

Auf der Suche nach dem Monster.

Transdifferenzen, Hybridisierungen und subversive Affektvermischungen in Tod Brownings »Freaks«

Einleitung. Von einer, die auszog, die Lust am Grauen zu verstehen	1
1. Tod Brownings »Freaks«: Melodrama in der Sideshow	2
2. Zurschaustellung monströser Körper	5
3. Heterotope Körper, unsichere Verschiebungen	7
4. Transdifferenzen und groteske Bilder	10
5. Strafen und Schöpfen	12
6. Attraktive Körper im Kino. Inszenierungsstrategien	13
7. Eine Ästhetik des moralisch Hässlichen? Affektvermischungen	16
8. Schlussbetrachtung	19
Quellen und Literatur	21

Einleitung. Von einer, die auszog, die Lust am Grauen zu verstehen

»Lange vor der Entstehung der *gender*, *queer* und der *disability studies* bietet »FREAKS« Anknüpfungspunkte für eine radikale Zurückweisung der Normalität ohne Verzicht auf lustvolle Existenz.« (Dellmann 2009a: 150)

In dem 1932 fertiggestellten Schwarzweißfilm »Freaks« von Tod Browning wimmelt es nur so von ungewöhnlichen deformierten Leibern und Persönlichkeiten. Die eigentlich konventionell zu nennende Geschichte um Liebe, Betrug und Rache innerhalb einer Gemeinschaft von Zirkusdarstellern bezieht ihre Faszination aus der Besetzung der Rollen mit echten *freaks*¹ und dem Zusammenspiel der Charaktere ebenso wie aus der Kameraführung, dem Ton und dem die Narration immer wieder aufs Neue fragmentierenden Schnitt. Was genau aber zeichnet nun diesen Film aus? Was lässt uns zwischen Schaulust und Angstlust der Geschichte folgen, gleichzeitig angezogen und abgestoßen?

Seit Jahren kehre ich immer wieder zu »Freaks« zurück, durchdenke die Geschichte, zeichne Szenen daraus und frage mich, wie eine adäquate Umsetzung in ein anderes Medium aussehen könnte, die das Grundgefühl dieses Filmes transportieren kann. Mag ich die *freaks* des Films überhaupt? Stoßen sie mich ab? Was löst der Anblick ihrer Körper in mir aus? Finde ich die normalen Schausteller verabscheuungswürdig oder bemitleidenswert, die versuchen, die *freaks* zu betrügen und klein zu halten, und die am Ende deshalb fürs Leben gezeichnet werden? Erscheint mir die Rache der *freaks* gerechtfertigt? Welche Rollen nehmen die normal gewachsenen Menschen in diesem Film ein, und wie »normal« sind sie eigentlich? Schafft es letztendlich überhaupt irgendeiner der Dargestellten, dass ich anhaltende Sympathie für ihn oder sie empfinde? Ich kann diese Fragen nicht beantworten. Oder vielmehr: Ich kann sie nur immer wieder neu und anders beantworten. Der Film hinterlässt mich unentschieden und damit unbefriedigt, er unterläuft nicht nur gesellschaftliche Kategorien, sondern stellt mich persönlich vor die Herausforderung, meine Position in dieser Welt zu definieren – und erreicht so, dass ich sie fortlaufend in Frage stelle. Diese Erzählung und diese Bilder

¹ Wenn im Folgenden von *freaks* die Rede ist, so verwende ich diesen Begriff nicht als Definition von Personen mit einer unangepassten Lebensweise, sondern um eine Gruppe von Menschen zu fassen, die ihre von der Norm abweichenden Körper oder/und Fähigkeiten zur Schau stellen (lassen), um andere Personen zu unterhalten. *Freak* referiert damit auf eine soziale und kulturelle Konstruktion. Diese wird unmittelbar in der körperlichen Erscheinungsform sichtbar und ist zumeist nicht selbstgewählt.

auszuhalten ist nicht einfach, und sie lassen mich jedes Mal wieder die unterschiedlichsten Emotionen durchleben. Die Bilder des Films verfolgen mich. Sie zeigen ein Spektakel, das nicht gestoppt werden kann.

Dies alles ist Anlass für mich gewesen, der Frage nachzugehen, welche Auslöser für meine gemischten Gefühle sich in »Freaks« finden lassen. Und den Film anzusehen. Ganz genau. Immer wieder. Was hebt diesen Film aus der Masse der frühen Horrorfilme heraus? Welche Hintergrundinformationen sind zugänglich? Unter welchen Aspekten haben die Autorinnen und Autoren wissenschaftlicher Abhandlungen ihn betrachtet? Wie genau haben sie überhaupt hingesehen?

Um es vorweg zu nehmen: Auf diese Fragen habe ich eben sowenig eine einfache, eindeutige Antwort gefunden, wie auf die Frage, was die Faszination des Filmes für mich persönlich ausmacht. Zu vielfältig sind die Aspekte, die Schaulust, Provokation, Mitgefühl, Anziehungskraft, Furcht, Grauen, Wonne und Nervenkitzel auslösen. Aber gerade dieses ineinander verschlungene Spektrum aus extrinsischen Reizen und intrinsischen Windungen lohnt es, zu durchschreiten. Und möglicherweise ist genau dies das, was »Freaks« auch zum wiederholten Male sehens-, durchdenkens- und durchlebenswert macht.

1 Tod Brownings »Freaks«: Melodrama in der Sideshow

»It is a film both of its time (starring a strata of freakshow performers who no longer exist on a public stage) and ahead of its time, extending the definition of ›sympathetic characters‹ way beyond a 1932 audience's limits.« (<http://www.horrorfilmhistory.com/index.php?pageID=freaks>, 18.08.2015)

Tod Brownings² schwarz-weißer Tonfilm »Freaks« von 1932³ zeigt das Leben von *sideshow*-Darstellern, die durch Amerika ziehen und ihre Fähigkeiten sowie ihre Körper zur Schau stellen. Zu ihnen zählen Menschen mit außergewöhnlichen Körpern – mit Mikrozephalie und fehlenden Körperteilen, es sind siamesische Zwillinge darunter, ein Hermaphrodit und Kleinwüchsige – sowie »normale« Artisten. In der ersten Hälfte des Films wird die Zirkusgemeinschaft vorgestellt, wobei die *freaks* ein besonders enges Miteinander kennzeichnet. Sie scheinen freundlich und etwas naiv zu sein – wobei das Kindliche zusätzlich betont wird durch den kleinen Körperwuchs und die hohen Stimmen der ausgesuchten Darsteller.

Vordergründig geht es in Brownings Drama um Liebe und Betrug: Der Liliputaner Hans (Harry Earles) ist mit der ebenfalls kleinwüchsigen Frieda (dargestellt von seiner Schwester Daisy Earles) verlobt, bewundert aber die normalwüchsige Trapezakrobatin Cleopatra (Olga Baclanova), welche wiederum mit dem starken Hercules (Henry Victor) liiert ist. Cleopatra flirtet mit Hans und dieser verliebt sich in sie. Als Cleopatra erfährt, dass er reich geerbt hat, heiratet sie ihn trotz ihrer weiter andauernden Beziehung mit Hercules. Anschließend versucht sie, Hans umzubringen, um so an das Erbe zu kommen. Hans hört zunächst nicht auf die Warnungen der Anderen. Als offensichtlich wird, dass Cleopatra versucht, ihn nach und nach zu vergiften, schließen sich die *freaks* zusammen und rächen sich an Hercules und Cleopatra für das, was diese einem der ihren angetan haben. Am Ende des Films sehen wir, dass Cleopatra, die als »der Pfau der Lüfte« eingeführt wurde, zu einem

2 Tod Browning (12.07.1880–06.10.1962, eigentlich Charles Albert Browning) war ein amerikanischer Filmschauspieler, Regisseur und Drehbauchautor. Bekannt wurde er als Regisseur von *Dracula* (1931) und für seine Zusammenarbeit mit Lon Chaney, dem »Mann mit den tausend Gesichtern«. Unter den vielen Filmen, die Browning in seinem Leben gedreht hat, sind auffallend viele, in denen »andere«, verstümmelte, verkümmerte, begabte, ... Körper eine Rolle spielen.

3 Ich beziehe mich auf die erhaltene Fassung, die unter <https://archive.org/details/freaks1932> (17.08.2015) abrufbar ist. Diese Version ist jedoch nicht die vom Regisseur verantwortete Originalfassung, diese wurde bereits vor der Premiere stark umgeschnitten, so dass von den ursprünglichen 90 Minuten Film heute nur noch etwa 64 Minuten erhalten und bekannt sind, und später um Prolog und Epilog ergänzt.

vogelähnlichen Wesen verstümmelt worden ist und nun ihrerseits als *freak* in einer *sideshow* präsentiert wird. Die Ankündigung dieser Attraktion am Anfang und ihre visuelle Präsentation am Ende des Films bilden den Rahmen der Erzählung. Im Epilog schließlich versöhnen sich Hans und Frieda mithilfe von Phroso (Wallace Ford) und Venus (Leila Hyames), zwei normalwüchsigen Schaustellern, die über die Dauer des Films die *freaks* loyal begleitet haben.

In den Jahren seiner Rezeption wurde der Film unterschiedlichen Kategorisierungen unterworfen. Noch vor seiner ersten öffentlichen Aufführung wurde er gekürzt und umgeschnitten, um für ein breiteres Publikum zugänglich zu sein.⁴ Als *Mainstreamkino* von MGM konzipiert, kam er aufgrund der geringen Zuschauerakzeptanz direkt nach seiner Fertigstellung unter Verschluss – in Europa war er 30 Jahre lang gar nicht zu sehen – und lief in Amerika in den 1940er Jahren über einen Verleih, der ihn durch eine reißerische Ankündigung und Zusatzmaterial als *Exploitationfilm* zeigte. Seit seiner Wiederentdeckung und der Aufführung in Cannes 1962 findet »Freaks« positive Resonanz und wird u. a. als *Arthousefilm* geführt und zu den »Klassikern des Horrorfilms« gezählt.

Die Grenzen eines heutigen Publikums mögen andere sein, als zu der Entstehungszeit des Films, aber immer noch übt »Freaks« eine stark verstörende Wirkung aus. Sein Setting erinnert an ein konventionelles Melodrama, in dem es um Liebe und Verbrechen geht. Unkonventionell sind auf den ersten Blick lediglich die gezeigten Körper und die mit ihnen einhergehenden Blickführungen. Dass der Film aber grundsätzlich hybrid angelegt ist, zeigt sich in der Unmöglichkeit, ihn eindeutig einzuordnen. Schon die Gattungsbezeichnung wirft erste Fragen auf, handelt es sich bei dem Plot des Films doch eindeutig um Fiktion, während sowohl Kameraeinstellungen als auch die Präsentation authentischer *freaks* und die Art ihres Gezeigtwerdens auf einen Dokumentarfilm verweisen.⁵ Durch die Besetzung der Schauspielerrollen mit echten *freaks* führt Browning auch *sideshow*-Attraktionen und Kinematoskop zusammen, zwei Schaustellergewerbe werden eins. Und genau diese Emulsion aus authentischem, quasi-dokumentarischem Material und der Illusion des Kinos macht den Film so vielschichtig und verhindert eine eindeutige Lesart. Alle Kategorisierungsversuche erweisen sich bei genauerem Hinsehen als zu kurz gegriffen. Letztendlich handelt es sich um eine schwer einzuordnende Mischung aus Milieustudie, Eifersuchts- und Sozialdrama.⁶

Es ist festzustellen, dass alle Affekte von Browning gleichwertig behandelt werden: Erschrecken, Erstaunen, Erschütterung, Erheiterung, Mitleid und Abscheu halten sich die Waage, relativieren sich und schaukeln sich

4 Der Film wurde von den Metro-Goldwyn-Meyer (MGM) Filmstudios finanziert und vertrieben. Bei einer Testvorführung Anfang 1932 kam es zu Zuschauerbeschwerden, woraufhin der Film vor seiner eigentlichen Premiere am 20. Februar 1932 auf Veranlassung von Meyer modifiziert wurde. Er wurde von 90 auf 64 Minuten gekürzt, Prolog und Epilog nachgedreht, einzelne Szenen wurden umgestellt. Doch auch in der neuen Fassung fand der Film keinen Anklang bei Publikum und Kritik und verschwand nach kurzer Zeit aus den Mainstreamkinos.

Die Originalfassung (der *director's cut*) des Films ist nicht erhalten. Eine Rekonstruktion aufgrund des ursprünglichen Drehbuchs lässt vermuten, dass einige der vorhandenen Interpretationen erst aufgrund der Umschnitte möglich geworden, andere Intentionen verloren gegangen sind. Das ursprüngliche Ende des Films ist nicht mehr auffindbar. Daher beziehe ich mich in meiner Betrachtung auf die öffentlich zugängliche Fassung, die nach meinem Recherchen der ersten veröffentlichten Fassung entsprechen sollte (s. Fußnote 2). Eine Übersicht über die Änderungen finden sich unter <http://de.rec.film.misc.narkive.com/sZYEFW6p/das-dokument-des-grauens-53-freaks-1932> (18.08.2015).

