Spot the Monster! Oder: Über die Unmöglichkeit von Normalität. Im Kino mit Tod Brownings Film FREAKS (USA 1932)

Sarah Dellmann

In diesem Aufsatz diskutiere ich anhand von Filmstills des Films FREAKS, wie Menschen mit außergewöhnlichen Körpern präsentiert werden. Dabei untersuche ich kinematografische Methoden daraufhin, ob sie diese Körper als Menschen oder als Monster inszenieren und welche Rolle in dieser Inszenierung die Kategorien Norm/Abweichung spielen.[1] In diesem Zusammenhang fällt im Film die Bezeichnung ›Monster‹.

Ausgangspunkt meiner Untersuchung ist zunächst eine semantische Frage: Wieso wird von den diversen zur Verfügung stehenden möglichen Signifikanten zur Bezeichnung einer Person im Film ausgerechnet der des ›Monsters‹ bemüht? Im nächsten Schritt wende ich diese Erkenntnis diskursanalytisch und schaue, welche sozialen und politischen Konsequenzen mit der Verwendung dieser Begrifflichkeit einhergehen. Unter der Kategorie des Monsters wurde im Abendland seit der Antike die (Nicht-)Zugehörigkeit von Menschen mit außergewöhnlichen Körpern zur Gesellschaft bzw. zur Menschheit verhandelt (siehe hierzu auch den Beitrag von Rosa Costa). Mit der Benennung als ›Monster‹ wurde der Ausschluss aus der Öffentlichkeit und von politischer Teilhabe begründet. In der Betrachtung des 1932 gedrehten Films FREAKS gehe ich davon aus, dass sich dieser Ausschluss mit einer Auffassung von Normalität zu legitimieren sucht, die eine eigentlich auch wertneutral feststellbare Abweichung normativ auflädt: Während Abweichungen in der nun etablierten Hierarchie abgewertet werden, setzt sich Normalität als ›aus sich selbst begründet‹, ›richtig‹ und ›natürlich‹. Dieses Normalitätskonzept wird an seinem eigenen

1 Dank an Timo Jovičić, Franziska Reiche und Sebastian Scheele für Anmerkungen zum Text sowie an Khaled Zouakh für Unterstützung bei der Beschaffung und Bearbeitung der Bilder.

Anspruch gemessen und scheitert an immanenter Kritik: Es wird zu zeigen sein, dass es für sich keine geschlossene Innerlichkeit oder abgrenzbare Identität beanspruchen kann; es ist auf das Monster als Abgrenzungsfolie angewiesen. Das Monster tritt in diesem Spannungsverhältnis gleich doppelt auf: zum einen als – vom Standpunkt der Normalität gedachter – Gegenpol zu Normalität und zum anderen als Strategie, die diese Normalität *aus diesem Verhältnis heraus* angreift. Im nächsten Schritt diskutiere ich ästhetische Strategien für eine Bildpolitik, die sich gegen eine solche ausschließende Normalität wenden ließe, und untersuche den Film FREAKS mittels der entwickelten Kriterien. Dabei wird der Rezeptionskontext des Kinos berücksichtigt. Am Ende wird der Anspruch eines nicht ausschließenden Vorgehens auf die Autorin und ihre Position im Wissenschaftsbetrieb reflektiert.

Der Film FREAKS stellt die Frage, wie Menschen mit außergewöhnlichen Körpern, die im Zirkus als *Freaks* auftreten, benannt werden sollen. Als in diesem Zusammenhang der Begriff des Monsters fällt, wird er von den betroffenen Menschen radikal zurückgewiesen. Er markiert den Wendepunkt im Film, bringt die Ablehnung von Zugehörigkeit und die Aufrechterhaltung von chauvinistischen Privilegien zum Ausdruck, als ihn die sich zur Gruppe der ›Normalen‹ zählende Trapezkünstlerin Cleopatra ausspricht und sich somit über die *Freaks* erhebt. Sein pejorativer Charakter wird von allen wahrgenommen. Als Cleopatra ihre Ablehnung durch die Benennung als Monster offenlegt, wird damit zugleich ihre Intrige aufgedeckt und es gibt kein Zurück mehr zu einem friedlichen Miteinander: Die Worte sind gesagt und nicht mehr aus der Welt zu schaffen. Im Anschluss an diese Szene beginnt die Racheaktion der *Freaks*, die Cleopatra in ein gackerndes Federvieh transformieren, sie also selbst zum *Freak*/Monster machen wird.

In FREAKS fungiert die Kategorie des Monsters zunächst wie allgemein verbreitet als Kontrapunkt zur Normalität bzw. zur eigenen, sicheren Identität – aber im Unterschied zu klassischen Verwendungen bestärkt sie dieses Identitätsbedürfnis und diese Ordnung nicht, sondern verunsichert. Die Kategorie des Monsters fordert letztere soweit heraus, dass selbst die Norm ein zunehmend schwammiger Begriff wird, unter dem – im Gegensatz zu seinem Anspruch – kaum mehr Konkretes und Abgegrenztes fassbar ist: Über die Verhandlung der Benennung als Monster lassen sich somit Normalitätsdiskurse aufdecken; das Monster lässt in dieser Auseinandersetzung, so meine These, den Begriff der Normalität an sich selbst scheitern.

