

Was ist schon normal? | Marco Kreuzer (VeDRA)

Über flexible Normalitätsgrenzen in der Stoffentwicklung

Jakob Lass improvisiert mit TIGER GIRL oder SO WAS VON DA Wirklichkeitsfiktion und Gegenwartsrausch, Linus de Paoli beschreibt einen YOUNG MAN WITH HIGH POTENTIAL und erkundet damit eine zutiefst menschliche, unmenschliche Begegnung eines Sozialphobikers mit der Realität, Lisa Miller kreiert im ‚exotischsten‘ aller Mikrokosmen, in Bayerisch Schwaben, mit LANDRAUSCHEN einen satirisch-dramatischen Heimatfilm, Katrin Gebbe schickt in TORE TANZT einen Jesusfreak durch eine ganz reale Hölle, Alireza Golafshan entfesselt in DIE GOLDFISCHE eine Gruppe von Menschen mit geistiger oder körperlicher Behinderung auf einem Roadtrip und Wolfgang Fischer entlässt in STYX eine Notärztin auf den stürmischen Atlantik, wo sie sich jenseits gesellschaftlicher Konventionen zum Thema Migration verhalten muss.

Filme, die auf den ersten Blick unterschiedlicher kaum sein könnten. Doch haben sie eines gemeinsam: Sie alle beschreiben ein Setting oder eine Lebenswirklichkeit, die außerhalb oder am Rande gesellschaftlicher oder narrativer Normen liegt. In Anbetracht der immer häufiger werdenden Vorstöße in ungewöhnliche Settings und Alltagssituationen in Filmhandlungen, richtet sich das Augenmerk von uns Dramaturginnen und Dramaturgen notwendigerweise auf den Inhalt und die Bedeutung des Anfangs einer Geschichte. Häufig ist die gewohnte, normale Welt der Exposition von einer vermeintlichen Realität geprägt. Vermeintlich deshalb, da sie, genährt durch kommerzielle Überlegungen und um ein möglichst breitgefächertes Publikum anzusprechen, weniger einer wirklichen Normalität als einer gesellschaftlichen, ausgewogenen Norm entspricht, um potentiell eine Identifikation des Publikums mit den Charakteren einer Geschichte zu gewährleisten. Dieses normierte Gleichgewicht wird dann durch ein neu eintretendes Ereignis gestört und durch den so entstehenden Konflikt eine Handlung ausgelöst, die größtenteils wieder auf den Normalzustand zustrebt. Was aber ist eigentlich „normal“?

Das Konzept der Normalität existiert eigentlich erst seit dem 18. Jahrhundert. Erst durch die Herauslösung von Individuen aus vorgegebenen Gesellschaftsstrukturen entstand die Notwendigkeit einer Verdichtung und somit ein gesellschaftlicher Durchschnitt an Verhaltensweisen, die als „normal“ galten und dem Individuum wiederum als Orientierung dienten. Normalität entsprach damit einer Norm. Wirkliche Normalität wird dagegen inzwischen von Soziologie, Psychologie und Kulturwissenschaften mit weiteren, flexiblen Grenzen beschrieben. Die Norm als Durch-

schnitt beschreibt lediglich ein hypothetisches Konstrukt der Mitte, das echten Lebenswirklichkeiten nur in den seltensten Fällen entspricht.

Dagegen platzieren sich Individuen in der Regel selbst, bewusst oder unbewusst, in verschiedenen Lebensbereichen auch in unterschiedlichen Bereichen eines Spektrums. Der deutsche Film beschreibt allerdings kaum solche Lebenswirklichkeiten jenseits der Norm. Man mag nun argumentieren, es gäbe zahlreiche Filmbeispiele, die Abweichungen von der Norm erzählen. Schauen wir aber die gängigen Varianten von A-Normalität im deutschen Film an, so stellen wir fest, dass sie meist im Rahmen der Political Correctness als Belehrung zur Normalisierung des Anormalen dienen. Von Homosexualität bis Migration wird zwar alles mühselig abgearbeitet und integriert, aber fast nie sind diese Aspekte Bestandteil der Normalität, sondern müssen erst dazu deklariert werden, die Abweichung von der Norm ist das auslösende Moment für den narrativen Konflikt.

Diese filmische „Integration“ tritt meist genau dann in Erscheinung, wenn die ehemaligen Abweichungen von der Norm bereits in einer Gesellschaft statistisch erfasst, mess- und wahrnehmbar, also durchschnittlich „normal“ geworden sind. Das nennt man dann heute Darstellung von Diversität, obwohl man diese Abweichung strenggenommen nur problematisiert und damit eben wieder als abnormal bestätigt.