5 In diesem Changieren zwischen Fiktion und Dokumentarischem findet sich wieder, was Sonntag in Hinblick auf Fotografien von Greuelthaten sagt: »*This sleight of hand allows photographs to be both objective record and personal testimony, both a faithful copy or transcription of an actual moment of reality and an interpretation of that reality ...*« (Sonntag 2003: 23)

6 Lars Nowak beleuchtet in seiner 2011 erschienenen sehr umfangreichen Dissertationsschrift *Deformation und Transdifferenz. Freak Show, frühes Kino, Tod Browning* auch die Fragestellung möglicher Zuschreibungen und Kategorisierungen der in »Freaks« enthaltenen Genre-Elemente. Er sieht den Film zwischen Horrorfilm und Melodram, mit Einflüssen von *film noir* und *gothic film*. Sogar Elemente der Komödie ließen sich finden – beispielsweise wenn Clown Phroso seinen Bühnenakt probt –, Momente der Inkongruenz würden den Betrachter zum Lachen bringen. Nowak verweist aber auch darauf, dass sich immer wieder Situationen psychischer und der physischer Gewalt in »Freaks« finden, die zumeist auf indirekte Weise dargestellt wird. (Nowak 2011: 653 f.)

dabei gegenseitig hoch. Genres wie Affekte werden gegeneinander ausgespielt, die Hybridisierung und die mit ihr einhergehende Transdifferenz⁷ findet sich in allen Bereichen. Diese Vermischung erreicht einen Höhepunkt während des Hochzeitsfests von Hans und Cleopatra, bei dem es einen realen Anlass für das karnevaleske Treiben der Schausteller auf der Feier gibt und dieses somit sanktioniert erscheint.

Diese Szene läutet gleichzeitig den Wechsel des Geschehens ein, wenn das durchgängig gutmütige Miteinander der Gruppe hier zum ersten Mal kippt und das Fest, beschleunigt und potenziert durch den Genuss von Alkohol, zunehmend burleske und groteske Züge annimmt. Als die *freaks* zu guter Letzt in einen Gesang ausbrechen, den sie wie eine Beschwörung unablässig wiederholen – »We accept her one of us. Gooble gabble, one of us.« – fühlt sich die angetrunkene Cleopatra bedrängt. Ihre Distinktionsversuche enden in einem emotionalen Ausbruch, sie schreit die sie umgebenden *freaks* an, sie seien »Filthy ... slimy ... freaks, freaks, freaks!« Mit diesem Ruf kategorisiert sie die *freaks* als das, was sie sind, als ›Monster‹⁸, und damit ist der Wendepunkt der Geschichte eingeleitet.⁹ Indem sie die *freaks* bei dem Namen nennt, der sie gesellschaftlich einordnet und marginalisiert, zerstört sie – wie jeder gute Namenszauber hat auch dieser Macht – die Gemeinschaft und entzaubert die Welt des Zirkus. Die beiden Pole, die Anfang und Ende des Films zeigen, und zwischen denen der Betrachter sich verzweifelt zu verorten sucht – *freakshow* und bürgerliches Ambiente –, kulminieren in dieser Hochzeitsszene, die einen bürgerlich-traditionellen Ritus in eine burleske Situation überführt, und schlussendlich mit einer Eruption die Brüche im vermeintlich homogenen Miteinander aufdeckt.

Die Hochzeitsszene nimmt eine zentrale Rolle ein, sie leitet über vom Dokudrama in die Kriminalgeschichte (Vergiftung) und den Horrorfilm (Rache), ohne dass die filmische Inszenierung der Stilisierung von »Freaks« als Melodrama je ganz aufgeben würde.¹⁰ »Und so gibt es kaum einen Horror, der nicht im Letzten Melodram wäre ...«, schreibt Georg Seeßlen (Seeßlen 2006: 15). Beides, Horror wie Melodram, fokussieren auf eine extreme Emotionalisierung des Dargestellten und füllen den Raum des Spektakels sowie die Gefühle der Betrachter vollkommen aus. Alles ist dem Verhältnis von Monster und Opfer sowie der visuellen Ausformulierung dieses Verhältnisses vorbehalten. Im Fall von »Freaks« wird letztendlich auch diese Art der Inszenierung hybridisiert, wie ich in Kapitel 3 und 6 ausführen werde.

2 Die Zurschaustellung monströser Körper

»Monster, das sind eigentlich immer die Anderen.« (Monster 2005: 1)

»Wie viel Sensationslust und Monströses liegt im Blick des Publikums und wie viel in der filmischen Inszenierung des Körpers?« (Dellmann 2009a: 144).

Das Wort ›Monster‹ leitet sich aus dem Lateinischen ab, von *monstrare*, zeigen, und *monere*, was sich mit mahnen, erinnern, aufzeigen und voraussagen übersetzen lässt. Ein *Monstrum* ist ein göttliches Zeichen und damit Warn- und Wunderzeichen. Im engeren Sinn verwenden wir den Begriff, um ein im Verhältnis zum idealtypisch gesehenen Menschen ungestaltetes Wesen zu bezeichnen. Und genau mit diesem Hintergedanken kommt uns das Wort beim Betrachten von »Freaks« in den Sinn, zunächst beim Anblick der missgebildeten Körper und schon bald darauf in der Beobachtung des Verhaltens von Cleopatra und Hercules.

7 Zum Begriff der Transdifferenz s. Kap. 4.

8 Schon die Kategorie des Monsters ist als Angriff auf die Normalität zu verstehen, s. Kap. 3.

9 Wenn Kookoo (»*the bird-girl*«) noch kurz zuvor auf dem Tisch getanzt hat, lässt sich dies zurückblickend als eine Vorahnung des Endes von Cleopatra lesen und betont das Hochzeitsbankett als einen Eckpunkt des Films.

10 Auch Nowak konstatiert, dass alle möglichen Genrezuschreibungen mit dem Melodram hybridisiert werden (Nowak 2011: 581).

Missgeburten sind schon immer Teil der menschlichen Lebenswirklichkeit. Die Zurschaustellung und Beobachtung deformierter Körper war bereits im alten Ägypten üblich, sie hat im Laufe der Zeit durch gesellschaftliche und kulturelle Veränderungen lediglich unterschiedliche Formen angenommen. Im römischen Reich war es nicht nur gebräuchlich, exotische Tiere, sondern auch andersartige Menschen zur Schau zu stellen, unter anderem in Gladiatorenkämpfen mit Kleinwüchsigen. Im Mittelalter fand mit der Ausbreitung der christlichen Sichtweise ein Paradigmenwechsel statt: Waren bisher Missgestaltete als *prodigium*¹¹ betrachtet worden, stellt nun Augustinus in seiner Betrachtung über ›Wundervölker‹ fest, dass alle Menschen, egal wie sie aussehen oder was sie können, Gottes Kinder und Teil der göttlichen Ordnung seien (Aurelius Augustinus: *Vom Gottesstaat [De civitate Dei]*, anno 413-426; s. auch Heiles: 2). Um 1500 herum veränderte sich die Wahrnehmung der *monstra* ein weiteres Mal, sie galten wieder als Wunderzeichen, denen Bedeutung in Hinblick auf die Entwicklung der Weltgeschichte zugeschrieben wurde. Entsprechend wurden anders gestaltete Menschen aufmerksam beobachtet und ihre Erscheinungsformen interpretiert (Heiles: 9). Seit Mitte des 17. Jahrhunderts¹² wurden Missbildungen vermehrt ausgestellt oder stellten sich selbst aus, zum einen als lebendige Schaustücke, aber auch in den Naturalienkabinetten und Wunderkammern des Barock. Hier finden sich vor allem Präparate von Missbildungen, von einzelnen Organen und ausgestopften Tieren. Die Mächtigen schreckten nicht davor zurück, auch Menschen zu konservieren, um sie weiterhin vorzeigen zu können.¹³ Die Zahl der Kuriositätenkabinette und öffentlichen Zurschaustellungen wuchs, ihre mobilen Ableger fanden sich in *sideshow*s und Zirkussen.

Die Hochzeit dieser *freakshows* liegt in den Jahren zwischen 1840 und 1940, vereinzelte Zurschaustellungen finden sich bis ins 21. Jahrhundert.¹⁴ Glücklicher war, wer nicht als Besitz eines Schaustellers herumgezeigt wurde, sondern selbst entscheiden konnte, sich zu zeigen (und entsprechend finanziell profitieren konnte). Verformte, missgebildete Körper galten nicht mehr als Strafe, Wunder oder Warnung Gottes, sondern wurden vielmehr als Launen der Natur aufgefasst (*freaks of nature*). Ihre Missbildungen waren und sind nicht einzigartig, wenn auch außergewöhnlich.¹⁵

Die *freaks of nature* wurden in den *sideshow*s zu *freaks of culture*, die dadurch, wie sie präsentiert, benannt und vermarktet wurden, ebenso wie durch die Choreografie und Ausstattung der Aufführungen, durch fiktive Biografien und ›Merchandise-Produkte‹ in Form von Handzetteln und Fotografien, erst in ihrer Gesamtheit

11 Ein *prodigium*, lateinisch für Wunderzeichen, ist ein merkwürdiges Ereignis, das im Kontext der römischen Religiosität als Zeichen des göttlichen Zorns interpretiert wurde, dem mit Maßnahmen der Sühne zur Besänftigung der Götter zu begegnen war.

12 Die ersten namentlich erwähnten *freaks*, die ich recherchieren konnte, sind Lazarus Colloredo und sein parasitärer Zwilling Johannes Baptista (geboren 1617 in Genua), die Mitte des 17. Jahrhunderts durch Europa tourten, um sich zur Schau zu stellen.

13 So wurde der Leichnam des ›Hofmohren‹ Angelo Soliman 1796 ausgestopft und im Kaiserlichen Naturalienkabinett in Wien präsentiert. Theodore Lent ließ seine (vermeintliche?) Frau Julia Pastrana und ihren gemeinsamen Sohn nach deren Tod 1860 präparieren, zeigte sie und verkaufte sie weiter.

›Mächtige‹ meint hier diejenigen, die über die Körper der *freaks* im Rahmen des kulturell Zugelassenen verfügen konnten. Polaschegg weist darauf hin, dass nur »Repräsentanten der vor-kulturellen Naturgeschichte des Menschen« ausgestopft werden durften (Polaschegg, Andrea, *Der andere Orientalismus. Regeln deutsch-morganländischer Imagination im 19. Jahrhundert*, S. 141). Dazu gehörten Menschen mit dunkler Hautfarbe, aber eben auch die als »Affenfrau« titulierte Pastrana.

14 Eine andere Form, Exotismus zu zeigen, sind Völkerschauen, »lebendige Bilder«, die fremde Kulturen präsentieren. ›Primitive‹ wurden aufgrund ihrer Hautfarbe, Kleidung und Gebrauchsgegenstände sowie ihrer Rituale oft unter dem Deckmantel der ›Volksbildung‹ ausgestellt und waren gezwungen, sich so zu verhalten, wie die Schaulustigen sich ›wilde Völker‹ vorstellten. Ihre größte Verbreitung erreichten die Schauen – parallel zu den *freakshows* – in Europa zwischen 1870 und 1940, zur Zeit des Kolonialismus. Während die Zurschaustellung deformierter Körper meines Wissens mittlerweile ein Ende gefunden hat, werden derartige ›Völkerschauen‹ vereinzelt noch in institutionalisiertem Rahmen abgehalten und durch Vermittlungsangebote begleitet, die die Kritik am kolonialisierenden Blick zu antizipieren versuchen.

15 Es bleibt anzumerken, dass sich bei einigen Andersartigkeiten relativ problemlos ein normal aussehendes Äußeres herstellen ließe – oft würde eine Rasur oder andere Kleidung schon ausreichen (beispielsweise bei einer bärtigen Dame oder einem Hermaphroditen). Im Kontext dieses Aufsatzes sollte allerdings auch klar werden, dass im Spiel von andersartigem Aussehen und andersartigem Seelenleben niemals etwas ›einfach‹ herzustellen oder zu ändern wäre.

geschaffen wurden (s. Garland-Thomson 1997: 62; Nowak 2011: 93). »Während die demonstrative und diskontinuierliche Präsentation der deformierten Körper diese als Attraktionen konstruierte, entwickelte die Kuriositätenschau mit der verbalen und szenischen Repräsentation der *freaks* erste Ansätze zu deren Narrativierung.« (Nowak 2011: 85) Die kulturelle Konstruiertheit dieser Kategorie von *freaks* wird hier offensichtlich.