Zu prüfen wäre, ob das Monströse, das zu Beginn des Filmes scheinbar naheliegend den *Freaks* zugeschrieben (und von ihnen erfolgreich abgewehrt) wird, sich nicht auf einer ganz anderen Ebene wiederfindet, die sich nur erfassen lässt, wenn die Kinosituation berücksichtigt und der Blick des Publikums wahrgenommen wird. Um das zu tun, darf die Analyse des Films nicht wie in den Medien-

wissenschaften üblich auf Narration und Filmsprache beschränkt bleiben; vielmehr ist eine solche um die soziale Praxis des Kinos zu erweitern. So findet sich weniger in den *Inhalten* des Films als vielmehr in der Interaktion des Publikums mit dem Film im Kino etwas Monströses: Weil der Film verweigert, das Monster als Bestätigung des Bestehenden zu setzen; weil er keine klaren Linien zieht und sich weder das Monster noch das ›Normale‹ abgrenzen lassen. So wie das Kinopublikum sich nicht komplett vom Film abgrenzen kann und womöglich verstört den Saal verlässt, weil eine Bestätigung hegemonialer Identitäten ausblieb. Diese Verunsicherung kann nur geschehen, weil das Kino ein Ort ist, an dem sich schaulustig den allgemein als ›unheimlich‹ verschrienen Elementen und dem Monster genähert werden kann. Der Filminhalt und die Rezeptionsweise sind in diesem Prozess also zusammenzudenken.

Im Rahmen des herrschenden Normalitätsverständnisses wird implizit davon ausgegangen, dass Rezipient(inn)en von Kulturprodukten nicht behindert sind. Da ich die Interaktionsprozesse zwischen Film und Publikum durch die Normalitäts›brille‹ betrachte, ist es wichtig anzumerken, dass ich die Rezeptionsbeschreibungen von einer nichtbehinderten Position formuliere. Dass der Film z. B. von Menschen mit Behinderung anders gesehen wird, ist sehr wahrscheinlich. Wenn ich im Folgenden von ›wir‹ rede, meine ich das sich als nichtbehindert erlebende und derart wahrgenommene Publikum, dem ich selbst angehöre. Die Beschränkung auf diese Sichtweise scheint mir gerechtfertigt, um Normalitätsdiskurse und -strategien zu untersuchen, was das Anliegen meines Artikels ist.

Die Filmwissenschaftlerin Heide Schlüpmann beschreibt das Kino als Ort »öffentlicher Intimität«, in dem eine »Emanzipation von der Vormundschaft der Wissenschaft über unsere sinnlichen, intellektuellen Fähigkeiten und die Möglichkeiten unserer leiblichen, leidenschaftlichen Wirklichkeit« (Schlüpmann 2004) gelingen kann. Und weiter:

> »So wie ich einerseits aus der Kindheit die Angst vor dem dunklen Raum, der Präsenz einer diffusen Masse, beim Betreten des Kinos erinnere, so gegenwärtig ist mir andererseits immer noch die spätere unerhörte Erfahrung, verloren, verstört, zutiefst ermattet und verunsichert ins Kino zu gehen, um es ›neu geboren‹, mit großem Wohlgefühl und wiedergefundener Lust zu verlassen.« (Ebd.)

Kino wird hier als Ort beschrieben, in welchem der von der traditionellen abendländischen Philosophie oft als abgespalten proklamierte Körper wieder eine Rolle spielt und Erkenntnisprozesse möglich sind, die mit der erlebten Wirklichkeit zu tun haben. Gerade das Diffuse am nicht abschließend definierten Raum und die materielle, über rein geistige, intellektuelle Erkenntnis hinausgehende körperliche Erfahrung des Publikums, welche es beim Schaudern und Mitfiebern

macht, scheinen mir für eine Auseinandersetzung mit dem Monströsen vielversprechend.

Hier sollte der Form des Sichtbar-Machens und Sichtbar-Werdens besondere Aufmerksamkeit zukommen: Die Einstellungen der Kamera und die Kadrierung tragen wesentlich dazu bei, dem Publikum Interesse, Ablehnung oder Anerkennung in der Rezeption nahezulegen und es zu Grenzüberschreitungen zu verführen.

Vorhang auf: Der Film

FREAKS wird als langer Flashback erzählt: Beginnend mit dem Zirkusschreier, der dem sensationslustigen Jahrmarktpublikum die alles Gesehene übersteigende Sensation präsentieren wird: »She was once known as the peacock of the air …«

Mit der zweiten Szene beginnt die Erzählung in der Vergangenheit: Man sieht die Artistin Cleopatra am Trapez. Neben Artist(inn)en leben und arbeiten in diesem Zirkus auch Menschen mit diversen körperlichen Anomalien, die Freaks.[2] In diesem Zirkus-Setting wird ein recht konventionelles Melodrama erzählt: Hans, eigentlich verlobt mit Frieda, verliebt sich in Cleopatra. Cleopatra, die mit Herkules zusammen ist, findet heraus, dass Hans ein großes Vermögen besitzt, und beschließt, Hans zu heiraten und dann mit Herkules' Hilfe zu vergiften, um an sein Erbe zu kommen. Friedas Warnungen und Hinweise, dass Cleopatra sich weiterhin mit Herkules zum Stelldichein träfe und Hans nicht liebe, helfen nichts; Hans und Cleopatra heiraten. Hans erfährt von Cleopatras und Herkules' Hinterhalt und rächt sich mit der Hilfe seiner Freundinnen und Freunde.

