



SARAH DELLMANN



WIDERSPENSTIGE KÖRPER

**KÖRPER, KINO, SPRACHE
UND SUBVERSION IN
TOD BROWNINGS *FREAKS*
UND FILMEN MIT LON CHANEY**

SCHÜREN

Sarah Dellmann
Widerspenstige Körper

Allen, denen das, was wir bekommen, begehren und sein sollen, nicht genügt und allen, mit denen ich das Vergnügen hatte, das Wissen über diesen Mangel zu teilen.

Allen, die das Kino lieben.

Sarah Dellmann, geboren 1980, studierte Theater-, Film- und Medienwissenschaften, Soziologie und Philosophie in Duisburg, Paris und Frankfurt am Main. Sie arbeitete als freie Mitarbeiterin in kulturellen und wissenschaftlichen Projekten u.a. für die Kinothek Asta Nielsen, das Deutsche Filminstitut und das Fritz Bauer Institut. Sie ist in der politischen Bildungsarbeit und der Kinoinitiative Pupille e.V. tätig.

Sarah Dellmann

Widerspenstige Körper

Körper, Kino, Sprache und Subversion in
Tod Brownings FREAKS und
Filmen mit Lon Chaney

SCHÜREN

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

Abbildungsnachweis:

1. Collection of The New York Historical Society, 2. Museum of the City of New York, 3. the Lisette Model Foundation, Inc. 1983
Screenshots: Erik Schüßler, Sarah Dellmann

Schüren Verlag GmbH
Universitätsstr. 55 · D-35037 Marburg
www.schueren-verlag.de
© Schüren 2009
Alle Rechte vorbehalten
Gestaltung: Erik Schüßler
Umschlag: Wolfgang Diemer, Köln
Druck: Majuskel Medienproduktion, Wetzlar
Printed in Germany
ISBN 978-3-89472-686-7

Inhalt

Vorwort	7
1 Einleitung	8
2 Tod Brownings Weg nach Hollywood	12
Rezeptionsgeschichte	13
3 Körper / Jahrmarkt / Kino	16
Außergewöhnliche Körper und Jahrmarkt / Kino und Jahrmarkt	18
Der außergewöhnliche Körper als Monster im Kino	26
Tod Browning und der Jahrmarkt	29
4 FREAKS (1932) – Ebenen der Normalität	31
Die frühen 1930er in Hollywood	31
Rekonstruktion der Story	32
Geschichte von Kritik und Rezeption	36
4.1 Auflösungen	39
Auflösung der Norm durch die Kamera	39
Auflösung der Norm: Die Kamera	41
Auflösung von Macht und Sprache durch Körper und Bild	44
Auflösung der Grenzen durch das Dritte	47
Auflösung der Identität durch Sexualitäten	49
Auflösung der Differenz durch das Monster	51
4.2 Nach dem Film	52
5 Lon Chaney's Körper	55
Lon Chaney beim Film	57
« <i>That's all there is to life, folks, a little laughter, a little tear</i> » – Motive und Melodrama	58
5.1 Filmsichtungen	61
THE UNHOLY THREE (1925): Der verkleidete Körper. Zirkus und Verkehrung	61
THE BLACKBIRD (1926): Der doppelte Körper	66

THE UNKNOWN (1927): Der versteckte Körper. Körper als Ort der Erlösung	71
WEST OF ZANZIBAR (1928): Der Körper, der nicht gerade stehen kann	76
WHERE EAST IS EAST (1929): Der animalische Körper. Tiere und Familie	80
5.2 Der Ort des Geschehens	86
Teil 1: Die Bühne	86
Teil 2: Der Körper	90
5.3 Der männliche Körper nach dem Ersten Weltkrieg	90
Lon Chaney's Körperinszenierung als Körper des Kriegstraumas	92
Lon Chaney's Körperinszenierung als Körper eines Stars der Sideshow / Freaks	95
Resümee: Welcher Körper ist Lon Chaney?	98
6 Mit allem Möglichen dagegen sein: Sprache, Körper, Karneval und Kino als Mittel der Subversion	101
Sprache in Tod Brownings Filmen: Materiale Wahrheit oder Herrschaftskritik?	102
Ein Tigersprung ins Mittelalter: Subversion und Karneval	103
Degradierung als Herrschaftskritik	105
Das Kino als zeitgenössischer Marktplatz: Kinokultur als Gegenkultur	107
Monster sein. Ausblicke mit/nach/durch Kritik	108
7 Anhang	111
a. Literaturverzeichnis	111
b. Filmografie	115

Vorwort

Entgegen der immer noch verbreiteten Ansicht, Wissenschaft und Forschung seien – zumal in den Geisteswissenschaften – einsame Aktivitäten, welchen die Forscherin möglichst abgeschieden vom Trubel der Welt nachgehe und Erkenntnis in vertiefter Beschäftigung mit einer These aus sich selbst heraus generiere, setze ich meine Erfahrung, dass wissenschaftliches Arbeiten, das sich emanzipatorische Ziele setzt, in Auseinandersetzung mit anderen Menschen entsteht.

So haben auch an dieser Arbeit viele Menschen einen Anteil, denen ich für ihre Unterstützung herzlich danke: Pascale Risterucci für das Seminar *Cinéma et thérapie* im Wintersemester 2002/2003 an der Université Paris 8, Heide Schlüpmann für die Betreuung der Magistra-Arbeit an der Universität Frankfurt am Main, Anke Mebold vom Filmarchiv des Deutschen Filmmuseums Frankfurt am Main und Thomas Pfeiffer vom Filmarchiv der Kinemathek Hamburg für Filmsichtungen, Lars Nowak für Hinweise zur Literaturrecherche, Boris Henry für das Zusenden seiner Promotion, Nicole Sang und Martina Lenhardt für das gemeinsame Meistern der Prüfungszeit, Daniel Loick und Björn Eckerl für Anmerkungen zum Manuskript sowie Martin Hauptmann für die Beschaffung von Filmen und Khaled Zouakh für Hilfe bei der Bildbearbeitung.

1 Einleitung

Die Filme des in den 1920ern und 1930ern sehr erfolgreichen Hollywood-Regisseurs Tod Browning sind heute in Vergessenheit geraten – als ich Filmausschnitte in einem Seminar zu sehen bekam, faszinierten mich diese Bilder aufgrund ihrer irritierenden Körperinszenierungen, die sich nicht an Kriterien von Makellosigkeit, Erfolg und Glamour zu orientieren schienen. Die Filme lösten bei mir eine produktive Unruhe aus: noch im vergangenen Jahrhundert musste es andere Körperkonzepte gegeben haben. Die Suche nach der Tradition dieses Körperverständnisses führte mich in die Geschichte des Jahrmarktes und der Schaustellung von Menschen mit außergewöhnlichen Körpern.

Der Umgang mit Vielfalt und Abweichung ist eine durchaus aktuelle Debatte in einer Gesellschaft, die das als Unnormal Definierte seit dem Zeitalter der Aufklärung immer mehr verdrängt, institutionalisiert, «geheilt» und eingeschlossen hat (in Krankenhäuser, Psychiatrien, Gefängnisse). Sehr explizit streben Individuen die unerreichbare Normalität mit Diät- und Hormonpillen und sogar Operationen an, um den eigenen Körper den Normen anzugleichen – sei es, um den Po- und Brustumfang oder den Haarwuchs an das gesellschaftlich Erwartete anzugleichen oder seien es Operationen an Kindern, die mit uneindeutigen Geschlechtsteilen geboren werden. Unter den Bedingungen dieser Normalität ist das Leben mit einem nicht genormten Körper grausam – und zwar auch, wenngleich weniger existenziell, für die sich als nicht-behindert und «normal» wahrnehmenden Menschen, auf denen der Druck permanenter Selbstnormalisierung liegt.

Heute lässt sich eine Fetischisierung des idealen und eine Verachtung des differierenden Körpers konstatieren. Körperliche und geistige Behinderungen oder andere Abweichungen von der als Norm gesetzten Körperform werden zunehmend den betroffenen Menschen vorgeworfen. Dieser nicht zu entsprechen ist mit gesellschaftlicher Ächtung verbunden – so rief beispielsweise die Verbraucherschutzministerin Renate Künast (Die Grünen) 2004 eine Kampagne gegen übergewichtige Kinder (und nicht z.B. für gesunde Ernährung) aus. Der technische Fortschritt in Präimplantationsdiagnostik und Humangenetik zielt nicht nur auf die Verhinderung normwidrigen Lebens, sondern delegiert die Verantwortung zur Risikovermeidung zunehmend an die Individuen: Wer bestimmte Untersuchungen nicht nutzt oder nicht an Präventionsmaßnahmen teilnimmt, soll «selbst schuld» sein – das erschwert es, Ansprüche auf Unterstützungsleistungen im Falle von vorgeblich vermeidbaren Krankheiten und Behinderungen zu behaupten – oder gar den Ausschluss kranker Menschen oder

Menschen mit Behinderung als soziales Verhältnis und nicht als individuelles Versagen zu begreifen.¹

Die Kritik unerreichbarer Schönheitsideale und ihrer einschränkenden Effekte auf Frauen (und Männer) ist ein breit diskutiertes Thema in feministischen Debatten. Das Zusammendenken von sexistischen Frauenbildern mit anderen Diskriminierungen der Körperform und -erscheinung – etwa des Verhältnisses des «normalen» Körpers zum «Körper mit Behinderung» wird unter dem Schlagwort *Lookism* diskutiert.² Auch die *Disability Studies* nehmen diese Punkte auf und begreifen die Benachteiligung von Menschen mit Behinderung als Ausdruck dessen, wie eine Gesellschaft Behinderung definiert und auf Unterschiede reagiert. Hier können Medien- und KulturwissenschaftlerInnen einen wichtigen Beitrag leisten, in dem sie beispielsweise Kriterien für eine nicht-diskriminierende Bildpolitik erarbeiten.³

Trotz dieser originär soziologischen Fragestellungen ist dieses Buch ein filmwissenschaftliches: Es möchte Filme des Regisseurs Tod Browning im deutschsprachigen Raum bekannter machen und versteht sich als Einstiegslektüre – in die Filme und in die bislang geführten Debatten. Die von mir ausführlich besprochenen Filme (*THE UNHOLY THREE*, 1925; *THE BLACKBIRD*, 1926; *THE UNKNOWN*, 1927; *WEST OF ZANZIBAR*, 1928; *WHERE EAST IS EAST*, 1929 und *FREAKS*, 1932) gehören zu den bekannteren Tod Brownings. Ich habe mich für diese Auswahl entschieden, da diese anders als Tod Brownings frühe Filme überhaupt zugänglich sind.

Dabei geht es mir nicht darum, die Filme «so wie damals» zu rezipieren, was einem geschichtslosen Suchen nach Authentizität gleichkäme – vielmehr möchte ich die Filme auf ein heute unvertrautes Körperverständnis hin untersuchen und diskutieren, welche Anknüpfungspunkte für emanzipatorische Praxen sie heute bieten. In einer Zeit, in der Sachzwang als starkes Argument in politischen Auseinandersetzungen gilt und eine generelle Phantasielosigkeit im Vorstellen von (gesellschaftlichen) Alternativen herrscht, ist das Aufzeigen des Gewordenseins der bestehenden Verhältnisse und ihr historisch-spezifischer Charakter ein Eingriffspunkt gegen die Essentialisierung der sozialen Ordnung. Der Filmdiskussion ist ein sozial- und kulturhistorisches Kapitel der Wahrnehmung von Menschen mit außergewöhnlichen Körpern und ihrer Inszenierung als Freaks,

- 1 Siehe auch: Ulrich Bröckling, Susanne Krasmann, Thomas Lemke: *Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen*. Frankfurt am Main 2000. Insbesondere der Aufsatz von Thomas Lemke: Die Regierung der Risiken. Von der Eugenik zur genetischen Gouvernementalität. Ebd., S. 227–264.
- 2 Lookism beschäftigt sich mit Diskriminierungen und Vorurteilen aufgrund der Körpererscheinung. Siehe auch: www.lookism.info (01.06.2009)
- 3 Siehe z.B. Rosemarie Garland-Thomson: The Politics of Staring: Visual Rhetorics of Disability in Popular Photography. In: dies. und Sharon L. Snyder, Brenda Jo Brueggemann (Hrsg.): *Disability Studies, Enabling the Humanities*. New York 2002, S. 56–75.

der Karnevals-, Jahrmarkts- und Zirkustradition, vorangestellt. Wurden diese Körper lange als «Wunder der Natur» betrachtet, so wandelte sich dies um 1920 hin zu einer pathologisierenden Wahrnehmung. Hiervon heben sich Tod Brownings *FREAKS* und Lon Chaney's Körperinszenierungen in Brownings Filmen ab, indem sie sich ästhetisch in der Nähe des Frühen Kinos und seiner Kraft der Exhibition verorten, und das zu einer Zeit, als der Paradigmenwechsel zum Erzählkino – und seiner Orientierung an konsistenten Narrationen – in Hollywood bereits vollzogen war.

Bei der Filmsichtung irritierte mich besonders der Umgang mit Körpern: Die Filme, so schien es mir, bezeugen eine heute verlorene Wahrnehmung von Körper und Differenz. Ergebnis der Recherche zur Geschichte des Körperverständnisses ist eine kleine Archäologie des außergewöhnlichen Körpers, was zugleich eine Übung darin ist, den Körper anders denken zu können. Ich werde daher mit einer sozial- und kulturhistorischen Erläuterung des Zusammenhangs von Tod Brownings Filmen zur Jahrmarkttradition und zur Wandlung von Verständnis und Präsentation des außergewöhnlichen Körpers beginnen.⁴ Die Geschichte des Kinos als Sozialgeschichte zu schreiben setzt voraus, Film und Gesellschaft nicht als zwei hermetisch abgetrennte Sphären zu begreifen. Sie reflektieren sich gegenseitig, ohne je ineinander aufzugehen. Den Überschuss, der sich nicht subsumieren lässt, habe ich in der Betrachtung des Körpers in Film und Geschichte nachgespürt. Die Filmbesprechungen eröffnen mit einer ausführlichen Betrachtung des bekanntesten Films, *FREAKS*. Im nächsten Kapitel untersuche ich die Körperinszenierungen Lon Chaney's vor dem Hintergrund zeitgenössischer (männlicher) Körperrnormen. Das Schlusskapitel unterbreitet Vorschläge, wie die in den Filmen ausgemachten Widerspenstigkeiten den Film- und Kinowissenschaften dienen können, die sich einem emanzipatorischen Projekt verschreiben.

Durch alle Kapitel verbinde ich den zeitgeschichtlichen Kontext, vermittelt über das Thema Freakshow und die Lebensläufe Brownings und Chaney's, mit dem Kontext der Filmkritik und -analyse. In den untersuchten Filmen lassen sich Erzählungen und Bildstrategien ausmachen, in denen Normalität kein Bezugspunkt mehr ist – und

4 Lon Chaney's Körperinszenierungen sind in der Kritik oft mit der Freudschen Psychoanalyse, insbesondere seiner Theorie zum Kastrationskomplex belegt worden. Ich werde Interpretationen dieser Art erwähnen und einige Kategorien der Psychoanalyse für meine Untersuchung übernehmen, aber psychoanalytische Methoden zur Filminterpretation nicht anwenden. Auch wenn solche Interpretationen mitunter interessante Erkenntnisse liefern, schienen sie mir nach der Filmsichtung die Aspekte, die mich besonders interessieren, nur unzureichend zu berücksichtigen. Sie verleiten dazu, die Eigenständigkeit des Körpers zugunsten der Kongruenz mit einer Theorie zu vernachlässigen; wird der Körper zur reinen Metapher (die dann auch noch aufgeht), bleibt kein subversives Potenzial mehr übrig. Viele Analysen von Browning-Filmen beschränkten sich darauf, Freudsche Momente ausfindig zu machen, ohne sie weiter zu erklären und reproduzieren dadurch Mythen, ohne zu sagen, wer sie denn gebrauchen könnte.

die Filme somit Perspektiven eröffnen, sich jenseits der bekannten Grenzen Raum für Unbekanntes zu schaffen.