In dieser in Deutschland scheinbar unüberwindbaren Sichtweise liegt auch die Annahme begründet, vermute ich, man müsse bei jeder „nicht-weißen“, heterosexuellen und mittelständischen, vielleicht sogar „nicht-männlichen“ Figur in irgendeiner Weise die Backstory beleuchten und thematisieren, weshalb nun diese Figur nicht weiß, heterosexuell, mittel- »

ständig oder männlich ist, bzw. zumindest welche Auswirkungen das für sie hat. Diversität abzubilden, sieht anders aus. Kurz gesagt: Solange man nur von einer statistischen Durchschnittsnorm als Bezugsrahmen in der Exposition ausgeht, werden immer wieder die gleichen Geschichten zu sehen sein. Natürlich möchte WILLKOMMEN BEI DEN HARTMANNS ein Plädoyer für Integration sein, stellt aber de facto Migration, beladen mit unzähligen Stereotypen und Klischees, lediglich als chaosstiftenden Konflikt dar. In der Wahrnehmung bleibt sie ein Problem für die weiße, mittelständische Gesellschaft. In Lisa Millers LANDRAUSCHEN dagegen sind Migranten so selbstverständlich ins Setting integriert, dass im Mikrokosmos quasi die vermeintliche Integrationskrise durch ihre Irrelevanz aufgelöst wird. Und STYX eröffnet durch Loslösung vom sozial und politisch genormten Raum die Möglichkeit, das Thema Migration ausschließlich emotional und ethisch zu verhandeln.

Meist bleibt das „Andere“ aber thematisch, narrativ oder stilistisch in der Distanz. Somit dient es der Rückversicherung des Publikums in ihrer eigenen Normalität. Indem diese Distanz zu dem Gezeigten bleibt, häufig durch Humor, bleibt das Andere kontrollierbar und verliert seine provozierende Qualität. Die beunruhigende Fremdheit, die das Publikum in die Schwierigkeit bringt, eine eigene Entscheidung zu treffen, das Neue anzunehmen oder abzulehnen, wird dadurch aufgelöst. Bleiben wir bei den Hartmanns. Dem Publikum wird keine Haltung abverlangt, es wird nicht herausgefordert. Humor und überzeichnete Klischees entfernen das Publikum von jeglicher Konfrontation mit dem Thema. Doch auch losgelöst von sozialpolitischen Problemstellungen trivialisiert und distanziert Humor häufig das „Andere“. In ASPHALTGORILLAS von Detlev Buck wird zwar ein kriminelles Milieu beschrieben, durch die Tonalität des Filmes aber ist die Distanz zum Publikum implizit und eine Identifikation steht gar nicht erst zur Debatte. Die Grenzüberschreitung wird als solche markiert und bleibt so vollkommen harmlos, pure Unterhaltung.

Solche Geschichten sind zunächst einmal nichts Schlechtes. Sie sind die älteste Form des Geschich-

tenerzählens, Bestandteil der Heldenreise und ermöglichen dem Publikum ihre klassische Katharsis. Doch gerade durch die sichere Grenzüberschreitung, Distanzierung oder durch sogenannte Re-Entry-Strukturen arbeiten Filme schließlich doch wieder protonormalistisch, indem sie zwar das Publikum mit Nicht-Normalität konfrontieren, diese aber als anomal benennen und eine Abwendung davon empfehlen. In der Serie 4 BLOCKS werfen wir uns zwar in das Gangstermilieu Berlins, diesmal ohne Humor, dafür aber innerhalb der normalen Perspektive eines deutschen Undercover-Polizisten und eines libanesischen Clan-Bosses, dessen eigentliches Ziel es aber ist, ein „weißes“, heterosexuelles, mittelständisches, patriarchalisches Leben zu führen.

Das Nicht-Normale wird als Störung, Konflikt oder Risiko erzählt. Der Normverstoß selbst wird dadurch automatisch moralisch bewertet, indem er inhaltlich und formal als Skandal aufbereitet wird und so einer Stabilisierung der Norm dient. Jede Abwendung von dieser Norm hat meist schwerwiegende Folgen für die Figuren. Die Mitte muss attraktiver bleiben, sodass soziale Randfiguren meist entweder als Opfer oder als gegenidentifikatorische Charaktere dargestellt werden. Die Kommunikation mit dem Publikum bleibt einseitig, denn es bekommt seine Haltung zum Gezeigten vorab diktiert. TIGER GIRL oder auch Marco Kreuzpaintners Serie BEAT erkennen dagegen die Lebenswirklichkeiten ihrer Randfiguren an und können von deren Normalität ausgehend neue narrative Wege gehen und überraschende, ungewöhnliche Konflikte beschreiben, die das Publikum nicht so einfach aus moralischen oder ideologischen Fragen entlässt.