Das Ungewöhnliche und Irritierende des Films sind die Körper der Personen: Hans und Frieda sind Kleinwüchsige, Cleopatra und Herkules ›große Menschen‹; im gesamten Film kommen Menschen vor, die mit verschiedensten Körpern geboren wurden. Auch auf der Ebene der Handlung gibt es keinen ›guten Charakter‹, keine Held(inn)enfigur, sodass das Hinsehen der Zuschauenden ständig durch Unkonventionelles irritiert und Identifikation erschwert wird.

2 Ich verwende den Begriff ›Freaks‹ und nicht eine seiner Umschreibungen, da in diesem Begriff die Abwesenheit jeglicher bekannten Kategorie der Identität deutlich wird. Er erinnert zudem an die Gewalt, die dem Begriff innewohnt, ehe er von Außenseiter(inne)n angeeignet wurde: Die Beschreibung einer Person als *Freak* im Zirkus erlaubt dem/der zahlenden Besucher/-in, sich einem kuriosen Objekt zu nähern. Die Bezeichnung *Freak* thematisiert das Verhältnis zwischen einer Person, deren Abweichung von der Norm zur Unterhaltung anderer ausgenutzt wird, und der Person, die sich dadurch unterhalten lässt – ohne dies zu beschönigen. So unterstreicht dieser Begriff die Konstruktion des *Freaks* als Position bzw. als soziales Verhältnis, nicht als Definition eines bestimmten Körpers ›an sich‹. Vgl. dazu Bogdan (1988) sowie Adams (2001).

Das Monster im Blick des Publikums: im Kino

Man geht und ging nicht in den Zirkus oder ins Kino, um das Normale, sondern um das Andere und Spektakuläre zu sehen. Als Filmschauende werden wir im Gegensatz zu den Besucher(inne)n der Zirkusattraktion in der Anfangsszene langsam an die *Freaks* herangeführt: Noch bevor der/die Zuschauende die ersten *Freaks* sieht, sagt der verstörte Parkwächter, der die *Freaks* beim Spielen entdeckt, dass diese ›abartigen Kreaturen‹ einzuschließen seien (»One should lock them up«), und schlägt somit das Wegsperren der Abweichung vor, während die Zirkusmutter Madame Tetrallini die christliche Nächstenliebe als Argument bringt (»God looks on all of his children«) – eine Aufnahme damaliger Diskussionen aus Medizin und Ethik.

Abbildung 1: Eine Frau ohne Arme beim Abendessen

Abbildung 2: Randan zündet sich eine Zigarette an

Zunächst werden die *Freaks* als kindliche, verspielte, leicht debile Gruppe, die man zu schützen hat, eingeführt – der Film beginnt mit einem typischen, karitativen *ableist*-Blick auf Behinderung.[3] Nach und nach werden die *Freaks* als selbstständige Erwachsene mit einem Alltags- und im nächsten Schritt mit einem Sexualleben gezeigt: Eine Frau ohne Arme näht ihr Kleid, die andere Frau ohne Arme isst mit ihrem Freund zu Abend. Frieda sieht man beim Wäscheaufhängen und Tratschen mit ihrer Nachbarin Venus, der Seehund-Dompteurin.

Später bekommt die bärtige Frau ein Kind und der Skelett-Mann ist der Vater; der/die Hermaphrodit/-in Joseph/Josephine verliebt sich mit der weiblichen Hälfte in Herkules; Randan, der menschliche Torso, zündet sich eine Zigarette an; die siamesischen Zwillinge empfangen abwechselnd ihren jeweiligen Liebhaber. Die *Freaks* heiraten, bekommen Kinder und lassen sich scheiden. Sie gehören – auch im juristischen Sinne – dem Bereich der Normalität an.

3 *Ableism* bezeichnet die intendierte wie nicht intendierte Diskriminierung von Menschen mit Behinderung durch Menschen ohne Behinderung. Dies kann sich z. B. in Ignoranz gegenüber den Bedürfnissen von Menschen mit Behinderung, Chauvinismus oder Abwehr ausdrücken.

