als dienlich. Dabei fand Hacking zufolge eine großflächige Verdatung in den Jahren 1820–1840 in einem zuvor unbekannten Ausmaß statt; er nennt die Zeit dieser abrupten Veränderung „*the avalanche of printed numbers*“¹⁵² Die Statistik an sich sei zwar schon etwas älter, leitet sich ihr Begriff doch von der „Staatswissenschaft“ her ab, wie er 1749 erstmals verwendet wird – as „compiling information about the state“¹⁵³. Das Ausmaß an Vermessungen und die Menge gedruckter Zahlen habe von 1820 bis 1840 in exorbitantem Maße zugenommen, ungleich mehr als die Menge gedruckter Buchstaben, so Hacking.¹⁵⁴ Anhand einer

146 Gehring (2020), S. 266, Herv. im Orig.

147 Foucault (1977), S. 166, nach Gehring (2020), S. 266.

148 Foucault (1977) S. 167, nach Gehring (2020), S. 266.

149 Sohn (1999), S. 23.

150 Vgl. Sohn (1999), S. 24.

151 Vgl. Krause (2007), S. 62f.

152 Hacking (2016), S. 68, meine Herv.

153 Davis (1995), S. 26.

154 Vgl. Hacking (2016), S. 69.

breiten quantitativen Erfassung der Bevölkerung und der Etablierung statistischer Methoden sei der Praxis der Bevölkerungsregulierung zudem wissenschaftlich fundierte Bedeutung attestiert worden; und so etabliere auch Quetelet mit seiner Arbeit einen Nexus zwischen wissenschaftlicher Untersuchung und verwaltungstechnischer Erhebung, urteilt Cryle.¹⁵⁵ Hacking analysiert, Sozialstatistiken seien in einer zuvor nicht existenten Ubiquität erstellt und eingesetzt worden, sodass sie bald durchdringend auf das Leben angewandt wurden und so das Gefühl der Weltwahrnehmung verändert hätten.¹⁵⁶ Daraüber hinaus argumentieren Peter Cryle und Elizabeth Stephens, basierend auf der Untersuchung Igos, dass *zeitgenössische und populäre Verständnisse des Normalen* nicht im Sinne Foucaults, also im Kontext großer Disziplinarinstitutionen und biopolitischer Systeme des 19. Jahrhunderts entstanden seien, sondern erst sehr viel später, in den Konsumkulturen der Selbstoptimierung in der Mitte des 20. Jahrhunderts. So seien weniger fügsame, sondern vielmehr flexible und adaptive Körper geschaffen worden.¹⁵⁷

Mit dieser großflächigen Verdatung kommt notwendigerweise zu einer quantitativ festgehaltenen Gerinnung der Unterscheidungen zwischen Menschen: Hacking stellt fest, dass mit der sozialstatistischen Analyse und dem (Auf-)zählen von Menschen stets ein Einteilen der Menschen in Kategorien einhergeht, auch wenn dies gar nicht die primäre Absicht war: „Enumeration demands kinds of things or people to count. Counting is hungry for categories. Many of the categories we now use to describe people are byproducts of needs of enumeration.“¹⁵⁸ Was die zur Kategorie gewordene Differenzierung des „Normalen“ jedoch ausmacht, ist mit Hacking gesprochen aber gerade die Vermengung des Normalen als einer beschreibbaren Tatsache mit dem Verständnis des Normalen als einer „figure of perfection“¹⁵⁹, also die Ambiguität zwischen *fact* und *value*. Sie ruft die Spannung im Begriff

155 Vgl. Cryle (2014), S. 98.

156 Vgl. Hacking (2016), S. 69.

157 Vgl. Cryle/Stephens (2017), S. 14f.

158 Hacking (2016), S. 66.

159 Hacking (1990), S. 168

des Normalen hervor, wie ich nun noch ausführlicher erläutern möchte.

Durch eine Perspektivverschiebung entwickelte Francis Galton (1822–1911) die Herangehensweise Quetelets weiter: Im Gegensatz zu Quetelet erachtet er den *homme moyen* weniger als den Mittleren, sondern vielmehr als den mittelmäßigen Menschen; nicht als „type de beau“, sondern als *bloß durchschnittlich*. Und so änderte er auch den Namen der Gauß'schen Fehlerverteilung ab: Denn in einer „Fehlerkurve“ würden die Extreme der Kurve als die Messpunkte angesehen, die die meiste Fehlabweichung in puncto Genauigkeit aufwiesen (wie bei der astronomischen Messung). Im Hinblick auf menschliche Eigenschaften jedoch wollte Galton gewisse Extreme als positiv bewerten, wie z.B. Körpergröße, hohe Intelligenz, Ehrgeiz, Stärke oder Fruchtbarkeit. Um sie jedoch nicht als „Fehlmessungen“ zu markieren, nannte Galton die Kurve fortan *Normalverteilung*.¹⁶⁰ Ziel Galtons war es also, das durchschnittliche Maß des Menschen zu verbessern, womit er als einer der Gründerväter der Eugenik gilt, jener Lehre der als positiv/negativ bewerteten Erbanlagen; einer Lehre, die die Praxis und die Gesinnung vieler, wenn nicht der meisten Europäer und US-Amerikaner, noch prägen würde.¹⁶¹ Hacking erläutert: „‘Galton’ stands for improving averages [...]. When it is a matter of living beings, that translates into eugenics. There we first focus on the Queteletian mean and then surpass it.“¹⁶² Anstatt Durchschnittswerte zu bestimmen, stellt Galton vielmehr eine Rangfolge auf und fokussiert sich somit mehr auf die Bestimmung von Medianen als von Mittelwerten.¹⁶³ Es sei diese Spannung zwischen *Is* und *Ought*, konstatiert Hacking, die aus dem Normalen eines der mächtigsten ideologischen Instrumente des 20. Jahrhunderts mache.¹⁶⁴

Diese Polaritäten lassen sich leichter anhand der Überlegungen Eviatar Zerubavels verstehen. Zerubavel fragt, warum sich manche

160 Vgl. Davis (1995), S. 32f.

161 Vgl. Davis (1995), S. 35.

162 Hacking (1990), S. 169.

163 Vgl. Davis (1995), S. 33.

164 Vgl. Hacking (1990), S. 169.

menschliche „Eigenschaften“ tiefer in unsere Identitäten einzuschreiben scheinen als andere, warum manchen „Eigenschaften“ eine sehr viel höhere Salienz zugeschrieben wird als anderen. Er beantwortet diese Frage mit dem Konzept von *Markiertheit* und *Unmarkiertheit*:

As their etymology implies, the distinction between the „marked“ and the „unmarked“ is essentially the distinction between the *remarkable* and the *unremarkable*. In sharp contrast to the former, which figuratively „stands out“, the latter is viewed as lacking any distinctive features and, as such, is considered „nondescript“.¹⁶⁵

Dabei sei (Un)-markiertheit eine kulturelle Eigenschaft und keine essenzielle:

Whether one considers something marked or unmarked is by no means just a matter of personal opinion. Yet nor is anything inherently marked or unmarked. Specialness and ordinariness are in fact but *social* contructions, products of particular *semiotic norms*, *traditions*, and *conventions* that we share as members of specific „thought communities.“¹⁶⁶

Das Markierte stehe dabei antiproportional zu statistischer Prominenz.¹⁶⁷ Zerubavel überträgt diese Überlegung auf die Normalverteilung: Die Daten, die in der Nähe des Erwartungswerts angeordnet sind, sind „unmarkiert“, während die beiden Außenränder der Funktion „markiert“ sind.¹⁶⁸ Dabei helfe gerade die Betrachtung von Normalität als statistisches Phänomen dabei, so Zerubavel, (Un-)markiertheit nicht zu essentialisieren.¹⁶⁹ Dabei sei jedoch (Un)-markiertheit und ihre semiotische Asymmetrie häufig ein Produkt von Dysbalancen der Machtverteilung, aus der sich zudem eine unterschiedliche *semiotische Gewichtung* ergibt.

165 Zerubavel (2018), S. 1.

166 Zerubavel (2018), S. 6, nach Zerubavel (1997), Herv. im Orig.

167 Vgl. Zerubavel (2018), S. 19.

168 Zerubavel nennt die Grafik dieser Beschreibung „The ‚Normal‘ Distribution of Cultural Significance“ (Zerubavel (2018), S. 44).

169 Vgl. Zerubavel (2018), S. 20.

While marked identities carry greater *semiotic weight*, it is nevertheless the unmarked ones that tend to carry greater political weight. [...] After all, whereas the strictly statistical notion of abnormality is value-neutral, the cultural notion of deviance is unmistakably negative.¹⁷⁰

Hier schließt sich der Kreis zu Quetelet und zu Galton.

Canguilhem indes lässt sich gewissermaßen ein Unterminierungsversuch der von Hacking als ideologisch bezeichneten Politik der Normalität attestieren:¹⁷¹ Canguilhem versucht einen ahistorischen Normalitätsbegriff aufzustellen, der sich einer Verdatung sowie einer feststellbaren Objektivität entzieht und stattdessen die „spezifische“ oder gar die „ursprüngliche“¹⁷² „Normativität des Lebens“¹⁷³ selbst anerkennt; Normativität des Lebens in dem Sinne, als dass ein erkranktes oder verletztes Lebewesen auf die Funktionsstörung der Erkrankung bzw. Verletzung eine Reaktion zeige, „daß das Leben den Bedingungen gegenüber, unter denen es möglich ist, nicht indifferent bleibt“¹⁷⁴ und dass damit das Leben selbst eine normative, also: Normen setzende, Aktivität sei. Canguilhem zufolge hat die Physiologie die „bedeutsame wie schwierige Aufgabe [...], den Inhalt jener Normen, in denen das Leben sich hat stabilisieren können, exakt zu bestimmen, ohne die Möglichkeit oder Unmöglichkeit ihrer Korrektur zu präjudizieren.“¹⁷⁵ In diesem Sinne ist Normativität eine grundlegende Eigenschaft von Lebewesen. Die Fähigkeit des Menschen, zu leben, sieht Canguilhem dabei in Korrelation zu seiner Umwelt und seiner Umgebung: Der Mensch sei „das einzige Tier, das sich über die ganze Erde hat verbreiten können. Vor allem aber ist er dasjenige Tier, das unter Zuhilfenah-

170 Zerubavel (2018), S. 32, S. 36, meine Herv.

171 Vgl. Tiles (1993), S. 732.

172 Monika Noll und Rolf Schubert übersetzen in der Ausgabe von 1974 an dieser Stelle mit „spezifisch“ (Canguilhem (1974), S. 120). In der Neuausgabe, 2013 herausgegeben von Maria Muhle, findet sich hier hingegen das Wort „ursprünglich“ (Canguilhem (2013), S. 187).

173 Canguilhem (1974), S. 120.

174 Canguilhem (1974), S. 82.

175 Canguilhem (1974), S. 120.

me der Technik die jeweiligen Umweltbedingungen seines Tuns selbst verändern kann.¹⁷⁶ Doch nicht nur seine Umwelt könne der Mensch durch seine Techniken verändern, sondern auch seinen eigenen Körper: „Wille und Technik des Menschen können die Nacht zum Tage machen, und zwar nicht bloß in der Umwelt, in der das menschliche Tun sich entfaltet, sondern sogar im Organismus, dessen Tätigkeit sich gegen die Umwelt behauptet.“¹⁷⁷ Das Besondere des menschlichen Lebens sei also, dass Organismen nicht nur mit Krankheit eine Reaktion zeigen und so fortfallend neue Normen setzen, sondern sich außerdem an die Umwelt anpassen könnten. So konstituiere das Leben Normen und vereine in sich Unterschiede, denn Verschiedenheit (im Sinne der *anomalia*) bedeute nicht Krankheit. Nicht das Anomale sei das Pathologische, denn „[p]athologisch enthält ja *pathos*, das unmittelbare und konkrete Gefühl des Leidens und der Ohnmacht, das Gefühl eines beeinträchtigten Lebens.“¹⁷⁸ Das Pathologische – im Sinne des leidenden Subjekts – sei hingegen das *Anormale*, also der Lebenszustand, dem gegenüber der eigene Organismus nicht gleichgültig bleibe. Canguilhem begreift in seinem Konstruktionsansatz also jenes als pathologisch und anormal, was nicht der Norm des Lebens entspricht, die er durch zwei Punkte erfasst:¹⁷⁹ Erstens liegt seiner Definition von Gesundheit der Mensch in seiner biologischen Lebendigkeit zu Grunde. Zweitens muss das Gefühl der Krankheit seitens des Individuums empfunden sein, denn erst das *pathos* begründe die Existenz der Medizin. Die Medizin als Kunst des Lebens gebe es deshalb, so Canguilhem, weil „der lebendige Mensch *selber* bestimmte Zustände oder Verhaltensweisen, die er der dynamischen Polarität des Lebens entsprechend als negativen Wert fürchtet, als pathologisch und das heißt als zu vermeidende oder zu behebende qualifiziert.“¹⁸⁰

Es wird also deutlich, dass Canguilhems Konzept keineswegs dem zeitgenössischen Verständnis vom Normalen entspricht. Auch Foucault

176 Canguilhem (1974), S. 120.

177 Canguilhem (1974), S. 119.

178 Canguilhem (1974), S. 90.

179 Vgl. auch Tiles (1993), S. 738.

180 Canguilhem (1974), S. 82, meine Herv.

indes scheint Canguilhems Auffassung einer ahistorisch-biologischen Normalität keinerlei Bedeutung beizumessen, wenn er in einer seiner Vorlesungen erläutert, dass in Canguilhems Schrift „auch diese mir wichtig erscheinende Idee [zu finden sei], daß die Norm keineswegs als Naturgesetz definiert wird, sondern über ihre Fähigkeit, an Bereiche, auf die sie angewandt wird, Anforderungen zu stellen und auf sie Zwang auszuüben.“¹⁸¹ Cryle schließt: „[I]t seems reasonable to conclude at least that Foucault’s discussion of normalisation as a ‚project‘ is not theoretically co-extensive with Canguilhem’s theory of normativity as a property of organisms.“¹⁸² Mit seiner Theorie der Normalisierungsgesellschaft versuchte Foucault sich vielmehr an einer Fortschreibung zumindest von Canguilhems historischem Ansatz.

Link kritisiert Canguilhem explizit: Die biologische Objektivität im Sinne Canguilhems müsse genaugestens von der Objektivität datenbasierter Medizin unterschieden sein. Denn nur die zweitere sei ein kultureller Produzent von „Normalitäten“, die jedoch genaugestens von „Natürlichkeiten“ unterschieden sein müssten.¹⁸³ Link pocht somit auf die Historizität des Normalismus an sich und erkennt Canguilhems Versuch der Unterminierung nicht an, wohingegen Mary Tiles analysiert, dass Canguilhem versuche, die Medizingeschichte zu nutzen, um zu zeigen, dass ihr Ziel nicht naturgegeben sei.¹⁸⁴ Zerubavel betrachtet im Gegensatz zu Link das Entstehen politischer Normalität (Normalismus) nicht in Abhängigkeit von statistischen Verfahren, sondern auf der Basis von Verschiebungen der semiotischen Gewichtung auf einer Achse statistisch gegebener Zustände.