Wenn eben die Exposition nicht einer normenbasierten Realität entspricht, nicht dem konstruierten Durchschnitt, sondern eine eigenständige, subjektive oder punktuelle Normalität formuliert, ergeben sich sehr schlüssig neue Erzählräume. Ganz wesentlich ist in diesem Zusammenhang die in der Kultur-, Film- und Literaturwissenschaft längst etablierte, in der Drehbuchtheorie aber weitgehend vernachlässigte Annahme, dass Realität niemals objektiv, sondern immer subjektiv sein muss, da sie immer der »

individuellen Wahrnehmung unterworfen ist. Warum wird also ausgerechnet im Film die Erzählperspektive so selten konsequent bis zu Ende gedacht? Wessen Normalität beschreibt der Film selbst? Was ist, wenn die etablierte Normalität so stark von Abweichung geprägt ist, dass gerade das Eindringen eines normalistischen Alltags den Konflikt auslöst? Linus de Paoli erlaubt sich in *A YOUNG MAN WITH HIGH POTENTIAL* so konsequent in den Alltag eines Sozialphobikers einzutauchen, dass gerade seine aufgezwungenen Versuche, sich in gesellschaftliche Normen zu integrieren zur Tragödie führen. In *TÖRE TANZT* konfrontiert uns Katrin Gebbe mit der Perspektive eines bereitwilligen, religiös motivierten Märtyrers und zwingt uns gerade dadurch zu einer außergewöhnlichen Auseinandersetzung mit dem Motiv des Missbrauchs von Machtpositionen. *EIN WEG* von Chris Miera tut mehr für die Akzeptanz von Homosexualität als die meisten Beispiele des Queer-Cinema, indem er einmal nicht die tradierte Krise eines Coming-out erzählt, sondern sich gänzlich unaufgeregt der alltäglichen Liebesgeschichte einer langjährigen, schwulen Beziehung, mit all ihren Höhen und Tiefen widmet. Oder schließlich Alireza Golafshan, der mit *DIE GOLDFISCHE* einen wahrhaft inklusiven Film realisiert hat, gerade weil er Inklusion als Thema nicht problematisiert, sondern die Welt von Menschen mit Behinderung als Setting anlegt.

Diese Lebenswirklichkeiten von Figuren außerhalb der Norm, die auch nicht nach dieser Norm streben, gar kein Bedürfnis dazu haben oder es aus anderen Gründen nicht können oder wollen, sind immer noch die Ausnahmen in der deutschen Film- und Fernsehlandschaft. Aber liegt nicht genau darin die Chance auf wirkliche Diversität, Inklusion und Integration im Film? Ob Sie es glauben oder nicht: Für Ausländer ist es normal, nicht deutsch zu sein, für Homosexuelle ist es normal, nicht heterosexuell zu sein, für Nicht-Weiße ist es normal, nicht weiß zu sein, für Frauen ist es normal, kein Mann zu sein etc. etc. etc. Solange man diese Figuren immer und ausschließlich mit Backstories füttert, die den Konflikt in der alltäglichen Welt der Exposition auflösen, solange werden immer die gleichen Betroffenheits- und Em-

pörungsgeschichten oder Besänftigungskomödien und -Romanzen zu sehen sein. Es wird Zeit, dass wir alternative Normalitäten nicht mehr als Konflikt begreifen, sondern als Chance für moderne, schillernde und interessante Geschichten.

VERTIEFENDE LITERATUR

Bonk, Eva-Felicitas: *Flexibler Normalismus im Comedy-Format: Normalitäten und A-Normalitäten in amerikanischen Sitcoms*. Baden-Baden 2016.

Hickethier, Knut: *Katastrophenmelder, Skandalisierungsinstrument und Normalisierungsinstrument. Die Risiken und die Medien*. In: *Ästhetik und Kommunikation* Nr.116: Risiko – Krise – Kommunikation (2002), S.41–46.

Link, Jürgen: *Normale Krisen? Normalismus und die Krisen der Gegenwart*. Konstanz 2013. Ders.: *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird*. 5. Auflage. Göttingen 2013.

Thiele, Mathias: *Vom Mediendispositiv zum medialen Kombinat aus Dispositiven*. In: *kulturRevolution. Zeitschrift für angewandte Diskurstheorie* Nr.55/56 (Februar 2009).



Marco Kreuzer *studierte Theater- und Medienwissenschaften, Englische und Deutsche Literaturgeschichte. Er ist freier Dramaturg für Film und Fernsehen, gibt Seminare und Workshops in Dramaturgie und Filmgestaltung und arbeitet am Theater als Videokünstler, Autor, Dramaturg und Regisseur. Mehr: www.marcokreuzer.de*