Am Ende des Films werden die *Freaks* zu einer Gruppe mit spezifischen Regeln und Gesetzen, die sogar den ›normalen‹ Menschen übermächtig ist, da Cleopatra sich ihrer Racheaktion nicht entziehen kann. Meine Rückfragen an Zuschauer/-innen ergaben, dass man sich als Zuschauer/-in immer weiter einnehmen lässt; der Großteil der Befragten war während des Schauens sogar mit der Rache einverstanden und wurde so zum/zur Komplizen/-in der *Freaks*, womit sie sich zugleich vom Film dazu verleiten ließen, die eigene Identität ins Wanken zu bringen. Diese Verunsicherung ist eine notwendige Bedingung für einen anderen, nichtnormativen Blick auf außergewöhnliche Körper und ihre Möglichkeiten. FREAKS bringt unsere Gewissheiten durcheinander, indem diese nicht im Distanz wahrenden, mitleidvollen Blick aufgehen, sondern als gleichberechtigte Menschen mit denselben Sorgen und Wünschen eingeführt werden, wie alle Menschen sie kennen: Die Behinderung ist nicht die einzige – vielleicht nicht einmal die gewichtigste – Eigenschaft, die die jeweiligen Charaktere ausmacht.

Dennoch stellt der Begriff des Monsters ein zentrales Problem dar: Wenn der Film sich zunächst unkritisch gegenüber der Tatsache verhält, dass Menschen mit außergewöhnlichen Körpern im Jahrmarkt als Attraktion ausgestellt wurden – kann man ihn dann für ein kritisches Projekt gebrauchen, ohne Repräsentationen zu affirmieren, die Menschen mit Behinderung die Teilhabe am gesellschaftlichen Leben verweigern? Was wären Kriterien für die Repräsentation von Menschen mit Behinderung?

Vorschläge für eine andere Bildpolitik

»The history of disabled people in the Western world is in part the history of being on display, of being visually conspicuous while politically and socially erased.« (Garland-Thomson 2002: 56)

So beginnt die Literaturprofessorin und *disability-studies*-Pionierin Rosemarie Garland-Thomson ihren Aufsatz *The politics of Staring: Visual Rhetorics of Disability in Popular Photography*.

»Staring registers the perception of difference and gives meaning to impairment by marking it as aberrant […] staring thus creates disability as a state of absolute difference rather than simply one more variation in human form.« (Ebd.: 56f.)

In der von ihr vorgestellten Taxonomie unterscheidet sie vier ›visual rhetorics‹ von Behinderung: Das Wunder, die ›rhetorics‹ des Sentimentalen, des Exotischen und des Realismus. Sie kommt zum Schluss:

»None of these rhetorical modes operates in the service of the actual disabled people, however. Indeed, almost all of them appropriate the disabled body for

the purposes of constructing, instructing, or assuring some aspect of a putatively nondisabled viewer.« (Ebd.: 59)

Allen gängigen Repräsentationsformen sei gemein, dass diese die Differenz von Menschen mit und ohne Behinderung (re-)etablieren und erstere sozial und politisch ausschließen.

Eine körperliche Behinderung als Wunder zu beschreiben stelle den ältesten Repräsentationsmodus dar; in der Moderne werde diese Strategie säkularisiert und der Mensch zum ›Supercrip‹ stereotypisiert, der ›trotz Behinderung den Mut nicht verliere‹ und sich nicht dem karitativen Mitleids-Blick subsumieren lasse. Manche seien in der Lage, Dinge zu tun, die nichtbehinderte Menschen nicht können (z. B. ohne Arme arbeiten, mit den Füßen nähen usw.).

»By making the disabled figure exceptional rather than ordinary, the wondrous can estrange viewer from viewed and attenuate the correspondence that equality requires.« (Ebd.: 61)

In der sentimentalen Variante werden Menschen mit Behinderung als sympathische, hilfsbedürftige und zu bedauernde Objekte dargestellt, Behinderung werde als ein zu lösendes Problem begriffen. Dies verweigere eine gleichberechtigte Teilhabe am gesellschaftlichen Leben ebenso wie die dritte Variante, die des Exotischen: Diese präsentiere »[…] disabled figures as alien, distant, often sensationalized, eroticed, or entertaining in their difference« (ebd.: 65). Menschen mit Behinderung werden hier in den visuellen Termini von ›wilden Männern und Völkern‹ beschrieben und so zu einer anderen Spezies. Die vierte Strategie repräsentiere Menschen mit Behinderung so, ›als ob‹ sie keine Behinderung hätten, und rücke die/den Fotografierte/-n und die/den Betrachtende/-n näher zusammen – um den Preis, die (körperliche) Differenz gar nicht mehr zu thematisieren. Oftmals bediene dieses Schema utilitaristische Argumente, etwa indem angeführt wird, dass eine Behinderung gar nicht so schlimm sei, weil ›die doch arbeiten können und so etwas für die Gesellschaft leisten‹.