So kollidieren historische wie ahistorische Ansätze, und meines Erachtens muss in Erwägung gezogen werden, die Überschneidungen und Reziprozitäten der beiden Herangehensweisen genauer zu überprüfen: Link plädiert eher für eine strikte Trennung zwischen modernem Normalismus und Alltäglichkeit als Normalität. Mit den Theorien

181 Foucault (2003), S. 71f.

182 Cryle (2014), S. 105.

183 Vgl. Link (1998), S. 256.

184 Vgl. Tiles (1993), S. 732.

Hirschauers um die Humandifferenzierung sind Unterscheidungen als Formen der Differenzierung bereits im Sinne des Alltäglichen und unbewusst Bestehenden existent. So kann Normalität als Alltäglichkeit dennoch eine Mitvoraussetzung für Humandifferenzierung sein. Ebenso kommen im Faktum der etymologischen Überlagerung der Begriffsbedeutungen des Normalen von *omalo*s und *norma* moderner Normalismus und ahistorische Normalität – Unterscheidung und Klassifizierung – zusammen. In dieser Verschränkung, aber in analytischer Trennung, gilt es mir, die in die *Norma*- und *Normman*-Statuen eingeflossenen Diskurse eingehender zu untersuchen und zu verstehen und diese insbesondere in Bezug auf die Wechselseitigkeit von *omalo*s und *norma*, von Normalität als Alltäglichkeit und politischer Normalität, zu untersuchen.

3 Creating *Norma*: Diskrepanzen zwischen *Is* und *Ought*

Mit der Auffassung von Normalität als Spannungsgefüge zwischen Alltäglichkeit und Politik, zwischen *Is* und *Ought*, lässt diese sich in ihrer Unmarkiertheit und Fluidität nur schwerlich fassen. Somit ist die Vorstellung von Normalität stark von historischen und situativen Einflüssen geprägt.¹⁸⁵

Dabei gibt es mit der Schaffung der Statuen *Norma* und *Normman* von Abram Belskie und Robert Latou Dickinson eine der raren Fixierungen von Auffassungen dessen, was als normal verstanden wurde: Denn dieses bleibt meist unmarkiert, unprotokolliert, unnotiert; es ist „taken for granted“¹⁸⁶. Im Juni des Jahres 1945 wurde *Norma* erstmals dem damals wissenschaftlichen Fachpublikum vorgestellt, und zwar mit den Worten: „Norma is not meant to show what *ought* to be; she shows what *is*.“¹⁸⁷ So beschrieb es Harry L. Shapiro, der Kurator der Ausstellung im American Museum of Natural History, NYC, bei der die beiden Statuen *Norma* und *Normman* erstmalig ausgestellt wurden,¹⁸⁸ in seinem Artikel „A Portrait of the American People“, der in der Museumszeitschrift desselben Monats erschien. Mit dieser Aussage impliziert Shapiro, *Norma* sei eine Repräsentation von statistisch gegebener, alltäglicher Normalität (*Is*), und keineswegs ein Aspekt politischer Normalität (*Ought*). Wie jedoch politische Ziele in diese kulturelle Produktion von Normalität eingeschrieben waren, möchte ich in diesem Kapitel genauer untersuchen. So wird insbesondere die

185 Vgl. Zerubavel (2018), S. 97, S. 26–28.

186 Zerubavel (2018).

187 Shapiro (1945), S. 248, meine Herv.

188 Vgl. Stephens (2018), S. 7.

weibliche Statue *Norma* zum Paradox der als normal explizierten Unmarkierten.

3.1 Die Produktion der Statuen in materialisierter Ästhetik

Geschaffen wurden die beiden Statuen *Norma* und *Normman* von dem künstlerisch interessierten Gynäkologen und Sexologen Robert Latou Dickinson (1861–1950)¹⁸⁹ und dem britischen Bildhauer Abram Belskie (1907–1988). Dickinson war überzeugt von der Notwendigkeit, die Kunst in den Dienst der Medizin zu stellen; er plädierte für lebensgroße Diagramme, genaue Vermessung und exakte, farbige Abbildungen; und er glaubte von sich, eine von subjektiver Interpretation freie objektive Realität künstlerisch erfassen zu können, erläutert Rose Holz.¹⁹⁰

Dabei waren *Norma* und *Normman* nicht das erste Projekt des Duos von Belskie und Dickinson: Vorangegangen war die Arbeit der weitläufig genutzten, mehrfach reproduzierten und populär gewordenen *Birth Series* (1939). Sie zeigt anhand einer Reihe von Skulpturen den Entwicklungsprozess eines Embryos bzw. Fötus. Dabei sei die Visualität und das Spektakuläre anatomischer bzw. allgemein körperlicher Ausstellungen eine mittlerweile größtenteils in Vergessenheit geratene Episode der Medizingeschichte, die jedoch einen fortlaufenden Einfluss auf das allgemeine Verständnis von Körpern habe, so Stephens.¹⁹¹ Anhand der *Birth Series* und ihrer Rezeptionsgeschichte möchte ich also kurz verdeutlichen, dass die Darstellung dreidimensionaler (anatomischer) Figuren eine zentrale Vermittlungstaktik zwischen der Medizin als Wissenschaft und der bürgerlichen Bevölkerung darstellte, in die sich sowohl die *Birth Series* als auch die *Norma*- und *Normman*-Statuen einreihten.¹⁹²

189 Oder, welche Formulierung Dickinson nachgesagt wurde: „You see, I am really twins – doctor and artist – and I defy you to tell me apart.“ (Zitat aus einer Lobrede an Dickinsons Beerdigung am 09.12.1950, (Ordner 30, Box 12, Dickinson Papers – CLM), zitiert nach Holz (2018), S. 3.

190 Vgl. Holz (2018), S. 7, S. 9.

191 Vgl. Stephens (2011), S. 22.

192 Vgl. Stephens (2011) sowie Holz (2018).

Unter viel Furore und Aufsehen wurden die Skulpturen der *Birth Series* bei der Weltausstellung 1939/1940 in New York City von hunderttausenden Menschen gesichtet, berichtet Holz.¹⁹³ Auch in den nachfolgenden Jahren habe großes Interesse an den Skulpturen geherrscht; in zahlreichen Nachproduktionen und in unterschiedlichsten Formen seien sie zur medizinischen Ausbildung oder zur Sexualerziehung genutzt sowie in Museums- und Ausstellungsräumen in den USA und anderswo verbreitet worden. Das Besondere der *Birth Series* sei dabei nicht, dass sie die ersten anatomischen Abbildungen eines menschlichen Schwangerschaftsbauchs gewesen wären, sondern dass sie, im Gegensatz zu vorangegangenen Abbildungen, den Fötus nicht in nüchterner Wissenschaftlichkeit, in einer gewissen Groteske oder gewissermaßen leblos zeigten, sondern vielmehr als ein lebendiges Wesen, dessen Entwicklung visuell und narrativ erzählt wird: „With these sculptures, the story of in utero development became a romantic one, with a humanized fetus whose story began at the moment of conception and culminated in the birth of a sweet and innocent child.“¹⁹⁴ Mit diesen Skulpturen sei, wenn auch von Belskie und Dickinson so nicht beabsichtigt, eines der Kennzeichen der modernen Pro-Life-Bewegung entstanden, urteilt Holz.¹⁹⁵ Das ursprüngliche Ziel der Maternity Center Association (MCA),¹⁹⁶ die Dickinson mit der Produktion der Statuen beauftragt hatte, sei es vielmehr, die ärztliche Überwachung während der gesamten Schwangerschaft zu fördern und den Arzt nicht erst zur Geburt des Kindes hinzuzuziehen.¹⁹⁷ Bei der New Yorker Weltausstellung wurden also Inhalte zur Schwangerschaftsvor- und nachsorge, zu Geburt und Entbindung und zu Techniken der Mutterschaftsbetreuung präsentiert sowie die Schwangerschaft als eine Angelegenheit von Mutter wie Vater inszeniert,¹⁹⁸ wobei die Skulpturen der *Birth Series* die

193 Vgl. Holz (2018), S. 11.

194 Holz (2018), S. 5.

195 Vgl. Holz (2018), S. 4f.

196 Heute bekannt als Childbirth Connection, Website siehe Verzeichnis.

197 Vgl. Holz (2018), S. 6, S. 9.

198 Vgl. Holz (2018), S. 10f. Entschiedenermaßen nicht präsentiert wurden Informationen zur Verhütung oder zum Hebammenwesen (vgl. Holz (2018), S. 10).

Hauptattraktion der MCA-Ausstellung gewesen seien, so recherchiert Holz.¹⁹⁹ Platziert gewesen sei die Ausstellung in der „Hall of Man“, und zwar nebst einem anderen dreidimensionalen Ausstellungsstück: Dem *Gläsernen Menschen*, der am 5. Mai 1930 anlässlich der Eröffnung des Deutschen Hygienemuseums am Dresdner Lingnerplatz erstmalig vorgestellt worden war.²⁰⁰ Bemerkenswert ist dies aus vielerlei Gründen: Erstens war Bruno Gebhard als Kurator des Deutschen Hygiene Museums Dresden an der Ausstellung des *Gläsernen Menschen* beteiligt sowie an der Planung der MCA-Ausstellung in New York. Zweitens war Gebhard später Direktor des Cleveland Health Museums, wo *Norma* ausgestellt und zum Maß der „Search for *Norma*“ wurde.²⁰¹ Gebhard ist damit nur ein Indiz eines größeren Zusammenhangs: Denn die *Gläsernen Menschen* aus Dresden sind in den USA „zum Symbol der amerikanischen Health-Museen geworden [...] – einer Museumsgattung, die der Wissenschaftsvermittlung und der Gesundheitserziehung gleichermaßen dient.“²⁰² Die Ausstellungen anatomischer Museen im Allgemeinen hätten dabei Tony Bennett zufolge eine zentrale Rolle bei der Entstehung eines bürgerlichen, subjektiven Selbstverständnisses gespielt.²⁰³

Bei dem mehrfach produzierten *Gläsernen Menschen* handelt es sich um eine lebensgroße männliche Figur, deren durchsichtige plastikene Hülle einen modellhaften Einblick in das Innere des Menschen gestattet und das Skelett, die Organe und deren Lage sowie den Verlauf von wichtigen Blutgefäßen und Nerven sichtbar macht. So sei endlich jedem Menschen die Möglichkeit dieser Ansicht gegeben, die bis dato nur Ärzten zugekommen war: „Eine Notwendigkeit wurde sie [die Ansicht des eigenen Inneren seitens des Laien] aber mit der sich immer mehr durchsetzenden Erkenntnis, daß Gesundheit kein schicksalhafter, unveränderlicher Zustand, sondern vom Menschen selbst beeinflußbar

199 Vgl. Holz (2018), S. 11.

200 Vgl. Deutsches Hygiene Museum in der DDR (1985) sowie Beier/Roth (1990), S. 43.

201 Vgl. Cryle/Stephens (2017), S. 317 sowie Creadick (2010), S. 26.

202 Beier/Roth (1990), S. 9.

203 Vgl. Bennett (2005), S. 24.

ist“²⁰⁴, so konstatiert das Deutsche Hygiene Museum in der DDR im Jahr 1985. Dabei sei es verkürzt, in dem *Gläsernen Menschen* ein rein medizinisches Anschauungsmodell zu sehen. Nicht nur sei er Ausdruck des medizinischen Selbstverständnisses der Weimarer Zeit, sondern auch „Menetekel für die kommende Körpererfassung, -kontrolle und -ausmerzung im Dritten Reich: Der Volkskörper wird durch Gesetze und Verbot, durch Rassenhygiene und Erbgesundheit durchschau- und formbar gemacht.“²⁰⁵ Mit dem Volkskörper steht die Gesundheit des Einzelnen in Korrelation zur Gesundheit aller; die Krankheit eines Einzelnen wiederum bedeutet Krankheit im Allgemeinen.

Im Jahr 1936 wurde dem *Gläsernen Menschen* schließlich noch die *Gläserne Frau* an die Seite gestellt; und so bilden auch die *Gläsernen Figuren* ein hetero-erotisches Paar aus Mann und Frau, ähnlich wie *Norma* und *Normman*. Ihren Namensgebungen zufolge scheint dabei die Frau eine Art „Untergattung“ des Mannes zu sein, während der Mann zum Standard erhoben ist: ‚Mensch‘ und ‚Norm-Man‘ (nicht der übliche Vorname „Norman“) bilden den unverrückbaren Standard, gegen den sich ‚Frau‘ und ‚Norma‘ abzeichnen. Dabei ist Norma ein üblicher weiblicher Vorname, ein markiertes Ornament, das dem unmarkierten Standard gegenübersteht. Zerubavel erläutert: „[O]ne of the most striking, albeit deceptively elusive, manifestations of men’s social dominance over women is the taken-for-grantedness of maleness, as embodied in the conventional tendency to regard it more ‚basic‘ than femaleness.“²⁰⁶ Diese Annahme nennt Zerubavel nach Hildegard Keller *andronormativity*: the assumption, „that a person is presumably male unless specifically designated otherwise“²⁰⁷.

Im Jahr 1939 arbeiteten also Gebhard und Dickinson gemeinsam an der MCA-Ausstellung in New York, bevor Gebhard nach Dickinsons Schenkung der *Norma* und *Normman*-Statuen an das Cleveland Health Museum ebendessen Direktor wurde.²⁰⁸ Dabei sei, so Cryle und Ste-

204 Deutsches Hygiene Museum in der DDR (1985).

205 Beier/Roth (1990), S. 10.

206 Zerubavel (2018), S. 33.

207 Zerubavel (2018), S. 33, mit Verweis auf Keller (2000), S. 40.

208 Vgl. Creadick (2010), S. 26.

phens, die Beteiligung Gebhards eine weitere Erinnerung daran, wie wichtig die Eugenik in der damaligen Ausstellungskultur war,²⁰⁹ denn Gebhard sei durchaus ein Vertreter der Eugenik gewesen. Zwar stellte er sich gegen die Eugenik der Nationalsozialisten, weigerte sich, der NSDAP beizutreten und verlor seine Position am Hygiene Museum Dresden. Doch eugenische Haltungen ließen sich mannigfaltig ausdrücken. Im Jahr 1934 kuratierte er eine Ausstellung unter dem Titel „Eugenics in New Germany“, die in den USA tourte und schließlich im Buffalo Museum of Science ihren Platz fand.²¹⁰

Eine weitere Parallele zwischen den Statuenpaaren ist ästhetischer Natur: Auch Dickinson hat anscheinend anfangs in Erwägung gezogen, *Norma* und *Normman* als einsehbare Figuren zu gestalten. Er schrieb im April 1945: „These figures will be opened up to show their interior organs and also made in plastics with individual systems, like nerves and blood vessels and lymphatics. Attempts – life-size – were found too large, and one-half dimension is adopted.“²¹¹ Letztlich entschied sich Dickinson doch dagegen, *Norma* und *Normman* durchsichtig zu machen; sein Ansinnen, dies zu tun ist aber ein weiterer Indikator für die Verwobenheit dieser Statuenpaare mit der Ausstellungskultur der damaligen Zeit. Allein die halbe Lebensgröße von *Norma* und *Normman* blieb der übliche Standard.