Diese Arbeit ist stark von Übersetzungsleistungen geprägt: Da fast ausschließlich englische und französische Texte zur Verfügung standen, finden sich viele sprachliche Übersetzungen, die, wie jede Adaption, immer auch Interpretationen ist, selbst dort, wo sie nicht als solche gekennzeichnet sind. Französische Zitate habe ich zum besseren Verständnis übersetzt. Die Schwierigkeiten in der Auseinandersetzung mit fremdsprachlichen Texten und das Nicht-Vorhandensein deutschsprachiger Literatur erschweren die Begriffsbildung: Kann man *circus* und *cirque* mit Zirkus übersetzen? Und *sideshow*? Ist der Jahrmarkt wirklich das Äquivalent zum englischen *carnival* und französischen *fête foraine*?

Für die Benennung der Menschen verwende ich die Begriffe «Menschen mit außergewöhnlichen Körpern» für die Zeit bis zum 20. Jahrhundert und «Menschen mit Behinderung» für die Zeit ab ca. 1900. Diese Unterscheidung versucht dem Umstand gerecht zu werden, dass Behinderung keine Kategorie ist, die sich auf vergangene Jahrhunderte beziehen lässt. In der Diskussion des Filmes *FREAKS* bezeichne ich die ArtistInnen als Freaks, weil sie als solche inszeniert auftreten – trotz der Gewalt, die dem Begriff innewohnt. *Freak* thematisiert das Verhältnis zwischen der Betrachtenden und einer Person, deren Abweichung von der Norm zur Unterhaltung anderer ausgenutzt wird und unterstreicht so die soziale Konstruktion des Freaks als Position. Die Beschreibung einer Person als *Freak* im Zirkus erlaubte den zahlenden BesucherInnen, sich einem kuriosen Objekt zu nähern.⁵

Das Vokabular zur Diskussion der in Brownings Filmen auftretenden Charaktere mit Behinderung variiert in den Artikeln, zu den verschiedenen Zeiten und zum Teil in den Filmen selbst. Einige KritikerInnen beschreiben die Charaktere auf der Leinwand als «Monster» oder tierähnlich und führen damit die Tradition fort, Menschen mit Behinderung aus dem Menschsein auszuklammern. Andere übernehmen je nach Schwerpunkt des Textes die reißerischen Benennungen des Sideshow-Business oder medizinisch-pathologisierendes Vokabular. Die Begriffswahl lässt dem Körper eine je andere Bedeutung zukommen und benennt die Überzeugung dessen, der sie gebraucht. An dieser Stelle bleibt nur festzuhalten, dass die Ausdrücke nicht synonym verwendet werden.

5 In *Freak Shows* fand eine Interaktion zwischen Publikum und den als Freaks ausgestellten Menschen statt, die Freaks schimpften auch zurück. Sie waren nicht wie Filme im Kino anonym zu betrachten, sodass das Aufeinandertreffen in *Freak Shows* – trotz ihres klar einseitig diskriminierenden Charakters – beide Seiten konfrontierte und nicht gänzlich in einseitigem Angestarrt-werden aufgeht. Wie noch zu zeigen sein wird, durchbricht Tod Browning die Anonymität des Publikums, in dem er es selbst in seinem Bedürfnis zu schauen in die Filme aufnimmt.

2 Tod Brownings Weg nach Hollywood

Charles Albert «Tod» Browning wurde 1880 in Louisville, Kentucky, geboren. Mit 16 Jahren kehrte er der Stadt den Rücken zu und trat ins zwielichtige Showgeschäft ein. 1898 schloss er sich einem *carnival* an und arbeitete in verschiedenen Shows in unterschiedlichen Rollen; die bekannteste war die einer hypnotisierten lebendigen Leiche. Mit diesen Shows kam er bis nach San Francisco und New York. 1913 kam Tod Browning zum Film. Er wurde dem Regisseur D. W. Griffith vorgestellt, der ihn sogleich unter Vertrag nahm. Nach einigen Auftritten als Schauspieler begann er, Drehbücher zu schreiben und assistierte Griffith bei *INTOLERANCE* (USA 1916, Regie: D.W. Griffith). Zwischen 1915 und 1939 wirkte Browning an 70 Filmen als Regisseur, Produzent und/oder Drehbuchschreiber mit.¹ Neben seiner Tätigkeit beim Film schrieb er in den 1930er Jahren mehrere *pulp stories* unter dem Pseudonym Charles R. Allen für *Illustrierte* und Groschenromanhefte.² 1962 starb er in Malibu, Kalifornien, kurz bevor einer seiner heute bekanntesten Filme, *FREAKS*, wiederentdeckt wurde.

Drei Begegnungen sind für Brownings Karriere zentral gewesen: Der Zirkus, Irving Thalberg und Lon Chaney (in order of appearance). Tod Browning war schon als kleiner Junge von Jahrmärkten und Wanderzirkussen fasziniert, mit denen seine Karriere begann. Die Zirkustradition, die Flucht von konventionellem Leben in eine Welt von *Tricksters* und *con artists* ist ein wesentlicher formaler und inhaltlicher Bestandteil vieler seiner Filme. Dabei nimmt er weniger die Tradition der prestigeträchtigen, an einem festen Ort installierten Zirkusse, als vielmehr die der populären Jahrmärkte und Wanderzirkusse auf. Der Zirkus in Tod Brownings Filmen ist der Ort der Darstellung. Anders als im Theater steht die Bühne des Zirkus nicht für die «Bretter, die die Welt bedeuten», sondern es ist die Arena, in der das Leben selbst spielt. Auf die Schwierigkeiten, welche die Vermischung und tendenzielle Ununterscheidbarkeit von Spiel und Leben hervorbringen, komme ich noch zu sprechen.

Die zweite wichtige Begegnung für Tod Browning war Irving Thalberg. Irving Thalberg hatte es bereits 1920 zum Assistenten des Direktors Carl Laemmle bei der Universal Film Manufacturing Company (ab den späten 1920ern Universal Pictures

1 Zur Biografie Tod Brownings siehe Elias Savada und David J. Skal: *Dark Carnival. The Secret World of Tod Browning. Hollywood's Master of the Macabre*. New York 1995. Ausführliche filmografische Angaben finden sich im Anhang auf den Seiten 231–324.

2 Vgl. Pascale Risterucci, *Autour d'une pulp story*. In: dies. und Marcos Uzal (Hrsg.): *Tod Browning, fameux inconnu*. Paris 2007, S. 64–69.

Corporation) gebracht und unterstützte Tod Browning sehr. 1924 wechselte Irving Thalberg von Universal zur neugegründeten Firma Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) und nahm den Posten des Vize-Präsidenten an, Browning folgte ihm. Thalberg ließ Browning große Gestaltungsfreiheit, die sich rechnete: Browning war einer der erfolgreichsten MGM-Regisseure in den 1920er Jahren, seine Filme waren Kassenschlager und wurden in der Kritik rege diskutiert, *THE UNHOLY THREE* etwa spielte das sechsfache der Produktionskosten ein.³ Nach einem kurzen Zwischenspiel bei Universal, für die er u. a. *DRACULA* drehte, kehrte Browning zu MGM zurück, um den Film *FREAKS* anzugehen. Thalberg wollte zu den Horrorfilmproduktionen der Universal in Konkurrenz treten und unterstützte ihn gegen Vorbehalte Louis B. Mayers, sodass das Projekt realisiert wurde. Für die folgende Betrachtung ist es nicht nötig, näher auf die Flügelkämpfe innerhalb der Produktionsfirmen einzugehen; es reicht zu wissen, dass Tod Browning mit Irving Thalberg einen einflussreichen und begeisterten Unterstützer für seine Projekte hatte.

Und Drittens: Lon Chaney. Für Brownings außergewöhnliche Filme brauchte es einen außergewöhnlichen Schauspieler. «Ich habe das Glück, einen Artisten wie Lon Chaney zu meiner Verfügung zu haben, der die grotesksten Erscheinungen und Verkleidungen adaptiert. Je grotesker sie sind, desto mehr mag sie Lon»,⁴ gab Browning in einem seiner raren Interviews bekannt. Lon Chaney's schauspielerische Leistungen und seine körperliche Wandelbarkeit trugen ihm den Titel «Man of a Thousand Faces» ein. Zusammen mit seiner radikalen Bereitschaft und Fähigkeit, seinen Körper als Experimentierfeld zu betrachten, ihn zu verbiegen und bis zur Unkenntlichkeit zu verkleiden, trägt er entscheidend zur Großartigkeit von Tod Brownings Filmen bei.

Rezeptionsgeschichte

Obwohl Tod Browning großen Einfluss auf die entstehenden Genres des Gangster- und des Horrorfilms hatte, blieb er lange Jahre vergessen. Noch im August 1962 sahen sich die Herausgeber der Zeitschrift *Bizarre* beim Versuch, einen Überblick über Filme und Biografie von Tod Browning zu geben, mit dem Problem konfrontiert, über Filme zu schreiben, deren Kopien «zu Kämmen und Zahnbürsten recycelt werden»: «Die großen Werke des fantastischen Films sind in Frankreich nicht

3 Patrick Brion: Une vie dans le fantastique. In: *Cahiers du Cinéma* 550, 2000, S. 84.

4 Tod Browning (Interview). In: *Motion Picture Classic*, März 1928. zit. n. *Cahiers du Cinéma* 550, 2000, S. 83.

zugänglich. Wie soll man sich also auf sie beziehen? Wie sie studieren?»⁵ Der in dieser Ausgabe abgedruckte, vermutlich erste Versuch, eine Film-Biografie von Tod Browning zu erstellen, beinhaltet noch viele fehlerhafte Angaben.⁶ Seitdem erwachte langsam das Interesse an den Filmen Tod Brownings. In den letzten 40 Jahren wurde viel recherchiert und wurden Ergänzungen vorgenommen. 1975 erschien mit *Tod Browning* von Stuart Rosenthal das erste Buch, das den Versuch unternahm, einen Überblick über Brownings Filme und Motive zu geben;⁷ Elias Savada und David Skal haben in mühevoller Kleinarbeit zeitgenössische Zeitschriften-Artikel, Drehbücher, Korrespondenzen der Produktionsfirmen und andere Dokumente der Filmproduktion sowie biografische Details erschlossen und 1995 die aufwändig recherchierte Biografie *Dark Carnival* veröffentlicht. Einzelne Verweise auf Tod Browning gibt es in Filmlexika und Genremonografien. Das mehrbändige Standard-Lexikon *History of the American Cinema* kommt jedoch ohne einen Artikel zu Tod Browning aus.⁸ Bemühungen, die Filme wieder sichtbar zu machen, sind aufgenommen und einige der als verloren geglaubten Filme seit den 1980er Jahren wieder verfügbar; zuletzt *LONDON AFTER MIDNIGHT*, dessen Restauration 2002 abgeschlossen wurde. Das Gros der englischen und französischen Texte leistet bis in die 1990er hinein einen wichtigen Beitrag zur Rekonstruktion der späteren Spielfilme. Zu Tod Brownings frühen Kurzfilmen gibt es so gut wie keine Besprechungen, was auch daran liegt, dass diese Filme zum Großteil als verloren gelten. Verweise auf *FREAKS* finden sich in Büchern zur Zirkus- und Karnevalsgeschichte. Es gibt einige französische und englische Zeitschriften-Aufsätze, die meistens *FREAKS*, aber auch *THE UNHOLY THREE*, *THE UNKNOWN* und *DRACULA* oder einzelne Motive der Browning-Filme behandeln. Erste theoretische und analytische Diskussionen zu einzelnen Aspekten finden statt, zumindest in Frankreich und im angloamerikanischen Raum. 2009 erschien die Monografie *FREAKS – De la nouvelle au film*, welche sich mit der Produktion des Filmes und der verschiedenen Drehbuchversio-

5 Michel Lacos: L'écran des maniaques. Vorwort zur Ausgabe. In: *Bizarre* 24/25, 1962, S. 2.

6 Vgl. Jean-Claude Romer: Tod Browning. In: *Bizarre* 24/25, 1962. S. 4–11. Vor diesem Aufsatz gibt es nur drei Verweise auf Literatur zu Tod Browning: Jacques Pinturault: *FREAKS – Un film dont ne parle aucune histoire du cinéma*. In: *Cinéma* 57, *Le guide du spectateur. Revue mensuelle illustrée* 20, 1957, S. 81–85. George Geltzer: He made great Horror Films because he believed that Horror is naturally cinematic. In: *Film in Review* 4, 1953, S. 410–416 sowie Louis Séguin: Pour un catalogue du fantastique. In: *Cinéma* 56 II/7, 1955, S. 45–51 und 94f.

7 Stuart Rosenthal: Tod Browning. In: Peter Cowie (Hrsg.): *The Hollywood Professionals*. Band 4. New York 1995, S. 6–66.

8 vgl. Richard Kozarski: An evening's entertainment. The age of the silent feature picture 1915–1928. Band III aus: Charles Harpole (Hrsg.): *History of the American Cinema*. New York / Oxford / Singapore / Sydney 1990.

nen befasst.⁹ Mit *The films of Tod Browning* (2006), *Tod Browning, fameux inconnu* (2007) und *The cinema of Tod Browning* (2008) erschienen die ersten Sammelbände, die dezidiert Tod Browning gewidmet sind und das erwachende Interesse an den Filmen bezeugen. Ihre Adaptionenmöglichkeit für heutige Debatten weist über die Filmwissenschaften hinaus: Die dort versammelten AutorInnen kommen aus so unterschiedlichen Disziplinen wie Literaturwissenschaften, Soziologie, Geschichtswissenschaften, *Disability Studies* oder *Gender Studies*.

Für den deutschsprachigen Raum sieht es allerdings anders aus. Neben einem kurzen Eintrag in der Online-Enzyklopädie *Wikipedia* konnte ich nur vier Filmbesprechungen zum Film *FREAKS* und einen Aufsatz zum Film *WHERE EAST IS EAST* ausfindig machen.¹⁰ Auch die Filme selbst blieben lange ungezeigt. Im Programm des Filmfestivals Trieste-Capella Underground 1978 fand eine dem Schauspieler Lon Chaney gewidmete Retrospektive statt, die den Schwerpunkt auf seine Kooperation mit Tod Browning legte.¹¹ Einige Lon Chaney-Filme waren auf dem Filmfestival in Bologna 2001 zu sehen, darunter jedoch nur einer, bei dem Tod Browning Regie führte (*THE WICKED DARLING*, 1919). Auf dem 44. Filmfestival San Sebastian 1996 wurden 24 Filme von Tod Browning gezeigt. Die bisher vollständigste Retrospektive von Tod Brownings Filmen fand im Oktober 2000 im Musée d'Orsay, Paris, statt. In Deutschland hat es keine Retrospektive gegeben und auch die Lage in deutschen Film-Archiven sieht eher bescheiden aus. Selbst im Fernsehen wurden anscheinend nur wenige Filme ausgestrahlt.¹²

9 Boris Henry: *FREAKS. De la nouvelle au film*. Pertuis 2009.

10 Es gibt vier Aufsätze, eine Filmbesprechung und einen kleinen «Sammelband», der eine Übersetzung aus dem Englischen mit einem Nachwort und einem Interview enthält. Stefanie Diekmann: Ersatzhandlungen. Zur Inszenierung von Körpern und Körperschaftlichkeit in Tod Brownings Film *FREAKS*. In: Matthias Rothe und Hartmut Schröder (Hrsg.): *Körpertabus und Umgehungsstrategien*. Berlin 2005, S. 89–94. Alexandre Métraux und Gerhard Schneider: *FREAKS* von Tod Browning. In: *Psychoanalyse im Widerspruch* 30, 2003, S. 63–80, Werner Nekes: *FREAKS*. In: *Filmkritik* 155, 1969, S. 689–690. Lars Nowak: Different wiederholte Differenzen. Zur filmischen Praxis von Tod Browning. In: Sabeth Buchmann u.a. (Hrsg.): *Wenn sonst nichts klappt: Wiederholung wiederholen*. Hamburg/Berlin 2005, S. 258–272. Björn Quiring: Die Repräsentation von devianten und normativen Körpern in Tod Brownings Film *FREAKS*. In: Matthias Rothe und Hartmut Schröder (Hrsg.): *Körpertabus und Umgehungsstrategien*. Berlin 2005, S. 95–104 und Jack Stevenson: *Tod Brownings FREAKS*. München 1997.