Eine Bildsprache, die Behinderung als eine Variante menschlicher Erfahrungs- und Lebensweise anerkennt und Menschen mit Behinderung ein Angebot macht, sich selbst als Teil der Öffentlichkeit (*public sphere)* zu sehen, anstatt als unberührbare und unsichtbare Klasse begriffen zu werden, stehe noch aus (vgl. ebd.: 72). Es müsse, so Garland-Thomson weiter, eine Bildsprache gefunden werden, in der die Aktivitäten von Menschen mit Behinderung weder als ›übermenschlich‹ gelten noch als ›Überwindung‹ ihrer Behinderung gelesen werden.[4] Alle von ihr untersuchten Bilder in populären Magazinen

4 Gerade einmal ein Beispiel einer Porträtaufnahme aus dem politischen Kontext führt sie als gelungen an, sie scheint keines aus der Populärkultur gefunden zu haben.

seien für einen Kampf um Gleichberechtigung nicht brauchbar. Sie bestätigten vielmehr ein System, das Menschen mit Behinderung aus der allgemeinen Erfahrungswelt ausschließe:

»[A]ll representations have social and political consequences. Understanding how images create or dispel disability as a system of exclusions and prejudices is a move toward the process of dismantling the institutional, attitudinal, legislative, economic, and architectural barriers that keep people with disabilities from full participation in society.« (Ebd.: 75)

Ich möchte nun die visuelle Bildsprache des Filmes FREAKS an dem Anspruch Garland-Thomsons messen. Die Narration und weitere filmische Elemente werde ich deshalb nicht weiter berücksichtigen.[5] Zweifelsohne ist der Film FREAKS nicht frei von den visuellen Modi, die Garland-Thomson ausmacht. Insbesondere Bildtraditionen, die sie dem ›Wunder‹ und dem ›Exotischen‹ zuschreibt, werden in FREAKS benutzt, um Sensationelles zu zeigen. Nun liegt dies teilweise im Prinzip des Kinos begründet, das stets (auch) der Unterhaltung diente. Bemerkenswert ist allerdings, dass nicht nur die *Freaks*, sondern auch die ›normalen Menschen‹ des Zirkus im Modus der Sensation präsentiert werden. Ist die Präsentation des Sensationellen, wie Garland-Thomson sie beschreibt, auch in FREAKS ein einseitiges Verhältnis? Wer amüsiert sich wie und auf wessen Kosten? Wie viel Sensationslust und Monströses liegt im Blick des Publikums und wie viel in der filmischen Inszenierung des Körpers? Und werden außergewöhnliche Körper anders als ›normale‹ inszeniert oder gibt es eine Art ›Gleichheit in der Inszenierung als Sensation‹?

Inszenierungsanalyse: Wo ist das Monster?

Meine These lautet, dass die Kameraführung den *Freaks* eine gleichberechtigte Bildwertigkeit mit den anderen Artist(inn)en zukommen lässt und so die Trennung von ›Normal‹/*Freak* bzw. Menschen mit/ohne Behinderung unterlaufen wird. Die Auflösung der Norm wird durch filmische Elemente hervorgebracht, insbesondere durch die Position der Kamera.

Die Kamera ist stets auf der Höhe der *Freaks*, sie werden weder von oben herab noch im Schnitt/Gegenschnitt gefilmt, was eine Gleichheit sowohl mit dem Blick des Zuschauers/der Zuschauerin herstellt als auch die Höhe der *Freaks* als Norm im Film einsetzt.

5 Eine ausführlichere Diskussion des Filmes und seiner Motive findet sich in Dellmann (2009).

Abbildung 3: Venus mit Frieda

Die Kamera schneidet keine Ausschnitte aus den Körpern heraus; es gibt keine Großaufnahmen und Close-ups, die Protagonist(inn)en werden fast ausschließlich in Gänze gezeigt. Allerhöchstens werden in einer Aufnahme die Beine der ›Normalen‹ etwas abgeschnitten. Die *Freaks* werden – ohne Tricks und ohne dass die Kamera etwas zu kaschieren sucht – in einem annähernd dokumentarischen Stil gefilmt.

Abbildung 4: Johnny Eck

Abbildung 5: Johnny Eck mit Herkules und Cleopatra

Die meisten Einstellungen sind Frontalansichten, besonders zur Kadrierung der ›Showeinlagen‹. Die Frontalansicht ist auch die Einstellung, die im frühen Kino zum Zeigen der Attraktionen genutzt wurde, und ebenfalls der Blick, welcher der Position der Zuschauenden im Kino und im Zirkus entspricht. Es ist eine Kamera, die dem Voyeurismus des Publikums, dem Sehen-Wollen Rechnung trägt, ohne beim Zeigen des Spektakels dessen Eigenständigkeit zu zerstören; es reduziert dieses nicht auf ein bloßes Gesehen-Werden; es zeigt die Sensation vom Standpunkt der Staunenden.

An diesem Punkt ist die Kritik Garland-Thomsons am ›Supercrip‹ zutreffend, Kino und Zirkus sind jedoch Orte, die zum Amüsement aufgesucht werden, und auch die ›normalen‹ Artist(inn)en werden mit ihren besonderen Fähigkeiten inszeniert, um bestaunt zu werden. Neben Cleopatra, wie in dem weiter unten gezeigten Filmstill von ihr am Trapez deutlich wird, werden auch andere Charaktere als Sensation präsentiert.