In der Moderne wurde das Alltagsleben und wurden damit die Körper standardisiert, und so wurden die *freaks* von den Attraktionen der *sideshows* zu Fallstudien. Während in der *freakshow* das Spiel mit der Spannung zwischen Begehren und Abstoßung, Schönheit und Hässlichkeit, dem Ich und dem Anderen Raum geschaffen hatte für Emotionen aller Art – Bewunderung, Mitleid, Begierde, Furcht –, hat durch die wissenschaftliche Katalogisierung und die Erforschung körperlicher Deformationen seit dem 19. Jahrhundert eine Pathologisierung des Abnormen stattgefunden. Die Medizinwissenschaft identifizierte die Missbildungen als Krankheiten und Gendefekte, die den Versuch einer Behandlung angemessener erscheinen lassen, als sie für Geld auszustellen. Mit der moralischen Kritik der bürgerlichen Gesellschaft an der Zurschaustellung deformierter Körper und der Verlegung des (semi-)öffentlichen Spektakels in die Privatsphäre war das Ende der *shows* eingeleitet.¹⁶

Wenn wir heute über die Kategorie des *freaks* nachdenken, müssen wir sowohl wissenschaftshistorische wie populärkulturelle Implikationen bedenken:

»Seit den 1990er Jahren kann mit poststrukturalistischen Theorien gezeigt werden, dass *freaks* eine performative Identität haben. Damit wird die Materialität von *freaks* in den Bereich der Sprache gerückt und der andere Körper konsequent als diskursive Formation verstanden. Dieser theoretische Zugang weckt aktuell ein neues Interesse an den Konstruktionsprozessen sowie an den kulturellen und sozialen Praktiken der Ausstellung von *freaks* und Monstrositäten. Es geht dabei um die Frage, in welchen Kontexten diese Kategorien jeweils definiert und erzeugt werden. Während sich das wissenschaftshistorische Forschungsinteresse im deutschsprachigen Raum auf die humanwissenschaftlichen Praktiken des 18. und 19. Jahrhunderts richtete, wurden im US-amerikanischen Raum die kulturellen Ausstellungspraktiken der *Freakshows* als Exotisierungsstrategien des Körpers analysiert. Bis heute wurden allerdings noch keine Arbeiten vorgelegt, die systematisch die Schnittstelle zwischen kulturellen Praktiken und wissenschaftlicher Wissensproduktion thematisieren.« (Stammberger 2011: 26)

Galten also ›Monster‹ zuerst als etwas Gottgeschaffenes, als Wunder, so wurden sie in der Folge zu Kuriositäten und Zeichen der Vielfalt der Natur deklariert und bestaunt, bis sie schließlich (nicht zuletzt im Nationalsozialismus) als abnorm definiert wurden, als Irrtum, der keinen Platz in der Gesellschaft hat (Stammberger: 15f.). Die *freaks* zeigen exzentrische Körper und teilweise außergewöhnliche Fähigkeiten, sie sind Zeichen des Wunders des Lebens und des wunderlichen Lebens, der Möglichkeiten und der pathologischen Formen.¹⁷

16 ›Semi-öffentlich‹, da die *freakshows* einem zahlenden Publikum zur Verfügung standen, das möglicherweise gewissen Standards (Alter) gerecht werden musste; es gab also Zugangsbeschränkungen. Mit dem Ende der *shows* war aber das Ende des Zeigens noch lange nicht hergestellt, so wurde z.B. der *elephant man* Einzelpersonen zugänglich gemacht und Fotografien von Missgebildeten in wissenschaftlichen Publikationen veröffentlicht. Unterschiedliche Facetten der *freakshow* leben in unserer Kultur weiter, sie lässt sich als einer der wesentlichen Ausgangspunkte moderner Diskurse verstehen, beispielsweise über *race*, *gender*, Horrorfilm und *disability studies* (s. auch Nowak; Dellmann).

17 »Das Halbwesen ist [...] ein Wesen, das nicht sein darf.« schreibt Seeßlen. »Es kann der Gesellschaft nicht dienen, die es hervorgebracht hat, weil es immer auch ihre Schuld (mit der Sehnsucht nach Selbstüberschreitung) ausdrückt.« (Seeßlen 2006: 24)

Die ›Monster‹ werden durch die jeweiligen Betrachter als Folie zum Abgleich von Norm und Abweichung herangezogen, wobei es entweder um gesellschaftlich-moralische Kategorien und Kategorisierungen oder um naturalisiert-wissenschaftliche geht. Die Wandlungen, denen die Kategorie des ›Monsters‹ im Laufe der Zeit unterworfen war, finden sich als oszillierende Wahrnehmungswechsel in den Kategorisierungen wieder, die wir als Betrachter von »Freaks« fortlaufend unternehmen und umschreiben. Browning dekonstruiert in seinem Film das Monströse, um es zu re-inszenieren.

3 Heterotope Körper, unsichere Verschiebungen

»FREAKS subvertiert eine solche Ordnung [, die immer wieder Ausschlussmechanismen produziert, jw]. Es geht nicht um Teilnahme an Normalität, sondern um ihre Zerstörung: FREAKS etabliert eine totale Differenz statt einer totalitären Egalität.« (Dellmann 2009a: 149)

Dellmann konstatiert, dass sich in den Filmen Brownings »Erzählungen und Bildstrategien ausmachen [lassen], in denen Normalität kein Bezugspunkt mehr ist« (Dellmann 2009: 10). Wir nehmen als Zuschauer eine Position ein, die die Positionierung des *freaks* als soziale Konstruktion erleichtert und befördert. »FREAKS zeigt auf, dass es unmöglich ist, einen absoluten Standpunkt einzunehmen, der aber notwendig wäre, um Normalität zu definieren. Dies führt dazu, dass Normalität selbst ebenso wie ihr Nebenprodukt, der *freak*, als etwas Unnatürliches entlarvt werden« (Dellmann 2009a: 149).

Die Grenzen zwischen Normalen und Monströsen werden nicht nur durch filmische Mittel, sondern auch emotional, von innen heraus, aufgelöst, wenn wir als Zuschauer an die *freaks* gebunden werden (da ihnen Unrecht widerfährt), ihr Verhalten uns aber dennoch abstößt (wenn sie zum Rachezug schreiten). Das zu Sehende wird als Norm präsentiert; das Unheimliche wird nicht der Vorstellung der Zuschauer überlassen, sondern offensichtlich gezeigt.¹⁸ Bestehende Ordnungen, die unserem kulturellen Verständnis eingeschrieben sind, werden unterlaufen, indem wir uns kontinuierlich mit dem ›Anderen‹ konfrontiert sehen.

»In FREAKS also, und darin sehen wir einen zentralen Punkt für seinen Misserfolg und seine langjährige Untergrundexistenz, liegt die Unerträglichkeit des Sehens nicht in einer Anhäufung von Scheußlichkeiten, sondern gerade in ihrer Duldung.« (Carcassonne, Philippe (1978), *FREAKS - La monstrueuse parade*. In: *Cinématographe, la revue de l'actualité cinématographique* 37, S. 32-33, hier: S. 33).

Sprache spielt in dieser Verschiebung von Wertvorstellungen eine wesentliche Rolle. So sind die Namen der Protagonisten mit Vorsatz gewählt. Während in *sideshow*s den *freaks* als Teil ihrer Inszenierung oft Namen mit Bezügen zu Legenden oder Märchen gegeben wurden, gibt Browning seinen Nicht-*freaks* eben diese verweisenden Namen, während die *freaks* ihre eigenen bzw. recht gewöhnliche Namen tragen, die höchstens auf ihre Herkunft verweisen (s. Nowak 2011: 412).¹⁹ Jene Namen evozieren Vorstellungen, sie sind mythisch aufgeladen und projizieren die mit ihnen verbundenen Inhalte auf ihre Träger: Cleopatra, Hercules, Venus. Die Attribute der zugewiesenen Identität werden anfangs bestätigt, Hercules ist der starke Mann in der Show, Cleopatra herrscht als ›Königin der Lüfte‹ zumindest über ihre männlichen Mitakteure.²⁰ Doch diese

18 Dies gilt in Bezug auf die unheimlichen, weil nicht vollständigen Körper der *freaks*. Der unheimliche Racheakt zum Ende des Films bleibt zumindest im bekannten Filmschnitt den Augen der Zuschauer vorenthalten; nur sein Ergebnis wird teilweise präsentiert.

19 Hans und Frieda sprechen zeitweise sogar Deutsch bzw. mit deutschem Akzent; die Geschwister Harry (ursprünglich Kurt Fritz Schneider) und Daisy Earles (eigentlich Hilda Emma Schneider) sind in Deutschland geboren und 1914 (1915?) bzw. 1922 (1920?) in die USA gebracht worden. Andere *freaks* wie die *pinheads*, z.B. Schlitze, tragen ihre eigenen Namen.

Charakteristika werden zum Ende des Films in ihr Gegenteil verkehrt, wenn Hercules entmannt und Cleopatra zu einem huhnartigen Vogelwesen verstümmelt wird.

Eine weitere Kategorie, die in »Freaks« nur selten als eindeutig verhandelt wird, ist die des Geschlechts. Geschlechtergrenzen werden während der Handlung auf unterschiedlichen Ebenen überschritten. Wenn die bärtige Frau ein Kind bekommt, bedeutet dieser Moment der Mütterlichkeit eine Negierung ihres Bartes, und wenn sich der Vater des Babys dann als menschliches Skelett herausstellt, dessen Aussehen bestenfalls androgyn, aber sicher nicht männlich zu nennen ist, werden normative Geschlechterkategorien hinterfragt und zerrüttet. Deutlich wird diese Ambivalenz in der Zuschreibung ebenfalls in der Person des Hermaphroditen Joseph/Josephine, dessen Zwitterigkeit nicht nur optisch durch eine vertikale Teilung, sondern auch im Verhalten aufscheint. Einige der Freaks werden als geschlechtslos beziehungsweise »vorgeschlechtlich« präsentiert, indem sie verbal infantilisiert werden. Dies geschieht nicht zuletzt durch die hellen Stimmen der Kleinwüchsigen und die Sprachunfähigkeit der mit Mikrozephalie Behafteten, aber auch dadurch, wie sie im Film angesprochen werden und durch das Sprechen über sie. Gepaart mit dem allgemeinen Verhalten der mit den *freaks* befreundeten Normalwüchsigen vermittelt dies in den meisten Fällen ein Bild der (unterstellten) sexuellen Unreife (s. auch Nowak 2011: 328f.).

Auch auf der Ebene der ersten Inszenierung wird mit Geschlecht gespielt. So begegnen wir Clown Roscoe (Roscoe Ates) das erste Mal, als er, als Römerin verkleidet, nach seinem Auftritt die Manege verlässt. Diese Situation wird innerhalb des filmischen Geschehens kommentiert und reflektiert in seinem Dialog mit Hercules. Bombaci konstatiert, dass allgemein eine instabile Männlichkeit gezeigt werde, die innerhalb wie außerhalb der Erzählung zum Tragen komme (Bombaci 2006: 97-108). So ist z. B. einer der Kleinköpfigen, Schlitze, zwar männlich, trägt aber im Film (wie auch im richtigen Leben) Frauenkleider, da diese es ihm einfacher machten, seine Notdurft zu verrichten und Bewegungsfreiheit garantierten. Innerhalb der Handlung wird Männlichkeit zerstört und als Konstrukt aufgedeckt, wenn beispielsweise klar wird, dass Hans für Cleo kein »ganzer Mann« ist. Er wird aufgrund seiner Körpergröße von ihr wie ein Kind behandelt, während Cleo selbst vom Auftreten her als »männlich« bezeichnet werden kann. »*Demonstrating that she is a better man than Hans will ever be, Cleo becomes what Susan Lurie would designate a »phallic woman«*«, »[a]nd, as such, must literally be »cut down to size« by her husband and his friends« (Hawkins 1996: 272; ebd., Fußnote 20). Ihr Machtanspruch wird zusammen mit ihrem Körper »zurechtgestutzt«. Der starke Mann Hercules wird in der Originalfassung kastriert und büßt damit seine Männlichkeit komplett ein. Hawkins diskutiert die ungewöhnliche Rolle des Weiblichen in »Freaks« ausführlich (Hawkins 1996: 274), und kommt zu dem Schluss, dass die *freaks* letztendlich diejenigen sind, die durch die »Kastration« von Cleopatra das patriachale System aufrecht erhalten. Damit wären sie, die »Nicht-Normalen«, diejenigen, die ein normatives System stabilisieren.

Mit den oszillierenden Grenzsetzungen und -aufweichungen körperlicher Attribute und Zuschreibungen geht die Frage nach dem normativen Körper einher. Hans fetischisiert die »große« Cleo, sie ist etwas Ganzes, während er, um im Bild zu bleiben, die »halbe Portion« abgibt. Dabei ist Hans ebenso wie Frieda – und im Gegensatz zu den anderen kleinwüchsigen Darstellern – wohlproportioniert und bildet so selbst eine Schnittmenge zwischen zwei möglichen Kategorien. Wir finden im Film keine klaren Trennungen, sondern nur graduelle Abstufungen, die

20 »Venus« rekurriert im Kontext des Films eher auf die Philantropie der Namensträgerin (die außerdem auch noch gut aussieht), als dass sie die Göttin der Liebe zu nennen wäre. Bezeichnenderweise bleibt dieses weiter gefasste Namensattribut bis zuletzt konstant und erfährt, passend zum Charakter, keine Veränderung.