Geschaffen wurden *Norma* und *Normman* auf Basis unterschiedlicher Datensätze. *Normman* war das Konglomerat vierer Sätze: Einer basierte auf den anthropometrischen Messungen männlicher Soldaten aus dem Ersten Weltkrieg, ausgewertet von Albert G. Love und Charles Davenport (der ebenso Eugeniker war).²¹² In ihrer Statistik fokussierten sich Love und Davenport auf *Defects Found in Drafted Men*, und lokализierten ihre geographischen Häufungen in den USA.²¹³ Ein zweiter

209 Vgl. Cryle/Stephens (2017), S. 317.

210 Vgl. Cryle/Stephens (2017), S. 317. Weiterführend dazu Rydell/Codgell/Largent (2006).

211 Dickinson an Ernest A. Hooton, am 24.04.1945, zitiert nach Cryle/Stephens (2017), S. 314.

212 Vgl. Stephens (2018), S. 7.

213 Vgl. Love/Davenport (1920a), (1920b), (1919).

Datensatz, der zur Konstruktion *Normmans* herangezogen wurde, war ein von Dickinson eigens erstellter: Bereits bei der Weltausstellung 1933 in Chicago hatte Dickinson eine Art anthropometrisches Messlabor errichtet, und also flossen die Messdaten der (männlichen) Besucher als Repräsentanten der Mitte in die Statistik mit ein. Drittens zog Dickinson Daten eines Versicherungsunternehmens heran, und viertens schließlich die Umfragedaten, die Anthropologen auf der Vermessungsbasis männlicher Collegestudenten erzeugt hatten.²¹⁴

Die Werte, auf denen *Normas* Maße basierten,²¹⁵ waren hingegen hauptsächlich im Rahmen einer Studie in den Jahren 1939/1940 erhoben worden, und zwar zu dem Zweck, aus ökonomischem Pragmatismus heraus die Schnittmuster und -maße von Konfektionskleidung zu verbessern: Bis dato seien die in der Industrie genutzten Maße in einem Trial-and-Error-Verfahren entwickelt worden, basierend auf den paar wenigen sporadischen, ungenauen und zufälligen Vermessungen einiger Frauenkörper. Zu einem wissenschaftlichen Versuch der Körpervermessung zum Zwecke der industriellen Produktion von Kleidung sei es bisher noch nicht gekommen. Deshalb seien sowohl Käuferinnen als auch Einzelhändler mit unnötigen Ausgaben konfrontiert, da Konfektionskleidung häufig umgetauscht oder nach dem Kauf individuell angepasst werden müsste.²¹⁶ Also wurden von 14 698 ‚weißen‘ US-amerikanischen Frauen sowohl das Körpergewicht als auch 58 weitere Maße genommen.²¹⁷ „The women included in the study were white residents and visitors [...]. They were 18 years of age and older and were both native and foreign-born. Most of them lived in urban areas [...].“²¹⁸ Als Gründe für den Ausschluss aus der Statistik wurden die folgenden Kategorisierungen angegeben: „Woman nonwhite, Age of woman unknown, Woman under 18 years, Woman deformed, One or more measurements omitted, Gross

214 Vgl. Stephens (2018), S. 16 [Fußnote 1].

215 Vgl. Stephens (2018), S. 16 [Fußnote 2].

216 Vgl. O’Brien/Shelton (1941), S. 1.

217 Vgl. O’Brien/Shelton (1941), S. III.

218 O’Brien/Shelton (1941), S. 2.

error made in measurement“²¹⁹. Mit dieser Exklusion und gezielten Datenauswahl wurde also ein bestimmtes Bild von Normalität produziert. Zerubavel konstatiert: „Indeed, rather than normality being defined by how statistically prominent something is, it is the fact that it is considered normal that actually makes it statistically prominent!“²²⁰

Schlussendlich flossen die Maße von 10 042 Frauen in die Studie ein.²²¹ Anhand dieser massenhaften Vermessungen schufen Belskie und Dickinson also die Statuen, die bald nach ihrer Fertigstellung nicht nur zur Ausstellung bereit, sondern auch in Reihe reproduzierbar und zur Bestellung verfügbar waren. Ähnlich wie die *Birth Series* waren auch sie zur Benutzung im medizinischen Kontext erdacht. Auf dem Bestellformular, datiert auf November 1945, heißt es:

Years of research preceded the sculpturing of these masterpieces demonstrating the average male and female between the ages 18 and 25. Dr. R. L. Dickinson and Mr. Abram Belskie are recognized as the world's two outstanding geniuses in reproducing, scientifically accurate in every detail, the human body.²²²

Dabei bestanden die Figuren aus Kunstgips und waren erhältlich in den Farben Terrakotta, „old bronze“ und Weiß. Gerade ihre weiße Farbe scheint einen essentiellen Bestandteil ihrer Ästhetik auszumachen, denn insbesondere in dieser Farbe erinnern sie mit großer Vertrautheit an die nackten, weißen Körper antiker Statuen. Auf vielen Fotos blutenweiß, sind *Norma* und *Normman* zudem recht muskulös geschaffen; ein Aspekt, der aus der bloßen Vermessung von Körpern eigentlich gar nicht hervorgehen würde.²²³ Die Füße sind leicht nach außen gedreht, wiederum leicht tänzerisch anmutend. Ihre Haltungen jedoch sind im

219 O'Brien/Shelton (1941), S. 25. „When it was found necessary, for the sake of good feeling within a group, to measure a few women of other than Caucasian race, this fact was entered under remarks and the schedule later discarded.“ (O'Brien/Shelton (1945), S. 21.)

220 Zerubavel (2018), S. 35.

221 Vgl. O'Brien/Shelton (1941), S. 25.

222 Vgl. Bestellformular *Norma* und *Normman*, gefunden in Creadick (2010), S. 27.

223 In seinem Artikel im Museumsmagazin geht auch Shapiro auf diese Parallele zur Antike ein, er hebt jedoch hervor, die Skulpturen der Antike seien zwar basierend

Gegensatz zu klassisch-antiken Statuen beinahe steif und militant, die Arme sind dicht am Körper gehalten, den Blick geradeaus oder nach oben gerichtet. So entsprechen sie fast eher dem Ideal des „Arischen“, wie Creadick bemerkt (vgl. Abb. 1, Abb. 2).²²⁴

Ab Juli 1945 waren die beiden Figuren nach einer kurzen Ausstellungszeit im American Museum of Natural History schließlich im Cleveland Health Museum zu sehen, einem der ersten Health-Museen der USA, eröffnet 1940. Zusammen mit *Norma* und *Normman* erwarb das Museum auch die *Birth Series*, nebst der Reproduktionsrechte und der Gipsmodelle all dieser Statuen von Dickinson und Belskie. Gemeinsam wurden die Stücke als Kollektion unter dem Titel „The Wonders of Life“ ausgestellt.²²⁵ Dieser Titel zeigt, dass *Norma* und *Normman* explizit als heterosexuelles, reproduktionsfähiges Paar angesehen wurde, das fähig ist, gesunde und schöne Kinder zu zeugen und zu gebären, wie es die *Birth Series* verspricht.

Zwar besitzt *Norma* keine sichtbare Vulva zum Zeichen ihrer Fruchtbarkeit, sondern nur die allseits bekannte Glattheit nicht vorhandener Schamlippen und -haare,²²⁶ außerdem ist auf den Abbildungen in Shapiros Artikel zu sehen, dass auch *Normmans* Penis sowie sein eigentlich vorhandenes Schamhaar im Rahmen dieser Veröffentlichung ausnahmsweise von einem Feigenblatt verdeckt wird. Des Weiteren bezieht sich Shapiro in gelehriger Sittsamkeit auf *Normman* als *Normas* zwanzigjährigen „Bruder“.²²⁷ Jedoch gibt es andere Indizien für die implizite Reproduktionsfähigkeit der beiden Statuen: Zum einen erläutert Shapiro, die Statuen seien „models of the average American male and female in the full flush of early maturity.“²²⁸ Die *Norma* und *Normman* angeblich zu Grunde liegenden, vermessenen Körper sind nicht mehr zwischen 18 und 60 Jahren alt, wie noch bei dem Da-

auf Lebendmodellen kreiert worden, jedoch weiter perfektioniert und idealisiert worden (vgl. Shapiro (1945), S. 253.).

224 Vgl. Creadick (2010), S. 16.

225 Vgl. Cryle/Stephens (2017), S. 317.

226 Vgl. Creadick (2010), S. 34f. sowie Fußnote 64.

227 Vgl. Shapiro (1945), S. 252.

228 Shapiro (1945), S. 251, meine Herv.

tensatz zur besseren Schnittmusterkonstruktion,²²⁹ sondern angeblich bloß noch zwischen 18 und 25 Jahren und somit einer gewissen Verjüngung unterzogen. Zum anderen sind die Statuen in Shapiros Artikel in eine Art Familienstammbaum integriert, wie Carter analysiert:²³⁰ Nebst Fotografien der Statuen von Belskie und Dickinson werden auch Fotografien von „Vorfahren“ von *Norma* und *Normman* gezeigt: „The average young man and woman of the Gay Nineties [1890er] as portrayed in two figures scientifically constructed by Professor Dudley A. Sargent.“²³¹ Carter erläutert, dass *Norma* und *Normman* für sich genommen für Geschwister gehalten werden könnten. Da sie jedoch anhand der Abbildungen vorangegangener Statuen in ein visuelles Narrativ der Evolution rassistischer Ideale eingebunden seien, sei offensichtlich, dass sie Sexualpartner seien, und zwar ideale Eltern einer neuen Generation zivilisierter ‚Weißen‘. Die Nacktheit aller abgebildeten Stäuen sei daher kein leeres Nicken in Richtung der künstlerischen Tradition des klassischen Aktes, so Carter, sondern verweise explizit auf ihre Heterosexualität.²³²

Mit ihrer impliziten Reproduktionsfähigkeit entsteht zu dem ebenso implizit enthaltenen sexuellen Aspekt in der sogenannten „positiven Eugenik“, für die auch Galton plädierte,²³³ eine Parallel: Die „positive Eugenik“ beruht auf der „rational begründeten“ Förderung des „guten“ Familienbestands und -stamms.²³⁴ Reproduktion ist somit ein essentieller Bestandteil „positiv“-eugenischer Vorhaben, und solange sie noch nicht in vitro durchgeführt wird, ist sie in der Regel durch einen (geplanten) sexuellen Akt konstituiert. Komplementär dazu steht die „negative Eugenik“, was die „Eliminierung“ oder Unterdrückung der Fortpflanzung der für „unfit“, der für untauglich Erklärten bedeutet.²³⁵

229 Vgl. O’Brien/Shelton (1941), S. 47, meine Herv.

230 Vgl. Carter (2007), S. 8.

231 Shapiro (1945), A. 253.

232 Vgl. Carter (2007), S. 8.

233 Vgl. Serlin (2018), S. 143.

234 Vgl. McGuire (2020), S. 21; Creadick (2010), S. 18; Allison (2011), S. 46.

235 Francis Galton war zudem ein Cousin von Charles Darwin, wie sich eine Verwandtschaft auch ihrer Gedanken an dieser Stelle aufdrängt (vgl. McGuire



Abb. 3: Creadick beschreibt anhand dieser Zusammenstellung einen "beauty and the beast effect" (vgl. Creadick (2010), S. 31). Bild: *Cleveland Plain Dealer*, 18.09.45, S. 20.

contrastfolie, an der sich die Umrisse der Verbrechen besonders deutlich abzeichnen: Wie einleitend zitiert, erfolgt laut Bauman die Konstitution der Ordnung der modernen Welt durch Kategorisierung. Link expliziert, der historische Normalismus sei „eine eigene Spielart von Ver-Sicherung [sic] angesichts des Chaos der Moderne“²³⁷. Das Chaos des Zweiten Weltkriegs und insbesondere die Schrecken des Holocaust scheinen, obwohl diese Bauman zufolge ebenso als besonders herri sche Versuche der Ordnungsleistung der Moderne gelesen werden können,²³⁸ im Anschluss an den Zweiten Weltkrieg wiederum den tiefen Wunsch einer Selbstversicherung und Neuordnung in der Moderne

Zeitgleich mit der Präsentation von *Norma* und *Normman* sowohl im wissenschaftlichen als auch im populären Kontext wurden ebenso die Verbrechen und Schrecken des Zweiten Weltkriegs in der Öffentlichkeit verhandelt, wie bspw. die Atombombenabwürfe auf Hiroshima und Nagasaki, der Holocaust und Pearl Harbor. So sind nebst den Artikeln über die „Search for Norma“ im *Cleveland Plain Dealer* zahlreiche Berichte über die letzten Verbrechen des Zweiten Weltkriegs zu finden, begleitet von Werbeannoncen und Heiratsglückwünschen für heimgekehrte Soldaten. Creadick berichtet: „The shadow of World War II was heavy with memories of Pearl Harbor and a new understanding of totalitarianism with its ‘war machines’ driven by propaganda and resulting in the genocidal crimes of the Holocaust.“²³⁶ *Norma* wird zu einer Kon

(2020), S. 21). Allison erläutert: „Social Darwinism and eugenics overlap, but are not mutually implied.“ (Allison (2011), S. 47).

236 Creadick (2010), S. 31.

237 Link (1999), S. 168.

238 Vgl. Bauman (1989).

hervorgebracht zu haben. Diesen Aspekt nimmt Creadick genauer in den Fokus ihrer Untersuchung. Sie erläutert: „One way Americans could begin to come to grips with such horrors was to juxtapose themselves against those grim images in order to seem normal by comparison“²³⁹ (siehe Abb. 3). Sie konstatiert, in der US-amerikanischen Nachkriegszeit böte Normalität zwar die Antithese zum Krieg, müsse aber dennoch intrinsisch mit dem Krieg verknüpft bleiben, um einen sinnvollen Kontrast zu bilden.²⁴⁰ Diese Verbindung scheint von subtler Art zu sein. So halten beispielsweise Cryle und Stephens, wie bereits erläutert, fest, dass zwar keine der Ausstellungen, die Gebhard in den USA kuratierte, explizite Eugenik zum Inhalt gehabt habe, sondern dass sie vielmehr die eugenischen Ideale rassischer Verbesserung in öffentlicher Bildungsarbeit im Sinne einer Selbstoptimierung der US-amerikanischen Bevölkerung neu interpretiert hätten.²⁴¹

Auf diese Weise wurde mit *Norma* und *Normman* ein gar national-spezifisches Emblem des Normalen geschaffen. Dies wird besonders anhand des Artikels von Shapiro deutlich. Dieser beginnt mit den Worten: „She [*Norma*] is modeled from recent measurements of 15,000 women from many parts of the United States and from various walks of life, including series of college students and other thousands of *native white Americans*.“²⁴² Der Begriff der *native white American* erfasst bereits, welche Position *Norma* in der öffentlichen Wahrnehmung einnehmen soll: Sie hat eine identitäre Leerstelle der US-amerikanischen Bevölkerung zu füllen, und zwar die körperliche Entstehung wie Entwicklung eines nicht nur normalen, sondern spezifisch US-amerikanischen Körpers zu beweisen. Shapiro schreibt:

Americans themselves, no less than Europeans, commented little, if at all, on the existence of an emergent physical divergence from their European forebears until the latter part of the eighteenth century when political events were beginning to weld a sense of

239 Creadick (2010), S. 31.

240 Vgl. Creadick (2010), S. 41.

241 Vgl. Cryle/Stephens (2017), S. 318.

242 Shapiro (1945), S. 248, meine Herv.

nationality among the scattered colonies along the seaboard and to stimulate the feeling among Americans that they were a distinct people. Since exact evidence is lacking and contemporary observations are scanty, we cannot, in fact, be positive that there was in colonial times any obvious deviation among the colonials from the physical standards of their ancestors.²⁴³

Um einen Fortschritt dennoch nachzuweisen, versucht Shapiro, die Verbesserung der körperlichen Verfassung der US-amerikanischen Bevölkerung quantitativ zu erfassen, da eine exakte Beschreibung und objektive Messung auf diese Weise viel präziser sei, um wiederum den US-amerikanischen Nationalcharakter zu bestimmen: Denn für Shapiro hängen Körper und Charakter untrennbar zusammen. Er erläutert: „Personalities, however, although they seem to persist like the smile of the Cheshire cat long after the body has vanished into thin air, do enjoy ordinarily a physical embodiment.“²⁴⁴ Zu diesem Zwecke zieht Shapiro ältere Messwerte aus den 1890er- und 1920er-Jahren heran,²⁴⁵ um dann zu Beginn seines „Nationalporträts“ zu resümieren: „Scientific studies reveal that we have changed considerably since the days of our forefathers.“²⁴⁶ Diese Veränderung steht für Shapiro repräsentativ für die Entstehung eines unverkennbaren US-amerikanischen Typs in Persönlichkeit wie in Physis.