Abbildung 6: Schwertschlucker

Abbildung 7: Cleopatra am Trapez

Dieses Staunen provoziert der Film beim Publikum also gegenüber allen Charakteren und lässt es sich über etwas Unerhörtes, Unbekanntes, Unbegreifliches wundern. Und liegt in dieser Neu- und Blickgier des Jahrmarkts- und Kinopublikums nicht jenes monströse Verlangen, das Menschen zu Unterhaltungsobjekten macht?

Ich möchte die Normauflösung am Beispiel der Inszenierung von Größe zeigen: Größe wird in FREAKS von Anfang an als Relation, nicht als normativer Bezugspunkt beschrieben.

Abbildung 8: Frieda mit Pony

Im Verhältnis zum Pony wirkt Frieda nicht besonders klein. Hans spricht von Cleopatra als ›big woman‹, obwohl Cleopatra der Norm entspricht und keineswegs besonders groß ist. In Hans' Wohnwagen ist alles so eingerichtet, dass er bequem darin leben kann. Immer, wenn sich Cleopatra darin aufrichtet, kommt sie an den Rand des Kamera-Ausschnitts. Sie ist einfach *zu groß für diese Umgebung*, was eine beachtliche Verschiebung des Verständnisses von Norm ist.

Ebenso erscheint Phrosos Kopf in seinem Kostüm als klein, während der Kopf der ihm ins Ohr flüsternden Schlitze im Verhältnis zu seiner Kleidung nicht klein, sondern verhältnismäßig wirkt. »Bodies should be measured in relation to their environment«, schlägt Rachel Adams deshalb vor. »FREAKS makes adjustments in scale to meet the needs of its diminutive characters without providing a normative point of reference« (Adams 2001: 69).

Abbildung 9: Cleopatra in Friedas Wohnwagen

Abbildung 10: Schlitze und Phroso

Mit diesem relationalen Verständnis von ›Normalität‹ und ›Körper‹ fehlt die absolut gültige Kategorie, von der sich ›das Andere/Monströse‹ abgrenzen ließe. Somit verschiebt FREAKS die Bedeutung des Monströsen von ›dem Anderen‹ zu dem ›nicht klar Abgrenzbaren‹. Das Monströse ist nicht im Außerhalb zu finden, sondern ist die Auflösung der Grenzen – es bricht somit in unsere Welt herein und wird Teil von ihr und uns. Der Filmkritiker Jean-Pierre Oudart verhandelt diese Grenzüberschreitungen und Vermischungen in FREAKS. Der Film bringe langsam die Grenzen zum Schwinden und lasse dadurch jegliche Klarheit verlieren – sowohl auf der Ebene der Gattung (Monster/Mensch)[6] als auch auf der Ebene des Geschlechts (männlich/weiblich). Da sich der/die Zuschauende zu Beginn auf die Monster einlasse, werde er/sie im weiteren Verlauf des Filmes immer tiefer verstrickt und erlebe einen Identitätsverlust, welcher der Inversion der Positionen geschuldet sei. Das große Unbehagen rühre daher, dass die Idee des Monströsen, die zu Beginn eingeführt werde, von Browning nach und nach dekonstruiert werde, indem die Kriterien für das Monströse durch einen ständigen Wechsel der Perspektiven auf das Monströse nach und nach verschwänden:

»Au mesure que le film progresse, la frontière du monstrueux, de l'anormal s'efface, se rétracte … Les distances s'abolissent, s'exaspèrent. Les positions s'inversent: La monstruosité s'humanise, l'humanité s'animalise, et cède à l'attrait du fantastique.« (Oudart 1969: 57)

Ebenso wird die Geschlechterordnung in FREAKS zu einer Geschlechterunordnung: Die bärtige Frau ist eine Verkehrung von Geschlecht und Attribut, Roscoe tritt im Zirkus als römische Frau auf, der Film zeigt, wie er sich vor seinem Wagen umzieht und dabei sein Kleid ablegt und seinen BH auszieht. Joseph/Josephine als Hermaphrodit/-in

6 Oudart verwendet in seinem Aufsatz das Begriffspaar homme/monstre und grenzt so die als Monster bezeichneten *Freaks* von der Menschheit ab, ohne diese Setzung zu problematisieren.

ist gleich beide Geschlechter in einem und dementsprechend weder das eine noch das andere. Phroso und Joseph/Josephine sind die einzigen, die wir mit Schminke hantieren sehen. Venus' Wagen ist ausschließlich mit Pin-up-Plakaten von Frauen dekoriert.

Die Beziehungen zwischen den Akteur(inn)en verschieben sich und werden dabei zunehmend uneindeutig. Wie normal sind die *Freaks* und wie freakig die ›Normalen‹? Es ist unklar, wo die Grenze verläuft; die Spannung, die in dieser Verunsicherung liegt, macht Lust zu schauen, wohin sie eine/-n führt.

Eine Figur, welche die Unterscheidbarkeit von Selbst/Anderem einreißt, ist Joseph/Josephine. Roscoe sagt zu Herkules: »I think, she likes you, but he doesn't«. Die Liebhaber der siamesischen Zwillinge laden sich gegenseitig ein, doch einmal beieinander vorbeizuschauen.

