

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 könne

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.