11 Vgl. Alain Garsault: Tod Browning: A la recherche de la réalité. In: *Positif*. 208/209 1978, S. 41–45.

12 Ich konnte nur für folgende Filme den Termin der Erst-Ausstrahlung herausfinden und somit bestätigen, dass sie jemals sichtbar waren: *DRACULA* am 14.01.1970 in der ARD, *FREAKS* am 5.10.1969 im NDR, *THE BLACKBIRD* am 12.03.1995 in N3, *THE UNKNOWN* am 27.05.1995 in B1, *MARK OF THE VAMPIRE* am 26.03.1982 im ZDF. Vgl. das Zweitausendeins Lexikon des Films (Internetausgabe) unter [HTTP://WWW.FILMEVONA-Z.DE](http://www.filmvona-z.de) (30.05.05). In Frankreich wurden im Rahmen der Sendereihe *CINÉMA DE MINUIT* auf France 3 weitaus mehr Browning Filme gezeigt; der zuständige Programmredakteur, Patrick Brion, ist ein großer Browning-Fan und Liebhaber des amerikanischen fantastischen Films.

3 Körper/Jahrmarkt/Kino

«Ich missgönne eure Verachtung gegenüber den außergewöhnlichen Körpern, begründet mit ich weiß nicht welcher Definition des «Normalen» – einer Definition, die eine Gesellschaft verlangt, die auf öffentlichen Plätzen diejenigen verbrennt, die nicht nach ihrem Bild sind (als ob es einen Grund gäbe, sich damit zu brüsten).»

– Jean Boullet¹

Bereits in den frühesten überlieferten Erzählungen der Menschheit werden außergewöhnliche Körper beschrieben – und den Monstern zugeordnet. Es wimmelt von Halbgöttern, Mischwesen und wundersamen Kreaturen. Je nach Kulturkreis und Zeitalter nahmen und nehmen diese Wesen unterschiedliche Stellungen ein, weshalb es auch keine einheitliche Definition des Monsters gibt. Meist werden die Monster nicht einmal systematisch voneinander unterschieden. So werden Tiermonster, z.B. Tauben mit zwei Köpfen, fiktionale Monster, wie z.B. Halbgötter und zu bestimmten Zeiten auch Menschen mit außergewöhnlichen Körpern unter den Begriff «Monster» subsumiert. Dennoch helfen zwei Kriterien bei einer ersten Annäherung. Entweder ist das Monster ein Mischwesen oder/und ein von der Gesellschaft als abnormal Klassifiziertes. Nach dieser Definition sind beinahe alle verehrten Götter des antiken Ägyptens Monster, auch Engel in der christlichen und muslimischen Religion zählen dazu. Ich werde im Folgenden die fiktionalen Monster auslassen und mich auf Menschen mit außergewöhnlichen Körpern, die beizeiten als «Monster» benannt wurden, konzentrieren.

Von einer Sammlung von Zeichnungen, Fotos und Zeitungsartikeln ausgehend, versucht Jean Boullet körperliche Diversität in einer «tératologie humaine» in acht Kategorien zu sortieren. Erstens: Behaarte und Pelzige, also solche mit enormem Haarwuchs, zweitens: Albinos, gescheckte Menschen und Fisch-Menschen, deren Haut anders pigmentiert ist oder eine andere Oberfläche aufweist, drittens: alle, die ein oder mehrere Körperteil(e) doppelt haben, auch siamesische Zwillinge, viertens: Menschen, die nur aus Kopf und Torso bestehen, fünftens: extrem Übergewichtige und extrem Magere, lebende Skelette, sechstens: Riesen, siebtens: Zwerge, Liliputaner, Kleinwüchsige und Achondropalsierte und achtens: selbst hergestellte Monster, z.B. extreme Tätowierungen, lange Hälse und gedehnte Lippen wie bei

1 Jean Boullet: La galerie des monstres. In: *Bizarre* 17/18, 1961, S. 8.

den Massai, musterförmige selbstzugefügte Narben etc.² Boulet hat allerdings die «Inkompletten» vergessen, die z.B. ohne Arme oder ohne ein bestimmtes Körperteil geboren wurden.

In der abendländischen Kultur haben sich Erklärungen für die Existenz und die Wahrnehmung von Menschen mit außergewöhnlichen Körpern im Laufe der Jahrhunderte oft gewandelt.³ Lange Zeit wurden sie unter dem Begriff Monster gefasst. In der Antike galten Monster (*teras, teratos*) als Zeichen Gottes, das etwas ankündigte und interpretiert werden musste. Sie wurden als Einbruch der äußeren Welt oder Abweichungen der Natur angesehen. Im Mittelalter wurde an die Existenz verschiedener Mischwesen, so etwa Engel und geflügelte Pferde geglaubt, Hermaphroditen wurden als eine Variante dieser Mischwesen angesehen und zählten damit nicht mehr zu den Menschen. Sie waren ein Ausdruck göttlichen Willens, der auch Menschen für ihre Fehler bestrafen konnte.

In der Renaissance wurden verschiedene Begründungen angeführt. So konnte die Geburt eines Menschen mit einem außergewöhnlichen Körper neben der Bestrafung eines Vergehens der Eltern und dem Ausdruck der göttlichen Macht auch ein mechanischer Unfall oder Ergebnis der Vorstellungskraft der Mutter sein. Es konnte sowohl die Wut als auch den Glanz Gottes zum Ausdruck bringen. Die christliche frühe Neuzeit entfernte die Menschen mit außergewöhnlichen Körpern noch ein Stück weiter von Gott und sah sie als Teufelswerk an, insbesondere Hexen oder Neugeborene mit Deformationen wurden auf dem Scheiterhaufen verbrannt. Der Prestigeverlust des Monsters zeigt sich auch im Wandel der Darstellung in der Kunst: «Der Klassizismus vertrieb die Monster von ihrer privilegierten Stellung, die sie im Mittelalter und in der Renaissance innehatten. Er verstieß sie von Gemälden und Skulpturen in die weniger prestigeträchtigen Künste der Zeichnungen und Drucke.»⁴ Erst im 17. Jahrhundert kam die Idee auf, dass außergewöhnliche Körpererscheinungen nichts mit Gott oder seinem Gegenspieler zu tun hätten. Sie wurden zu Wundern der Natur, die durchaus der Vorstellungskraft der Mutter entsprechen konnten. «Until the late eighteenth century, the concept of maternal impression, which held that pregnant women had the ability to imprint their unspo-

2 Jean Boulet: S. 64. Boulet verwendet in seiner Kategorisierung die heute abwertend konnotierten Begriffe.

3 Ausführlicher etwa: Jean-Louis Fischer: *Monstres. Histoire du corps et ses défauts*. Paris 1991; Michel Foucault: *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris 1966 und Gilbert Lascault: *Le monstre dans l'art occidental*. Paris 1973.

4 Vgl. Jacques Fieschi: Editorial zu: *Cinématographe. La revue de l'actualité cinématographique* 18, Paris 1976, S. 2.

ken fears and desires onto the fetal body was a legitimate medical theory.»⁵ Diese Theorien wurden im Laufe des 18. Jahrhunderts bestritten, Vorstellungskraft wurde nun als schlecht empfunden, gar mit Verrücktheit erklärt. Imagination konnte mit den damals vorherrschenden Wissenschaftstheorien und ihrer taxonomischen Methoden nicht berücksichtigt werden. Die Theorie eines Unfalls setzte sich mehr und mehr durch. Erst im 19. Jahrhundert, mit dem Paradigmenwechsel von Taxonomie und Klassifizierung zu Epistemologie startete die Suche nach Modellen und Erklärungen hinter der Erscheinung. Im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert fanden Vererbungslehre und mit ihr eugenische Theorien und Praktiken zunehmend Verbreitung und die medizinische Klassifizierung machte die einstigen Wunder der Natur zu pathologischen Leibern und PatientInnen. Heute arbeiten Gentechnologie und Pränataldiagnostik darauf hin, deviante Körper und deviantes Leben gar nicht erst entstehen zu lassen.

Die Wahrnehmung von Menschen mit außergewöhnlichen Körpern ist eine historisch-spezifische; dies trifft auch auf das Kino und seinen Vorfahren, den Jahrmarkt, zu.

Außergewöhnliche Körper und Jahrmarkt / Kino und Jahrmarkt

Das Interesse des aufgeklärten Abendlandes an Anatomie äußerte sich besonders an der Beschäftigung mit «bizarre manifestations of humanity».⁶ Menschen mit außergewöhnlichen Körpern wurden über Jahrhunderte beschrieben und ihre Zugehörigkeit zur allgemeinen Menschheit verhandelt, aber erst im 19. Jahrhundert wurde eine organisierte Ausstellung als *Freaks* betrieben.⁷ Dies ist in Zusammenhang mit Änderungen der sozialen Ordnung zu analysieren. Durch den technischen Fortschritt der Industrialisierung, der Produktivitätssteigerung und der Trennung von

5 Rachel Adams: *Sideshow U.S.A. Freaks and the American Cultural Imagination*. Chicago/London 2001, S. 187. Adams schreibt weiter: «It was both a way of policing women by threatening that their crimes would become visible for all to see and acknowledgement of the tremendous power they held over the reproductive process.»

6 Werner Adrian: *Freaks – Cinema of the Bizarre*. London 1976, S. 8.

7 Ich verwende die Bezeichnung «Freak» für die Performance in Auftritten, also als soziales Verhältnis und die Bezeichnung «Menschen mit außergewöhnlichen Körpern» als Beschreibung eines Phänomens, das noch nicht näher kulturell signifiziert ist. Es reichte nicht aus, einfach enorm groß zu sein, um zum Riesen zu werden. Freak ist eine Identität, die auf Wiederholung eines Aktes der Inszenierung beruht – und dabei ironischer Weise als amorphe, multivalente Figur funktioniert, in die sich alle möglichen Differenzen einschreiben, die sich nicht mehr auf den realen, «natürlichen», Körper beziehen. Garland-Thomson schließt daraus: «Thus, what we assume to be a freak of nature was instead a freak of culture». Rosemarie Garland-Thomson (Hrsg.): «Introduction» zu *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*. New York 1996, S. 10.

Arbeits- und Wohnort profitierten erstmals größere Bevölkerungsschichten von Freizeit. Verstädterung und ein Bevölkerungswachstum führten zur Entstehung der Massen; eine Mittelschicht begann sich zu etablieren. Europa und Nordamerika führten Kriege zur Eroberung neuer Kolonien. Das Näherrücken «von anderswo» durch Eisenbahnen und schnellere Schiffsverbindungen (u.a. mit Dampfschiffen), der Import von Kolonialwaren und die Verbreitung von Tageszeitungen und Telegrafie machten Neuigkeiten und Entdeckungen für breitere Bevölkerungsschichten (zumindest in den Kolonialmächten) zugänglich. Das Verlangen, sehen zu wollen, wurde durch ständig neue Meldungen genährt, die eine Welt jenseits der eigenen Farm vorstellbar machten. Die Lust, Neues und Sensationelles zu sehen, ist tief mit der Tradition des Kinos und des Jahrmarkts verbunden. Hier waren Ansichten aus aller Welt, Absurdes und Tricks gegen geringen Eintritt erlebbar – zu einer Zeit, in der es weder Fernsehen noch bunte Zeitschriften gab.

In Europa können Jahrmarkt und Zirkus unterschieden werden. Während es im Zirkus mehr auf Können und künstlerisches Geschick ankam, war der Jahrmarkt mit seinen überwiegend einfachen Tricks und Mogeleyen der Zirkus für die Massen.⁸ Das Kino verbrachte seine frühen Jahre größtenteils auf dem Jahrmarkt, und so sind im Frühen Kino viele Jahrmarktthemen zu sehen – auch andere Jahrmarktattraktionen nahmen das Kino in ihre Shows auf.⁹ Hier trafen Bizarres, exotische Bilder und sonstige Außergewöhnlichkeiten aufeinander. Neben Spielständen, Schießbuden, Spiegelkabinetten, Bildprojektionen und Zauberern gehörte das Ausstellen von verschleppten Menschen aus den Kolonien und Menschen mit außergewöhnlichen Körpern zum Repertoire. Es gibt Differenzen zwischen der Zirkus- und Jahrmarktkultur in Europa und den USA. Für den Hintergrund von Tod Brownings Filmen ist die US-amerikanische Tradition von Interesse.

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts, bevor Freak Shows zu einer Institution wurden, herrschte Ratlosigkeit darüber, wie man mit den aus Kolonien verschleppten und anderen als kurios betrachteten Menschen mit außergewöhnlichen Körpern umgehen sollte. Die Klassifizierungsversuche der Wissenschaften, die sich methodisch der Taxonomie bedienen, waren noch nicht ausgereift. «It is not surprising that ordinary people did not know what to make of these strange beings, since

8 Ein weiteres Indiz für die Popularität der Jahrmärkte und Zirkusse ist die Tatsache, dass James Otis Kalers Roman *Toby Tyler, or, Ten Weeks with a circus* von 1881 in den USA ein Bestseller war. Der Roman handelt von einem Jungen, der von zu Hause wegläuft, um sich einem Wanderzirkus anzuschließen und beschreibt u.a. die Ausbeutungsverhältnisse des Zirkuslebens. Vgl. Elias Savada und David Skal: S. 21.

9 vgl. Paul Adrian: *Cirque au cinéma, cinéma au cirque*. Paris 1984. Adrian gibt Beispiele für Filme, die den Jahrmarkt behandeln und beschäftigt sich mit dem Ort ihrer Aufführung.

the scientists of the day did not know what to make of them either. [...] Such field as endocrinology, genetics, and anthropology were in their infancy. Some exhibits were referred to «what it is» or «nondescripts» revealing both the showmen's promotional strategy and the state of descriptive science at that time.»¹⁰ Vor dem Paradigmenwechsel in den Wissenschaften von Taxonomie zu Epistemologie ist es verständlich, dass die Frage, ob es sich bei den Exponaten um eine neue Spezies oder eine *lusus naturae*, ein «Monster der Natur» handelte, im Vordergrund der Forschung stand und genealogische bzw. hermeneutische Fragen von nachrangigem Interesse waren. Um 1790 begannen Wissenschaftler, ihre Sammlungen als Museen der Öffentlichkeit zu präsentieren und es dauerte nicht lange, bis auch lebende Exponate in diesen Museen zu finden waren.¹¹ Um 1840 gab es in vielen Städten der USA sogenannte *dime museums*, die Exponate aus fernen Ländern, manchmal Tiere oder in Formaldehyd eingelegte Lebewesen, in jedem Fall aber Menschen aus den Kolonien und Menschen mit außergewöhnlichen Körpern oder psychischen Anomalien zeigten. «The freak show was the main attraction of most dime museums of the period 1870–1900, and the human oddity was the king of museum entertainment.»¹² Menschen mit außergewöhnlichen Körpern oder psychischen Anomalien wurden auch vor dem Zirkus-Besuch («mainshow») in Sideshows gezeigt, die man vor Betreten des Hauptzeltes bewundern und anstarren konnte oder die in Zelten auf Jahrmärkten ausgestellt waren. «Single human oddities started hooking up with travelling circuses in the early 1800s, but it was only toward mid-century that they were organized into anything like the sideshow as we know it.»¹³ Zwischen 1840 und 1940 waren Freak Shows integraler Bestandteil verschiedener Freizeit-Attraktionen. Neben der Industrialisierung sorgte die enorme Anzahl von Einwanderern in die USA für eine Verstärkung und beförderte so die Entstehung von Massen und Massenkultur. Verschiedene Freizeitangebote für die StadtbewohnerInnen entstanden, sodass die *dime museums* ihr Monopol verloren. 1841 gründete P.T. Barnum das *American Museum* in New York, «an all-purpose entertainment center»¹⁴ that featured human oddities at its core.»¹⁴ Durch das enor-

10 Robert Bogdan: *Freak Show. Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*. Chicago/London 1988, S. 26f.

11 Allerdings ist anzumerken, dass diese Wissenschaftler (und weniger Wissenschaftlerinnen) sich selbst als solche ernannten. Universitäten oder Institutionen, in denen man zertifizierter Wissenschaftler wird, hat es in keinem heute vergleichbaren Sinn gegeben.