Abbildung 11: Die siamesischen Zwillinge mit ihren Liebhabern

Abbildung 12: Roscoe und Herkules nach der Show, rechts: Joseph/Josephine

Dieser Umgang bleibt nicht innerhalb des Films, sondern bezieht die Zuschauer/-innen ein. In einer Szene, die vermutlich nach der Hochzeitsnacht spielt, knöpft Roscoe das Kleid der siamesischen Zwillinge zu. In diesem Moment ruht sein Blick auf der Stelle, an der ein Körper mit einem anderen eins geworden ist, und weitet die Praxis der sexuellen Begierde – ›eins zu werden‹ – auf Körperregionen jenseits der Genitalien aus.

In FREAKS sind jede Menge sexuelle Anspielungen und Möglichkeiten enthalten. Der nicht genormte Körper, so Rachel Adams, eröffne erotische Möglichkeiten, die für andere, für das Kino typischere Charaktere undenkbar wären. Sie treten auf, wenn konventionelle, sexuelle Arrangements keine Option darstellen.

»Within the community of *freaks*, the heterosexual couple is not the dominant social configuration, but one of many varied expressions of desire and intimacy.« (Adams 2001: 72)

Adams kommt mit ihrer Formulierung ›but one of many varied expressions‹ der Forderung Garland-Thomsons recht nahe, die Behin-

derung als eine mögliche menschliche Lebens- und Existenzweise zu verstehen. Nicht die *Verweigerung* des Individuums, sondern die *Unmöglichkeit*, ›Normalität‹ zu leben, eröffnen oder erzwingen andere Möglichkeiten; das Leben mit körperlichen Einschränkungen oder Herausforderungen ist nicht Quelle von Scham, sondern eine Frage der Körperpraxis.

Das Monster ist nicht die Differenz, sondern löst sie auf

FREAKS zeigt auf, dass es unmöglich ist, einen absoluten Standpunkt einzunehmen, der aber notwendig wäre, um Normalität zu definieren. Dies führt letztlich dazu, dass Normalität selbst ebenso wie ihr Nebenprodukt, der *Freak*, als etwas Unnatürliches entlarvt werden. Mit dieser Ansage eröffnet der Film die Möglichkeit, über Binaritäten hinauszublicken und sich etwas Neues vorzustellen. Dabei arbeitet der in FREAKS eingeführte Blick nicht restriktiv, im Gegenteil: Das Verwirrende liegt im Zeigen. Er fängt so viel Ausgeschlossenes ein, dass er Orientierung, Abstraktion und Identität verhindert, uns überfordert, über die bekannten Kategorien hinausgeht – uns zum Verlassen der Norm auffordert und so die Betrachtenden selbst zum Monster macht. Und dann passiert es: Der Film schaut auf das Publikum im Kino und wir fühlen uns ertappt, werden angeschaut und auf uns selbst zurückgeworfen.

Das Monster als Strategie

Anders als Garland-Thomson fordert der Film nicht, den *Freaks* die Teilhabe am sozialen und politischen Leben zu ermöglichen und ihnen Unabhängigkeit, Wahlfreiheit und Anerkennung zuzusichern – zu dem Preis, weiterhin eine Ordnung aufrechtzuerhalten, die immer weiter Ausschlussmechanismen produziert. FREAKS subvertiert eine solche Ordnung. Es geht nicht um Teilnahme an Normalität, sondern um ihre Zerstörung: FREAKS etabliert eine totale Differenz statt einer totalitären Egalität.

Um Missverständnisse zu vermeiden: Ich halte dies nicht für radikaler oder besser als Garland-Thomsons politische Forderung nach gleichberechtigter Teilhabe; nur folgt ein Film einer anderen Logik als eine realpolitische Intervention. Als Filmwissenschaftlerin ist mir daran gelegen, Ästhetik als Disziplin zur Zerstörung herrschaftsbeladener Narrative einzusetzen, um andere Perspektiven auf Gesellschaft zu entwickeln. Letztlich sind beide Ansätze nur zusammen erfolgreich: mit der politisch motivierten Perspektive unterdrückende Bildspra-

chen zu analysieren sowie materielle Verbesserungen der Lebensbedingungen zu erstreiten und mit der Ästhetik andere Vorstellungen von Leben und eine Utopie zu entwickeln. Oder anders gesagt: Während Garland-Thomson den politischen Anspruch vertritt, Menschen mit Behinderung als Teil von Normalität anzuerkennen, leistet FREAKS die Antithese, indem er die ›normalen‹ Menschen, die Menschen ohne Behinderung, zu *Freaks* macht – am Ende des Films sogar körperlich.

Beiden Ansätzen ist gemein, dass sich mit ihnen der Status eines ›nichtbehinderten‹ bzw. ›normalen‹ Menschen als soziale Konstruktion begreifen lässt und dass sie darauf zielen, diese Unterscheidung zu unterlaufen. Sie ergänzen sich und zeigen, dass sich Normalität, Identitäten und Kategorisierungen von zwei Seiten angreifen lassen: vom Punkt der Anerkennung als Teil von materialer Realität und vom Punkt der grundlegenden Zurückweisung des von Partizipation ausschließenden und somit undemokratischen[7] Gesamtzusammenhangs ›Normalität‹.