Eine andere Deutung erfährt der Name, wenn wir der über das Drehbuch rekonstruierbaren vermutlichen ersten Fassung des Filmes folgen: Venus, Göttin der Liebe, scheint ursprünglich als Flittchen bzw. leichtes Mädchen konzipiert gewesen zu sein.

sich fortwährend verschieben, von unter- zu überdurchschnittlichen Körpern und zurück. Dieses Verfahren lässt Rollen und Identitäten unscharf werden, gerade wenn die beeinträchtigten Körper der *freaks* durch ihren Zusammenschluss zum Zweck der Rache am Ende des Films einen neuen, mächtigen Körper bilden.

»Erstens befreien sich die *freaks* durch den investigativen und kontrollierenden Blick, dem sie Cleopatra und Hercules unterwerfen, von jener Position des Blickobjektes, auf die das Monstrum des Horrorfilms normalerweise festgelegt ist (vgl. L. Williams 1990: 10). Zweitens wird durch den Umstand, dass am Ende von »Freaks« eine Mehrheit deformierter Körper eine Minderheit wohlgeformter Körper zur Strecke bringt, jene – unter anderem durch Brownings eigenen Film *Dracula* eingehaltene – Konvention invertiert, der zufolge Horrorfilme damit enden, dass eine Gruppe normativer Körper einen einzelnen monströsen Körper vernichtet (vgl. Stein 1980: 164f.; Schmid 1997: 103).« (Nowak 2011: 579f.)

Laut Nowak wird die menschliche Identität der *freaks* beim Kriechen im Schlamm durch die umgebende Dunkelheit dissimiliert (s. Nowak 2011: 358): »Indem die monströsen Körper die normativen durch den materiellen Raum verfolgen, überschreiten sie zugleich jene Grenze, die sie von ihren Antagonisten auf eine immaterielle Weise trennt.« (Nowak 2011: 289) Diese Bewegung der *freaks* findet auf der Leinwand nach vorne gewandt statt. Damit wird auch die Grenze zwischen filmischem Bild und realem Raum bedroht. Es scheint, als hätten die Schauspieler vor, in den Zuschauerraum vor der Leinwand einzudringen und in diesen überzugreifen. Und auch wenn Seeßlen über diese Szene schreibt »... unsere Sympathie verlagert sich wieder, vielleicht sogar wider Willen, auf die Seite des ›Menschen‹« (Seeßlen 2006: 69), so möchte ich doch behaupten, dass unser Hineinimaginieren zwischen dem einen und dem anderen Teil der Protagonisten gefangen bleibt. In dieser Szene gibt es keine ›Menschen‹ mehr, nur Monster, die voreinander fliehen und einander verfolgen – für eine gefühlsmäßige Annäherung an gleich welche Seite ist in der Drastik der Bilder und der Dramatik der Situation kein Raum. Wir können uns im Geschehen nicht mehr verorten und werden daher auf uns selbst zurückgeworfen.

In Momenten wie diesem zerreiben wir uns zwischen Schaulust, Angstlust und Machtlust. Moralisch stehen wir noch auf der Seite der *freaks*, die sich in erster Linie zu wehren versuchen und deren Handlung wir erst rückblickend ablehnen werden, wenn uns die konkreten Konsequenzen bekannt sind. In körperlicher Hinsicht jedoch fühlen wir mit Hercules und Cleopatra, die aufrecht fliehen – die Vorstellung, wie die *freaks* durch den Schlamm zu kriechen, ist zu weit von unseren Normen entfernt. Die Situation wie alle in ihr agierenden Figuren bleiben einer totalitären Deutung entzogen. Es findet ein beständiges Spiel mit Grenzüberschreitungen statt, und diese aufrecht erhaltene Ambivalenz führt das Geschehen in die Nähe des Transdifferenzen und Grotesken.

4 Transdifferenzen und groteske Bilder

»Transdifferenz ist nicht als Überwindung von Differenz, als Entdifferenzierung oder als höhere Synthese misszuverstehen, sondern bezeichnet Situationen, in denen die überkommenen Differenzkonstruktionen auf der Basis einer binären Ordnungslogik gleichsam ins Schwimmen geraten und in ihrer Gültigkeit *temporär* suspendiert werden, ohne dass sie damit endgültig dekonstruiert würden. Transdifferenz bezeichnet damit nicht die Überwindung beziehungsweise Aufhebung von Differenz, denn das entspräche dem Denken der Einheit, sondern das Aufscheinen des in dichotomen Differenzmarkierungen Ausgeschlossenen vor dem Hintergrund des polar

Differenten. Mit anderen Worten: Transdifferenz steht gleichsam in einem komplementären, nicht jedoch in einem substitutiven Verhältnis zu Differenz.« (Lösch 2006: 23f.)

Transdifferenzen sind Differenzerscheinungen, bei denen zwei oder mehr (Sinn-)Bereiche miteinander relationiert werden, ohne dass dadurch ihre gegenseitige Differenz bleibend aufgehoben würde. Die Definition weist auf ein Drittes, Anderes, schwer Fassbares und erinnert an die Begriffsbestimmung des Grotesken, wie wir sie bei Fuß finden: Das Groteske unterläuft das »klassisch-apolinische Prinzip dichotomer Stabilisation [...]. Es liquidiert ihre Antagonismen zugunsten von Ambiguität und Ambivalenz.« Der Struktur der klassischen Logik »setzt das Groteske eine dreiwertige Logik entgegen. Ihr dritter Wert ist die unendliche Unentscheidbarkeit des Sowohl-Als auch, das zugleich ein Weder-Noch ist, die Dreiwertigkeit der Chimäre.« (Fuß 2001: 193 f.)

Die Groteske dient als Medium zur Darstellung einer entfremdeten Welt und des kulturellen Wandels. In grotesken Darstellungen wird scheinbar Unvereinbares miteinander verbunden, das Monströse und Abgründige einer entfremdeten Welt tut sich vor den Betrachtern auf. Damit rückt das Fremde und Verzerrte aus der Peripherie ins Zentrum des Blicks. Überzeichnete Bilder zeigen die Wirklichkeit in einem Zerrspiegel und rufen so einen Meta-Realismus auf, der einer uns bekannten Logik folgt, ohne ihr ganz zu gehorchen. Vielmehr scheint es sich um die Gleichzeitigkeit mehrerer Logiken zu handeln, deren Übergänge diffus bleiben. Die Übertreibung und gleichzeitige Fragmentierung der Realität stellt im Bild dessen Differenz zur Wirklichkeit aus und verweist damit auf diese.²¹ Was wir sehen, wird in dem Moment akzeptabel, wenn das Fremde als das Andere erkennbar wird und uns durch die Form der Vermittlung nicht zu nahetreten kann. Das ›Bild von etwas‹ präsentiert sich als Abbild, das nie selbst Realität, sondern nur Repräsentation sein kann.

Die Bilder, mit denen uns der Film »Freaks« konfrontiert, sind groteske Bilder, sie operieren mit grotesken Körpern. Das Groteske, sagt Fuß, erreiche sein Ziel der Dekomposition und schließlich des Kulturwandels durch die Herstellung einer Unbestimmtheit und Unsicherheit in Bezug auf die dem gesellschaftlich-moralischen Konsens unterworfenen und bis zur Zersetzung nicht infrage gestellten Regeln der Kulturformation.²² Gemeinsam ist den Situationen, in denen sich der Groteske bedient wird, der Verlust eines Glaubens an die geschlossene Welt der vorangegangenen Zeit.²³ Dieser Verlust ist auch in »Freaks« spürbar, und er kommt wiederholt zum Tragen: Anfangs werden moralische Kategorien aufgebrochen, wenn die Rollen der *freaks* und der normalwüchsigen Menschen gegeneinander verkehrt werden. Haben wir uns in das neue Gefüge eingefunden, kippt auch dieses, wenn die *freaks* eine ihnen eigene Moral zeigen, in der die Loyalität zueinander über dem Gesetz steht.

Es gibt in »Freaks« kein Schwarz und Weiß, das seine Farbwerte konstant beibehalte, aus jedem Attribut, jeder Implikation entsteht ein Drittes, das sich außerhalb einer zweiwertigen Logik bewegt.²⁴ Die

21 In abgeschwächter Form ist es nichts anderes, was jedes Bild, jeder Film und jedes Schaustück letztendlich bietet: ein Bild von, eine Erzählung über etwas. Bilder bilden nie per se ›eine Wirklichkeit‹ ab; es gibt nur subjektive Bilder und subjektive Wirklichkeiten. Bilder verfremden; selbst das vermeintlich objektive Foto zeigt nur einen Ausschnitt dessen, was sich vor dem Objektiv befindet, und bietet so sowohl räumlich wie zeitlich eine subjektive Auswahl von Aspekten von Wirklichkeit. Dennoch wird unsere Umwelt unter anderem durch Bilder für uns erfahrbar, und in der Verfremdung der Körper und der Zuspitzung von Situationen werden Mechanismen der Realität erleb- und erfassbar.

22 »Die Funktion der grotesken Liquidation symbolisch-kultureller Ordnungsstrukturen durch die Dekomposition ihres dichotomischen Aufbaus ist es, Situationen unendlicher Unentscheidbarkeit zu provozieren, um auf diese Weise Unbestimmtheit zu produzieren. Indem das Groteske die Strukturen liquidiert, die Entscheidungen determinieren, macht es indeterminierte Entscheidungen nötig und möglich. Es setzt kreatives Potential frei.« (Fuß 2001: 195)

23 Das Interesse am Grotesken hat seine Höhepunkte in Krisen- und Umbruchzeiten, wenn die Ordnungen des vermeintlich Natürlichen, Gewohnten und Idealen instabil werden und unter ihrer Oberfläche das Absurde und Paradoxe hervortreten beginnt als Verbote neuer Ordnungen und Unordnungen.

24 »Zugleich aber rückt die Ambivalenz, die Brownings Filme mit der *freak show* und dem frühen Kino teilen, diese drei Hervorbringungen der Populärkultur ein weiteres Mal in die Nähe des Karnevals. [...] Und vielleicht macht die Verwischung der Grenze zwischen Affirmation und

Betrachteremotionen bleiben ebenso wenig konstant wie die moralischen Werte, alle Elemente geraten in Bewegung. Das Andere kommt zur Aufführung als Gefährdung der Grenzen, die wir benötigen, um unsere Identität zu sichern und zu wahren. Fundamentale Kategorien der Selbstverortung und -wahrnehmung werden gestört und unterlaufen, wenn immer wieder in Grenzbereichen agiert wird und beständige Grenzverschiebungen die Handlung bestimmen.²⁵

Das Gefühl der Entfremdung durch das Aufbrechen eines als Realität (der Narration) akzeptierten Gefüges stellt sich immer wieder neu ein. Es beginnt mit der Vorstellung der Protagonisten und ihrer verformten Körper, die im Alltag des normalen Betrachters eher keinen Platz haben. Dann werden wir erneut in Erstaunen versetzt, wenn die Fähigkeiten dieser Körper wider Erwarten die Normen des Alltags erfüllen. Die größte Erschütterung aber trifft uns, wenn wir in dem Moment, in dem das Geschehen umschlägt, begreifen müssen, dass die bemitleidenswerten, harmlosen, freundlichen *freaks* eine Seite haben, die wir als aufgeklärte Menschen mit dem Teufelsglauben vergangener Jahrhunderte vergraben meinten: Die Missgeburt verhält sich, als sei ein Dämon in sie gefahren. Alles Maßvolle scheint verloren, Rachsucht und Hass dominieren und bestimmen in dieser Situation den Handlungsverlauf.

Die Groteske in »Freaks« liegt nicht darin, dass die Zuschauer dem Anblick der verbildeten, missgestalteten Körper echter *freaks* ausgesetzt werden, die eigentliche Groteske ereignet sich in dem Moment, in dem die Machtverhältnisse sich umkehren und das abnorm Anzusehende sich als wahrhaft abnorm erweist, indem es allzu menschlich reagiert. Wenn mit dem Ende des Films die Ordnung wieder hergestellt scheint und sich Hans und Frieda – wie in einer guten Romanze – vergeben und versöhnen, ist unsere Welt noch immer erschüttert. Die Ventilfunktion des Karnevals ist nicht länger gegeben, da hier – anders als dort – dem Destabilisierten und dem Destabilisierenden kein Rahmen, keine zeitliche oder örtliche Begrenzung mehr zugewiesen wird, in der es legitimiert stattfinden kann. Der Film hinterlässt uns orientierungslos, das befreiende Lachen bleibt uns im Halse stecken.