Mit seiner Darlegung eines scheinbaren Zusammenhangs zwischen der Gesundheit und des Aussehens von Körper und Persönlichkeit setzt Shapiro jedoch nicht nur eine fortschreitende Entwicklung von Physis und Psyche voraus, sondern eine grundsätzliche körperliche wie mentale *able-bodiedness*.²⁴⁷ Ein stückweit nimmt er vorweg, was Gebhard später folgendermaßen formuliert: „Norma has a good constitution and mental stability. [...] She has great mental adaptability.“²⁴⁸ Nicht

243 Shapiro (1945), S. 250.

244 Shapiro (1945), S. 250.

245 Vgl. Shapiro (1945), S. 254.

246 Shapiro (1945), S. 248.

247 Vgl. Creadick (2010), S. 20.

248 Bruno Gebhard im *Cleveland Plain Dealer*, 14.09.45, S. 2.

nur die Vermessung und Verdatung findet mit *Norma* Eingang in das alltägliche Selbstverständnis der Leserschaft, sondern es tritt weiterhin hervor, was Igo konstatiert hat: dass das Normalitätsverständnis, das Mitte des 20. Jahrhunderts vor allem in den USA populär wird, nicht mehr institutionell fügsame und gelehrige Körper produziert, sondern dass vielmehr der Impetus herrscht, *flexible* und adaptive Körper (und Mentalitäten) zu produzieren bzw. selbst zu konstruieren.

Bemerkenswert ist, dass vor allem *Norma* im Mittelpunkt von Shapiros Betrachtung steht, und sehr viel weniger ihr männliches Gegenstück *Normman*. Gebhard geht gar so weit, *Norma* implizit in ihrer Fruchtbarkeit und in ihrer Fähigkeit zur Schwangerschaft über den Mann zu heben: „Biologically she is stronger than man. [...] Nature needs her more than man. During the war she indicated some of her potentialities when she undertook work previously done almost exclusively by men.“²⁴⁹ Creadick interpretiert diese kulturhistorisch außergewöhnliche Unaufmerksamkeit dem männlichen Vertreter *Normman* gegenüber folgendermaßen: „[N]ow, the female body, Norma’s body, became the stand-in for the postwar citizen, the focus for attention [...]“²⁵⁰. Mit dem Kriegsende endete auch für viele Frauen ihr Leben als Kriegsarbeiterinnen und so sahen sich zahlreiche mit einem anderen Beruf, mit einem neuen Familienleben oder mit Arbeitslosigkeit konfrontiert.²⁵¹ Für viele Frauen fand ein Funktionswechsel statt, nicht nur beruflich, sondern im gesamten Nationalgefüge änderte sich plötzlich ihre Funktion, wie ich anhand der theoretischen Grundlage von Floya Anthias und Nira Yuval-Davis kurz darlegen möchte.

Anthias und Yuval-Davis fokussieren sich auf die intersektionalen Überschneidungen von ‚Frau‘ und ‚Nation‘ und erarbeiten fünf zentrale Wege, auf denen Frauen an ethnischen und nationalen Prozessen teilhaben: (1) Als biologische Reproduzenten von Mitgliedern ethnischer Kollektive, (2) als Reproduzenten der Grenzen ethnischer oder natio-

249 Bruno Gebhard im *Cleveland Plain Dealer*, 14.09.45, S. 2.

250 Creadick (2010), S. 28.

251 Vgl. Website: Anonymous (2023): „The National WWII Museum: History At a Glance. Women in World War II.“

naler Gruppen, (3) als zentrale Mitwirkende an der kulturellen und ideologischen Reproduktion der Gruppe sowie als Transmitter ihrer Kultur, (4) als Symbol bzw. Signifikant ethnischer/nationaler Unterschiede, (5) als Mitwirkende in nationalen, ökonomischen, politischen oder militärischen Auseinandersetzungen.²⁵² Die Statue *Norma* selbst verkörpert dabei das Vierte, während die vormaligen US-amerikanischen Kriegsarbeiterinnen ihre Funktion wechselten: Zunächst mitwirkend an einer nationalen, ökonomischen, politischen und militärischen Auseinandersetzung, wurden sie später (wieder) Mütter, Hausfrauen, Schreibmaschinenkräfte oder Kassiererinnen im Kino.²⁵³ Diese identitäre Veränderung wird im anschließenden Kapitel 3.2 anhand der Schilderung um die „Search for Norma“ noch deutlicher hervortreten. Dabei sei gerade die immense Hervorhebung der Stärke und Kompetenz *Normas* ein Indiz für die Verbindung von Normalität und der Notwendigkeit, die US-amerikanische Bevölkerung, Identität und Gesellschaft nach dem Kriegsende wieder aufzubauen, so Creadick.²⁵⁴

Bisher sind zahlreiche implizite Kategorisierungen und vermeintliche Eigenschaften des Normalen hervorgetreten: Jugend, Schönheit, Able-Bodiedness, Fitness, Fortpflanzungsfähigkeit, geschlechtliche Binarität, Stärke, Anpassungsfähigkeit, ‚Whiteness‘, Heterosexualität. Durch die Materialisierung dieser „Eigenschaften“ in der Statue *Normas* findet eine Visualisierung politischer Normalität statt. Im Angesicht vergangener und aktueller Krisen mussten diese Eigenschaften erst mühsam (wieder?) hergestellt werden. Dazu zählen u.a.: *leukonormativity* (the assumption that „a person is presumably white unless specifically designated otherwise“²⁵⁵), *heteronormativity* (the assumption that „a person is presumably straight unless specifically designated otherwise“²⁵⁶) sowie *able-bodied normality* (the assumption that „a person is presumably able-bodied unless specifically designated other-

252 Vgl. Yuval-Davis/Anthias (1989), S. 7.

253 Vgl. weiterführend Stoltzfus (2003).

254 Vgl. Creadick (2010), S. 21.

255 Zerubavel (2018), S. 34.

256 Zerubavel (2018), S. 34, mit Verweis auf Warner (1991).

wise“²⁵⁷), sowie Cryle und Stephens konstatieren, Normalität sei mehr als die Summe seiner Teile, umfassender als die numerischen Maße von Gesundheit, Race und Jugend, die sie beschrieben: „It is something that no actual, individual subject could possess.“²⁵⁸ Auch Creadick erläutert, eine Theoretisierung von Normalität sei durch die Linse von Ability, Class, Gender, Sexualität oder Race alleine nicht möglich: „[B]ecause normality’s epistemological sweep and capacity to organise experience extends far beyond these categories.“²⁵⁹

Diesen Umstand möchte ich anhand einiger Überlegungen Foucaults näher beleuchten. In seiner Vorlesung am Collège de France aus dem Lehrjahr 1974/75 befasst sich Foucault mit einer Analyse über *Die Anormalen*. Dabei besteht seine Leitthese darin, „dass sich die Kategorie des Anormalen in gerichtsmedizinischen Gutachten herausgebildet hat, und zwar [...] in Abstufungen zwischen dem Normalen und dem Anormalen [...].“²⁶⁰ Im 18. und 19. Jahrhundert sei der Bereich des Anormalen noch durch drei unterschiedliche Figuren abgedeckt gewesen: das Menschenmonster, das zu bessernde Individuum und das masturbierende Kind. Insbesondere das Monster sei dabei „das große Modell aller kleinen Abweichungen [...]. Es ist das Prinzip der Erkennbarkeit aller – in kleiner Münze zirkulierenden – Formen der Anomalie.“²⁶¹ Dabei überschreite das Monster als eine per definitionem notwendigerweise seltene Erscheinung (an dieser Stelle tritt wieder die Frage um den Unterschied zwischen Alltäglichkeit und Normalität sowie zwischen Gleichmäßigkeit bzw. Glattheit und *Anomalie* hervor!)²⁶² die „natürlichen Grenzen, die Klassifikationen, die Kategorientafeln und das Gesetz als Tafel“²⁶³. Mit dem Prozess der Modernisierung

257 Zerubavel (2018), S. 34, mit Verweis auf Morris (2013).

258 Cryle/Stephens (2017), S. 319.

259 Creadick (2010), S. 12.

260 Geisenhanslücke (2022), S. 54.

261 Foucault (2003), S. 78.

262 Vgl. Foucault (2003), S. 79. Hier schreibt er: „Nun weist das zu bessernde Individuum gegenüber dem Monster noch diesen anderen Unterschied auf: Es taucht viel häufiger auf. Das Monster ist per Definitionem die Ausnahme; das zu bessernde Individuum ist eine häufige Erscheinung.“

263 Foucault (2003), S. 86f.

komme es jedoch zu jenem Prozess der Normalisierung, „der die Figur des monströsen Körpers zum Opfer fällt.“²⁶⁴ So sei „der Anormale des 19. Jahrhunderts der Nachkomme dieser drei Figuren des Monsters, des Unverbesserlichen und des Masturbators.“²⁶⁵ Dabei entstehe ein neuer Machtypus, der eine vormals repressive durch eine nun produktive Ordnung ersetze: „An die Stelle der sichtbaren Ordnung [...] ist eine neue Ordnung getreten, die das Anormale nur noch als graduelle Abweichung vom Normalen begreift“²⁶⁶ (Broussais’sches Prinzip). Foucault erläutert selbst: „Die Funktion der Norm besteht nicht darin, auszuschließen oder zurückzuweisen. Sie ist im Gegenteil immer an eine positive Technik der Intervention und Transformation, an eine Art normatives Projekt gebunden.“²⁶⁷ In seiner später gehaltenen Vorlesung zur *Geschichte der Gouvernementalität* (1977/78) fasst Foucault es noch expliziter: „Mit anderen Worten, nicht das Normale und Anormale sind grundlegend und ursprünglich für die disziplinarische Normalisierung, sondern die Norm.“²⁶⁸ Aufgrund der Tatsache, dass

die disziplinarische Normalisierung von der Norm zur abschließenden Spaltung der Normalen und Anormalen führt, ziehe ich [Foucault] es vor zu sagen, daß es sich bei dem, was in den Disziplinartechniken geschieht, eher um eine Normation [*normation*] handelt als um eine Normalisierung.²⁶⁹

Daher ist es im folgenden Unterkapitel meine Absicht zu zeigen, wie die Maße von *Norma* nicht nur auf das Individuum, sondern auch auf die breite Bevölkerung Anwendung fanden, und wie auf dieser Basis nicht nur Normalität in einem Prozess der *normation* produziert wurde, sondern zudem Menschen gezielt kategorisiert und/oder aufgrund der präskriptiv gesetzten Norm von der *normation* ausgeschlossen wurden.

264 Geisenhanslücke (2022), S. 57.

265 Foucault (2003), S. 82.

266 Geisenhanslücke (2022), S. 57.

267 Foucault (2003), S. 72.

268 Foucault (2004), S. 90, nach Krause (2007), S. 73.

269 Foucault (2004), S. 90, nach Krause (2007), S. 73, Herv. M.K.

3.2 Die „Search for *Norma*“ oder: Die Notwendigkeit der Ambivalenz

Am Sonntagmorgen, den 9. September 1945 wurde also der Wettbewerb um die „Search for *Norma*“ ausgeschrieben, und zwar auf der Titelseite des *Cleveland Plain Dealer*.²⁷⁰ Dabei war es hauptsächlich die Reporterin Josephine Robertson (1900–1990), die die zahlreichen Artikel über den Wettbewerb verfasste.²⁷¹ Nach einem ersten einleitenden Satz erfolgte in diesem ersten Artikel die Nennung beteiligter Sponsoren und medizinischer Institutionen: „The search is sponsored by the Cleveland Plain Dealer and Cleveland Health Museum with the cooperation of the Academy of Medicine of Cleveland, the School of Medicine and Flora Stone Mather College of Western Reserve University [...]“²⁷² etc. Die „Search for *Norma*“ wurde auf diese Weise medikaliert und wissenschaftlich scheinbar fundiert. Das explizite Ziel der „Search for *Norma*“ wurde klar benannt: Mit dem Wettbewerb sollte das anhand von Shapiros Artikel in Kapitel 3.1 herausgearbeitete Ziel, nämlich den physischen (und psychischen) Fortschritt zu zeigen, systematisch an die breite Bevölkerung herangetragen werden. *Norma* sei, so Robertson – wohl Shapiros Ausführungen folgend – „the product of the American melting pot“; im dritten Satz des Artikels formuliert Robertson dann klar und kurz: „The chief motive of the search is to stimulate interest in the physical development of the American people.“²⁷³ Als Hauptgewinne winkten bei der „Search for *Norma*“ US-Kriegsanleihen im Wert von \$100, \$30 oder \$25, wie in dem Artikel er-

270 Der *Cleveland Plain Dealer* hatte bspw. Im Jahr 1985 eine Auflagenhöhe von fast 30 000 Exemplaren; im Jahr 1965 war es dann eine tägliche Auflagenhöhe von gut 50 000 Exemplaren. 1968 wurde der *Cleveland Plain Dealer* die größte Tageszeitung Ohios (vgl. Website: Anonymous (2023): „Case Western Reserve University: Encyclopedia of Cleveland History. Plain Dealer.“

271 Das Aufgabengebiet von Robertson umfasste im Allgemeinen die Kolumne „Outdoors Diary“ sowie *medizinische Berichterstattung*. Vgl. Website: Anonymous (2023): „Case Western Reserve University: Encyclopedia of Cleveland History. Robertson, Josephine (Jo) Wuebben.“ Robertson verfasste z.B. auch ein Buch über das *Saint Luke's Hospital, 1894–1980*, siehe Robertson (1981).

272 *Cleveland Plain Dealer*, 09.09.45, S. 1.