12 Bogdan, S. 37.

13 Bogdan, S. 41.

14 David A. Skal: *The monster show. A cultural History of Horror*. New York / London 1993, S. 29f. Vgl. auch: «Barnum's cabinet of curiosities was not a sleazy operation on the fringe of Victorian America;

me gesellschaftliche Interesse an den Freak Shows mussten diese sich nicht mehr unter dem Titel «Museum» Legitimität verschaffen, sondern wurden Bestandteil von festen und wandernden Zirkussen, Straßenfesten, Weltausstellungen, *carnivals* (Jahrmärkten) und *amusement parks* (Freizeitparks). Während Freaks Shows in der Nähe von Städten meist in *amusement parks* existierten, gab es wandernde *carnivals*, Zusammenschlüsse von einzelnen AkteurInnen, die jedoch nicht wie die *amusement parks* einem festen Besitzer unterstanden und auch in dünn besiedelte Regionen, z.B. zu Bauernfesten reisten.

In den 1910er/1920er Jahren war der Erfolg der Freak Shows auf seinem Höhepunkt angelangt. Aufgrund ihrer Popularität sowohl in den Städten als auch auf dem Land, waren sie beinahe überall zu sehen. In den viktorianischen USA waren die PerformerInnen der Freak Shows – als Andere – ein wahrgenommener Teil der Gesellschaft. «Dwarves, pinheads, Siamese twins, albinos, giants of height and girth – all became staples of American diversion.»¹⁵ Freak sein war ein Job, und so gab es auch einige, die eine Behinderung vortäuschten, um als Freak aufzutreten. Bekannte dieser *gaffed freaks* waren etwa ein paar siamesische Zwillinge, oder diverse bärtige Frauen, die zwar bärtig, aber keine Frauen waren.¹⁶ Wie verbreitet die Sensationslust war, zeigt sich auch an den Sammlungen von Freak-Fotos. Nachdem die Fotografie zu einem reproduzierbaren Medium geworden war, wurden in Jahrmärkten und auf Freak Shows sogenannte *cartes de visite* als Souvenir verkauft, kleine Fotos, auf deren Rückseite Informationen zu den Porträtierten zu lesen waren.

Sie zeigen die Freaks meist in streng bürgerlichem Kleidungsstil, angeordnet als Familienfoto und pompös ausgestattet mit einem Kostüm, das den außergewöhnlichen Körper noch unterstreicht (Abb. 1–3).¹⁷ Im frühen 20. Jahrhundert

it was, rather, quite fashionable and most legitimate [...]. The enterprise was more than a success.» Bogdan, S. 32.

15 Skal, S. 30.

16 «Freak shows remind us that there is money to be made on human variation. This was at one time so true that people feigned disability in order to qualify for freak roles.» Bogdan, S. 268. Dieser inszenierende Charakter ist für die im nächsten Kapitel folgende Betrachtung der Browning/Chaney-Filme von besonderer Bedeutung, wenn das Spiel mit dem Körper und seiner Repräsentation näher untersucht wird. Gaylyn Studlar bemerkt, dass es um den Effekt und nicht um Authentizität gehe und also Freak-Sein von der Inszenierung lebe: «Freak attractions characteristically offered a spectacle of difference that was expected to disturb, shock, or mystify.» Freaks wurden so zu Stars und neben Generälen, Adligen und Politikern in Fotoalben gesammelt. «[The images] often suggested that most freaks regarded their public construction as just that, the display of a theatrical persona. It could be argued that, in this respect, there was no fundamental difference between real freaks and gaffed freaks.» Gaylyn Studlar: *This mad masquerade. Stardom and Masculinity in the Jazz Age*. New York 1996, S. 216 und 219.

17 Rachel Adams: *Sideshow U.S.A. Freaks and the American Cultural Imagination*. Chicago/London 2001, S. 114.



1 *Carte de visite: «The nuclear family in miniature», Tom Thumb und Lavinia Warren mit einem Baby. Foto von Matthew Brady (?), 1865.*

dem Höhepunkt vorbei. Gerichte kamen den ästhetischen und moralischen Vorstellungen des Bürgertums nach und verboten sie, teils wegen Pornografievorwürfen oder wegen des sich nun durchsetzenden Moralempfindens, dass es unmenschlich sei, Menschen auszustellen. 1938 kam es zu Gerichtsverfahren gegen Betreiber dreier großer Sideshows wegen Verstoßes gegen die Ordnung («ordinance»). Zwar konnten sie alle nach 1940 ihre Shows wiederaufnehmen, aber es kamen deutlich weniger BesucherInnen. Bereits seit der Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert wurden die Freizeitparks immer weniger von Angehörigen der Mittelklasse besucht. «[B]y the end of the nineteenth century, middle class America had largely shed the belief that fun for fun's sake was wrong, and customers were thronging to these urban playgrounds.»¹⁹ 1915 besuchten täglich bis zu 30.000 Leute die Sideshow des Coney Island Freizeitparks in der Nähe von New York City, 1930 kamen an guten Tagen nur noch 8.000 BesucherInnen.²⁰ Die Freak Show wurde immer we-

berichten US-amerikanische wie europäische Zeitungen von Vorkommnissen in und um Sideshows und Jahrmärkten. Es wird über die Schwangerschaft einer Frau, die als siamesischer Zwilling an ihre Schwester gewachsen war, geschrieben oder von einem Zirkusdirektor berichtet, der seine Hauptattraktion, eine überaus bärtige Frau, schwängerte, um sie nicht zu verlieren. Die Klatschpresse echauffierte sich darüber, dass eine «normal»wüchsige Frau einen Kleinwüchsigen heiratete.¹⁸ Die Frage nach sexuellen und familiären Verbindungen zwischen dem «Normalen» und der Abweichung war – ebenso wie Berichte aus den Königshäusern und anderer Stars – ein gängiges Motiv im Klatsch.

Trotz der großen Rolle, die Freak Shows über ein halbes Jahrhundert einnahmen, waren ihre Tage bald nach

18 Vgl. Bouillet, S. 13.

19 Bogdan, S. 55.

20 Vgl. Bogdan, S. 56 und 57f.



2 Charles Tripp, the armless wonder. Foto: Charles Eisenmann i.A. von Barnum and Bailey, 1903



3 Albert-Alberta, Hubert's Forty-second Street Flea Circus, New York. Foto: Lisette Model 1945

niger Teil der Jahrmärkte und Zirkusse. Sie wurde fortan an obskure Orte verdrängt und existierte dort noch einige Jahrzehnte weiter.

Der Blick auf Menschen mit außergewöhnlichen psychischen oder physischen Eigenschaften wandelte sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts radikal durch die Medizin. Im 19. Jahrhundert wurde diesen Menschen nicht als PatientInnen begegnet, da die Wissenschaft noch keine Kontrolle über die Abweichungen erlangt hatte. Menschen mit körperlichen oder mentalen Differenzen waren, als Kuriositäten oder Wunderwesen, noch Teil der öffentlichen Sphäre. Entdeckungen wie die Röntgenstrahlen im Jahr 1895 und Mendels Vererbungslehre diagnostizierten und pathologisierten die außergewöhnlichen Körper. Aus wundersamen Wesen («prodigies») wurden Behinderte («disabled»), aus «Jonny, the dog faced man» (Abb. 4) wurde ein anonym, unter Hypertrichose leidender Kranker. Psychische und physische Besonderheiten wurden demystifiziert. Unterschiede unter Menschen wurden der Medizin überantwortet und pathologisiert – sie wurden zur Krankheit.

Diesen Wandel zum klinischen Blick weisen Robert Bogdan und Rachel Adams am Beispiel der Freak-Fotografie nach. Menschen mit außergewöhnlichen Körpern wurden nicht mehr mit Ausstattung und Kostümen sondern ohne Kleidung,



4 «Johnny, the dog faced man».
Foto: ohne Angaben

nackt, porträtiert. «Medical photography contributed to the pathologization that ended many sideshow careers. [...] Whereas the freak portrait used props and setting to heighten the body's sensational features, the medical photograph stripped the body of clothing and adornment to provide an unencumbered view of its abnormality.»²¹ Menschen mit physischen oder psychischen Besonderheiten wurden mit Hilfe der selben Technik, die sie zu Stars gemacht hatte, zu Fallstudien.²²

Auch das Verständnis von ihnen änderte sich. Sie wurden ab nun Professionellen übergeben und aus der Öffentlichkeit verbannt. «Their conditions were to be treated and possibly

cured, behind closed doors. They were to be pitied and, from a eugenics perspective, feared. They needed to be locked away for the protection of society.»²³ Mitleid war nie Modus der (Re-)Präsentation der Freaks zur Zeit der Freak Shows gewesen, sondern die Lust an Sensationen, an Spannung. Der Freizeitpark war da, um Spaß und Aufregung zu verspüren. «The significance given to physical variations differs radically from current understandings of science, humanity, and culture. Exhibitions of human «oddities» often sought to elicit a sense of wonder, awe, or even erotic titillation. Such exhibits did not present performances designed to evoke fear, disgust, or horror exclusively.»²⁴ Ebenso wie die Freak Show zog sich auch das Kino vom Jahrmarkt zurück, allerdings in die entgegengesetzte Richtung. Während Freak Shows aus dem für bürgerliche Kreise Tolerierbaren verstoßen wurden, suchten Kinos wie Pathé, Éclair, Lumière und Edison die Nähe zum Theater und

21 Rachel Adams, S. 114 und 118.

22 Dieser Wandel wird auch im heute bekannteren Film *ELEPHANT MAN* (USA 1981, Regie: David Lynch) beschrieben. David Lynch nennt Tod Browning als einen seiner Vorbilder. Vgl. Xavier Jeudon: Tod Browning, le cinéaste du bizarre. Zu finden auf: <http://members.lycos.fr/zav/Tod%Browning.htm> (30.07.2005)

23 Bogdan, S. 278.

24 Hioni Karamanos: In Love with a Nightmare. Disability Imagery and Fascination in *THE UNKNOWN*. In: Bernd Herzogenrath (Hrsg.): *The Cinema of Tod Browning. Essays on the Macabre and the Grotesque*. Jefferson/London 2008, S. 38.

gelangten in definiertere Räume, feste Kinosäle.²⁵ In der Trennungsphase von Kino, Jahrmarkt und Freak Show gab es noch einige Zwischenspiele, so vereint beispielsweise *DAS KABINETT DES DR. CALIGARI* (D 1920, Regie: Robert Wiene) Jahrmarkt, Kino und Freak Show. George Méliès produzierte noch eine Zeit lang Filme für den Jahrmarkt, die mit den dem Jahrmarkt eigenen Tricks funktionierten und zwischen «wahrem» und «gefälschtem» Bild changierten. Seitdem werde, so Werner Adrian, wie in Alfred Hitchcocks *STRANGERS ON A TRAIN* (USA 1950) der Jahrmarkt als Ort des Mordes und der Gewalt repräsentiert.²⁶ Vielleicht drückt dies die Angst des Bürgertums vor einem unregierbaren Terrain aus. War der Jahrmarkt doch der Ort, an dem die ordentliche Gesellschaft endete, der letzte Rand vor dem Abgrund, eine Versammlung des Verdrängten, in dem bürgerliche Gesetze nicht gelten und ein geregeltes Leben nicht einmal zur Disposition stand. Der Zirkus funktioniert als antibürgerliche Utopie: Auch die nicht-behinderten Zirkusleute repräsentieren nicht bruchlos privilegierte und «normale» Menschen.

Während die PerformerInnen in den Freak Shows bezahlt wurden, sind sie heute zum Großteil von Sozialhilfe abhängig. Dies sollte bei allem Entsetzen über das Zur-Schau-Stellen von Menschen nicht vergessen werden. Neben den durchaus existenten Ausbeutungsverhältnissen und dem schwerlich überbewertbaren diskriminierenden Charakter von Freak Shows, sind nicht alle Frauen und Männer *nur* Opfer ihrer Situation. Einige können durch ihre Arbeit ein Stück Autonomie gewinnen und sich mit ihrem Verdienst zur Ruhe setzen.²⁷ Rachel Adams weist darauf hin, dass Konzepte von Selbstrespekt, Moral und angemessenem Verhalten, wie sie in Gerichtsverfahren um die Legitimität oder das Verbot von Freak Shows verhandelt wurden und werden, untrennbar mit dem kulturellen und klassenspezifischen Habitus verwoben sind. «The questions it raises are not simply economic, but extend to ongoing tensions between freedom of expression and aesthetic judgement». Solche Entscheidungen hierarchisierten Geschmack und definierten die Linie zwischen (geachteter) Kunst und (verwerflicher) Pornografie sowie (legitimem) Theater und (verbotenen) ausbeuterischen Shows. Das Wegsperrern dieser Menschen aus der Öffentlichkeit, wie es heute geschehe, sei kein Anzeichen eines moralischen Fortschritts oder einer toleranteren Gesellschaft. «A more egalitarian social order would not hide people with disabilities from sight, but grant them visibility without perceiving them as freaks.»²⁸

25 Für den Wandel in Frankreich siehe Paul Adrian, S. 23–27.

26 Vgl. Werner Adrian: *FREAKS – Cinema of the Bizarre*. London 1976, S. 16.

27 Vgl. Bogdan, S. 269 und Paul Adrian, S. 136.

28 Rachel Adams, S. 15.

Der Wandel der Akzeptanz von Freak Shows zeigt deutlich, dass das Verständnis von Menschen mit unterschiedlichen körperlichen und geistigen Fähigkeiten ein soziales Verhältnis und nicht eine in der Natur bzw. dem Körper auffindbare Wahrheit ist. Es ist wichtig, den außergewöhnlichen Körper und die Position des Freaks nicht bloß als notwendige Nebenprodukte einer repressiven und ausschließenden Normalität zu begreifen, sondern zu verstehen, dass diese Körper in der Geschichte auch als die absolute Differenz gelesen wurden. Robert Bogdan konstatiert zusammenfassend: «A freak was defined not by the possession of any particular quality but by a set of practices, a way of thinking about and presenting people with major, minor, and fabricated physical, mental and behavioral differences.»²⁹ Die Neugier und Sensationslust an außergewöhnlichen Körpern und Erscheinungen ist nicht verschwunden und so ist das Ende der Freak Show nicht das Ende der Sichtbarkeit von außergewöhnlichen Körpern und Freaks. Paul Adrian behauptet, dass diese Neugier mit Comics befriedigt werde³⁰ und Werner Adrian sucht sie im fantastischen Kino; beide jedoch im Wissen, dass es sich nicht um «echte», materiell existierende Menschen handelt, die zu betrachten sind, da das Film- oder Comic-Bild mindestens eine Reproduktion desselben ist.