5 Strafen und Schöpfen

Die *freaks* im Film sind allesamt *natural freaks*, d. h. Menschen, die mit körperlichen Mißbildungen geboren wurden. Unter ihnen finden sich weder Personen, die durch (Selbst-)Verstümmelungen zu ihren außergewöhnlichen Köpern gekommen sind (*maked freaks*), noch *gaffed freaks*, die nur so tun, als seien sie anders.²⁶

Zu Beginn des Films sehen wir Madame Tetrallini (Rose Dione), die Besitzerin oder Direktorin des Zirkus, mit den *pinheads* und einer Gruppe verwachsener Kleinwüchsiger²⁷ auf einer Wiese beim Spiel. Es entspinnt sich eine kurze Auseinandersetzung mit einem besorgten Bediensteten und dem Landbesitzer, der die Gruppe am Ende verweilen lässt.²⁸ Als sie wieder allein sind, schilt Madame ihre »Kinder« für deren ängstliches

Subversion auch die eigentliche Subversivität jener drei populärkulturellen Thematisierungen des monströsen Körpers und seiner Transdifferentialität aus, die den Gegenstand [meiner] Untersuchung bildeten.« (Nowak 2011: 653 f.)

25 Der Anblick der siamesischen Zwillinge lässt die Frage nach Körpergrenzen permanent auftauchen, in dem Moment, wo die eine Hälfte des Zwillingen ihren Gatten küsst und die andere diesen Kuss genießt, auch die nach moralischen und psychischen Grenzen, usw.

26 Bei einigen der *freaks* lässt sich diese Behauptung nicht beweisen oder widerlegen; so ist unklar, ob z.B. Joseph/Josephine tatsächlich zweigeschlechtlich ist. Die meisten der *freaks* sind allerdings so eindeutig körperlich anders, dass ausgeschlossen ist, dass sie lediglich »gemacht« sind, weder für den Film noch für ihre Tätigkeit als *sideshow*-Darsteller.

27 Zu dieser Gruppe gehören, außer den drei Kleinköpfigen, Kookoo, »*the bird woman*«, der kleinwüchsige Angelo sowie Johnny, dessen untere Körperhälfte fehlt, und Radian, »die menschliche Raupe«, ein Mann, der nur aus Kopf und Torso besteht.

28 Der bürgerliche Körper kommt in diesem Film nur in Gestalt des Landbesitzers vor, und zeigt damit eine Gestalt, die in der Lage ist, Dinge und Menschen sie selbst sein zu lassen, da sie sich Großzügigkeit leisten kann und außerdem ausreichend Distanz zum Geschehen/zu Sehenden hat.

Verhalten und schließt mit der Aussage, Gott würde sich um alle seine Kinder kümmern (»*Have I not told you God looks after all his children?*«). Damit schließt sie »ihre« *freaks* in die Gruppe der Kinder Gottes ein. Diese Aussage gewinnt an Bedeutung, wenn wir uns vergegenwärtigen, dass es sich bei allen gezeigten um *natural freaks* handelt, die entsprechend tatsächlich so sind, »wie sie von Gott geschaffen wurden.« Die Auswahl der Darsteller lässt also die Schlussfolgerung zu, dass sich Madames Aussage auf diejenigen Körperformen bezieht, die natürlichen Ursprungs sind. Sie eröffnet damit die Möglichkeit einer Interpretation, die am Ende des Films Cleopatra als einzigen *made freak* aus der Menge der Gotteskinder ausnimmt. Damit wäre der Ausruf der *freaks* auf dem Hochzeitsfest, Cleopatra in ihre Gruppe aufzunehmen (»*We accept her one of us!*«) mit der Durchführung ihrer Verstümmelung gleichzeitig bewahrheitet und zurückgenommen worden. Seeßlen schlussfolgert:

»Cleopatra, die die Aufnahme in die Gemeinschaft der Freaks nicht bewältigt hat, ist der Spiegel der verfehlten Integration der Freaks in der Gesellschaft der »normalen« Menschen und wird in einer vom Regisseur bewusst mehrdeutig gehaltenen Szene in einer Form des Gottesurteils bestraft. Weil sie nicht innerlich, nicht emotional *one of us* werden kann und will, macht man sie äußerlich zu einem der Freaks. Das ist sehr viel mehr als ein bloßer Racheakt.« (Seeßlen 2006: 143)

Durch die Art der Verstümmelung wird Cleopatras Körper an die Kleinwüchsigkeit von Hans und Frieda angepasst (Nowak 2011: 464). Cleo als *made freak* »works as a nice metaphor for the way that freaks are shown as »social constructs« throughout the film. [...] we are ultimately presented with a woman who has been turned into a freak as punishment for her immorality and greed (i.e., a woman whose physical difference is the sign of her inner monstrosity)« (Hawkins 1996: 269). Durch ihr verwerfliches Verhalten, das moralische gesellschaftliche Normen missachtet, werden Cleopatra (und Hercules) animalisiert; ihr animalisches Verhalten führt letztendlich zu einer Animalisierung ihrer Körper und Ausdrucksmöglichkeiten in der Verstümmelung durch die *freaks*, welche sich offensichtlich in Attributen (Körperform) und Verhalten (Lauten) zeigt. Das Implizite ist explizit geworden.

Wir haben es also bei »Freaks« mit unterschiedlichen Formen der Monstrosität und Konstruiertheit, natürlicher wie gemachter, körperlicher wie moralischer zu tun. Mit Klassifizierungen wird gespielt, Grenzen werden verschoben und aufgehoben, Ein- und Ausschlüsse fortwährend neu definiert. Körperformen und Verhaltensweisen lassen sich nicht mehr in normative Kategorien einteilen, sie verweisen auf dichotome Ursprünge, Einordnungen und Zuweisungen und ermöglichen keine Rückschlüsse mehr. Besonders deutlich zeigt sich dies an der Stelle, an der die Macht von Bestrafung und Schöpfung sowie die Verbindung dieser beiden Kategorien zum Ausdruck kommt. Wenn die *freaks* Cleo für ihren Verrat verstümmeln, schöpfen sie dabei zugleich einen neuen *freak*, eine Art *super-freak*: »*the most astounding, living monstrosity of all time*« wird sie vom Ausrufer am Filmbeginn betitelt. Wurden körperliche Missbildungen zu früheren Zeiten als »gottgemacht« aufgefasst, so ist das, was die *freaks* Cleo angedeihen lassen, als Akt der Schöpfung aufzufassen.²⁹ Cleopatra wird in jeder Hinsicht neu geformt, körperlich wie geistig. An sie lassen sich keine moralisch-wertenden Maßstäbe mehr anlegen, viel zu sehr ist sie zu einem Ding geworden, dem keine Gefühle mehr anzusehen sind. Nicht zuletzt geschieht dies, indem sie in ein Vogelwesen verwandelt wird: Ihr Körper ist nicht mehr anthropomorph zu nennen, ihre Mimik ist auf ein Minimum reduziert und sie hat ihre Sprachfähigkeit eingebüßt. Cleopatra ist die letzte Menschlichkeit genommen worden und damit steht sie außerhalb aller gesellschaftlichen Kategorien.

29 In dem Aufsatz »Zoologiken: Tierpark, Zirkus und Freakshow« bezeichnet Thomas Macho *freakshows* als »letzte »Wunderkammern« der Moderne« (Macho, in: Theile 2005 : 171); ein Kuriositätenkabinett, das zum Bestaunen und Gruseln ebenso dient wie als Sammlung und zur Erweiterung des Wissens über das Unbekannte. Macho geht aber in seiner Interpretation noch weiter: »Das eigentliche Phantasma der Freakshows ist das Phantasma der Züchtung, der artifizien Produktion ...« (ebd., S. 175). Damit spannt er den Bogen – und Ähnliches ließe sich über »Freaks« sagen – vom »natürlichen« zum »gemachten« Körper, der zweckfrei als reine Potenz attraktiv scheint.

Die bis hierher angeführten Einschlussmechanismen (»one of us«, »all gods children«) und die in diesem Zusammenhang einzig erfahrbare Grenze, nämlich der Ausschluss eines undefinierten ›Anderen‹, sind aufgehoben – Cleopatra wird in dem Moment, in dem sie selbst *freak* und damit Teil der *freakshow* wird, etwas, dass außerhalb der Gemeinschaft steht – und nicht mehr »one of us« ist, da die *freaks* sich von ihr abgewandt haben. Sie darf auch nicht mehr als Gottes Kind gelten, da sie, und dies wird durch ihre Deformation deutlich gemacht, aus der Gnade gefallen ist. Mit der Inklusion erfährt die Gestalt Cleopatras zugleich eine Exklusion. Doch dies entspricht keinem Übergang, sondern diese beiden Zustände ko-existieren, eine groteske Transdifferenz.

6 Attraktive Körper im Kino. Inszenierungsstrategien

»Während das klassische Narrationskino dem Rezipienten eine voyeuristische Position zuweist, von der aus er das diegetische Geschehen beobachten kann, ohne dass ihm die Darsteller ein Bewusstsein seiner Präsenz signalisieren, adressiert das frühe Attraktionskino seine Zuschauer auf exhibitionistische oder deiktische Weise.« (Nowak 2011: 149)

Der Film weist Diskontinuitäten in der Erzählung und in der Montage auf.³⁰ Sie treten besonders deutlich in den *gags* zutage, den komischen Einlagen, die zwar fruchtbar für die Beschreibung der handelnden Personen sind und deren Rollen symbolisch verdeutlichen, die aber die Handlung nicht vorantreiben. Nowak beobachtet, »... dass Brownings Expositionen mitunter tatsächlich in voneinander isolierte Momente zerfielen.« (Nowak 2011: 601) Er sieht in Brownings Filmen eine Nähe zur Attraktionsmontage, bei der die Anziehungskraft der Bilder aus der Aggressivität einzelner Einstellung resultiert. Schockeffekte sollen die Zuschauer aus ihrer bürgerlichen ästhetischen Behaglichkeit hinauskatapultieren und in einen Zustand der emotionalen Stimulation versetzen, in dem sie das zu Sehende unter neuen Voraussetzungen zu rezipieren bereit sind.³¹

»Wie in den vorherigen Kapiteln erläutert, nimmt Browning die ästhetische Tradition des Frühen Kinos, d. i. die Lust am Schauen auf und bietet dem Publikum nicht an, sich den Film über Identifikation einzuverleiben und somit zu beherrschen.« (Dellmann 2009: 75) Durch Kamera- und Blickführung, verstärkt durch das Verhalten der Darsteller, das immer wieder befremdlich wirkt, werden wir in einer emotionalen Distanz zum Geschehen gehalten, die uns zu Voyeuren macht³², die der Erzählung mit den Augen folgen, unvernünftig, die Handlung zu beeinflussen oder uns in ihr zu verorten. Auch die Sprünge und Brüche, die sich in der Erzählung finden lassen, verhindern eine Immersion der Betrachter.

Wie die *freakshow* schwelgt »Freaks« in der Dialektik von Ent- und Verbergen (s. Nowak 2011: 80). Alles ist Konstruktion, »[h]inter dem Schein liegt nicht die Wahrheit, sondern nur die Erkenntnis, dass es sich um eine Illusion gehandelt hat« (Dellmann 2009: 98). Hinter jeder Schicht der Täuschung und Ent-Täuschung liegt eine weitere Sinnebene; inneres Sein und äußerer Schein sind so wenig deckungsgleich wie konsistent. Auch Kameraposition und -führung haben keine normative Referenz mehr, alle Größen werden als relational wahrgenommen und die Blickwinkel den jeweiligen Protagonisten angepasst.

30 Wie bereits vorher erläutert (s. Anm. 4) und aus der angegebenen Quelle ersichtlich, lässt sich dies aller Wahrscheinlichkeit nach aus dem Umschnitt heraus begründen.

31 »*Beautifying is one classic operation of the camera, and it tends to bleach out a moral response to what is shown. Uglifying, showing something at its worst, is a more modern function: didactic, it invites an active response. For photographs to accuse, and possibly to alter conduct, they must shock.*« (Sontag 2003: 64) Diese Aussage Sontags lässt sich auf die Inszenierungen im Film übertragen.

32 In der Einführung zu ihrem Buch *Schaulust* definieren Stadler und Wagner Voyeurismus als »schulhaftes Sehen« (Stadler/Wagner 2005 : 7).

Während für die *sideshows* Vorhang oder Schleier die Funktionen des Sichtbarmachens und Verhüllens übernehmen, um derart die Spannung in die Höhe zu treiben, nutzt der Film seine genuinen Mittel, vor allem den Bildausschnitt (Cadrage), um ähnliche Effekte zu erzielen. So wird beispielsweise die verstümmelte Cleo zu Beginn des Films »nur dem Blick der innerdiegetischen, nicht dem der außerdiegetischen Zuschauer präsentiert« (Nowak 2011: 251). Das Kinopublikum folgt gemeinsam mit den Schaulustigen im Film einem Ausrufer, der die gleich zu sehende Attraktion ankündigt – anders als diesen bleibt uns der Blick in den Karton, in dem sich, wie sich am Ende des Films herausstellen wird, die verstümmelte Cleo befindet, durch den Winkel der Kamera aber verwehrt. Der gezeigte Bildausschnitt kündigt eine Enthüllung an, verbirgt diese aber für die folgenden 60 Minuten.