273 *Cleveland Plain Dealer*, 09.09.45, S. 1.

läutert wird. Auf dieser Motivationsgrundlage, zudem basierend auf der Stimulierung eines ausgesprochenen Nationalbewusstseins, wurde der Normalitätsdiskurs öffentlich manifestiert, zudem popularisiert und an das Selbst herangetragen (vgl. die Ausführungen von Cryle/Stephens über Igo in Kapitel 2).

Im Zuge des Wettbewerbs kommt es, wie ich mit den theoretischen Ausführungen Benedict Andersons sowie mit einigen Überlegungen Igos weiter ausführen möchte, zu einer breitflächigen Identifikation von Fremden miteinander, und zwar im doppelten Sinne: Anderson geht davon aus, dass Nationalität wie Nationalismus „kulturelle Produkte einer besonderen Art sind“²⁷⁴, dass die Nation eine „vorgestellte politische Gemeinschaft“²⁷⁵ (*imagined community*) sei, „vorgestellt als begrenzt und souverän.“²⁷⁶ Anderson begründet seine Definition wie folgt: Vorgestellt sei sie deshalb, weil „die Mitglieder selbst der kleinsten Nation die meisten anderen niemals kennen, ihnen begegnen oder auch nur von ihnen hören werden, aber im Kopf eines jeden die Vorstellung ihrer Gemeinschaft existiert.“²⁷⁷ Begrenzt sei die Nation des Weiteren deshalb, weil sich keine Nation mit der ganzen Menschheit gleichsetze. Nationalgrenzen seien zwar variabel, aber dennoch existent. Ihre Legitimität erhalte der Nationalstaat nicht mehr durch Gottes Gnaden, sondern es entstünde durch Aufklärung und Revolution eine Vorstellung der Souveränität der Nation.²⁷⁸ Und schließlich werde die Nation als eine Gemeinschaft vorgestellt, die „unabhängig von realer Ungleichheit und Ausbeutung, als ‚kameradschaftlicher‘ Verbund von Gleichen verstanden wird.“²⁷⁹ Konstituiert werde die Nation als *imagined community* dabei zu einem essentiellen Bestandteil auf der Basis des Zeitungswesens bzw. der Druckkultur im Allgemeinen, so Anderson:

274 Anderson (2005), S. 14.

275 Anderson (2005), S. 15.

276 Anderson (2005), S. 15.

277 Anderson (2005), S. 15

278 Vgl. Anderson (2005), S. 16f.

279 Anderson (2005), S. 17.

Indem der Zeitungsleser beobachtet, wie exakte Duplikate seiner Zeitung in der U-Bahn, beim Friseur, in seiner Nachbarschaft konsumiert werden, erhält er ununterbrochen die Gewissheit, dass die vorgestellte Welt sichtbar im Alltagsleben verwurzelt ist.²⁸⁰

In einer gemeinsamen Nationalsprache verfasst, entstehe mit dem im Kapitalismus massenhaften Aufkommen der Druckkultur die Voraussetzung solch umfassender Vorstellungen einer vorgestellten Gemeinschaft, so Anderson.²⁸¹

Igo fokussiert in einer ähnlichen Herangehensweise die in der Mitte des 20. Jahrhunderts aufkommende Erhebung von Umfragewerten und attestiert auch diesem Prozess die gemeinschaftsbildende Funktion der Identifikation mit Fremden:

Even if it was never particularly accurate or representative, invoking a „mass subject“ to stand in for the whole could play a vital role in consolidating the national public. [...] As such, the flood of data on majority beliefs, average communities, and mainstream Americans afforded individuals a new means of relating to the collective. The rhetorical turn from studying „others“ to studying „ourselves“ in this era’s social scientific practice carried with it both a confessional mode and a voyeuristic stance.²⁸²

Auch im Kontext der „Search for *Norma*“ erinnert ein bemerkenswertes Beispiel für die gemeinschaftsbildende Funktion des Vermessens des eigenen Körpers und des anschließenden Vergleichs an die von Anderson erläuterten Szenen des gemeinschaftlichen Zeitungslesens: Acht Jahre nach Beendigung der „Search for *Norma*“ wurde nochmals im Fernsehen über *Norma* berichtet; Shapiro selbst gab die Rolle des Erzählers und berichtete über „the historical development and *nature* of the American physical type“²⁸³. Schlussendlich verlas er die Maße *Normas*. Daraufhin bat ihn sein Gastgeber, diese noch zweimal zu

280 Anderson (2005), S. 41.

281 Vgl. Anderson (2005).

282 Igo (2007), S. 19.

283 Shapiro zitiert nach Creadick (2010), S. 35.

wiederholen, sodass das (weibliche) Fernsehpublikum zu Hause sich noch ein Maßband suchen könnten, um dann sich selbst zu vermessen („*see for themselves*“²⁸⁴). Ein gemeinschaftliches Zeitungslesen wird zum gemeinschaftlichen Messen des *eigenen* Körpers; und so fand die Vergemeinschaftung der „normalen“ US-amerikanischen Bevölkerung im doppelten Sinne statt: über die Vermittlung des Wettbewerbs im *Cleveland Plain Dealer* sowie über das komparatistische und quantitative Erfassen der eigenen Körpermaße, das sich in vorgestellter Gemeinschaft und Gleichzeitigkeit vollzog.

Zu diesem Zwecke des komparatistischen und quantitativen Erfassens druckte der *Cleveland Plain Dealer* für die Dauer des zehntägigen Wettbewerbs täglich das von den Kandidatinnen auszufüllende Formblatt ab, das postalisch einzusenden war (siehe Abb. 4). Ausgeschlossen wurde in offizieller Lesart niemand, implizit gab es jedoch einige Voraussetzungen: „[T]he search includes all women from 18 to 80, for it is believed that if there is a mother or grandmother or great-grandmother within these ages who has kept her figure through the years so that she approximates Norma she certainly deserves an award.“²⁸⁵ Das explizit Weibliche bringt hier abermals die Implikation von Fortpflanzung, Heterosexualität und Reife mit sich. Ebenso wird Schlankheit lobend hervorgehoben, und dies insbesondere im Alter, welches wiederum nicht durch eine Zahl an Jahren definiert ist, sondern auf der Tatsache beruht, dass frau sich schon fortgepflanzt hat („mother“, „grandmother“, „great-grandmother“).

284 Beschreibung des Fernsehformats zitiert nach Creadick (2010), S. 35.

285 *Cleveland Plain Dealer*, 09.09.45, S. 1.

SEARCH-FOR-NORMA ENTRY									
Norma Editor: Please enter my dimensions as given below in the "Search for Norma!"									
NAME									
ADDRESS									
CITY	ZONE								
OCCUPATION									
AGE	SINGLE or MARRIED		Number of CHILDREN						
Dimensions Table in Inches and Pounds									
HEIGHT	58	59	60	61	62	63	64	65	66
	58½	59½	60½	61½	62½	63½	64½	65½	66½
BUST	30	31	32	33	34	35	36	37	38
	30½	31½	32½	33½	34½	35½	36½	37½	38½
WAIST	25	26	27	28	29	30	31	32	33
	25½	26½	27½	28½	29½	30½	31½	32½	33½
HIPS	34	35	36	37	38	39	40	41	42
	34½	35½	36½	37½	38½	39½	40½	41½	42½
THIGH	15	16	17	18	19	20	21	22	23
	15½	16½	17½	18½	19½	20½	21½	22½	23½
CALF	10	10½	11	11½	12	12½	13	13½	14
	10½	11½	12½	13½	14½	15½	16½	17½	18½
ANKLE	8½	8½	9	9½	9½	9½	9½	10	10½
FOOT	7½	8	8½	8½	9	9½	9½	9½	10
WEIGHT	118	120	122	124	126	128	130	132	134
	119	121	123	125	127	129	131	133	135

INSTRUCTIONS:
MEASURE bust at the fullest point, waist at the narrowest, hips at the top of the outer hip. Measure height from the floor to the top of the head. Measure at the fullest when the foot is flat, ankle on the inside bulge, foot straight from heel to toe, tape level with the foot flat. Keep your tape parallel to the floor in all measurements.
MARK your dimensions, using capital numbers, on the table above by checking with the table above. Do not use fractions.
MADE, EN TRY at once to Norma Editor, 508 Plain Dealer Building, Cleveland 14.
MAIL, EN TRY at once to Norma Editor, 508 Plain Dealer Building, Cleveland 14.
DO, using this coupon or exact facsimile.

Abb. 4: „Search-for-Norma-Entry“, entnommen dem *Cleveland Plain Dealer* vom 09.09.45, S. 8.

Normalen klar zu zwei Seiten hin und in vergleichsweise schmalem Bereich abgesteckt (in puncto Gewicht sind es beispielsweise ca. 53,5kg bis 63kg, was eine Schwankung von gut plus/minus fünf Kilogramm bedeutet), und zweitens wird kein Kontinuum aufgemacht, sondern in distinkte und disjunkte Kategorien eingeteilt – die gewissermaßen notwendige Bedingung der Statistik, wie ich sie anhand von Hackings „Kategorienhunger“ in Kapitel 2 beschrieben habe.

Außerdem waren, ebenso wie im Ursprungsdatensatz, der auf den *Women's Measurements for Garment and Pattern Construction* basierte, die Anzahl der geborenen Kinder zu vermerken. Anders als im Ursprungsdatensatz wurde im Formblatt der „Search for Norma“ jedoch nicht gefragt, ob die vermessene Frau *jemals* verheiratet gewesen sei, sondern welcher Familienstand *aktuell* auf sie zuträfe.²⁸⁷ Damit

Die Frage, wie der eigene Körper „richtig“ zu vermessen sei, scheint keine triviale zu sein, die dem Zufall überlassen werden soll: Direkt am zweiten Tag des Wettbewerbs publizierte der *Dealer* eine ausführliche Anleitung für das korrekte Abnehmen der Maße, samt Fotografien, auf der Titel- und Folgeseite. Des Weiteren wurde darauf hingewiesen, dass im Formblatt jene Maße anzukreuzen seien, die den eigenen am nächsten kämen.²⁸⁶ Hier werden also mehr oder weniger protonormalistische Grenzen im Sinne Links gezogen; denn erstens ist der in Frage kommende Bereich des

286 Vgl. *Cleveland Plain Dealer*, 10.09.45, S.1, S. 3.

287 Vgl. O'Brien/Shelton (1941), S.

verschiebt sich die Frage um eine statistische Korrelation von Familienstand und Figur hin zu einer eher moralischen Frage.²⁸⁸ Im Stand der Ehe werden *Normas* Fortpflanzungswille sowie ihre Heterosexualität auch institutionell gefestigt.

Auch die Maße *Normas* boten Anlass zur regen Diskussion (obgleich sie noch nicht veröffentlicht waren), wollte doch Shapiro anhand dieser die physische wie psychische Entwicklung und Entstehung des „American People“ präsentieren. Der am dritten Tag des Wettbewerbs erschienene Artikel titelt knapp: „Norma Is A Larger Girl Than Her Mom and Granny Were“; Robertson nahm also abermals Bezug auf Shapiros Artikel, zuzüglich wurde die Kuratorin des Western Reserve Historical Museums zitiert, die bestätigte, dass historische Kleidungsstücke für die zeitgenössischen Frauen häufig zu klein seien; ebenso seien die Füße breiter geworden. Dies begründet Robertson mit einem emanzipatorischen Argument und erläutert, dies käme aus der Zeit, „when women considered diminutive feet a mark of beauty or distinction“²⁸⁹. Die Körpermasse *Normas* wird ihr nicht als negativ ausgelegt, vielmehr wird daraus ein Symbol der Stärke, des Fortschritts und der Arbeitsfähigkeit gemacht. Gebhard führt aus: „Whether she would go so far to use a bayonet, as did the Russian women, I am not sure, but I believe she will do well what is required of her. For certainly she is a strong-bodied, competent young lady.“²⁹⁰ Gebhard attestiert nicht nur russischen Frauen grundlegend andere Eigenschaften und grenzt sie in einer Versicherung nationaler Eigenheiten von US-amerikanischen Frauen ab, sondern malt sich auch *Normas* Stärke aus. Abgedruckt wurde der Artikel am fünften Wettbewerbstag neben der Mitteilung: „30 Days of Peace Fatten U.S. Living: All Rations but Sugar May Be

288 Shelton und O'Brien versuchen zwischen den folgenden Kategorien von Frauen die Korrelationen im Hinblick auf ihre Maße zu bestimmen: (1) Staat, in dem die Frau vermessen wurde, (2) Lebt sie „urban“ oder „rural“? (3) Geboren in den USA oder „foreign“? (4) Heiratsstatus und Anzahl geborener Kinder, (5) Aktuelle Arbeitsbeschäftigung, und (6) Familieneinkommen (vgl. O'Brien/Shelton (1941), S. 47–50.

289 Robertson im *Cleveland Plain Dealer*, 11.09.45, S. 4.

290 *Cleveland Plain Dealer*, 14.09.45, S. 2.

Ended by Dec. 31“ Über *Normas* Arbeitsfähigkeit wird ebenso berichtet wie über ihre Fortpflanzungsfähigkeit und Ästhetik: Im Vergleich zu den zarten und schwachen, ätherisch anmutenden Frauen in den Gemälden Botticellis sei *Norma* bodenständiger, pragmatischer und nützlicher im Arbeitsalltag. Gut ausgebildet sei die Muskulatur ihrer Arme und ihres Rückens, trainiert vom Auto-, Traktor- oder Jeep-Fahren, vom Golf spielen, vom Maishacken, vom Hochheben des Babys oder vom Abreiben der Flecken auf schmutzigen Overalls.²⁹¹ *Norma* bezieht sich nicht nur auf Individuen, sondern auch auf Mengen von Menschen, sie wird zum die Gemeinschaft vereinenden, allen Frauen innewohnenden Wesen, scheinbar unabhängig von Wohlstand oder Armut.

Dennoch sei Übung und Disziplin notwendig, um dieses höchste ästhetische Ideal zu erreichen: „Norma is striving to attain the three classic aims of physical education, flexibility, strength and coordination, as probably never before. [...] For the result is good for her and for the American stock.“²⁹² Um dieses Ideal zu erreichen, verbringe *Norma* wie ihre Mutter und wie ihre Großmutter *gerne* Stunden mit dem Ausüben von „body conditioning and corrective exercises.“²⁹³ Diese Art von Normalität ist also etwas, das selbst produziert werden muss.

Auch auf christlich-religiöser Basis wird *Norma* fundamentiert: „The medieval concept that an individual could win entrance to heaven by mortifying the flesh has given way almost entirely to the idea that the body is God given [...]. [...] [W]e believe that one who is physically fit can pray better“, so zitiert der Dealer.²⁹⁴ *Norma* wird also zum personifizierten Vorbild des Alltags, der Arbeit, der Religion und der Fortpflanzung; sie ist keine Statue mehr, sondern Fleisch und Blut, das lebendig wird, und die jungen Frauen landauf, landab sollten diese Norm in die Wirklichkeit heben.

291 Vgl. *Cleveland Plain Dealer*, 15.09.45, S. 1.

292 *Cleveland Plain Dealer*, 13.09.45, S. 1.