Der außergewöhnliche Körper als Monster im Kino

«Ethymologisch ist ein Monster das, was man zeigt. Und wer könnte dem Publikum den Schrecken dieses Zuschaustellens besser nahebringen als das Kino?»

– Jacques Fieschi³¹

Etwa zwanzig Jahre nach George Méliès und einige Jahre nach *DAS KABINETT DES DR. CALIGARI* und *FRANKENSTEIN* (USA 1910, Regie unklar) kehrten Bilder des *dark carnival* in das Kino zurück. «Black Ferris wheels, starkly silhouettes against lowering skies; nameless, shapeless things displayed in jars of formaldehyde; and the intuition of young boys that the glittering amusements of childhood somehow arrive in the dead of night on crepe-bedraped funeral trains.»³² Die Freak Show hatte es, mit Ausnahme des Films *FREAKS*, nicht *als solche* ins Kino geschafft. Jedoch

29 Bogdan, S. 267.

30 «Aujourd'hui, cette forme de curiosité n'est pas disparue mais elle a subi un transfert via la bande dessinée et diverses œuvres fantastiques où prolifèrent des créatures inventées bien plus atroces que nature et bien plus popularisées aussi.» vgl. Paul Adrian, S. 138.

31 Fieschi, 1976a, S. 2.

32 Skal, S. 29.

übernahm Tod Browning viele Motive des Jahrmarktes und der Freak Show direkt oder indirekt in seine Filme, insbesondere in seine Filme mit Lon Chaney. «There [in the movies] the freak show found its most potent and powerful filmic representation in a decade's worth of films of one of the most consistent box-office attractions in the 1920s – Lon Chaney. [...] He was [...] perhaps no less than America's greatest freak exhibit of the twentieth century.»³³

Im Kino lebten nach Aussterben der Freak Shows seltsame Kreaturen fort. Jedoch, und das ist ein wesentlicher Unterschied, als Verkleidung, Spiel und Trick. Menschen mit außergewöhnlichen Körpern oder ehemalige PerformerInnen der Freak Shows waren mit wenigen Ausnahmen nicht zu sehen. Im Kino wurde also von den real existierenden Körpern abstrahiert. Werner Adrian stellt fest, dass es selbst in der Verkleidung nur einige Formen des außergewöhnlichen Körpers – in der Rolle als fiktionales Monster – ins Kino geschafft hätten: Riesen und Zwerge kämen in Mythen-Epen oder Märchenerzählungen vor, sie erinnerten an Figuren der Kindheit und seien recht unbedrohlich. Auch tätowierte Menschen hatten Auftritte. In den meisten Fällen allerdings sorgte eine Übertreibung von körperlichen Variationen dafür, dass Menschen in Tiere verwandelt würden.³⁴ Werwölfe führt er auf stark behaarte Menschen und Meerjungfrauen auf Phänomene von schuppiger Haut zurück. «Other circus freaks were less evident on the screen. Bearded ladies and human skeletons, three-legged-men and indiarubber women were no longer attractions.»³⁵ Es scheint, dass die im Kino sichtbaren Monster auf Anomalien der *Körperoberfläche* verweisen, nicht aber auf Anomalien der *Körperform* und Materialität selbst. Filme mit Bestien verwischen die Grenze von Mensch und Tier. Biest-Monster in Filmen seien meist unsympathisch, atavistisch, sexuell und vergewaltigend. Hier erinnere, so Werner Adrian, das Monster daran, dass in den Mythen die stärksten Gegner stets Monster und Halbgötter und nicht etwa Tiere gewesen seien. In den 1950er Jahren verwandeln sich Menschen durch wissenschaftliche Experimente zu Monstern. Diese wenig verhüllte Technik- und Wissenschaftskritik ist im Kontext mit chemischen oder atomaren Unfällen und Kriegen verständlich. Nach und nach lösten die Außerirdischen die Wissenschaft von der Schuld der Verwüstung und der Rolle der Bedrohung ab. Sie nehmen sich unseren Planeten oder unsere Körper und machen uns so zu Monstern. In Filmen der Alien- und Hellraiser-Serien werden außergewöhnliche Körper zelebriert und jeder neue Film «übertrifft seine Vorgän-

33 Studlar, S. 200. Allerdings, und das wird in diesem Zitat nicht deutlich, mit der Einschränkung, dass Lon Chaney den Freak spielt, und es sich nicht um den tatsächlich behinderten Körper handelt.

34 Werner Adrian, S. 28: «the cinema exaggerated human deformities to turn men into animals.»

35 Werner Adrian, S. 31.

ger an spektakulär explodierenden Körperteilen und Unmengen von blutigem, in leuchtenden Farben gemaltem Erbrochenem. Grotteske, mit muskelbepackten Gliedern versehene Monster werden zum Leben erweckt und losgelassen, um irgendwo im Weltraum oder in surrealen Zwischenreichen des Geistes herumzustreifen.»³⁶ Seit den 1990er Jahren wurden filmische Monstrositäten vermehrt durch Genforschung und BiologInnen erschaffen, Gen-Experimente lassen Monster auferstehen (JURASSIC PARK. USA 1993, Regie: Steven Spielberg) oder Kinder nach dem Bild der Eltern klonen (BLUEPRINT. USA 2003, Regie: Rolf Schübel).

Eine Definition des Monsters, so Adrian, sei nicht möglich. («For a freak finally is what we consider to be a freak. Odd behaviour can seem more abnormal than deformity.»³⁷) Er beobachtet, dass das Publikum sich lieber die gespielten als die realen außergewöhnlichen Körper anschaut: «Cinema audiences have always reacted better to the man-made freak rather than to the natural freak. They find the distortions produced by mad scientists easier to shrug off as tricks of the screen, while the actual vision of dwarf or hunchback is more haunting [...]»³⁸ David Skal begründet die Weigerung des Publikums, sich reale, außergewöhnliche Körper anzuschauen, mit dessen Ängsten. «[P]erhaps most disturbing, the freak from a nightmare sideshow – armless, legless, twisted or truncated, now shrunken, now immense – it changes each time we look, a violation of our deepest sense of the human shape and its natural boundaries.»³⁹ Der außergewöhnliche Körper sorgt für Identitätskrisen, da es ein ungebrochenes Wiedererkennen verweigert und somit der/die sich als «normal» erlebende und wahrgenommene ZuschauerIn die Gewissheit seiner/ihrer selbst verlieren kann. Das von Menschen erschaffene Monster im Kino entzieht sich tendenziell Rationalisierungsversuchen und ist deshalb unheimlich. Pierre Jouve schlägt vor, das Kino-Monster als Ereignis im Zusammenspiel von Ästhetik und Psychologie zu betrachten. «Das filmische Monster [...] ist Gegenstand eines ästhetischen Urteils – also der Philosophie – das heißt die Kombination von Mechaniken, Material, Rhythmus, Themen und ihrer Entstehungsgeschichte. [...] Das Monster ist Gegenstand einer behaglichen oder schmerzhaften Reaktion – also der Psycho-

36 Jack Stevenson: FREAKS – Film und Mythos. In: ders. (Hrsg.): *Tod Brownings FREAKS*. München 1997, S. 67.

37 Werner Adrian, S. 107.

38 Werner Adrian, S. 92f. An anderer Stelle schreibt er: «Browning unfortunately never understood that the mammoth triumph of DRACULA was secured because of the ordinary appeal of his villain, who concealed his monstrosity under his cloak rather than showing it on the distorted body as Chaney did it. Deformity should be within; it disturbed the audience less; this was the sour lesson of the box-office.» S. 48f.

39 Skal, S. 19. Leider vergisst Skal, diese Wahrnehmung als historisch-spezifisch zu bestimmen sondern scheint sie als gegeben zu setzen.

logie. Nun, worauf können wir dieses *Ereignis* gründen?»⁴⁰ Auch wenn Jouvét es nicht explizit schreibt, kann die Verknüpfung zum Herstellen dieses Ereignisses nur durch etwas außerhalb des Filmes geschehen: Es benötigt den/die ZuschauerIn, denn das Monströse entsteht im Kino durch den Blick. «It is the medium of our eye and our mind and the mechanics of the camera that creates the abnormal and the freakish. For the truth is, we are stimulated by the shock of seeing the unusual and the distorted, we want the jolt of the cinema of the bizarre [...]»⁴¹ Das Monströse im Kino liegt im Verhältnis des Zuschauers / der Zuschauerin zum Bild, das er/sie im Rekurs auf eigene Phantasien, Wünsche, Begierden und Ängste erst produziert. «In the cinema of the bizarre, we see freaks and they are ourselves. For the cinema makes visible on the screen our inward distortions and grotesque imaginings. We want our distorted world and we have made it.»⁴² Das Monströse im Kino sind wir selbst.

Tod Browning und der Jahrmarkt

Ein weiterer Aspekt ist für das Verständnis und die Betrachtung von Tod Brownings Filmen wichtig. Nicht nur kommt das Kino vom Jahrmarkt, sondern auch Tod Browning selbst; in seiner Person durchkreuzen sich Kino, Jahrmarkt und Monströses.

Brownings Heimatstadt Louisville, durch den Mississippi mit New Orleans verbunden, hatte einiges an Shows und Unterhaltung zu bieten, die oftmals die Kultur des *Mardi Gras* der Nachbarstadt reflektierten. In den 1890er Jahren fand jährlich ein großer Jahrmarkt, die Saturnalien, statt und auch ansonsten hielt das Hafenviertel Louisvilles verschiedene Unterhaltungsangebote und Attraktionen bereit: Theater und Kabarets zeigten Melodramen, *vaudeville* und Variété Shows, bekanntere Ensembles aus New York und Europa spielten hier, wenn sie auf Tour gingen. Neben den offiziellen Spielstätten zog das Amüsierviertel auch jede Menge anderer Shows an: Spielkasinos, nonkonformistische KünstlerInnen, MusikerInnen, *gamblers*.⁴³ Bereits in frühen Jahren hatte Browning, lokalen Zeitungsberichten zu Folge, seine Nachbarschaft mit kleinen Vorführungen unterhalten. «Tod Browning's penny shows always drew better crowds than the rival penny shows in the neighborhood. He put on something better. He knew his public and studied their wants – and

40 Pierre Jouvét: Les monstres dans la salle. In: *Cinématographe. La revue de l'actualité cinématographique* 18, 1976, S. 3. Hervorh. von mir.

41 Werner Adrian, S. 109f.

42 Werner Adrian, S. 110.

43 Vgl. Savada/Skal, S. 18f.

gave them what they wanted.»⁴⁴ Vor dem Hintergrund der ausführlichen Erklärung zur Jahrmarkt- und Zirkustradition in den USA kann man also sagen, dass Tod Browning populäre Unterhaltung, den Geschmack der nicht-bürgerlichen Massen verfilmte. Tod Browning hatte beide Seiten des Jahrmarkts (vor und hinter dem Vorhang) kennen gelernt und konnte mit diesem Wissen und dieser Erfahrung die Welt des Spektakels anders in seinen Filmen aufnehmen. Er räumt der Faszination des Zeigens und der Faszination der Zirkus- und Jahrmarktwelt in seinen Filmen viel Platz ein. Jahrmarkt und Zirkus sind in den hier untersuchten Filmen entweder Thema, Handlungsort oder sonstiger Bezugspunkt. Es ist der Ort, wo ein Gangster seine Tricks gelernt hat, Arbeitsplatz, der Raum, in dem man die große Liebe trifft oder Rache übt, Ort der Präsentation und Inszenierung des Körpers, an dem die Illusion nicht durch eine dahinterliegende Wahrheit ersetzt wird. Dort treffen Publikum und ArtistInnen aufeinander, das Sehen- und Zeigenwollen begegnen sich genau hier. Es ist ein Ort der unbekanntenen Möglichkeiten und des Staunens; ein Ort, der das Publikum herausfordert und es beizeiten in die Ungewissheit entlässt.

44 Performances to astound. Famous mystery pictures are work of a native Lousivillian. In: *Louisville Herald Post*, 18.07.1928, zit. nach Savada/Skal, S. 18.

4 FREAKS – Ebenen der Normalität

Die frühen 1930er Jahre in Hollywood

FREAKS ist der vermutlich bekannteste Film Tod Brownings, wengleich er nicht als ein wirklich typischer Browning-Film bezeichnet werden kann: Es ist kein Stummfilm, weder Lon Chaney, noch Priscilla Dean, noch irgendein zu der Zeit bekannter Filmstar haben in diesem Film einen Auftritt. Trotzdem ist er der meist rezipierte Film Tod Brownings. Es finden sich Motive, die auch in anderen Browning-Filmen vorkommen: Der Zirkus, das Thema des Körpers mit Behinderung, eine Sprache, die nur eingeschränktes Abstraktionsvermögen besitzt, unglückliche Liebe, die nicht nur romantisch daherkommt sondern mit verlangender Sexualität einhergeht, grausame Rache, exzessiver Alkoholkonsum und Rausch sowie aktiv handelnde bis durchtriebene Frauenfiguren. FREAKS ist Brownings fünfter Tonfilm und der erste Film, den er nach einer Phase bei Universal wieder für MGM drehte.

Ende der 1920er und Anfang der 1930er Jahre waren Horror- und fantastische Filme in Hollywood en vogue: Zeitgleich zu FREAKS erschienen in anderen Produktionsfirmen DRACULA (Regie: Tod Browning) und FRANKENSTEIN (Regie: James Whale, beide 1931) bei Universal, DOCTOR X (1932, Regie: Michael Curtiz) bei Warner (die ihren Schwerpunkt auf populäre Filme legten), THE ISLAND OF LOST SOULS (1933, Regie: Ernest B. Schoedsack) bei Paramount (die «anspruchsvolle Filme» produzierten) und KING KONG (1933, Regie Merian C. Cooper und Ernest B. Schoedsack) bei RKO. MGMs Hauptzielgruppe waren Mittelklassefrauen: Seichte Stories, hübsche Filme, Glamour und Melodramen machten das Gros der Produktionen aus, MGM hatte noch keinen Horrorfilm produziert. Nach internen Meinungsverschiedenheiten beauftragte Irving Thalberg, damaliger Direktor von MGM, seinen Drehbuchschreiber Willis Goldbeck «something more horrible than FRANKENSTEIN»¹ zu produzieren – und betraute Tod Browning mit der Regie. Goldbeck und Browning erstellten gemeinsam mit Leon Gordon, Edgar Allen Woolf und Al Boasberg das Drehbuch für FREAKS nach der Kurzgeschichte *Spurs* von Clarence Robbins. FREAKS wurde in 32 Tagen gedreht, an die sich vier weitere für Dreharbeiten zur Modifizierung des Endes nach Anweisungen Louis B. Mayers anschlossen. Mit 316.000 US-Dollar stellte Ir-

1 Vgl. Patrick Brion: (Leserbrief) in: *Cahiers du Cinéma*. 289, 1978, S. 71.

ving Thalberg eine für damalige Verhältnisse enorme Summe für einen B-Film ohne Staraufgebot zur Verfügung. Nach der internen Vorschau verlangte Mayer Schnitte im Film und ein Happy End. Eine in vielen Aufsätzen beschriebene Kürzung des Filmes lässt sich anhand der Drehbuchfassungen jedoch nicht belegen.²

Rekonstruktion der Story

FREAKS wird als langer Flash-Back erzählt: Beginnend mit dem Zirkusschreier, der dem schaulustigen Publikum 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 ArtistInnen leben und arbeiten in diesem Zirkus auch Menschen mit diversen außergewöhnlichen Körpern, die als Freaks auftreten.³ In diesem Setting wird eine recht konventionelle Liebesgeschichte 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 zu vergiften, um an sein Erbe zu kommen.⁴ Friedas Warnungen und Hinweise, dass Cleopatra sich weiterhin mit Herkules zum Stelldichein treffe und Hans nicht liebe, helfen nichts, sodass Hans und Cleopatra heiraten. Hans erfährt von Cleopatras und Herkules' Hinterhalt und rächt sich mit 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 HeldInnenfigur, sodass das Hinsehen der Zuschauenden ständig durch Unkonventionelles irritiert und Identifikation erschwert wird.