»Die permanente Oszillation zwischen Ver- und Entbergung« (Nowak 2011: 253) zeigt sich nicht nur in der Sichtbarkeit der Dinge, sondern ebenso in einem Nebeneinander von Simulation und Dissimulation, wenn z. B. Cleos simulierte Liebe zu Hans und ihre versteckte Beziehung mit Hercules zeitgleich präsentiert werden. »Freaks« spielt permanent mit der Frage, was wirklich ist, und was Maskerade, äußerlich wie emotional. Fast keine der Inszenierungen im Film findet nur auf einer Ebene statt. Es finden sich Inszenierungen zweiten und dritten Grades, und je länger wir darüber nachdenken, desto mehr verschränken sich die Ebenen der Inszenierung und Maskierung ineinander.³³

Im Kontrast zu diesen immer wieder gezeigten Inszenierung *en abîme* bleiben die Inszenierungsstrategien der *freaks* unthematisiert. Es mag ihren geistigen und körperlichen Möglichkeiten geschuldet sein – ich denke an die *pinheads* oder die »menschliche Raupe« Randian –: Sie sind mehr oder weniger sie selbst. Wie auch auf der Bühne der echten *sideshow* werden sie »so dargestellt, als spielten sie stets nur sich selbst, eine Präsentationsform, die ich *Naturalisierung* nennen möchte« (Tervooren 2002: 179; Hervorh. im Orig.; Zitat nach Stammberger 2011: 22). Dass diese unterschiedlichen Grade der Darstellung zeitgleich und nebeneinander stattfinden, führt mit dazu, dass »[...] die Grenze zwischen den Gattungen des Spiel- und Dokumentarfilmes, [...] durch diese Besetzungsstrategie transgrediert wurde.«³⁴ Dies wirke umso stärker, wie Nowak anschließt, da diese »Übereinstimmung zwischen farbigen und körperlich deformierten Figuren und Schauspielern, wie man sie in Brownings Werk antrifft, im klassischen Kino alles andere als selbstverständlich« ist (Nowak 2011: 528 f.).

Regisseur Tod Browning hat viele seine Darsteller in *freakshows* gefunden³⁵, wo sie, wie auch im Film, ihre Körper zur Schau stellten. Die Darsteller werden nicht während der Vorstellung gezeigt – eine Ausnahme bilden Cleopatra und Hercules, die während ihrer Auftritte eingeführt werden –, sondern bei Tätigkeiten des Alltags, dem Einüben neuer Darbietungen, beim Abschminken, beim Wäscheaufhängen und im Umgang miteinander. Die normalgewachsenen Protagonisten treten – anders als die *freaks* – das erste Mal in ihren Bühnenkostümen in Erscheinung und werden dabei gezeigt, wie sie ihre Auftritte proben oder sich abschminken.³⁶

Hans und Frieda werden im Kostüm vor dem Eingang zur Manege eingeführt, in der Cleopatra und Herkules ihre Darbietungen aufführen. Als normalproportionierte Kleinwüchsige bilden sie eine Art Gelenk zwischen den beiden Gruppen, in ihnen manifestiert sich der Übergang vom »Normalo« zum »freak«. Dies zeigt sich auch in den Kameraperspektiven und Inszenierungen zu Beginn des Films, wenn sich der Winkel, aus dem

33 Der Schauspieler Wallace Ford spielt den Schausteller Phroso, der sich im Film als Zirkusclown verkleidet ... etc.

34 Und ebenso wie diese Reibung zwischen den Kategorien beim Betrachten des Films immer spürbar bleibt, offenbaren sich Reibungspotentiale an anderen Stellen. »Horror [...], das Genre entsteht vielmehr durch die Reibung zwischen Wirklichkeit und (Alb-)Traum. Das eine maskiert sich als das Andere ... Aber das filmische Subjekt, also das, was sich zwischen den Protagonisten und den Zuschauern entwickelt, gehört selber weder vollständig dem einen noch dem anderen an. In Horrorfilmen befinden wir uns auf einer Wanderung zwischen den Welten, und es ist keineswegs ausgemacht, welche von beiden die größeren Schrecken bereithält.« (Seeßlen 2006: 14)

35 Browning war selbst zeitweilig als Schausteller in *sideshows* unterwegs und hat mit einigen der Darsteller als Regisseur wiederholt gearbeitet.

36 Roscoe wird im Kostüm als Römerin eingeführt, Phroso der Clown kommt in Verkleidung ins Bild und Venus im Trikot.

wir das Geschehen betrachten, immer wieder verschiebt. Zunächst sehen wir, wie Hans und Frieda zu Cleopatra auf dem Trapez aufblicken, dann werden Hans und Cleo direkt nebeneinander gezeigt. Der so manifestierte Größenunterschied wird aufgehoben, wenn Cleo sich bückt, damit der Liliputanter ihr ein Cape umlegen kann, nun sind sie kurz auf Augenhöhe zu sehen. Anschließend reitet Frieda auf einem Pony vorbei, was sie wiederum auf Augenhöhe mit der stehenden Cleoptra bringt. »Größe wird in FREAKS von Anfang an als Relation, nicht als normativer Bezugspunkt beschrieben« (Dellmann 2009a: 146), oft setzt der kleine Körper die Norm (s. Nowak 2011: 454f.). Die Positionierung der Kamera hebt die Differenz von *freak* und normalem Körper auf: »Die Kamera ist stets auf der Höhe der *Freaks* [...]« (Dellmann 2009a: 144), die Frontalansichten des Films entsprechen der Kamera des Attraktionskino sowie dem Zuschauerblick. Das Bild zeigt vorrangig ganze Körper, wenn etwas abgeschnitten wird, dann sind es die Beine der »großen« Personen; das bereits fragmentarisch Aussehende wird nicht durch die Kamera weiter zerteilt.

Das Kino stellt den deformierten Körper nicht mehr zur Schau, sondern repräsentiert ihn filmisch. »[D]as Monströse entsteht im Kino durch den Blick« (Dellmann 2009: 29): Erst der Zuschauer evoziert es durch Projektion und Reflexion; die gerahmte Folie des Kinobildes schiebt sich zwischen Rezipient und Wirklichkeit. Die Betrachtung ästhetischer Inszenierung von Grausamkeit diffundiert einerseits durch die Ästhetisierung des zu Sehenden dessen moralische Bewertung und appelliert andererseits an unser Gewissen, uns zu diesen Bildern zu verhalten.³⁷ Die Distanz, die derart vergrößert wird zwischen Schauer und Objekt der Schaulust, wird in dem Moment wieder verringert, wo das Angeschaute zurückblickt.³⁸ Diese Bewegungen von Nähe und Distanz heben sich nicht gegenseitig auf, sondern verstärken sich im Wechselspiel.

Deutlich wird dieses Changieren zwischen hineingezogen und auf Distanz gehalten werden gleich zu Beginn von »Freaks«, wenn das Titelbild von hinten/innen heraus von einer Hand zerrissen und die »Illusionsmaschine« Kino derart aufgedeckt wird. Wir werden durch die Hand »hinter die Kulissen« gewunken, um uns mit dem nächsten Blick in den Kulissen einer *freakshow* in der Rolle der Schaulustigen wiederzufinden, die einem Marktschreier lauschen, allerdings ohne in der Folge das sehen zu dürfen, was diese zu sehen bekommen (die verstümmelte Cleo). Wir werden zurückgestoßen in den Zuschauerraum des Kinos. Das Wechselbad von Zeigen und Verhüllen, von An-sich-heranziehen und Wegstoßen, wird nicht nur im Verlauf der Handlung immer wieder gezeigt, sondern wir werden als Zuschauer direkt in es einbezogen.

7 Eine Ästhetik des moralisch Hässlichen?

»Bis weit ins 19. Jahrhundert hinein und teilweise auch noch im 20. Jahrhundert war das Monster vornehmlich eine Kategorie, um die körperliche Abweichung bzw. »Widernatürlichkeit« zu bezeichnen. [...] das Monster ist heutzutage vornehmlich eine moralische Kategorie.«
(Monster 2005: 1)

Die Bedeutung des Begriffs »Monster« hat sich von einer Benennung des Körperlichen hin zum Moralischen verschoben. Dies entspricht in »Freaks« der mit der Figurenentwicklung einhergehenden inneren Haltung der Zuschauer: von der Auseinandersetzung mit dem körperlichen zum moralisch Abartigen.

37 Ein ähnliche Gemengelage beschreibt Susan Sontag in ihrem Buch *Regarding The Pain Of Others* in Hinblick auf die Fotografie: »No moral charge attaches to the representation of these cruelties. Just the provocation: can you look at this? There is the satisfaction of being able to look at the image without flinching. There is the pleasure of flinching.« (Sontag 2003: 41)

38 Horrorfilme »drängen den Zuschauer förmlich in eine bestimmte Rolle: Sie zwingen ihn, sich zu dem drastischen Geschehen zu verhalten. Wichtiger als die Drastik der Darstellung ist hierbei die Perspektive der Inszenierung: Ist es der Blick des Täters oder des Opfers (also eine Distanzeinbuße) – oder der Blick des nur bedingt beteiligten Zuschauers (eine Distanznahme)?« (Stiglegger 2010 : 48 f.)

Hässlich ist, was unschön aussieht und so unser ästhetisches Empfinden verletzt und uns abstößt. – Hässlich kann aber auch sein, was sich, in moralischen Kategorien gemessen, gemein verhält. Körperliche Anomalien und physische Deformationen gehen in den Erwartungen der Zuschauer Hand in Hand, werden aber in »Freaks« durch die Darstellung der Figuren schnell unterlaufen, wenn diese sich als harmlos, nahezu kindlich, und mit normalen Emotionen ausgestattet zeigen.³⁹ Die verbildeten Körper werden bei Alltagsbeschäftigungen gezeigt, die deutlich machen, dass sie in der Lage sind, ihre Defizite zu kompensieren. Ästhetische und funktionale Kompensation treten an einigen Stellen des Films in Konkurrenz zueinander, wenn die Artistik der normalgebauten Menschen und die trotz körperlicher Defizite ausgeführten Tätigkeiten der *freaks* nebeneinandergestellt werden. Die Differenz zwischen deformiertem und wohlgeformtem Körper wird nivelliert, während sie vorgeführt wird – und vorgeführt, während sie nivelliert wird.⁴⁰

Die gezeigten Monstrositäten sind nicht beängstigend, sie machen erstaunen, aber letztendlich werden sie normalisiert – weil normal mit ihnen umgegangen wird. Gerade dies aber macht die Missgestalteten zu Zerrbildern des bürgerlichen Lebens: Je normaler sie agieren, desto fremdartiger scheinen sie uns, und desto notwendiger wird auch die Abgrenzung zu ihnen.

Die Inszenierung der *freaks* lässt offen, wann und inwiefern sie als Mensch oder als Monster gesehen werden sollen (Dellmann 2009a: 137), die Kategorien von Norm und Abweichung greifen nicht mehr. Es gibt keine Normalität ohne »Abgrenzungsfolie« (Dellmann 2009a: 38), ebenso wenig gibt es Abweichungen, wo keine Norm festgemacht werden kann. Diese Irritation erschwert jede Identifikation mit den Darstellern. Alle zu sehenden Figuren werden »im Modus der Sensation präsentiert«, alle Körper werden zu »Unterhaltungsobjekten« (Dellmann 2009a: 144 ff.).

»So findet sich weniger in den *Inhalten* des Films als vielmehr in der Interaktion des Publikums 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.« (Dellmann 2009a: 139)

In dem Moment, in dem sich die *freaks* zusammenschließen, die Vergeltung planen und durchführen, werden sie zu wahren *freaks*. Sie agieren als Gruppe, als ein einziger Körper, als Schwarmintelligenz; sie, die sich vom Aussehen her signifikant nicht nur vom Normalen, sondern auch voneinander unterscheiden, scheinen ein einziges Wesen zu bilden. Alles kindlich Unbeholfene, ihre körperlichen und geistigen Fähigkeiten einschränkende ist hinweggefegt, sie agieren als mörderisches Kollektiv mit tödlicher Präzision. Im Racheakt, »bei dem die Titelfiguren dieses Films ihre individuellen körperlichen Deformationen durch die Bildung eines Kollektivleibes überwinden« (Nowak 2011: 289), transgredieren die Körpergrenzen und helfen, physische Limitationen zu überwinden. Wenn noch in den Minuten davor das Normale als das Böse erscheint, wenn Cleopatra kaltblütig Liebe heuchelt, während sie Gift verteilt, um sich persönlich zu bereichern, so kippt an diesem Punkt alles, was bisher gegolten hat; die Kategorien Gut und Böse, Schön und Hässlich werden verzerrt und beginnen ineinander zu verlaufen.

39 Hans beklagt sich bei Cleo: »*They [die großen Leute, jw] don't realize I'm a man, with the same feelings they have.*«

In diesem Zusammenhang ist auch interessant, dass in der ursprünglichen Fassung die Szene im Park, in der die *freaks* in der Natur spielen, am Anfang des Films gestanden haben soll. Eine derartige Einführung in die Geschichte hätte die Naturalisierung und die Betonung darauf, dass »wir alle Gottes Kinder« sind, noch stärker hervorgehoben.