293 Vgl. *Cleveland Plain Dealer*, 13.09.45, S. 1.

294 *Cleveland Plain Dealer*, 19.09.45, S. 10.



Abb. 5: Norma und Martha Skidmore, abgebildet im *Cleveland Plain Dealer* am 23.09.45, S. 4.

Doch wie sich herausstellte, sollte dieser Versuch scheitern, *Norma* in die Realität zu heben: In der Ausgabe vom Sonntagmorgen, den 23. September 1945 wird die Gewinnerin des Wettbewerbs samt Foto auf der Titel- und Folgeseite verkündet: „Mrs. Martha Skidmore, 23, former war worker who now sells Tickets at the Park Theater“²⁹⁵. (Im Hinweis auf den gesellschaftlichen Funktionswandel der Gewinnerin manifestiert sich die oben erwähnte identitäre Krise: Als eine ehemalige Kriegsarbeiterin tritt Skidmore jetzt als Individuum in einem neuen „einfachen“ und „volksnahen“ Beruf in Erscheinung.) Nebst einem kurzen Lebenslauf Skidmores werden in dem Artikel auch die Maße *Normas* zum ersten Mal der Öffentlichkeit als diese preisgegeben. Die spiegelsymmetrische Inszenierung des Fotos von Skidmore und der ausnahmsweise lebensgroßen Statue *Normas* konstruiert zunächst noch eine besonders starke Ähnlichkeit zwischen den beiden (siehe Abb. 5).

Einleitend wird jedoch sofort eingeräumt, dass die Maße Skidmores eben nicht mit jenen *Normas* übereinstimmen würden, sondern dass sie ihnen von den 3 863 Einsendungen bloß am nächsten kommen würden. „After assessment of the measurements [...], Norma remained a hypothetical individual.“²⁹⁶

295 *Cleveland Plain Dealer*, 23.09.45, S. 1.

296 *Cleveland Plain Dealer*, 23.09.45, S. 1.

Eine statistische Begründung für diese Tatsache hatte zuvor bereits Shapiro in seinem Artikel geliefert:

Why, then, should the average bodily proportions strike us as a form of perfection; and if it is average, why is it rare? [...] All these averages are in themselves individually pleasing, and they are common and usual, observed singly. [...] But the combination of so many averages in one person is rare and unusual. [...] Thus it comes about that the average physical type is pleasing but also unusual.²⁹⁷

Trotz dieser Vorab-Erklärung wurden die jungen Frauen nach *Normas* Maßstab gerichtet und verurteilt: „In this nation where we are so rich in all facilities,“ Dr. Gebhard said, „we haven't nearly realized our health needs nor that health is something that must be worked for. [...] The *unfit* are both bad producers and bad consumers.“²⁹⁸ Selbst hergestellte Gesundheit ist also ein grundlegender Wirtschaftsfaktor, das Maß dabei die pekuniäre Arbeitsleistung. Diese Bewertungsgrundlage ist nicht neu: Bereits seit dem 19. Jahrhundert, so arbeitet es Eli Cook in seiner Monographie *The Pricing of Progress* heraus, seien die USA Vorreiter darin gewesen, das menschliche Wohlergehen wirtschaftlich-quantitativ zu erfassen.²⁹⁹ Cook erläutert, wie ab den 1850ern die Logiken der Moralstatistiken allmählich in ökonomischer Hinsicht Anwendung fanden und der Mensch wie sein Gesundheitszustand gewissermaßen mit einem Preisschild versehen wurden, sodass der Gesundheitszustand als dem ökonomischen Aspekt nachrangig bestimmt wurde.³⁰⁰

Für die Bewerberinnen bei der „Search for *Norma*“ reicht es dabei nicht aus, nicht krank zu sein, sondern beste Gesundheit, ergo beste Arbeitsfähigkeit, muss hart und durch Bearbeitung des Selbst errungen

297 Shapiro (1945), S. 252f.

298 *Cleveland Plain Dealer*, 23.09.45, S. 4, meine Herv.

299 Vgl. Website: Cook (2017).

300 „In 1911, for instance, the Boston Board of Commerce conducted an inquiry into the corporate cost of the common cold. Surveying 600 employees [...], the government report found that the common cold led to a one-day absence a month (loss of \$21 per worker) as well as a 10 percent ‚loss of energy‘ and hence ‚loss of efficiency‘ (another \$3 per worker.)“ (Cook (2017), S. 226).

werden: „We cannot buy it [health] from the druggist nor from the doctor. People must achieve physical fitness by their own efforts“³⁰¹, so Gebhard am Tag der Verkündung der Gewinnerin. Im Falle *Normas* ist somit nicht das als pathologisch Bestimmte ausschlaggebender Faktor, sondern die Tatsache, dass keine der Bewerber:innen den Maßen *Normas* gänzlich entspricht. Skidmore und vor allem ihre Mitbewerberinnen zeigen die Diskrepanz zwischen *Is* und *Ought* auf.

Ähnlich wie bei Quetelet (Kapitel 2) wird *Norma* dabei als *Femme moyenne*, sozusagen, zum „type du beau“ erklärt. Im Vorfeld des Wettbewerbs behauptete Shapiro in seinem Artikel, *Norma* zeige nicht, was sein soll, sondern das, was ist. Bei Shapiro liegt also die Vorstellung zu Grunde, die *Femme moyenne* sei ein grundsätzlich reales Wesen. Im Gegensatz zu Quetelet wird von Shapiro also die These aufgestellt, die *Femme moyenne* könne real sein und nicht bloß „un autre être fictif“³⁰². Die Norm als das zuvor nicht Existente soll in die Realität gehoben werden. Da jedoch keine der Bewerber:innen den Maßen *Normas* entspricht und ihnen allen dies im Hinblick auf ihre Fitness und ihre Arbeitskraft zum Makel gemacht wird, wird deutlich, dass *Norma* keineswegs ein reales Wesen ist: *Norma* zeigt eben nicht das, *was ist*. Die Normalität als Alltäglichkeit fällt jedoch hinter ihrem politischen Aspekt zurück und der quantitative und politische Normalitätsbegriff wird von der Glattheit des qualitativen Normalitätsbegriffs verschleiert. Creadick schließt: „One of the most important discoveries I made [...] is that normality proved to be impossible to achieve – not only for those tacitly excluded from its parameters [...], but also for those who purportedly should have embodied it most completely.“³⁰³ In ihrer Makelhaftigkeit werden die Bewerberinnen dem Broussais’schen Prinzip gemäß auf dem Kontinuum zwischen Normal und Anormal angesiedelt. Hacking erläutert, Emile Durkheim folgend, mit dem modernen Normalitätskonzept werde die Lücke zwischen *Is* und

301 *Cleveland Plain Dealer*, 23.09.45, S. 4.

302 Quetelet (1835b), S. 266f, meine Herv.

303 Creadick (2010), S. 12.

Ought zu schließen versucht.³⁰⁴ Auch Canguilhem erschließt sich das Definiens des „Normalen“ über die „Norm“: „Das Normale ist Resultat der Durchführung eines normativen Plans, es ist die in der Tatsache dargestellte Norm.“³⁰⁵ Die Norm bedeutet stets Abweichung. Wie jede Kategorisierung bringt sie Ambivalenzen hervor; die Eigenheit des Normalen ist jedoch, dass es mit dem Broussais’schen Prinzip diese Ambivalenzen definitorisch in sich aufnimmt.

304 Vgl. Hacking (1990), S. 163.

305 Canguilhem (1974), S. 259.

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, setzen 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 affektiertter 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 starre 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 Schauspielerin unsichtbar, die nun an den vorderen Bühnenrand trat, sich in ein Spotlight stellte und ein Mikrophon 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 einführenden 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, haken 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 Handmikrofon 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 Anfangsszene 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 tief sitzend 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 Staude: Staude (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 realen 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 Ölpatrich 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 Körperedächtnisses 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 Schlagwör-

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 entthoben 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.

genübersaßen. 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 renounced 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.

4.2 Artistic Foregrounding oder: Verfremdung

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 Folgenden 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 *langsam* 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 kreierten 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 *Normman* 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. Situierte 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 abnormal.“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 Verschwinden 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 Schauspielerin 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 rassisch 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 verunmöglich.

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. Südalitalienerin) 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. 1.

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 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 Staude: Staude (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 Måansson 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 ekelerregender 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 „Labels“:

JOCHEN ROLLER: Jew.

SAAR MAGAL: German.

JOCHEN ROLLER: German Jew.

374 Vgl. Måansson (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. normalization in Bewegung*; und so nimmt es sich ebenso militanten Bewegungsweisen an: Gegen Ende des Stücks findet sich ein Bewegungsschor von achtzehn der beteiligten Tänzer:innen und Schauspieler:innen zusammen. In Reih und Glied stehen sie da und leiten diese letzte Szenerie des Stücks 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 Zurückstreichen 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 Schlussszene 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,

4.5 Über die Naturalisierung von Norm(alität)

„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 Akkuratesse.

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 Akkuratesse und Disziplin führt sie die militärischen 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‘ Babypuppen 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 „reconnaitrait 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 Erwachsens 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 Weisensbestimmungen.“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, unaufgebar 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 abzuzielen:

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.

5 Fazit

Mit dem Rückgriff auf die *Norma*- und *Normman*-Statuen wird also in *10 Odd Emotions* auf einen historisch evidenten Moment von politischer Normalitätsproduktion verwiesen. Denn durch die Verunsichtbarung der Existenz von Menschen außerhalb der Norm, die *Norma* aufspannte, fand nicht nur eine *Exklusion* von Menschen statt, sondern ebenso eine *Kategorisierung*, wie sie sich insbesondere in der Statistik, der *Norma* zu Grunde liegt, niederschlägt: „Counting is hungry for categories.“³⁹³ Dass politische Normalität jedoch auch mit alltäglicher Normalität eng verwoben ist, wird insbesondere anhand der Regulierungsfunktion der Statuen deutlich: als eine Reaktion auf ein Moment der kollektiven Krise. Ebenso *Norma* selbst sollte Norm des Alltags werden: „She is concerned with the way she looks when she sits, stands, walks and runs.“³⁹⁴

Auch Magal verhandelt nun Normalität zum einen in ihrer Alltäglichkeit: Betonend werden die Gesten des Alltäglichen gespiegelt; ein Theaterbesuch, Blickachsen, geschlechts-, anlass- und statusbezogene Kleidung. Zum anderen fokussiert sie Normalität als eine Situation der politischen Realität: Antisemitismus, Rassismus sowie Othering werden als in diese alltägliche Normalität *mit hineinwirkend* gezeigt. Auch Zerubavel konstatiert, Unmarkiertheit sei die *Kombination* von Normalität als statistische Prominenz und Normalität als soziale Dominanz.³⁹⁵ Diese beiden, von Zerubavel und Hacking beispielsweise, klar *unterschiedenen* Formen der Normalität werden in *10 Odd Emotions* je-

393 Hacking (2016), S. 66.

394 *Cleveland Plain Dealer*, 13.09.45, S. 1.

395 Vgl. Zerubavel (2018), S. 32.

doch in ihrer Mischung, Verwischung und Vertauschung, die ich einleitend vorstelle, *unipersonal* in Form der normierten Abendgesellschaft gezeigt. Zerubavel zufolge ist alltägliche Normalität unvermeidbare Konsequenz des sozialen Zusammenlebens.³⁹⁶ Erst die Vermischung von *norma* und *omalos*, die Spannung zwischen *Is* und *Ought*, macht jedoch den Begriff des Normalen so mächtig, wie ich in Kapitel 2 anhand der Ausführungen Hackings erläutert habe. In *10 Odd Emotions* ist diese Vermischung in der Anfangsszene evident.

Zum Aufzeigen der politischen Normalität nutzt Magal, wie ich mit Hilfe der Überlegungen Zerubavels zu zeigen versucht habe, insbesondere die Techniken des *Foregrounding* sowie des *Backgrounding*. Während das *Foregrounding* als das Markieren des bislang Unmarkierten stark semiotisch geprägt ist, ist meines Erachtens das *Backgrounding* nicht nur mithilfe *semiotischer Verschiebungen* möglich, wie Zerubavel es erörtert, sondern weiterhin durch *performative Auflösungen*. So lässt sich erschließen, was bereits Kreuder und Husel feststellten:

Inhaltlich lassen sich zwei – in jeder Aufführung unterschiedlich stark ausgeprägte – künstlerische Ausrichtungen ausmachen, die die theatrale Auseinandersetzung mit Humandifferenzierung rahmen: einerseits das Betonen, andererseits das Relativieren von Humandifferenzen.³⁹⁷

In dieser Lesart spielen in *10 Odd Emotions* das Herauf- und Herunterspielen von Humandifferenzierungen zusammen.

Dramaturgischer Ausgangspunkt der Alterisierungen ist in Magals Stück also das Normale in seinen unterschiedlichen Formen. Durch historische Rückgriffe werden dabei Trajektorien zwischen Gestern und Heute geschaffen. Um mit Zerubavel zu sprechen: Normalität ist fluide und veränderlich, und sie ist historisch bedingt.³⁹⁸ So kann Normalität in *10 Odd Emotions* als etwas in dieser Weise „Gewordenes“ lesbar, als etwas „Entstandenes“ aufgefasst werden, das mit dem Heute

396 Vgl. Zerubavel (2018), S. 98.

397 Kreuder/Husel (2021), S. 188.

398 Vgl. Zerubavel (2018), S. 97.

zusammenwirkt. Walter Benjamin fasst es mit den prägnanten Worten: „Nicht so ist es, daß das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangene wirft, sondern Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt.“³⁹⁹ Als eine dieser blitzhaften Konstellationen versteht Freddie Rokem auch das Geschichte aufführende Theater. Dies könnte

zu solch einem Bild werden, indem es die Vergangenheit mit der Gegenwart durch die schöpferische Kraft des Theaters verbindet, andauernd aus der Vergangenheit ‚zitierend‘, aber die exakten Spuren tilgend, um volle Bedeutung in der Gegenwart zu erlangen.⁴⁰⁰

Mit *10 Odd Emotions* entsteht so blitzhaft jene Spiegelreflexion, in der historische und gegenwärtige Veränderungen mit dem Abbild des alltäglichen Normalen zusammentreten. Dabei ist es insbesondere das kalt-weiße, klinisch anmutende Anfangsszenario, das Geschichte nicht monumentalisch-determiniert erscheinen lässt, sondern vielmehr als ein Labor der veränderlichen Geschichte, so analysiert Kreuder diesen Typ des Szenarios.⁴⁰¹

Ist die Eröffnungsszenerie Magals durch das „Heraufspielen“ der Humandifferenzierungen bzw. durch das Foregrounding stark semiotisch lesbar, so ändert sich dies im weiteren Verlaufe des Stücks, wenn sich performative Aspekte stärker herausbilden. In einer Szene beispielsweise, die durch repetitiven Gesang, Musik und Tanz stark rhythmisiert ist, strömen immer mehr Performer:innen auf die Bühne. Teilweise entledigen sie sich ihrer Oberkleidung; ihre Beine sind nun in schwere Stiefel und dunkle Combat-Hosen gekleidet, die Hände teilweise in blutrote Gummihandschuhe getaucht. Einer der Darsteller zitiert den bekannten „Vernichtungsbefehl“, in dem Lothar von Trotha die „Vernichtung“ der Herero und Nama erklärt, auf dass deren „Nation

399 Benjamin (1991), S. 576f.

400 Rokem (2012), S. 20.

401 Vgl. Kreuder (2024) [i.E.].

in sich“⁴⁰² untergehe. Abermals bringt Magal das Narrativ der Nation hervor, wie schon bei der Vorstellung *Normas* anhand der Worte Carters, der sie als „Emblem des Nationalkörpers“⁴⁰³ bezeichnete (vgl. auch Kapitel 4.3). Bald darauf ertönt im Hintergrund auch das im Zweiten Weltkrieg unter deutschen und alliierten Truppen bekannt gewordene Soldatenlied „Lilli Marleen“. Die Nation, aber insbesondere auch das Militär scheinen für Magal im Dispositiv der Norm zu fungieren, wie auch Foucault darauf hinweist. Theater soll hier nicht länger Schule der Nation sein. Während also einer der Schauspieler den Befehl von Trothas rezitiert, versucht er sich rufend gegen das rhythmische Gewusel zu stemmen, das sich um ihn herum abspielt: Zu lauten Beats und rhythmischem Geschrei schlagen die anderen Performer:innen wiederholt mit ihren Jacken mit voller Kraft auf den Boden, wälzen sich auf dem Boden, wirbeln mit den Gummihandschuhen umher. Dabei entsteht ein Konglomerat aus Romanzitaten, Bewegungen, nicht zuordenbaren Zeichen und nicht erfassbaren Bewegungen.