- 2 In vielen Texten ist die Rede von einer Kürzung von ca. 90 auf ca. 60 Minuten. Patrick Brion weist dies mit einem Verweis auf die verschiedenen Drehbuch-Fassungen vom 6. November 1931, 20. Januar 1932 und 11. Februar 1932 zurück: «On constate aussitôt que l'assertion régulièrement colportée selon laquelle le film durait à l'origine 90 minutes et aurait amputée des 25 minutes n'est pas sérieuse.» Die letzte Version des Drehbuchs enthalte nicht wesentlich mehr Szenen als die vorliegende Fassung des Filmes, lediglich das Ende sei neu eingefügt, einige zynische Kommentare herausgeschnitten und die Ansprache des Zirkusschreiers modifiziert worden. Vgl. Patrick Brion: *Le cinéma fantastique. Les grands classiques américains: Du MONDE PERDU à 2001 – ODYSSEE DE L'ESPACE (1924-1968)*. Paris 1994, S. 68.
- 3 Zur Problematik der Verwendung der Bezeichnung «Freak» siehe Fußnote 7 in Kapitel 3. Die «Normalen» werden trotz ihrer Identifizierbarkeit in Anführungszeichen gesetzt, um ihnen diesen Status streitig zu machen.
- 4 Warum und von wem Hans geerbt hat, wird nicht erklärt; es ist zu beobachten, dass Hans und Frieda sowohl vom Umgang, als auch von Kleidung und Habitus als bürgerlich-konventionelles Paar präsentiert werden.



5 Der Zirkusschreier (Murry Kinnell) präsentiert dem Publikum die Sideshow-Attraktionen



6 Cleopatra (Olga Baclanova) im Zirkus



7 Cleopatras Kostüm erinnert an einen Pfau



8 Cleopatra und Hans (Harry Earles) sprechen zum ersten Mal miteinander. Hans' Körper ist in der Bildmitte inszeniert

Als Nebenstränge der Story wird das Alltagsleben der Freaks in der Zirkuswelt beschrieben: eine Frau ohne Arme näht ihr Kleid (Abb. 11), die andere Frau ohne Arme, Frances, trinkt ein Glas Wein (Abb. 12). Frieda sieht man beim Wäsche-Aufhängen und Tratschen mit ihrer Nachbarin Venus (Abb. 17), der Seehund-Dompteurin und Freundin von Phroso;⁵ die bärtige Frau bekommt ein Kind und der Skelett-Mann ist der Vater (Abb. 23); der/die HermaphroditIn Joseph/Josephine verliebt sich mit der weiblichen Hälfte in Herkules (Abb. 22); Randan, der menschliche Torso, zündet sich eine Zigarette an; die siamesischen Zwillinge empfangen abwechselnd ihren jeweiligen Liebhaber. Des Weiteren treten noch der Kleinwüch-

5 Ob es Brownings Idee war, die Freaks Haushaltstätigkeiten verrichten zu lassen oder es ein Zugeständnis an die MGM-Direktion war, bleibt unklar. Es sorgt jedenfalls dafür, dass den Freaks das Fremde genommen wird, indem sie gewisse Alltagstätigkeiten insbesondere mit den Zuschauerinnen teilen. Auffällig ist, dass diese Alltagstätigkeiten überwiegend am Anfang des Filmes gezeigt werden.



9 Der Feuerkünstler (Unbekannt) auf dem Hochzeitsfest



10 Koo Koo (Koo Koo) tanzt während des Hochzeitsfestes



11 Eine armlose Zirkusartistin (Martha Morris) näht ihr Kleid mit den Füßen



12 «The Living Venus de Milo» (Frances O'Connor) beim Abendessen



13 Der Schwertschlucker (Unbekannt) performt während des Hochzeitfestes

9–13 *FREAKS*: Zur Darstellung des Spektakels wird stets dieselbe Kameraeinstellung genutzt, die außergewöhnlichen Körper außerhalb der Auftritte werden nicht als Sensation inszeniert

sige Angeleno und drei Menschen mit kleinen Köpfen (Schlitze, Koo-Koo, Zip und Pip) sowie die als «Vogel-Frau» eingeführte Koo Koo (Abb. 10) auf, die schüchtern und androgyn wirken und sich über Phrosos Aufmerksamkeit freuen. ArtistInnen, die nicht als Freaks auftreten sind Madame Tetrallini, die Zirkusmutter; die Rollo-

Brüder, zwei Angestellte des Zirkus, die sich bei jeder Gelegenheit über die Freaks lustig machen; Phroso, der Clown; Roscoe, der Liebhaber von Daisy und ein weiterer Mann, der Liebhaber von Violet; während des Hochzeitsfests ein Schwertschlecker (Abb. 13) und ein *Native American*, der als Feuerkünstler auftritt (Abb. 9).

Dass die Hochzeit zwischen Hans und Cleopatra keine Liebesheirat ist, zeigt Cleopatra, sehr betrunken, schon während des Hochzeitsbanketts. Leidenschaftlich küsst Cleopatra ihren Liebhaber Herkules. In einem unbeobachteten Moment mischt sie etwas in Hans' Glas. Zu Beginn der Bankett-Szene zeigen die Freaks allerlei Tricks, mit zunehmendem Alkoholpegel wird die Situation ernster und der fröhliche Festcharakter weicht zugunsten des Unheimlichen. Der Film steigert sich dionysisch in eine Ekstase von Begierde und Rausch, in der das Gemurmel der Freaks immer lauter zu vernehmen ist: «We accept her – one of us, gobble, gabble, we accept her». Als sie durch das Trinken aus dem durch die Runde gereichten Glas Champagner in die Gemeinschaft der Freaks aufgenommen werden soll, verweigert sie die Teilnahme am Ritual, bricht in Ekel aus und benennt die Community, wie sie es nicht darf: «Freaks! Monsters!» Dieser Ausspruch markiert den Wendepunkt im Film, bringt die Ablehnung von Zugehörigkeit zum Ausdruck und erhebt Cleopatra über die *Freaks*. Daraufhin scheucht Herkules die Gäste weg. Das Lächerlichmachen durch Cleopatra und Herkules steigert sich, in dem Cleopatra Hans als Baby bezeichnet und ihn Huckepack um die nun leere Hochzeitstafel trägt. Der Bruch ist deutlich, und es fängt an zu rumoren, während Cleopatra, weiterhin unbesorgt, ihren Plan verfolgt. Sie unterschätzt die Freaks, obwohl sie weiß, dass sie sie auf Schritt und Tritt beobachten. Das hält sie nicht davon ab, Herkules in seinem Wohnwagen zu besuchen und Hans weiterhin als Medizin getarntes Gift zu geben. Hans jedoch durchschaut die Situation und plant in Kooperation mit den Freaks eine grausame Rache. Eines Nachts, bei Regen, Gewitter und Sturm, machen sie sich gemeinsam über Cleopatra und Herkules her. Phroso und Madame Tetrallini versuchen, die Freaks davon abzuhalten, aber es gelingt ihnen nicht. Was genau in dieser Nacht passiert, ist für den/die ZuschauerIn nicht sichtbar. Herkules bekommt ein Messer ab, und Cleopatra wird auf der Flucht durch den Wald von den durch den Schlamm robbenden Freaks eingeholt.

Die letzte Szene greift die Sideshow zu Filmgebinn auf: Der Zirkus-Schreier gibt den Blick auf die Kreatur frei: Es ist Cleopatra, nun zum hühnerartigen Torso geworden, vor sich hin gackernd, auf dem Boden eines Stalls. Herkules singt mit hoher Stimme in Madame Tetrallinis Zirkus.⁶ Frieda trifft am Ende ihrer langen Suche nach Hans in seinem Schloss ein und vergibt ihm. Unter Tränen ist das Paar wieder vereint.

6 Die Herkules-Szene ist erst ca. 1978 gefunden worden, bis dahin war Cleopatra im Stall oder das Aufeinandertreffen von Frieda und Hans die letzte Szene. Herkules' Kastration kam nicht vor, wenn-

Geschichte von Kritik und Rezeption

FREAKS wurde vom Publikum in den meisten Städten gemieden oder gar bekämpft, vom Gros der Kritiken zerrissen und nur kurze Zeit nach seiner Erstaufführung durch das Hays Office zensiert. Frauen der Mittelklasse, Zielgruppe von MGM, waren die Hauptgegnerinnen des Films. Sie kritisierten, dass es in FREAKS ständig um Sexualität ginge, die zudem nie expliziert werde. Karitativ und religiös Engagierte fanden es unmoralisch, die «armen, unglücklichen Kreaturen» für kommerzielle Zwecke auszubeuten. Nur in wenigen Orten, so in Houston und Boston, war der Film erfolgreich; insgesamt endete er mit 164.000 US Dollar im Minus.⁷ (Es ist allerdings zu berücksichtigen, dass seit Beginn der 1930er Jahre, während der Zeit der Depression, die Zahl der Kinobesuche drastisch zurückging. Ende 1932 lagen die wöchentlichen Zahlen um 40% hinter denen von 1929, und fast 20% der amerikanischen Filmtheater mussten schließen⁸). Die finanzielle Katastrophe führte zum Ende von Tod Brownings Karriere als Regisseur in Hollywood; nach seinen bereits vertraglich festgelegten Filmen schrieb er noch einige Drehbücher und zog sich nach Irving Thalbergs Tod endgültig zurück.⁹ Dass der Film derart scheiterte, verwunderte Thalberg und Browning gleichermaßen. «Browning was also disgusted, personally stung and confused by both the public and the studio reactions to FREAKS. What had gone wrong? He had pushed the boundaries of public tolerance many times before and had always landed on his feet.»¹⁰

Vielleicht war FREAKS ein Misserfolg, weil er das Thema des gebrechlichen Körpers (das Bild des Körpers, der Akzent der Stimmen) explizit und manifest zeigt und eine Identifikation meist mit latenten Inhalten erfolgt? Vielleicht ist es der Verstoß gegen alle Regeln des Erzählkinos, den das Publikum nicht verzeiht, wie Jean-Marie Léger vorschlägt: Zwar sei die Struktur von Vergehen und Bestrafung vorhanden, aber die Guten könnten nicht der Identifikation der ZuschauerInnen dienen: «FREAKS missachtet die Regeln, also folgt, dass auch das Publikum nicht seine Rolle spielt.»¹¹ *The missing link review* meint, dass es an einer zu verdrehten Rollenverschiebung läge: «FREAKS emphasised the role-reversal, both physically and mentally, to such an extent

gleich es unglaublich sei, diese nach dem Angriff der Freaks nicht zu zeigen. Vgl. Fabrice Ziolkowski: Au delà de la dernière image de FREAKS. In: *Cahiers du Cinéma* 288, 1978, S. 27.

7 Vgl. Brion 1978, S. 71.

8 Vgl. Stevenson 1997b, S. 50.

9 Vgl. Chris Jarmick: FREAKS (Filmbesprechung) auf <http://www.epinions.com> (30.05.2005) und Brion 2000, S. 86. Nach FREAKS drehte Tod Browning noch vier Filme: *FAST WORKERS* (1933), *MARK OF THE VAMPIRE* (1935), *THE DEVIL DOLL* (1936) und *THE SHOW* (1939).

10 Savada/Skal, S. 182.

11 Jean-Marie Léger: Ni fantastique, ni «normal». In: *Avant-Scène Cinéma, Spécial fantastique*, 1975, S. 88.

that it failed to gain massive acceptance until thirty years later.»¹² Das *Bright Lights Film Journal* sieht in dem Film eine Kritik an der Ausrichtung von MGM unter Louis B. Mayer: «The movie shows the folly of trusting the kind of beautiful surface – «glamour» – that was MGM's particular trademark by having that surface disfigured and destroyed by the low elements represented by the freaks» sowie eine für den Geschmack des Publikums zu explizite und unromantische Darstellung von Sexualität.¹³

FREAKS kam zu einer Zeit in die Kinos, in der die Chirurgie große Fortschritte verzeichnen konnte und sich an die Normalisierung der von Krieg gezeichneten Körper machte; Ärztinnen und Ärzte mussten massenhaft amputierte Arme und Beine sowie Narben versorgen. Gleichzeitig wurde die Theorie von Charles Darwin in den USA populär und trat mit der christlichen Lehre der Erschaffung des Menschen in Konkurrenz – mit dem Nebeneffekt, dass das Recht des Stärkeren an die Stelle der Achtung vor allen Gottesgeschöpfen trat. Für Menschen, die mit Behinderung geboren wurden, gibt es weder bei SozialdarwinistInnen, noch in der Gesellschaft der Kriegsveteranen einen Platz.

Nach dem Desaster verkaufte MGM den Film samt Originalschnitt und Rechten an Dwain Esper, der den Film unter dem Titel «Nature's Mistakes» in nicht lizenzierten Theatern, Kinos und Sideshows Ende der 1930er und Anfang der 1940er Jahre zeigte.¹⁴ Der Film tourte so von Dorf zu Dorf und wurde von der Unterklasse, nicht aber von FilmkritikerInnen und CineastInnen gesehen. 1947 versuchte Esper den Film als lizenzierte Wiederauflage in die Mainstream-Kinos zu bringen. Damals wurde mit Slogans wie «Do Siamese twins make love?» «Can a full-grown woman truly love a midget?» «What sex is the half-man half-woman?» geworben. Esper stellte dem Film einen Vorspann voran, der ein moralisches Plädoyer für «Toleranz gegenüber dem Abnormen» hält und offenbar die Funktion hatte, das Publikum zu beruhigen (der Vorspann wird in einigen Kritiken und Rezensionen dennoch als zugehörig zur Originalversion angesehen). Diese Version ist die wiederentdeckte und heute am weitesten verbreitete. Im Rahmen von Recherchen des Filmfestivals «History of the macabre» versuchte die Kuratorin Mrs. Werby 1956 eine Kopie von FREAKS aufzufinden und die Rechte von Esper zu erhalten, was ihr nach vielen Mühen und mit etwas Glück schließlich gelang. Seitdem wurde der Film auch vereinzelt in Universitäten und Filmmuseen gezeigt.¹⁵

12 Vgl. (o.A.): <http://www.kjenkins49.fsnet.co.uk/freaks.html> (30.05.2005)

13 «[...] scenes establishing the loose sexual and romantic alignments of these circus denizens assault audiences notions of romance.» Vgl. Garry Morris: Tod Browning's assault on glamour. In: *Bright Lights Film Journal* 32, April 2001. <http://www.brightlightsfilm.com/32/freaks.html> (30.05.2005)

14 Angeblich fügte Esper noch einiges an Fremdmaterial über Menschen mit außergewöhnlichen Körpern ein. Vgl. hierzu <http://www.kjenkins49.fsnet.co.uk/freaks.html> (30.05.2005)

15 Vgl. Stevenson 1997b, S. 56ff.

1961 kam FREAKS in ein New Yorker Kino und fand ein Publikum in der Underground-Szene, was einige Filmschaffende inspirierte. «Die Vorliebe der Undergroundfilmer, statt glamouröser, auf Hochglanz polierter Berufsschauspieler lieber außergewöhnliche Laien zu besetzen, fand in FREAKS einen seiner Vorläufer.»¹⁶ In den späten 1960er Jahren, mit zunehmendem Protest gegen den Vietnamkrieg, erlangte FREAKS innerhalb bestimmter Gegenkulturen in den USA Berühmtheit, die sich den Begriff «Freak» als Selbstbeschreibung aneigneten.