40 Die *freaks* sind eine große Gemeinschaft und ihre Beziehungen zu den »Normalen« der Truppe sind in großen Teilen freundschaftlich. In der ersten Hälfte des Films werden sie vor allem in ihrem Alltagsleben gezeigt, bei Tätigkeiten und Verrichtungen, die wegen ihrer Missbildungen dennoch oft an Showeinlagen erinnern, so z.B. wenn sich der ohne Arme und Beine geborene Prinz Randian eine Zigarette dreht und anzündet. Sein Gesprächspartner, einer der normalgewachsenen Rollo-Brüder, bleibt derweil im Off.

Die Frage, der wir uns als Zuschauer nach Ende des Films stellen müssen, ist die Frage danach, was wahrhaft schrecklich und hässlich zu nennen ist, und ob diese urteilenden und damit normierenden Bezeichnungen überhaupt angebracht sind. Wie lässt sich entscheiden, was abschreckender ist, die körperlich deformierten *freaks* oder die moralisch verdorbenen ›normalen‹ Menschen, die die Nöte und Wünsche ihrer Kollegen zu ihrer eigenen Bereicherung nutzen? Wie verhält es sich, wenn die *freaks* sich entscheiden, Rache zu nehmen? Und was ist eigentlich mit Hans' Verhalten? Er ist derjenige, der die Geschichte ins Rollen bringt, indem er eine andere Frau begehrt und sich von seiner Verlobten lossagt in dem Moment, in dem er diese andere haben kann, ein Ideal, das schöner, größer, der Norm entsprechender ist. Hintergeht damit nicht er als erster die Gemeinschaft der *freaks*? Nicht nur körperliche, auch moralische Ambiguitäten ziehen sich durch den gesamten Film (z.B. wenn Madame Tetrallini zu Anfang als Beschützerin, gleichzeitig aber auch als Besitzerin der *pinheads* eingeführt wird); die moralischen Grenzen werden, ebenso wie alle anderen, unablässig verschoben.

Die *freakshows* versuchten, durch Verbürgerlichung, Animalisierung oder Deifizierung der Zurschaugestellten dem Mitleid entgegenzuwirken und sich die Faszination der Betrachter zu sichern. In »Freaks« wird auf ähnliche Weise gezeigt, dass Mitleid keine angemessene Reaktion sein kann. Es entsteht an den Stellen Mitgefühl, an denen es Identifikationspotential gibt, beispielsweise, wenn Hans in Liebesdingen übel mitgespielt wird. Hans ist aber, abgesehen von seiner Kleinwüchsigkeit, wohlproportioniert. Damit wird eine Person verletzt, die durch ihre Größe und zeitweise Naivität zwar kindähnlich wirkt und insofern unseren Beschützerinstinkt anspricht, aber keiner der körperlich oder geistig versehrten *freaks*, der viel stärker an unser Mitleid appellieren würde, da er sich vermeintlich nicht wehren kann. Wir identifizieren uns nicht mit Hans, dazu ist sein Körper vermeintlich zu defizitär; unsere Gefühle bleiben diffus und abstrakt. Vielmehr wird unser allgemeiner Gerechtigkeitssinn angesprochen, es scheint notwendig, eine (wie auch immer geartete) ›Ordnung der Dinge‹ wieder herzustellen.

Dies nehmen am Ende die Protagonisten selbst in die Hände. Doch auch wenn hier die (körperlich) Schwächeren sich rächen, was zunächst auf unsere Zustimmung stößt, findet sich ein distanzierendes Moment: Eine Vielzahl Personen geht auf zwei fliehende einzelne los, denen am Ende keine Gnade gewährt wird. Auch wenn wir uns wünschen, dass Hercules und Cleo zur Rechenschaft gezogen werden, gelingt es uns doch kaum, uns mit der Masse der sich über den Boden schlängelnden, kriechenden *freaks* zu identifizieren.⁴¹ Und auch, was die Bestrafung angeht, hätten wir wahrscheinlich eine andere Form gewählt. Die Distanz zu der Gruppe im Film mit dem größten Identifikationspotential wird an dieser Stelle unüberbrückbar: Hier löst sich die Behauptung des Bediensteten aus der Parkszenen ein, die *freaks* seien »horrible twisted things, crawling, whining, globbering«. Was zu Beginn des Films als Vorurteil dahergekommen ist, bewahrheitet sich am Ende in der visuellen Repräsentation.

Während sich zunächst von einer Überkreuzung physischer und moralischer Differenz sprechen lässt – schöne Körper verhalten sich abstoßend, während sich abstoßende Körper moralisch integer geben – kommt es mit der Racheszene zur »Parallelisierung von physischer und moralischer Differenz«, man kann sagen, »dass die *freaks* ihre moralischen Identität durch eine absteigende Transdifferenz an ihre physische Identität angleichen« (Nowak 2011: 513). Ausgenommen von diesem Abstieg sind Hans und Frieda, die sich an dem Rachezug nicht aktiv beteiligen.⁴² Entsprechend körperlich und moralisch unversehrt erscheinen sie am Ende des Films, wenn zum

41 Nowak spricht von einer »affektive[n] Ambivalenz« (Nowak 2011: 125).

42 Fairerweise muss hier ergänzt werden, dass Hans der Kopf hinter der Racheaktion zu sein scheint – er gibt auch den Befehl für diesen Feldzug: »Tonight.« Im (später angefügten) Epilog der Versöhnung beruhigt Frieda Hans mit den Worten: »Hans, you tried to stop them. It was only the poison you wanted. It wasn't your fault.« Dass Hans aber nur das Gift in seinen Besitz bringen wollte, erschließt sich aus dem noch zugänglichen Material nicht.

einen durch die Kameraführung ihre Kleinwüchsigkeit negiert wird und wir sie zum anderen in einem (groß-)bürgerlichem Ambiente sehen, in dem Anwesen, das Hans geerbt und in das er sich nach der Katastrophe im Zirkus zurückgezogen hat.⁴³

»Während also die restlichen *freaks* am Ende von »Freaks« durch eine absteigende Überschreitung der moralischen Differenz ihre physische mit einer moralischen Deformation verbinden, erscheinen Hans und Frieda nach einer aufsteigenden Transgression der physischen Differenz als physisch und moralisch wohlgeformt zugleich. ... [So] endet auch »Freaks« damit, dass eine zunächst homogene Gruppe in zwei Teile gespalten wird« (Nowak 2011: 514).

Die bei Nowak benannten Teile der Gruppe bestehen zum einen aus Hans und Frieda (sowie Phroso und Venus wenn man es genau nimmt), die moralisch integer geblieben sind, indem sie sich nicht aktiv an der Rache beteiligt haben (und die noch einmal gezeigt werden), zum anderen aus dem Kollektiv der *freaks*, die nach ihrer animalisch anmutenden Rache keinen weiteren Auftritt mehr haben. Durch die Verstümmelung Cleopatras machen die *freaks* sich zu dem, was sie aufgrund ihrer körperlichen Deformation seit Anfang des Films zu sein schienen: Außenseiter, die nicht nur abnorm aussehen, sondern für die auch sozial und gesellschaftlich akzeptierte Regeln nicht zu gelten scheinen.⁴⁴

Ich möchte Nowaks Einlassung um die Frage erweitern, ob die Gruppe(n) je homogen zu nennen gewesen ist (sind). Die Gruppe der Schausteller war von vorneherein gespalten in Normalgewachsene und *freaks*, die erste Gruppe wiederum in diejenigen, die sich für »etwas Besseres« gehalten haben (Cleo und Hercules) und die den *freaks* Nahestehenden, jene in Kleinwüchsige und Deformierte sowie diejenigen, deren Identität schwer zu bestimmen ist (z.B. Hermaphrodit und siamesische Zwillinge). Die Rollen der an der Racheaktion beteiligten *freaks* bleiben unklar, zwar treten sie als Kollektiv auf, es bleibt aber fraglich, inwiefern ein kindlicher *pinhead* oder die menschliche Raupe ohne Arme und Beine Schaden mit den von ihnen mitgeführten Messern angerichtet haben können ... Auch am Ende des Films gibt es nicht zwei miteinander zu konfrontierende Gruppen. Die deformierten *freaks* werden genauso wenig zum Abschluss noch einmal ins Bild geholt wie Madame Tretrallini und Hercules (was dem Umschnitt geschuldet sein mag). Cleopatra wird hingegen gezeigt sowie die oben genannten zwei Paare. Damit findet auch im Bereich der sozialen Zugehörigkeit ein beständiger Wechsel statt, jeder Charakter wechselt selbstgewählt oder fremdbestimmt von einer gesellschaftlichen Gruppe in eine andere oder steht zwischen diesen.

Am Ende stellt sich die Frage, ob es in »Freaks« überhaupt sympathische Charaktere gibt, die als Identifikationsfiguren für die bürgerlichen Betrachter herhalten können. Meines Erachtens gibt es sie, aber sie bleiben vergleichsweise blass in ihrer Mittelmäßigkeit und verleiden uns so die Identifikation mit ihnen. Wir finden sie in den »normalen« Nebendarstellern, in Clown Phroso und Dompteurin Venus. Diese verhalten sich den *Freaks* gegenüber freundschaftlich und loyal, versuchen sie zu schützen, beteiligen sich aber nicht an deren Rachefeldzug (sie dienen eher passiv als Ventil und Opfer) und zu guter Letzt machen sie die Versöhnung von Frieda mit Hans möglich. Ebenso in dem gutmütigen Roscoe, der mit einer der siamesischen Zwillinge verheiratet ist.⁴⁵ Ihre Transgressionen sind temporäre, kurzfristige, die sie im Rahmen ihres Spiels, ihrer

43 Nowak spricht sogar davon, dass an dieser Stelle auf eine »soziale Aufwärtsmobilität« verwiesen werde und weist ergänzend auf Momente der Klassendifferenz hin, die sich im Film sprachlich und durch die Kleidung niederschlagen (Nowak 2011: 132 und 313 f.).

44 Herzogenrath schlussfolgert, dass, wenn die *freaks* von ihren Kollegen wiederholt als Kinder behandelt werden, sie auch das Recht haben, sich wie solche jenseits der Moral zu verhalten, nicht unmoralisch, aber amoralisch (Herzogenrath 2003: 210).

45 Wenn wir an den Anfang des Filmes denken, ist die Person, mit der wir uns eigentlich identifizieren wollen, jener Grundbesitzer, der sich seiner selbst und seiner Position so sicher ist, dass er sich Großzügigkeit erlauben und das Fremde zulassen kann. Ihm wohnt jene offene Haltung innere, das Andere es selbst sein lassen zu können, ohne Besitzansprüche, ohne es in Schranken zu weisen. Bedauerlicherweise ist sein Auftritt so kurz und so wenig dramatisch im Angesicht der *freaks*, die unsere Aufmerksamkeit gefangen halten, dass wir ihn zum Ende des Films schon

Showeinlagen oder eines zwischenmenschlichen Geplänkels eingehen, ihre Kernpersönlichkeiten jedoch bleiben konstant.⁴⁶ Sie helfen, die notwendige Kontinuität im Film zu erhalten, sie sind die Folie der Norm, vor der sich die Abweichungen abspielen, sie sind das Seil, auf dem alle balancieren. Wenn wir ergänzend bedenken, dass, während die *freakshow* des Anfangs nur aufgerufen wird, um uns das schreckliche Ende von Cleo am Ende des Films vor Augen führen zu können, die Schlusssequenz in einem großbürgerlichen Ambiente spielt, bleibt nur die Schlussfolgerung, dass wir in einen bürgerlichen Rahmen zurückgeführt werden, der die moralische Stabilität wieder herstellen soll.⁴⁷

Die Erschütterung aber bleibt. Im Originalschnitt wäre am Ende des Films die verstümmelte Cleopatra zu sehen gewesen, gefolgt von einem kastrierten Hercules.⁴⁸ Dieses Ende hätte wesentlich eindringlicher auf die Monstrosität des Geschehens hingewiesen und eindrücklich die Frage nach richtig und falsch nachhallen lassen. Auch wenn es zu bedauern ist, dass die Originalfassung des Films nicht erhalten ist, fordert die existierende Fassung, neben der Faszination und dem Grauen, das sie auslösen mag, ein Nachdenken über moralische Kategorien und Zuschreibungen.

8 Schlussbetrachtung

Über »Freaks« wird viel spekuliert: über die Intention des Regisseurs, die Eingriffe durch das Studio, die Wirkung des Films auf die jeweiligen Betrachter. Aus je eigenen Blickwinkeln und Motivationen heraus finden die Interpreten zu unterschiedlichen Schlüssen, setzen verschiedene Schwerpunkte und stellen die Frage nach der Rolle der *freaks* immer wieder neu. Nur eins scheint klar: Dieser Film macht es uns nicht einfach. Auch wenn er auf den ersten Blick ein »alter Horrorfilm« sein mag und erst einmal spannende Unterhaltung bietet, setzen sich seine Bilder doch in unserm Kopf fest und wie ein eingewachsener Stachel juckt von Zeit zu Zeit eine der durch den Film aufgeworfenen Fragen in uns.