Im Verlauf des Stückes also „manifestiert sich [der Leib] in seinen Ausstrahlungen und Ekstasen, die von den Ausstrahlungen und Ekstasen des/der Wahrnehmenden nicht zu trennen sind, sodass eine Unterscheidung von Subjekt und Objekt nahezu unmöglich wird.“⁴⁰⁴ Aus der zu Beginn präsentierten verfremdeten Maskenszenerie der Abendgesellschaft eröffnet sich mehr und mehr ein Raum der Unbeschreibbarkeit. Matthias Warstat schließt, „[w]o es aber kein Objekt gibt, müssen Klassifizierungen ins Leere laufen.“⁴⁰⁵

Es steht also die produzierte Norm auf der einen und die performative Emotionalität auf der anderen Seite – und nicht das semiotisierte Andere. Auf diese Weise führt die künstlerische Verhandlung von Normalität weniger zur reziproken Reproduktion von Anormalität und weniger zur Einschreibung von Differenzierungen in Identitäten. Durch

402 „Trotha an Schlieffen. 04.10.1904: Für die Vernichtung der Herero; ‚Rassenkampf‘“, in: Behnen (1977), S. 292f.

403 Carter (2007), S. 1.

404 Warstat (2017), S. 17.

405 Warstat (2017), S. 17.

die Tatsache, dass Normalität dennoch auf ein *Bezugsfeld* bezogen sein muss, bleiben Kategorisierungen dennoch sichtbar.

Dass der Norm eigentlich niemand gerecht werden kann, ist nicht nur anhand der in dieser Hinsicht misslungenen „Search for Norma“ in Kapitel 3 deutlich geworden, sondern ebenso bspw. anhand von Magals Erzählung um das Scheitern an der Disziplin des Militärs in der Schlussszenerie (vgl. Kapitel 4.3), oder bspw. anhand der *unnatürlichen* Weißheit der Morphsuits. Die Verhandlung des Spalts zwischen Darsteller:in und Rolle, zwischen Leib und Norm sowie die Verhandlung semiotisierter Identitäten ist dabei dem Theater immanent. Erika Fischer-Lichte erläutert:

[I]ndem Theater die materiellen Hervorbringungen der Kultur als seine eigenen Zeichen, als ästhetische Zeichen verwendet, macht es den Zeichencharakter dieser materiellen Hervorbringungen bewußt und weist dergestalt die umgebende Kultur als bedeutungserzeugende Praxis in allen ihren heterogenen Systemen aus.⁴⁰⁶

David Serlin hält fest: „[T]he queerness of the body [...] is also located in the physical experience of having a body in the first place.“⁴⁰⁷ Und einen Körper, so lässt es sich zumindest festhalten, haben im Theater viele.

406 Fischer-Lichte (2007), S. 197.

407 Serlin (2018), S. 139.

Literatur

Allison, Kirk C. (2011): „Eugenics, Race Hygiene, and the Holocaust.“ In: Jonathan C. Friedman (Hg.): *The Routledge History of the Holocaust*. London/New York: Routledge, S. 45–58.

Anderson, Benedict (2005): *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*, Frankfurt a.M./New York: Campus.

Bartz, Christina/Krause, Marcus (2007a): „Einleitung. Spektakel der Normalisierung“, in: Dies. (Hg.): *Spektakel der Normalisierung*, S. 7–23.

Bartz, Christina/Krause, Marcus (2007b) (Hg.): *Spektakel der Normalisierung*, München: Wilhelm Fink.

Bauman, Zygmunt (1989): *Modernity and the Holocaust*, Ithaca, NY: Cornell University Press.

Bauman, Zygmunt (1996): *Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit*, Frankfurt a.M.: Fischer.

Bauman, Zygmunt (1973): *Culture as Praxis*, London/New York: Routledge & Kegan Paul.

Behnen, Michael (1977) (Hg.): *Quellen zur deutschen Außenpolitik im Zeitalter des Imperialismus. 1890–1911*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Beier, Rosemarie/Roth, Martin (1990): *Der Gläserne Mensch. Eine Sensation*, Stuttgart: Gerd Hatje.

Benjamin, Walter (1991): *Gesammelte Schriften*. Hg. Von Hermann Schweppenhäuser und Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Bennett, Tony (2005): *The Birth of the Museum. History – Theory – Politics*, London/New York: Routledge.

Bernard, Claude (1865): *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, Paris: Baillière et fils.

Birnbacher, Dieter (2006): *Natürlichkeit*, Berlin: de Gruyter.

Broussais, François J. V. (1828): *De l'irritation et de la folie. Ouvrage dans lequel les rapports du physique et du moral sont établis sur les bases de la médecine physiologique*, Brüssel: Aug. Wahlen.

Burkart, Günter (2000): „Zwischen Körper und Klasse. Zur Kulturbedeutung der Haare“, in: Cornelia Koppetsch (Hg.): *Körper und Status. Zur Soziologie der Attraktivität*, Konstanz: Universitätsverlag Konstanz, S. 61–98.

Canguilhem, Georges (2013): *Das Normale und das Pathologische* [1966]. Neu herausgegeben von Maria Muhle. Berlin: August.

Canguilhem, Georges (1974): *Das Normale und das Pathologische* [1966]. Aus dem Französischen von Monika Noll und Rolf Schubert. München: Hanser.

Carter, Julian B. (2007): *The Heart of Whiteness. Normal Sexuality and Race in America, 1880–1940*, Durham/London: Duke University Press.

Chandler, Daniel (2007): *Semiotics. The Basics*, London: Routledge.

Civilotti, Nadine (2017): „Funktionale Körper der Oberfläche. Aktanten im Tanz Antony Hamiltons“, in: Kreuder/ Koban/Voss (Hg.): *Re/produktionsmaschine Kunst*, S. 259–272.

Comte, Auguste (1975): *Philosophie première. Cours de philosophie positive, leçons 1 à 45*, Paris: Hermann.

Cook, Eli (2017): *The Pricing of Progress. Economic Indicators and the Capitalization of American Life*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

Creadick, Anna G. (2010): *Perfectly Average. The Pursuit of Normality in Postwar America*, Amherst, Mass.: University of Massachusetts Press.

Cryle, Peter M./Stephens, Elizabeth (2017): *Normality. A Critical Genealogy*, Chicago/London: The University of Chicago Press.

Cryle, Peter (2014): „The Average and the Normal in Nineteenth-century French Medical Discourse“, in: Mark Carrigan/Kristina Gupta/Todd G. Morrison (Hg.): *Asexuality and Sexual Normativity. An Anthology*, London/New York: Routledge, S. 95–106.

Davis, Lennard J. (1995): *Enforcing Normalcy. Disability, Deafness, and the Body*, London/New York: Verso.

Deutsches Hygiene Museum in der DDR (1985): *Gläserne Figuren*, Dresden: Deutsche Werbe- und Anzeigengesellschaft (DEWAG).

Dickinson, Robert Latou/Belskie, Abram (1960): *Birth Atlas. Dickinson Series of Teaching Models*, New York: Maternity Center Association.

Dizdar, Dilek et al. (2021) (Hg.): *Humandifferenzierung. Disziplinäre Perspektiven und empirische Sondierungen*, Weilerswist: Velbrück.

Doane, Ashley W. Jr. (1997): „Dominant Group Ethnic Identity in the United States. The Role of ‚Hidden‘ Ethnicity in Intergroup Relations“, *Sociological Quarterly* 38, S. 375–397.

Ellerich, Lutz (2007): „Normativität und Normalität“, in: Bartz/Krause (Hg.): *Spektakel der Normalisierung*, S. 25–51.

Engell, Lorenz/Ziemann, Andreas (2019): „Vorwort“, in: Andreas Ziemann (Hg.): *Grundlagenexte der Medienkultur. Ein Reader*, Wiesbaden: Springer VS, S. XI–XV.

Fischer-Lichte, Erika (2007): *Das System der theatralischen Zeichen (Semiotik des Theaters 1)*, Tübingen: Narr.

Foucault, Michel (2021): *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Foucault, Michel (2004): *Geschichte der Gouvernementalität I. Sicherheit, Territorien, Bevölkerung: Vorlesung am Collège de France (1977–1978)*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Foucault, Michel (2003): *Die Anormalen. Vorlesungen am Collège de France (1974–1975)*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Foucault, Michel (1993): „Leben machen und sterben lassen. Die Geburt des Rassismus (Auszug aus der Vorlesung vom 17. März 1976 am Collège de France)“, in: Sebastian Reinfeldt/Richard Schwarz (Hg.): *Bio-Macht*, Duisburg: DISS, S. 27–50.

Foucault, Michel (1977): *Der Wille zum Wissen (Sexualität und Wahrheit*, Bd. 1), Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Foucault, Michel (1969): *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Francis, Ara (2015): *Family Trouble. Middle-Class Parents, Children's Problems, and the Disruption of Everyday Life*, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.

Gehring, Petra (2020): „Bio-Politik/Bio-Macht“ (Art.), in: Kammler/Parr/Schneider (Hg.): *Foucault-Handbuch*, S. 266–267.

Geisenhanslüke, Achim (2022): „Das Anormale. Überlegungen zur Ordnungsfigur des Monströsen bei Michel Foucault, Georges Canguilhem und Jürgen Link“, in: Vera Moser/Jona Tomke Garz (Hg.): *Das (A)normale in der Pädagogik. Wissenspraktiken – Wissensordnungen – Wissensregime*, Bad Heilbrunn: Julius Klinkhardt, S. 51–62.

Gilman, Sander L. (1990): „The Jewish Body. A ,Footnote‘“, *Bulletin of the History of Medicine* 64(4), S. 588–602.

Goffman, Erving (1977): *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Hacking, Ian (2016): „Biopower and the Avalanche of Printed Numbers.“ In: Vernon W. Cisney/Nicole Morar (Hg.): *Biopower. Foucault and Beyond*, Chicago/London: The University of Chicago Press.

Hacking, Ian (1990): *The Taming of Chance*, Cambridge: Cambridge University Press.

Hirschauer, Stefan (2021a): „Menschen unterscheiden. Grundlinien einer Theorie der Humandifferenzierung“, *Zeitschrift für Soziologie* 50(3–4), S. 155–174.

Hirschauer, Stefan (2004): „Praktiken und ihre Körper. Über materielle Partizipanten des Tuns“, in: Hörning/Reuter (Hg.): *Doing Culture*, S. 72–91.

Hirschauer, Stefan/Boll, Tobias (2017): „Un/doing Differences. Zur Theorie und Empirie eines Forschungsprogramms“, in: Stefan Hirschauer (Hg.): *Un/doing Differences: Praktiken der Humandifferenzierung*. Weilerswist: Velbrück, S. 7–26.

Holz, Rose (2018): „The 1939 Dickinson-Belskie Birth Series Sculptures. The Rise of Modern Visions of Pregnancy, the Roots of Modern Pro-Life-Imagery, and Dr. Dickinson’s Religious Case for Abortion“, *Journal of Social History* 51(4), S. 980–1022.

Hörning, Karl H./Reuter, Julia (2004a): „Doing Culture. Kultur als Praxis“, in: Dies. (Hg.): *Doing Culture*, S. 9–16.

Hörning, Karl H./Reuter, Julia (2004b) (Hg.): *Doing Culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis*, Bielefeld: transcript.

Hofmann, Hasso (1984): „Norm (I.)“ (Art.), in: Ritter (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 6, Sp. 906–910.

Igo, Sarah Elizabeth (2007): *The Averaged American. Surveys, Citizens, and the Making of the Public*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

Kammler, Clemens/Parr, Rolf/Schneider, Ulrich Johannes (2020) (Hg.): *Foucault-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: J.B. Metzler.

Keller, Hildegard E. (2000): *My Secret Is Mine. Studies on Religion and Eros in the German Middle Ages*, Leuven: Peeters Publishers.

Krause, Marcus (2007): „Von der normierenden Prüfung zur regulierenden Sicherheitstechnologie. Zum Konzept der Normalisierung in der Machtanalytik Foucaults“, in: Bartz/ Krause (Hg.): *Spektakel der Normalisierung*, S. 53–75.

Kreuder, Friedemann (2024) [i.E.]: „Un/markiert? – Inklusive und exklusive Tendenzen im künstlerischen Aktivismus von Simone Dede Ayivis The Kids Are Alright“, in: Friedemann Kreuder/Benjamin Wihstutz (Hg.): *Staging Differences. Orientierungen, Kategorisierungen und Identitätspolitiken in Theater und Performance*, Tübingen: Narr Francke Attempto, S. XX–XX.

Kreuder, Friedemann (2021): „Staging Differences. Krisenexperimente mit der Globalisierung im zeitgenössischen immersiven Theater“, in: Famula, Marta/Witschel, Verena (Hg.): *Theater und Krise. Paradigmen der Störung in Dramentexten und Bühnenkonzepten nach 2000*, Paderborn: Brill Fink, S. 147–160.

Kreuder, Friedemann (2018): „Theater zwischen Reproduktion und Transgression“, in: Stefan Hirschauer (Hg.): *Un/doing Differences. Praktiken der Humandifferenzierung*, Weilerswist: Velbrück.

Kreuder, Friedemann/Koban, Ellen/Voss, Hana (2017) (Hg.): *Re/produktionsmaschine Kunst. Kategorisierungen des Körpers in den Darstellenden Künsten*, Bielefeld: transcript.

Kreuder, Friedemann/Husel, Stefanie (2021): „Staging Differences. Interferenzen von Teilnehmerrollen und Humandifferenzierungen im Gegenwartstheater“, in: Dizdar et al. (Hg.): *Humandifferenzierung*, S. 183–200.

Lehmann, Hans-Thies (2011): *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren.