Es gibt keine Hinweise darauf, dass der Film trotz Zensur bereits in den 1930er Jahren in Europa gespielt wurde. Erst 1962 wurde FREAKS in Venedig und angeblich 1967 in Cannes (wieder-)entdeckt,¹⁷ 1963 wurde er in London¹⁸ und 1969 in Paris wieder aufgeführt.¹⁹ Da es in deutschen Zeitschriften kaum Besprechungen von FREAKS oder gar anderen Browning-Filmen gibt, ist es schwierig, die Rezeption in Deutschland zu rekonstruieren, vielleicht hat es sie schlichtweg nicht gegeben. Die Erstausstrahlung im deutschen Fernsehen fand jedenfalls am 5. Oktober 1969 im NDR statt.²⁰ In einem Filmprogramm wird eine Besprechung der *Süddeutschen Zeitung* ohne Datumsangabe zitiert («Ein Märchenschluß. Aber die Versöhnung von Fiktion und Wirklichkeit findet in FREAKS an keiner Stelle statt»), andere, sehr kurz zitierte Besprechungen loben, dass Tod Browning das Verhältnis Normal/Anormal und dazugehörige Moralvorstellungen kritisiere.²¹ Auch Werner Nekes zeigt sich in seiner Besprechung in der Zeitschrift *Filmkritik* stark dem humanistischen Pathos der späten 1960er verhaftet. FREAKS richte sich «gegen die Dummheit und Inhumanität»; «Die Schwachen, die Unterdrückten vermögen sich selbst zu helfen. Ihnen gehört unsere Sympathie».²²

In französischen Film- und Kino-Zeitschriften sind vereinzelte Aufsätze zu finden. Dort wird FREAKS entweder unter dem Gesichtspunkt der Darstellung der Marginalisierten und dem Verhältnis Normal/Anormal verhandelt,²³ oder es wird

16 Stevenson 1997b, S. 59.

17 Diese Angabe findet sich in den meisten Texten, jedoch ist FREAKS laut Festival-Website bis heute weder auf dem Filmfestival Cannes noch auf dem Filmfestival Venedig gelaufen, wie mir Angestellte der Festivals versicherten. Dass FREAKS in den frühen 1960er Jahren in Europa (wieder-)entdeckt wurde, ist jedoch anhand der dann einsetzenden Filmbesprechungen deutlich zu belegen.

18 Erst mit dieser Aufführung im Pullman Cinema endete die Zensur. Vgl. Nowak, S. 258.

19 Vgl. Jacques Goimard: Le jour où les maudits prirent la parole. In: *Avant-scène cinéma* 264, 1981, S. 8.

20 Vgl. Das Zweitausendeins Lexikon des internationalen Films auf der Homepage <http://www.filmevo-na-z.de> (01.06.2009). Über die Verbreitung in deutschen Kinos konnte ich leider nichts herausfinden.

21 *Filmprogramm* 48: FREAKS. o. Hrsg., Stuttgart o.J.

22 Werner Nekes: FREAKS. In: *Filmkritik* 155, 1969, S. 690.

23 «In the socially tumultuous sixties, when issues of cultural disenfranchisement boiled over into the streets, FREAKS became an odd cinematic mirror for a decade in which social norms and values were being increasingly challenged.» Savada/Skal, S. 224.

diskutiert, ob FREAKS dem fantastischen Kino zuzurechnen sei oder nicht. In den USA wurde vornehmlich der erste Aspekt erörtert.

Noch vor der Wiederentdeckung in Europa zitiert die Zeitschrift *Bizarre* in der Themen-Ausgabe «Monster» von Februar 1961 FREAKS und Tod Browning.²⁴ Das fantastische Kino war zur Zeit des Neorealismus auch in Frankreich nicht sehr populär, bis 1962 hatte es nur eine Projektion von FREAKS in der Cinémathèque Française gegeben, andere Browning-Filme wurden bis dato gar nicht gezeigt.²⁵ In den späten 1970ern erlebte FREAKS als *midnight movie* eine weitere Wiedererweckung. 1986 wurde in den USA eine Video-Ausgabe von FREAKS bei Warner Studios herausgebracht, 2004 erschien bei Warner Homevideo die DVD-Ausgabe.

4.1 Auflösungen

Auflösung der Norm durch die Kamera

Man geht und ging nicht in den Zirkus oder ins Kino, um das Normale, sondern um das Andere und Spektakuläre zu sehen (sonst ginge man in ein Büro, in eine Uni, ein Wohnzimmer oder ein Arbeitsamt). Erstaunlich ist jedoch der Grad, in dem die Gesellschaft jenseits des Zirkus nicht vorkommt; selbst der Zirkus bleibt weitgehend unberücksichtigt, man sieht keine ZirkusbesucherInnen und kaum die anderen ArtistInnen. Allein der Wächter und Besitzer des Parks in der Anfangsszene und der Doktor, der Hans' Vergiftung diagnostiziert, sind Menschen von außerhalb. Als Filmschauende werden wir im Gegensatz zu den BesucherInnen der Zirkusatraction in der Anfangsszene langsam an die FREAKS herangeführt: Noch bevor der/die ZuschauerIn die ersten Freaks sieht, sagt der verstörte Wächter, dass diese abartigen Kreaturen einzuschließen seien («One should lock them up») und schlägt somit das Wegsperrten der Devianz vor, während Madame Tetrallini die christliche Nächstenliebe als Argument bringt («God looks on all of his children»).

Zunächst sind die Freaks recht harmlos und normal: Sie werden als kindliche, verspielte, leicht debile Gruppe, die man zu schützen hat, eingeführt – und beginnt also mit einem typischen, karitativen *ableist* Blick auf Behinderung («this is what they mostly are: children», sagt Madame Tetrallini in der ersten Szene, in der die Freaks gezeigt werden). Die Freaks werden danach als selbstständige Erwachsene mit einem Alltags- und im nächsten Schritt mit einem Sexualleben gezeigt. Sie nähen, trinken, machen Wäsche, rauchen, küssen sich, heiraten, bekommen Kinder und lassen sich

24 Bouillet, S. 14.

25 Vgl. Laclos, S. 2.

Tabelle: FREAKS

«Normale», die sich nicht in der Show zeigen	«Normale», die sich zeigen	Freaks ohne Anomalien	Freaks mit verkehrten oder abnormen Elementen	Freaks mental beeinträchtigt	Freaks körperlich beeinträchtigt
Publikum der Freak-Show	← Herkules (starker Mann) ← Cleopatra (Trapezistin) <i>(beide wollen den Zirkus verlassen)</i>	Frieda (Reiterin) (Kleinwüchsige, aber mit proportionalen Körperteilen)	Olga (bärtige Frau)	Schlitz (Nadelkopf)	Frances («die Schönheit ohne Arme»)
Zirkusschreiber (Anfangs- und Schluss-Szene)	Die Rollo-Brüder («normale» Akrobaten)	Hans (Zauberer?) s. Frieda	Daisy/Violet (siamesische Zwillinge)	Die «Nadelkopf-Zwillinge»	Johnny Eck (ohne Beine)
Madame Tetrallini Zirkusmutter	Schwert-schlucker Native American <i>(kommen nur in der Hochzeitsszene vor)</i>	Angeleno und ein weiterer Kleinwüchsiger, mit größerem Kopf und kurzen Beinen →	Joseph/Josephine (Hermaphrodit/in)	Koo-Koo	Randan, lebender Torso (keine Arme, keine Beine)
Doktor	Venus (Dompteurin der Seelöwen)		Peter (Skelett-Mann)	Frau wie ein Vogel	Eine weitere Frau ohne Arme
Liebhaber von Violet	Phroso (Clown) →	← Phroso (ist vermutlich impotent)			
	Roscoe → (römische Lady)	← Roscoe (hat Sprachproblem)			

* Die Tabelle versucht die Freaks ein wenig zu systematisieren, aber wie auch im Film sind die Grenzen nicht eindeutig zu wahren. Die Kategorien sollten daher als Hilfsmittel zum Erlangen einer Übersicht und nicht als Definitionen verstanden werden. Die Pfeile deuten an, in welche Richtung die Kategorien evtl. überschritten werden.

scheiden. Auch im juristischen Sinne sind sie damit den «Normalen» gleichgestellt. 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 nicht-repräsentative Rückfragen in Filmdiskussionen ergab, dass man sich als ZuschauerIn immer weiter einnehmen

lässt; der Großteil der Befragten war während des Schauens sogar mit der Rache einverstanden und wurde so zu KomplizInnen der Freaks, womit sie sich zugleich vom Film dazu verleiten ließen, die eigene Identität ins Wanken zu bringen.

Die Freaks in Brownings Film sind allesamt so geboren und nicht deformiert, etwa indem ihnen durch Operationen, Unfälle und Kriegsverletzungen etc. etwas weggenommen wurde. Erstaunlicherweise wird in keinem Artikel darauf hingewiesen wird, um welche Art von Behinderungen es sich handelt: Allen Freaks «fehlt» etwas in Bezug zum «normalen» Körper, niemand hat etwas «zuviel». Es sind entweder Kleinwüchsige oder Menschen, denen Extremitäten fehlen oder die extrem dünn sind, die also ein «weniger an Körper» ausmacht. Unter den Freaks sind weder besonders große Menschen noch solche mit drei Beinen o. Ä., wenngleich diese, wie gezeigt, auch in der Teratologie und in Zirkusnummern auftauchten. Ausnahmen bilden Joseph/Josephine und die bärtige Frau; ihre «freakishness» besteht in der Irritation eindeutiger Geschlechtsidentität.

Cleopatra am Ende ist als einzige ein *gemachter* Freak und damit etwas anderes als die übrigen Charaktere.²⁶

Auflösung der Norm: Die Kamera

Die Auflösung der Norm wird durch filmische Elemente hervorgebracht, es ist insbesondere die Position der Kamera, die dies erreicht. Die Kamera ist stets auf der Höhe der Freaks, sie werden weder von oben herunter, 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. Die Kamera schneidet keine Ausschnitte aus den Körpern heraus; es gibt keine Großaufnahmen und Close-Ups, die ProtagonistInnen werden fast ausschließlich in Gänze gezeigt. Allerhöchstens werden in einer Aufnahme die Beine der «Normalen» etwas abgeschnitten. Die Freaks werden ohne Trickshots in einem annähernd dokumentarischen Stil gefilmt. Die meisten Einstellungen sind Frontalansichten.

Dies ist auch die Einstellung, die im Frühen Kino zum Zeigen der Attraktionen genutzt wurde und ebenfalls der Blick, welcher der Position der ZuschauerInnen 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 diese nicht auf ein bloßes Gesehen-Werden. Die AkteurInnen betreten die Bühne bewusst, um dem Publikum etwas zu

26 «[Les freaks] vont se venger et réduire Cléopâtre au rang de créature encore plus monstrueuse qu'elles.» Vgl. Jean A. Gili: FREAKS – les gargouilles de Barnum. In *Cinéma* 69 135, 1969, S. 132.



14 Johnny (Johnny Eck) bewegt sich auf Phroso und Venus zu. Die Kameraeinstellung entspricht nicht dem Blick von Venus und Phroso, sie ist näher am Boden.



15 Johnny setzt sich zu Venus (Leila Hyams) und Phroso (Wallace Ford). Ihre Körper sind ungefähr auf gleicher Höhe im Bild angeordnet



16 Herkules (Henry Victor), die Rollo Brüder (Edward Brophy, Matt Mc Hugh), Cleopatra und Hans (v.l.n.r.)



17 Venus (Leily Hyams) und Frieda (Daisy Earles)

zeigen; es geht im buchstäblichen Sinne um eine Show, nicht um eine Observation oder eine passiv konsumierbare Darbietung.

Größe wird in FREAKS von Anfang an als Relation, nicht als normativer Bezugspunkt beschrieben. Im Verhältnis zum Pony wirkt Frieda nicht besonders klein (Abb. 18). 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 (Abb. 20). Sie ist einfach zu groß für diese Umgebung, was eine beachtliche Verschiebung des Verständnisses von Norm ist.

Ebenso erscheint Phrosos Kopf in seinem Kostüm klein, während der Kopf des ihm ins Ohr flüsternden Zip im Verhältnis zu seiner Kleidung nicht klein, sondern



18 Frieda kurz vor Ihrem Auftritt in der Show



19 Frieda trifft Hans in seinem Wohnwagen. Die Umgebung entspricht den Bedürfnissen der Körpergröße



20 Cleopatra muss ihren Körper verbiegen, um durch die Tür von Hans' Wohnwagen zu gelangen



21 Phrosos Kopf wirkt durch sein Kostüm klein, Zips Kopf (Zip) verhältnismäßig. Durch den schwarz/weiß-Kontrast zu seiner Mütze wird die Größe nochmals hervorgehoben

verhältnismäßig wirkt (Abb. 21). Der Maßstab für Größe geht nicht nur in Bezug auf Länge, sondern auch in Bezug auf die Form (leicht übergewichtige Frau/Skelett-Mann) verloren. Am Ende wird selbst Verhältnismäßigkeit als Referenzpunkt für Normalität zurückgewiesen: Es vereint sich, was als unmöglich zu vereinen gilt, nämlich die entgegengesetzten Extreme (fett/dürr, winzig/riesig). Dies wird nicht als Problem sondern als selbstverständliche Möglichkeit eingeführt, sodass keine Referenz jenseits des Bedürfnisses des Körpers Bestand hält. «FREAKS makes adjustments in scale to meet the needs of its diminutive characters without providing a normative point of reference.»²⁷

27 Rachel Adams, S. 69.

Bis zur Hochzeitsbankettca-Szene bleibt die Kamera recht statisch, erst dann kommt sie in Bewegung. Dies und die Einblendung des einzigen Zwischentitels («The Wedding-Feast.») führen zu einer visuellen Zweiteilung des Films in das Alltagsleben der Freaks im Zirkus einerseits und den Komplott und die Rache andererseits. Neben der Kamera zerstört auch der innerfilmische Blick «Normalität». Rachel Adams sieht in der Figur Joseph/Josephine die auf der Leinwand thematisierten ZuschauerInnen. Joseph/Josephine, der/die Hermaphrodit/in schau auf die Sexualität anderer und bleibe stumm. «The hermaphrodite [...] serves throughout the early portions of the film as a figure of sexual indeterminacy who lurks at the edges of the screen, deriving pleasure from watching the sexual exploits of others. In this, Josephine-Joseph is the character most closely aligned with the viewer's own perspective.»²⁸ Demnach würde FREAKS die Position des Blicks, der Kamera und der ZuschauerInnen nicht männlich/patriarchal, sondern hermaphroditisch, für Zuschauer wie auch explizit für Zuschauerinnen besetzen und visuelle Freude neben Männern auch Frauen und anderen Wesen bereitstellen.