Ähnlich der im Film aufgeführten ineinander verschachtelten Inszenierungen sind Teilgruppen einer Gesellschaft ineinander vermischt, ziehen sich Ein- und Ausschlüsse durch Schichten, Kulturen, Diskurse. Das, was an einigen Orten erwünscht ist, ist an anderen verpönt und an dritten schlichtweg nicht erlaubt. »Um danach zu fragen, wie aus Menschen *freaks* werden, geht es also nicht ausschließlich um Fragen nach dem Körper, sondern um die gesellschaftlichen und politischen Vorstellungen, die an diesen Körpern festgemacht werden.« (Stammberger 2011: 19) Wir müssen den jeweiligen Referenzrahmen kennen, um uns orientieren zu können. Die fortwährende Verschiebung dieses Rahmens zeichnet »Freaks« aus, und die Verschiebungen finden innerdiegetisch wie rezeptionsästhetisch statt, Intellekt wie Emotion werden angesprochen, unsere Urängste kriechen aus dem Schlamm.⁴⁹

fast wieder vergessen haben.

46 Dennoch wechseln auch sie Gruppenzugehörigkeiten, so wird beispielsweise deutlich, das Venus einst mit Herkules liiert war.

47 Diese Abfolge und Konzertierung des Endes ist dem Umschnitt zu verdanken, den der Film erfahren hat. Meine Vermutung ist, dass die kurze Sequenz des aufgesetzt wirkenden bürgerlichen Happy-Ends nicht ausreicht, um vor uns zu verbergen, dass das eigentlich Ende bereits mit dem Ende Cleopatras gezeigt ist.

48 Das Schicksal von Hercules bleibt in der Verleihfassung offen. Ich kenne kein Bildmaterial, dass seine Kastration bestätigen würde, doch ist in (fast) allen Texten zu dem Film hiervon die Rede.

49 »Die Normverletzung des Monsters ist also nicht auf die Natur zu beziehen, stattdessen resultiert sie aus der Verletzung kultureller und sozialer Normen der Betrachter. Die ästhetischen und affektiven Empfindungsweisen werden auf visueller Ebene ausgehandelt.« (Stammberger 2011: 9) Unsere Urängste kriechen durch den Schlamm der Racheszene: »*We are horrified, but we are simultaneously ashamed of our horror; for we remember that these are not monsters at all but people like us, and we know that we have again been betrayed by our own primal fears. Had the picture ended on a more idyllic note, we might have been self-satisfied with our own tolerant virtue. Instead, we are plunged back into the abyss of our own sick selves, to recall once again that the most fearful inhumanity we can know is our own.*« (Thomas 1972: 137f., zitiert nach Nowak 2011: 515f.)

In »Freaks« wird ein unmoralisches, unsichtbares Verbrechen⁵⁰ gerichtet, das offensichtliche Verbrechen – der Akt der Verstümmelung – bleibt mutmaßlich ungesühnt, auch wenn sich dessen Ergebnis größtmöglicher Aufmerksamkeit erfreut, wie die Rahmenhandlung der Geschichte zeigt. Diese gesellschaftlichen Zustände werden sich wohl, in egal welcher Gruppe und Schicht, in absehbarer Zeit kaum ändern.

»Arbus sometimes thought that gazing at the freaks, at these dismembered bodies, ›she was reminded of a dark, unnatural hidden self‹ – precisely the repressed reality of the fragmented body. No need to join the Fraternity of the Fragmented, though. We're always already members. Tod Browning, I argue, would have agreed.« (Herzogenrath 2003: 214)

An den Sieg des Ethischen wie Ästhetischen lässt sich letztendlich nicht glauben, das Tier wohnt in unseren Tiefen verborgen und bricht sich Bahn ... »Das Angstbild der Gegenwart«, schreibt Stiglegger, »scheint eben der Mensch selbst zu sein.« (Stiglegger 2010 : 97) So betrachtet, lässt sich Brownings Geschichte als Parabel auf unsere Gesellschaft lesen.

Gerade diese sehr einfache, generalisierende Schlussfolgerung führt aber dazu, uns als Betrachter unbefriedigt zurückzulassen: »Die Freaks repräsentieren nichts als ihre Menschlichkeit, daher reagieren wir nicht mit Befriedigung über ein mythisches Ritual, sondern mit Betroffenheit.« (Roloff/Seeßlen 1980 : 69) Wir sind nicht in der Lage, abschliessend zu entscheiden, welche der Handlungen wir als richtig oder falsch einstufen sollen und wollen, welche Grausamkeit wir strenger richten wollen als die jeweils andere, und diese Unentschlossenheit zerreißt uns.⁵¹ Wir fühlen uns schuldig an dem Geschehen, schuldig an Betrug und Rache, schuldig, das wir geschaut haben, ohne einzugreifen. Wir sind *direkt* betroffen, denn beide Seiten der zur Schau gebrachten Handlungsoptionen finden wir als Möglichkeiten in uns selbst wieder.

Auch, wenn wir auf einer intellektuellen Ebene verstehen, was der Film macht und die Mechanismen begreifen, die er freisetzt, so können wir uns doch nicht von den Bildern und Gefühlen befreien, die ihn begleiten. »Narratives can make us understand. Photographs [and movies, I want to complement, jw] do something else: they haunt us.« (Sontag 2003: 71) Unsere Phantasie ist angeregt, das was wir gesehen haben, fasziniert uns, während eine moralischen Instanz in unseren Köpfen uns zuflüstert, dass es intolerabel ist.⁵² Diesen Zwiespalt ertragen zu können, bedeutet, unsere Gefühle teilweise zu unterbinden und uns dabei zugleich von konventionellen Vorstellungen loszusagen. Wir fühlen, dass etwas moralisch falsch ist an diesen Bildern, diesem Film, dass es widernatürlich ist, aus der Distanz zuzusehen, wie Menschen um die Unversehrtheit ihrer Existenz kämpfen. Gleichzeitig ziehen uns diese Bilder an, wir spüren die Macht und Gewalt, die von ihnen ausgeht, und wir ahnen, dass uns allen latent die Potenz innewohnt, diese auszuüben. »Freaks« ist moralisch nicht aufzulösen; eine Moral am Ende des Märchens bleibt verwehrt, das Bild, das in unseren Köpfen nachhallt, zeigt einen zum Urzustand der Kreatur zurechtgestutzten Menschen.

Juliane Wenzl

j.wenzl@ingestalt.de

Leipzig, 12/2015

50 Die Vergiftung ist der ›unsichtbare Mord‹ per se, Gift gilt als primär weibliches (Waffe der körperlich Schwächeren), heimliches und heimtückisches Instrument des Tötens.

51 »The question is, Whom do we wish to blame? More precisely Whom do we believe we have the right to blame?« (Sontag 2003: 73)

52 »Some of the reproaches made against images of atrocity are not different from characterizations of sight itself. [...] It is felt that there is something morally wrong with the abstract of reality offered by photography; that one has no right to experience the suffering of others at a distance, denuded of its raw power; that we pay too high a human (or moral) price for those hitherto admired qualities of vision—the standing back from the aggressiveness of the world which frees us for observation and for elective attention. But this is only to describe the function of the mind itself.« (Sontag 2003: 92)

Primärquelle

<https://archive.org/details/freaks1932> (zuletzt 09.10.2015)

Literatur

- Bombaci, Nancy, *Freaks in Late Modernist American Culture. Nathanael West, Djuna Barnes, Tod Browning, and Carson McCullers*, Peter Lang Publishing Inc. : New York, 2006
- Dellmann, Sarah, *Widerspenstige Körper. Körper, Kino, Sprache und Subversion in Tod Brownings Freaks und Filmen mit Lon Chaney*, Schüren Verlag : Marburg, 2009 (2009)
- Dellmann, Sarah, »Spot the Monster! Oder: Über die Unmöglichkeit von Normalität. Im Kino mit Tod Brownings Film FREAKS (USA 1932)«, in: Gebhard, Gunther/Geisler, Oliver/Schröter, Steffen (Hg.), *Von Monstern und Menschen. Begegnungen der anderen Art in kulturwissenschaftlicher Perspektive*. transcript : Bielefeld, 2009 (2009a)
- Fuß, Peter: Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels, Böhlau : Köln/Weimar/Wien, 2001 (Köln, Univ. Diss, 1999)
- Hawkins, Joan, »«One of Us»: Tod Browning's *Freaks*«, in: Garland-Thomson, Rosemarie (Hg), *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, New York University Press : New York/London, 1996 (S. 265-276)
- Herzogenrath, Bernd, »Tod Browning's *Freaks* and the Fraternity of the Fragmented«, in: Tschachler, Heinz/Devine, Maureen/Draxlbauer, Michael (Hg.), *The Embodiment of American Culture. American Studies in Austria*, LIT Verlag : Münster, 2003 (S. 203-214)
- Langenbach, Stefan, *The role of monstrous bodies in Tod Browning's Freaks*, Grin Verlag GmbH 2013 (Hausarbeit 2008)
- Macho, Thomas, »Zoologiken: Tierpark, Zirkus und Freakshow«, in: Theile, Gert (Hg), *Anthropometrie, Zur Vorgeschichte des Menschen nach Maß*, Fink : Paderborn, 2005 (Seite 155-178)
- Nowak, Lars, *Deformation und Transdifferenz. Freak Show, frühes Kino, Tod Browning*, Kulturverlag Kadmos : Berlin, 2011
- Roloff, Bernhard/Seeßen, Georg, Programm Roloff und Seeßen: *Kino des Phantastischen. Geschichte und Mythologie des Horror-Films*, Rowohlt : Reinbek bei Hamburg, 1980
- Seeßen, Georg, *Horror. Geschichte und Mythologie des Horrorfilms*, Schüren : Marburg, 2006
- Sontag, Susan, *Regarding The Pain Of Others*, Picador : New York, 2003
- Stadler, Ulrich/Wagner, Karl (Hg), *Schaulust. Heimliche und verpönte Blicke in Literatur und Kunst*, Fink : Paderborn, 2005
- Stiglegger, Marcus, *Terrorkino. Angst, Lust und Körperhorror*, Berlin : Bertz + Fischer, 2010

Literatur im Netz

- <https://alfredealer.wordpress.com/2010/09/08/tod-brownings-freaks-1932> (21.04.2015)
- <http://brightlightsfilm.com/todd-brownings-freaks-1932-production-notes> (The Missing Link, 23.09.2014)
- <http://www.classichorror.free-online.co.uk/freaks.htm> (The Missing Link, 23.09.2014)
- <http://de.rec.film.misc.narkive.com/sZYEFW6p/das-dokument-des-grauens-53-freaks-1932> (21.04.2015)
- <http://www.horrorfilmhistory.com/index.php?pageID=freaks> (23.09.2014)
- <http://www.horrorlair.com/scripts/freaks.txt> (24.04.2015)
- <http://www.spiegel.de/einestages/phaenomen-freakshows-a-947387.html> (12.01.2015)
- <https://thingsaidanddone.wordpress.com/2010/09/26/strange-and-bizarre-the-history-of-freak-shows> (17.04.2015)

- Church, David, »Freakery, Cult Films, and the Problem of Ambivalence«, https://www.academia.edu/6632358/Freakery_Cult_Films_and_the_Problem_of_Ambivalence (24.04.2015)
- Geisler, Oliver, »PERIPHERIEN: ORTE DES MONSTROESEN« (S. 2/3) http://www.landofhumanrights.eu/de/projekt/dresden/zeitung_monster.pdf, Anlässlich der Ausstellung *MONSTER_Menschen. Mörder. Machtmaschinen, Motorenhalle Dresden 2009* (23.01.2015; *Monster 2009*)
- Heiles, Marco, »Monster und Humanisten. Zum Bedeutungswandel der Monstra im ausgehenden Mittelalter«, http://www.academia.edu/345440/Monster_und_Humanisten._Zum_Bedeutungswandel_der_Monstra_im_ausgehenden_Mittelalter (17.04.2015)
- Lösch, Klaus, »Begriff und Phänomen der Transdifferenz: Zur Infragestellung binärer Differenzkonstrukte« (Lösch 2006) <http://www.wsp-kultur.uni-bremen.de/summerschool/download%20ss%202006/K.%20L%F6sch%20Transdifferenz.pdf> (21.04.2015)
- Nagel, Stefan, *Schaubuden. Geschichte und Erscheinungsformen*. Münster 2000-2015, hier: Kapitel 7: Abnormitäten, <http://www.schaubuden.de> (23.01.2015)
- Schröter, Stefan/Gebhard, Gunther/Geisler, Oliver, »VON MONSTERN UND DEN ANDEREN« (S.1) http://www.landofhumanrights.eu/de/projekt/dresden/zeitung_monster.pdf (23.01.2015; *Monster 2009*)
- Stammbberger, Birgit, *Monster und Freaks. Eine Wissensgeschichte außergewöhnlicher Körper im 19. Jahrhundert*, transcript Verlag: Bielefeld 2011, <http://www.transcript-verlag.de/media/pdf/757768da01b812615168ce5ef099e570.pdf> (17.04.2015)