Link, Jürgen (2020): „Disziplinartechnologien/Normalität/Normalisierung“ (Art.), in: Kammler/Parr/Schneider (Hg.): *Foucault-Handbuch*, S. 282–285.

Link, Jürgen (1999): *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird* [1997], Opladen: Westdeutscher Verlag.

Link, Jürgen (1998): „Von der ‚Macht der Norm‘ zum ‚flexiblen Normalismus‘. Überlegungen nach Foucault“, in: Joseph Jurt (Hg.): *Zeitgenössische französische Denker. Eine Bilanz*, Freiburg (Breisgau): Rombach.

Love, Albert G./Davenport, Charles (1920a): „Defects Found in Drafted Men, I“, *The Scientific Monthly*, Vol. X, S. 5–25.

Love, Albert G./Davenport, Charles (1920b): „Defects Found in Drafted Men, II“, *The Scientific Monthly*, Vol. X, S. 125–141.

Love, Albert G./Davenport, Charles (1919): *Defects Found in Drafted Men. Statistical Information Compiled from the Draft Records Showing the Physical Condition of the Men Registered and Examined in Pursuance of the Requirements of the Selective Service Act*, Washington: Government Printing Office.

Månsson, Niclas (2008): „What it Means to Become a Stranger. The Consequences of Classification According to Zygmunt Bauman“, in: Eva Alerby/Jill Brown (Hg.): *Voices From the Margins. School Experiences of Indigenous, Refugee and Migrant Children*, Rotterdam: Sense Publishers, S. 7–18.

McGuire, Coreen (2020): *Measuring Difference, Numbering Normal. Setting the Standards for Disability in the Interwar Period*, Manchester: Manchester University Press.

Meier, Helmut G. (1984): „Begriffsgeschichte“ (Art.), in: Ritter (1984) (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 6, Sp. 788–808.

Morris, Wayne (2013): „Transforming Able-Bodied Normativity. The Wounded Christ and Human Vulnerability“, *Irish Theological Quarterly* 78, S. 231–243.

Nunley, John/McCarty, Cara (1999): *Masks. Faces of Culture*, New York: Abrams.

O'Brien, Ruth/Shelton, William C. (1941): *Women's Measurements for Garment and Pattern Construction*. Textiles and Clothing Division, Bureau of Economics, Washington: United States Printing Office.

Quetelet, Adolphe (1870): *Anthropométrie ou mesure des différentes facultés de l'homme*, Brüssel: Muquardt.

Quetelet, Adolphe (1835a): *Sur l'homme et le développement de ses facultés, ou, Essai de physique sociale, Tome premier*, Paris: Bachelier, imprimeur-libraire.

Quetelet, Adolphe (1835b): *Sur l'homme et le développement de ses facultés, ou, Essai de physique sociale, Tome second*, Paris: Bachelier, imprimeur-libraire.

Rancière, Jacques (2015): *Der emanzipierte Zuschauer*. Wien: Passagen.

Reuter, Julia (2001): *Ordnungen des Anderen. Zum Problem des Eigenen in der Soziologie des Fremden*, Bielefeld: transcript.

Ritter, Hans Henning (1984): „Normal, Normalität (II.)“ (Art.), in: Ritter (1984) (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 6, Sp. 920–928.

Ritter, Joachim (1984) (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 6, Basel/Stuttgart: Schwabe.

Robertson, Josephine (1981): *Saint Luke's Hospital, 1894–1980*.

Rokem, Freddie (2012): *Geschichte aufführen. Darstellungen der Vergangenheit im Gegenwartstheater*, Berlin: Neofelis.

Rydell, Robert/Cogdell, Christina/Largent, Mark (2006): „The Nazi Eugenics Exhibit in the United States, 1934–43“ in: Currell, Susan (Hg.): *Popular Eugenics. National Efficiency and American Mass Culture in the 1930s*, Athens, Ohio: Ohio University Press, S. 359–384.

Sarasin, Philipp (2020): *Michel Foucault zur Einführung*. Hamburg: Junius.

Sasson-Levy, Orna/Shoshana, Avi (2013): „‘Passing’ as (Non)Ethic: The Israeli Version of Acting White“, *Social Inquiry* 83, S. 448–472.

Schmitt, Olaf A. (2017): „Staging a Debate. From Kriegenberg's Ring Cycle to Saar Magals Hacking Wagner“, in: Anno Mungen/Nicholas Vazsonyi/Julie Hubbert (Hg.): *Music Theater as Global Culture. Wagner's Legacy Today*, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 357–369.

Serlin, David (2018): „Bodies“, in: Dom Romesburg (Hg.): *The Routledge History of Queer America*, London/New York: Routledge, S. 187–199.

Shapiro, Harry L. (1945): „A Portrait of the American People“, *Natural History. The Magazine of the American Museum of Natural History*, 54(6), S. 248–255.

Sheffi, Na'ama (2003): „Der Ring der Mythen. Wagner und die Israelis“, in: Moshe Zuckermann (Hg.): *Medien – Politik – Geschichte*, Göttingen: Wallstein, S. 361–371.

Sheffi, Na'ama (2000): *The Ring of the Myths. The Israelis, Wagner and the Nazis*, Liverpool: Liverpool University Press.

Sigerist, Henry E. (1931): *Einführung in die Medizin*, Leipzig: Georg Thieme.

Simmel, Georg (1992): *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung* [1908], Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Sohn, Werner (1999): „Bio-Macht und Normalisierungsgesellschaft. Versuch einer Annäherung“, in: Werner Sohn/Herbert Mehrrens (Hg.): *Normalität und Abweichung. Studien zur Theorie und Geschichte der Normalisierungsgesellschaft*, Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, S. 9–29.

Spivak, Gayatri C. (1985): „The Rani of Sirmur. An Essay in Reading the Archives“, *History and Theory* 24, S. 247–272.

Stephens, Elizabeth (2018): „The Normal Body on Display. Public Exhibitions of the Norma and Normman Statues“, in: Clarissa Smith et al. (Hg.): *The Routledge Companion to Media, Sex, and Sexuality*, London/New York: Routledge, S. 7–18.

Stephens, Elizabeth (2011): *Anatomy as Spectacle. Public Exhibitions of the Body from 1700 to the Present*, Liverpool: Liverpool University Press.

Stoltzfus, Emilie (2003): *Citizen, Mother, Worker. Debating Public Responsibility for Child Care After the Second World War*, Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press.

Trechter, Sara/Buchholtz, Mary (2005): „White Noise. Bringing Language into Whiteness Studies“, *Journal of Linguistic Anthropology* 11, S. 3–21.

Tiles, Mary (1993): „The Normal and Pathological. The Concept of a Scientific Medicine“, *The British Journal for the Philosophy of Science* 44(9), S. 729–742.

Warner, Michael (1991): „Introduction. Fear of a Queer Planet“, *Social Text* 29, S. 3–17.

Warstat, Matthias (2020): „Affekttheorie und das Subjektivismus-Problem in der Aufführungsanalyse“, in: Christopher Balme/Berenika Szymanski-Düll (Hg.): *Methoden der Theaterwissenschaft*, Tübingen: Narr Francke Attempto, S. 117–130.

Warstat, Matthias (2017): „Kategorienwechsel. Zur jüngeren Kritik an theaterwissenschaftlichen Körperkonzepten“, in: Kreuder/Koban/Voss (Hg.): *Re/produktionsmaschine Kunst*, S. 15–29.

Wulf, Christoph (2007): „Anthropologische Dimensionen des Tanzes“, in: Gabriele Brandstetter/Christoph Wulf (Hg.): *Tanz als Anthropologie*, München: Fink, S. 121–131.

Yuval-Davis, Nira/Anthias, Floya (1989): „Introduction“, in: Dies. (Hg.): *Woman – Nation – State*, Hounds mills et al.: Macmillan.

Zerubavel, Eviatar (2018): *Taken For Granted. The Remarkable Power of the Unremarkable*. Princeton/Oxford: Oxford University Press.

Zerubavel, Eviatar (2015): *Hidden in Plain Sight. The Social Structure of Irrelevance*, New York: Oxford University Press.

Zerubavel, Eviatar (2006): *The Elephant in the Room. Silence and Denial in Everyday Life*, New York: Oxford University Press.

Zerubavel, Eviatar (1997): *Social Mindscapes. An Invitation to Cognitive Sociology*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

Websites

Anonymous (2023): „Childbirth Connection.“ URL: <https://nationalpartnership.org/childbirthconnection/> [10.09.23].

Anonymous (2023): „Vorgehört. Das Gespräch zum Stück: „10 Odd Emotions““ Saar Magal und Omer Klein im Interview mit Alexander Leiffheit und Mette Windberg Baarup. URL: <https://sound-cloud.com/schauspiel-frankfurt/vorgehort-10-odd-emotions-konzept-und-regie-saar-magal> [01.09.23].

Anonymous (2023): „The National WWII Museum: History At a Glance. Women in World War II.“ URL: <https://www.nationalww2museum.org/students-teachers/student-resources/research-starters/women-wwii> [24.09.23].

Anonymous (2023): „Case Western Reserve University: Encyclopedia of Cleveland History. Robertson, Josephine (Jo) Wuebben.“ URL: <https://case.edu/ech/article/s/r robertson-josephine-jo-wuebben> [17.09.23].

Anonymous (2023): „Case Western Reserve University: Encyclopedia of Cleveland History. Plain Dealer.“ URL: <https://case.edu/ech/articles/p/plain-dealer> [01.09.23].

Anonymous (2022): „Medienschau. Diverse Kommentare zum Fall Caryl Churchill. Kein Verständnis für die Jury“, in: *nachtkritik.de*, 03.11.2022. URL: <https://www.nachtkritik.de/medienschau/medienschau-diverse-kommentare-zum-fall-caryl-churchill> [31.10.2023].

Cook, Eli (2017): „How Money Became the Measure of Everything.“ In: *The Atlantic*. URL: <https://www.theatlantic.com/business/archive/2017/10/money-measure-everything-pricing-progress/543345/> [23.09.23]

Magal, Saar (2023): „Saar Magal: Hacking Wagner.“ URL: <https://www.saarmagal.com/collection.php?InnerCol=64&Col=8> [05.10.2023].

Roller, Jochen (2023): „Basically I Don't But Actually I Do.“ URL: <http://www.jochenroller.de/basiclly-i-dont-but-actually-i-do/> [05.10.23].

Staude, Sylvia (2023): „Choreographin Saar Magal: „Alles, was wir fühlen, ist auch eine körperliche Erfahrung“, in: *Frankfurter Rundschau*, 18.01.2023. URL: <https://www.fr.de/kultur/theater/choreografin-saar-magal-alles-was-wir-fuehlen-ist-auch-eine-koerperliche-erfahrung-92035304.html> [06.09.23].

Abbildungen

Abb. 1: Norma. Abram Belskie und Robert Latou Dickinson. Image courtesy of the Cleveland Museum of Natural History.

Abb. 2: Normman. Abram Belskie und Robert Latou Dickinson. Image courtesy of the Cleveland Museum of Natural History.

Abb. 3: Creadick beschreibt anhand dieser Zusammenstellung einen „beauty and the beast effect“ (vgl. Creadick (2010), S. 31). Bild: *Cleveland Plain Dealer*, 18.09.45, S. 20,

Abb. 4: „Search-for-Norma-Entry“, entnommen dem *Cleveland Plain Dealer* vom 09.09.45, S. 8.

Abb. 5: Norma und Martha Skidmore, abgebildet im *Cleveland Plain Dealer* am 23.09.45, S. 4.

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

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

Aufführungen

Gockel, Jan-Christoph (2021): *Öl!* Schauspiel Frankfurt. Premiere: 16.09.2021.

Magal, Saar (2023): *10 Odd Emotions*. Saar Magal in Koproduktion mit der Dresden Frankfurt Dance Company. Premiere: 21.01.2023.

Magal, Saar (2012): *Hacking Wagner*. Münchner Opernfestspiele. Premiere: 27.07.2012. URL: <https://www.saarmagal.com/collection.php?InnerCol=64&Col=8> [05.10.2023].

Magal, Saar/Roller, Jochen (2009): *Basically I Don't But Actually I Do*. Kampnagel Hamburg. Premiere: 04.03.2009. URL: <http://www.jochenroller.de/basiclly-i-dont-but-actually-i-do/> [05.10.23].

Anhang

Anh. 1:

„Label“ der Performer:innen, der Videoaufzeichnung entnommen, die mir vom Schauspiel Frankfurt zur Verfügung gestellt wurde. Die kursiv bzw. durch Unterstreichung markierten Wörter wurden entsprechend von zwei Personen abwechselnd gesprochen. Einige Begriffe blieben mir leider unverständlich.

fat / Brazilian / thief / dramatic / spoiled / rich / short woman / short
cute woman / weirdo / scorpio / pushy / sexual dancer / catholic / baby
face / bunhead / naive / cliché / unfit / bright happy / judgemental
freak.

Wessi / actor / German / white male / artist / strong / hetero / well-educated / rock-solid / Spatzi.

German body / Cosmopolitan soul / [??] / queer man / dark blonde /
perfectionist / multi-tasker / village boy / competitive twin.

Redhead / small / skinny / curly / Israeli / Jewish / calm / crazy / creature /
feminine / hypochondriac / Anne-Frank-chic / witchy / foreigner / scary /
and minority.

Brown / hairy / Canadian / faggot.

*Small / thin / German / Jewish / probably doesn't eat / straight /
strange / bird / victim / privileged straight white German / negative /*

brave / funny / blonde / smoker / real / authentic / artist / authentic / Hippie / crazy / crazy / actor / dancer / Kartoffel / odd.

Luxemburgish / Cis-Person / Schwöster [lux. Schwester] / Duechter [lux. Tochter] / Mensch / européen / deutsch / Vaterjüdin.

Brown / thinker / maker / a healthy addict / psychotic / male / Black / white / grey.

Feminine / Italian / terrona / polentona / half-German / heretic / pagan / witch / seductive / impulsive / fragile / maniac / anxious.

Slovenka / [Es folgen einige „Label“, wohl auf Slowakisch] / Barbie / baletka [slovak. Balletttänzerin].

Eur – Opa / old man / young mind / young heart / good spirits / Austrian / not Australian / no koalas / no kangaroos / Österreicher / Österreicher / mountains / Mozart / Schubert / Haydn / Adolf / jodeln / German-speaking / not German / Servus, die Madln / Servus, die Buan / old man / young heart / young mind / old mind / old heart / young man.

White / privileged / American / heterosexual / yet sexually curious / non-religious / yet spiritual / sister / daughter / girlfriend / friend / enemy / enemy / enemy.

Donna [ital. Frau] / normale [ital. normal] / *donna mascolina* [ital. männliche Frau/Mannweib] / bianca [ital. die Weiße] / *tossica* [ital. giftig] / donna / *introversa* [ital. introvertiert] / una donna bianca normale [eine normale weiße Frau] / *communista* / italiana / *religiosa* [ital. religiös] / [??] / *goth* / [??] / *introversa* / [??] / [??] / [??] / *bigotta* [ital. bigott].

Privileged / middle-class / atheist / gay / non-binary / Butter Boy / craftsman / and Ossi.

Gay / painter / [??] / dreamer / empathic / tormented / strange / diva / addicted to the universe / addicted to the universe.