Der Umgang mit Abweichung ist ein durchaus aktuelles Thema in einer Gesellschaft, die das Unnormale, Andere und Monströse verdrängt, institutionalisiert und einschließt (Krankenhäuser, psychiatrische Kliniken, Sonderschulen …). In Zeiten von Pränataldiagnostik, Schönheitschirurgie und Operationen an Kindern, die mit uneindeutigen Geschlechtsteilen geboren werden, könnte man mit FREAKS fragen, ob das Leben mit einem nicht genormten Körper in einer Gesellschaft ohne Normalitätsbegriff angenehmer sein könnte (im übrigen auch für die ›Jetzt-schon-Normalen‹, von denen dann der Zwang permanenter Selbstnormalisierung ablassen würde).

Lange vor der Entstehung der *gender, queer* und der *disability studies* bietet FREAKS Anknüpfungspunkte für eine radikale Zurückweisung der Normalität ohne Verzicht auf eine lustvolle Existenz. Der Film subvertiert binäre Zuschreibungen und ermöglicht dadurch Blicke, in denen Normalität kein Bezugspunkt mehr ist. Seine Radikalität besteht darin, jeden Versuch identitätsstiftender Verallgemeinerung an der Inkongruenz solcher Ideen mit der Materialität scheitern zu lassen: Recht bekommt der Körper mit seinen (jeweils spezifischen) Bedürfnissen. Auch den Zuschauenden verweigert der Film einen Rückzug in die vermeintlich ›normale‹, heile Welt, er liefert kein Angebot, sich ungebrochen zurückziehen zu können, sondern konfrontiert mit dem Gezeigten. Das Kino kann uns dabei helfen, mit dem Monster und seinen monströsen Strategien an das Ausgeschlossene zu erinnern und dieser Welt, die sich anmaßt zu sagen, dass sie alles ist, was möglich sei, den Spiegel ihrer eigenen Geschichtlichkeit und der verlorenen Möglichkeiten vorzuhalten.

---

7 Zum Demokratiebegriff vgl. Jürgen Habermas (1998: 662–664; sowie 1996: bes. 277–293).

Was heißt das für die Wissenschaft?

Wird ein bestimmtes Erkenntnisinteresse zu einer Haltung, die sich über die Vielfältigkeit der Wirklichkeiten hinwegsetzt, entgeht dem/der Forschenden ein gehöriger Teil des Lebens. Jede Festlegung von Normen wird einen Teil der Realität ausschließen. Umgekehrt kann sich die Realität nicht der Norm unterwerfen, da sie immer wieder neue Kategorien aufstellt. Über das Monster und über das Kino lassen sich, so denke ich, diese Normen in kritischer Absicht untersuchen und Ansatzpunkte für eine Herrschaftskritik sowohl in der Wissenschaft als auch in ihren Repräsentationsansprüchen und -modalitäten finden. Es liegt nun an uns, sich diesen zunächst unheimlichen Körpern anzunähern und sie im Rahmen eines gesellschaftskritischen Projekts aufzunehmen, in dem das Monster vielleicht nicht verschwunden ist, das aber diesen Begriff nicht aufkommen lässt, weil alle Menschen mit und ohne Behinderung, Menschen aller Körperformen in ihrer Besonderheit und mit ihren unterschiedlichen Bedürfnissen und Interessen gleichberechtigt aufgenommen werden.

Film

FREAKS. (USA 1932), s/w, Ton, 7 Rollen, 69', Regie: Tod Browning, Metro-Goldwyn-Mayer Corporation.

Literatur

Adams, Rachel (2001): Sideshow U.S.A. Freaks and the American Cultural Imagination, Chicago/London: The University of Chicago Press.

Bogdan, Robert (1988): Freak Show. Presenting Human Oddities for Amusement and Profit, Chicago/London: The University of Chicago Press.

Dellmann, Sarah (2009): Widerspenstige Körper. Körper, Kino und Subversion in Tod Brownings FREAKS und Filmen mit Lon Chaney, Marburg: Schüren.

Garland-Thomson, Rosemarie (2002): »The Politics of Staring: Visual Rhetorics of Disability in Popular Photography«. In: dies./Sharon L. Snyder/Brenda Jo Brueggemann (Hg.), Disability Studies, Enabling the Humanities, New York: The Modern Language Association of America, S. 56–75.

Habermas, Jürgen (1996): Die Einbeziehung des Anderen, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Habermas, Jürgen (1998): Faktizität und Geltung, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Oudart, Jean-Pierre (1969): »Humain, trop humain«. In: Cahiers du Cinéma, Nr. 210, März, S. 57.

Schlüpmann, Heide (2004): »Filmwissenschaft als Kinowissenschaft«. In: Nach dem Film, Nr. 5 (Onlinemagazin): www.nachdemfilm.de/no5/slu02dts.html (letzter Zugriff 22.05.2009).