Auflösung von Macht und Sprache durch Körper und Bild

Obwohl der Tonfilm schon einige Jahre alt war, prägen FREAKS Elemente der Stummfilm-Ästhetik: Das Spiel der Freaks und besonders der SchauspielerInnen mit dem Körper ist nicht natürlich, dokumentarisch oder realistisch, wie es der Tonfilm traditionell verlangt, sondern darstellend. Die Handlung und besonders der Höhepunkt leben in erster Linie von der Kraft der Bilder und nicht der des Dialogs, denn trotz einiger Inkonsistenzen in der Handlung wird die Geschichte transportiert – durch die Bilder. Jean-Claude Biette beobachtet, dass der Sprachgebrauch sich deutlich am Sprachgebrauch der Stummfilme orientiere, da alle Szenen um ein Schlüsselwort herumgruppiert seien.²⁹ So etwa «children» in der Anfangsszene, in der der Status der Freaks verhandelt wird, «happy» in der Begegnung von Frieda und Cleopatra in Cleopatras Wohnwagen, in der die Bedeutung von Glück verhandelt wird, «freaks» während der Hochzeits-Feier, während der die Frage nach Zugehörigkeit zu den Freaks verhandelt wird. «Jedes Schlüsselwort, das eine Szene einfasst, funktioniert wie ein verwandelter Zwischentitel aus Stummfilmen.»³⁰ Diese Schlüsselworte werden in

28 Rachel Adams, S. 75. Joseph/Josephine spricht im gesamten Film zwei Zeilen. Es ist er/sie, der/die den Gesang mit «we accept her – one of us» am Hochzeitstisch anstimmt und mit «soon we go» die Racheaktion der Freaks koordiniert.

29 Jean Claude Biette: Tod Browning et FREAKS. In: *Cahiers du Cinéma* 288, 1978, S.22–26.

30 Biette, S. 25.

der selben Szene nachgemacht, verdreht oder gar transsubstanziert. Sprache wird zu greifbarer Materialität.³¹

Diesem Sprachgebrauch geht die Sprichwörtlichkeit verloren: Cleopatra nennt Hans in der Bankett-Szene «my green-eyed monster» – eine Umschreibung für eifersüchtig, die in diesem Film am Wort «monster» hängen bleibt. Venus beschimpft Cleopatra mit «that big horse» – und tatsächlich wird Cleopatra zum Pferd, als sie Hans um das Bankett Huckepack (englisch: «horseriding») nimmt. Sie spielt eher das Pferd, als ein Freak zu werden.³² Überhaupt besitzen beinahe alle «normalen» Menschen eine erstaunliche Nähe zum Tier: Madame Tetrallini ähnelt während des Spaziergangs mit den Freaks einer großen Henne, die über ihre Brut wacht, Herkules fasst den Stier bei den Hörnern, Venus gibt dem Seelöwen einen Klaps, Hans beschimpft die Rollo-Brüder und Herkules gleich zweimal als Schweine. Cleopatra, «the peacock of the air», trägt ein Kostüm mit einem Kragen, der an das Rad eines Pfaus erinnert oder Tücher mit Fransen und weitärmelige, flügelähnlichen Blusen, bereitet Herkules Eier zu und wird am Ende zum Geflügeltier gemacht.

Das Verhältnis von Körper und Sprache lässt sich auch an den Namen beschreiben: Cleopatra war eine Königin, die zwischen zwei Männern hin- und hergerissen war, und deren Geschichte nicht gut endete. Herkules ist ein Halbgott der antiken Mythologie und Sinnbild der Körperkraft. Venus ist die Göttin der Liebe und Schönheit und als «Schaumgeborene» dem Wasser sehr nah. Frieda enthält im Namen den Anklang an Frieden und Freude,³³ Hans ist der Name dessen, der bei Freud Angst vor dem Pferd hat,³⁴ Phroso derjenige, der Venus folgt. Hier fällt auf, dass gerade diejenigen, die nicht diverse körperliche Besonderheiten aufweisen und damit bestimmten Unvermögen ausgesetzt sind, bedeutungsvolle Namen, sogar die von Halbgöttern, tragen. Anders bei den Freaks: Hier *sind* die Namen deckungsgleich mit den Personen und nichts darüber Hinausgehendes. Volcano, Koo-Koo, Randian, Jonny, Angeleno, Olga, Schlitze, Frances, Joseph/Josephine und Daisy/Violet sind die KünstlerInnennamen in ihrer sonstigen Beschäftigung im Zirkus. Die Namen *sind* die Menschen,

31 In Stummfilmen musste Sprache diese Materialität besitzen: Entweder wurden die Worte sichtbar in Zwischentiteln geschrieben, oder die SchauspielerInnen zeigten auf etwas oder nutzen ihren gesamten Körper, um etwas auszudrücken, das sichtbar (nicht hörbar) gemacht werden sollte und musste.

32 In der deutschen Synchronfassung geht diese Anspielung leider verloren, da «that big horse» mit «die dumme Kuh» übersetzt wird. In den deutschen Untertiteln ebenso wie in den französischen Untertiteln ist das Pferd noch da («cette jument» – «diese Stute»).

33 Das gilt natürlich nur für das Deutsche; im Englischen funktioniert dieses Wortspiel nicht. Da Frieda aber durch ihren Akzent eindeutig als deutschsprechend eingeführt wird, ist diese Beobachtung vertretbar.

34 Vgl. Sigmund Freud: *Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben*. Frankfurt am Main 1995 (Orig. 1909). Die Beobachtung ist besonders interessant, wenn man sich die Hochzeitsbankettszene vor Augen führt, in der Hans Huckepack genommen wird.

sie *bedeuten* sie nicht – mit dem Grenzfall von Hans und Frieda. Auch Cleopatra, als Freak, *ist* ihr Name «peacock of the air» geworden und bedeutet ihn nicht mehr. Phillippe Carcassonne meint, dass die Monster deshalb wahrhafter als die «Normalen» seien. Auffällig sei außerdem, dass Erscheinung und Kollektivität der Freaks der Beschreibung von Göttern in antiken Mythen ähnele.³⁵ FREAKS würde, so Carcassonne, daher nicht in der Opposition Normalität/Anormalität aufgehen, sondern sei vielmehr die Konfrontation eines Mythos mit seiner Realität.³⁶ Hierfür spreche auch das Verständnis von Recht. Herkules und Cleopatra wüssten, was sie tun, und sie täten es, weil sie sich in der Sicherheit wähnten, dass es keine über ihnen stehende Autorität gibt, die sie für ihr Verhalten bestrafen könne – was er als «präbliches Ethik-Verständnis»³⁷ titulierte. Schuld und Strafe haben bei den «Normalen» keinen moralischen Bezugspunkt, da sie sich als Göttliche unangreifbar fühlen.

Allerdings besitzen die «Normalen» nur die mythischen *Namen*, die Freaks hingegen die mythischen *Körper*. Die «Normalen» werden ihren Namen nämlich nicht gerecht: Venus ist nicht begehrt, sondern die Verlassene, Cleopatra ist statt einer den Helden Bewundernde eine berechnende Intrigantin, Herkules' Kraft wird nur flüchtig im Film gezeigt und erselbst endet kastriert. Die Namen also verkehren sich in das Gegenteil ihrer mythischen Bedeutung, während die Freaks an Macht gewinnen. Cleopatra und Herkules haben zu hoch gepokert, als sie dachten, dass sie aus ihrer Position Immunität ableiten könnten. Bei den Freaks gilt der Code «Offend one of them – and you offend them all», und erst nachdem uneindeutig feststeht, dass Cleopatra Hans umbringen will, sich nicht in bloßen Worten über ihn lustig macht, sondern Hans' körperliche Integrität angreift, wird gehandelt – ein, trotz Selbstjustiz, verhältnismäßig modernes Rechtsverständnis.

Spätestens während der Hochzeitsparty findet die Verkehrung der Positionen statt. Cleopatra, die ihre Sicherheit aus dem Begehrtwerden und sexueller Überlegenheit zieht, wird nervös, als die Freaks ihre Macht im Initiations-Ritual zur Schau stellen. Es ist zum ersten Mal nicht Cleopatra, die die Spielregeln bestimmt, sie findet sich in einer passiven Position. Wenn Aversion gegenüber dem behinderten Körper wirklich darin gründet, dass man Angst hat, einem/einer könne dasselbe widerfahren, dann ist die Hochzeitsfeier die Verwirklichung der Möglichkeit, die durch den gesamten Film implizit thematisiert wird – die sich aus dem Unheimlichen speisende Macht der Freaks.

35 Phillippe Carcassonne: FREAKS – La monstrueuse parade. In: *Cinématographe – mensuel d'actualité cinématographe* 37, 1978, S. 33.

36 Carcassonne, S. 33.

37 Carcassonne, S. 33.



22 Josephine-Joseph beobachtet den Kuss zwischen Cleopatra und Herkules



23 Die bärtige Frau nach der Geburt ihrer Tochter. «Oh isn't she cute! She's gonna have a beard», gratuliert Phroso

Auflösung der Grenzen durch das Dritte

FREAKS «tritt an die Welt des Anormalen nicht von außen heran, in dem es einen biologistischen Katalog menschlicher Deformationen präsentiert, sondern von innen, von den Lebewesen ausgehend, in dem es unsere Haltungen und Aversionen in Bezug auf diese unglücklichen, durch Launen der Natur Benachteiligten, ins Wanken bringt.»³⁸

Im Artikel «Humain, trop humain», verhandelt Jean-Pierre Oudart die Grenzüberschreitungen und Vermischungen. FREAKS bringe langsam die Grenzen zum Schwinden und lasse dadurch jegliche Klarheit verlieren – sowohl auf der Ebene der Gattung (Monster³⁹/Mensch), als auch auf der Ebene des Geschlechts (männlich/weiblich). Da sich der/die Zuschauer/in zu Beginn auf die Monster einlasse, sei er/sie im weiteren Verlauf des Films 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, in dem die Kriterien durch einen ständigen Wechsel der Perspektiven auf das Monströse nach und nach verschwänden: «Im Verlauf des Films schwindet die Grenze des Monströsen, des Anormalen, wird sie widerrufen... Die Abstände werden aufgehoben, ausgereizt. Die Positionen verkehren sich: Das Monströse wird menschlich, die Menschlichkeit animalisch und gibt der Verlockung des Fantastischen nach.»⁴⁰ Die Geschlechterordnung wird in FREAKS zu einer Geschlechterunordnung: Die bärtige Frau ist eine Verkehrung von Geschlecht und

38 Gili, S. 132.

39 Oudart verwendet hier den Begriff des Monsters, um die Freaks zu bezeichnen und entfernt sie durch seine Gegenüberstellung von der allgemeinen Menschheit, ohne diese Begriffsbildung zu reflektieren.

40 Jean-Pierre Oudart: Humain, trop humain. In: *Cahiers du Cinéma* 210, 1969, S. 57.



24 *Phroso nach der Show*



25 *Roscoe (Roscoe Yates) unterhält sich nach der Show mit seinem Showpartner Herkules (Henry Victor), während er das Kleid und den BH auszieht*



26 *Roscoe, Herkules, Josephine/Joseph (v.l.n.r.)*

Attribut, Roscoe tritt im Zirkus als römische Frau auf, als er sein Kleid ablegt, zieht er vor seinem Wagen den BH aus (abb. 25–26). Joseph/Josephine als Hermaphrodit/in ist gleich beide Geschlechter in einem und dadurch weder noch.

Phroso und Joseph/Josephine sind die einzigen, die wir mit Schminke herumhantieren sehen. Venus' Wagen ist mit Pin-Up-Plakaten von Frauen dekoriert. Die Verschiebung der Beziehungen kommt nicht in der Gegenüberstellung und Annäherung, sondern über ein Drittes zustande. So beobachtet Oudart: «Ihre Beziehungen finden sich zunächst in Dreieckskonstellationen verhaftet, die sie pervertieren, [...] die sich schnell als Begehrensstruktur aufdrängen, die *über den Umweg der Sexualität* eine Vielzahl von Zwischenstadien entwickeln: die Funktionsidee, die zwischen den gegensätzlichen Welten vermittelt, wird belassen – bevor die Beziehungen endgültig auseinanderreißen.»⁴¹ Es ist die begehrende Sexualität, die die starren Identitäten ins Wanken bringt. Mit den Dreieckskonstellationen (Hans-Frieda-Cleopatra, Cleopatra-Hans-Herkules und vielleicht Joseph/Josephine-Herkules oder auch Daisy/Violet und der jeweilige Liebhaber⁴²) verschieben sich die Beziehungen zwischen den Menschen und werden uneindeutig. «These and similar scenes establishing the loose sexual and romantic alignments of these circus denizens [...]

41 Oudart, S. 57. Hervorh. von mir.

42 So genießt es offenbar auch Daisy sehr explizit, als Violet von ihrem Liebhaber geküsst wird (Abb. 27).

push the boundaries of the raunch pre-Hays-code style.»⁴³ Anstatt in den nun freigesetzten Positionen eine Chance und eine Möglichkeit für eine andere Lust zu sehen, schließt Oudart mit einer konservativen, essentialistischen Kritik dieser Ambiguitäten und zieht als Schlussfolgerung aus *FREAKS*, dass die Vermischung von «Spezies» und Grenzen gegen den Willen der Natur sei.⁴⁴ Aber es gibt auch andere Lesarten.

Auflösung der Identität durch Sexualitäten

Neben der Grenze «normaler»/nicht-normaler bzw. behinderter/nicht-behinderter Körper und männlich/weiblich wird auch die Grundlage von Identität, d. i. die Unterscheidbarkeit von Ich/Andere/s in Frage gestellt. Dies funktioniert vor allem über Sexualität. Sexualität und Frustration stellen in *FREAKS* das große Problem dar: Die Distanz von sich zum Anderen zu wahren und das Spiel mit der sexuellen Differenz gehen nicht immer glücklich aus, denn wenn man ganz zum Anderen wird, ist man selbst verkehrt. Oudart betrachtet die Beziehung zwischen Cleopatra und Hans als Spiegel, auf dessen entgegengesetzter Seite das Andere zu finden ist. Sich auf die andere Seite des Spiegels, die andere Seite der Identität zu wünschen, gehe nur um den Preis des Verlusts der eigenen Differenz.⁴⁵ Das jedoch kann nicht funktionieren. Rachel Adams beschreibt die sexuellen Beziehungen in *FREAKS* als karnevalesk, da der Film jede Menge sexueller Anspielungen und Möglichkeiten erhalte. Der außergewöhnliche Körper eröffne erotische Möglichkeiten, die für andere, für das Kino typischere Charaktere undenkbar wären. Sie treten auf «when conventional sexual arrangements cease to be an option. Within the community of freaks, the heterosexual couple is not the dominant social configuration, but one of many varied expressions of desire and intimacy.»⁴⁶ Nicht die *Verweigerung* des Individuums, sondern seine *Unmöglichkeit*, «Normalität» zu leben, eröffne oder erzwingen andere Möglichkeiten. Diese werden im Film niemals lächerlich gemacht, sondern in allen Fällen ernst genommen; der Umgang mit den körperlichen Einschränkungen – oder Herausforderungen – ist nicht Quelle von Scham, sondern eine Frage der Körperpraxis. Phroso sagt «without a trace of wistfulness»⁴⁷ zu Venus: «You should have caught me before my operation». Die Liebhaber der siamesischen Zwillinge laden sich gegenseitig ein, doch einmal beieinander vorbeizuschauen. Dieser Um-

43 Morris, o. S.

44 Oudart, S. 58.

45 Oudart, S. 58.

46 Rachel Adams: a.a.O., S. 72.

47 Rosenthal, S. 37. Phroso scheint eine im Film nicht näher ausgeführte Einschränkung zu thematisieren, laut Rosenthal läge in der Logik des Films Impotenz nahe.



27 *Daisy und Violet (Daisy und Violet Hilton), Violets Liebhaber (Unbekannt)*



28 *Roscoe (Rosco Ates), Daisy und Violet*



29 *Ménage à quatre: Roscoe, Daisy und Violet, Violets Liebhaber (v.l.n.r.)*

gang bleibt nicht innerhalb des Films, sondern bezieht die ZuschauerInnen ein. In einer Szene knöpft Roscoe das Kleid der siamesischen Zwillinge, vermutlich nach der Hochzeitsnacht, zu (Abb. 28). 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. «The conjoined female form here does not

simply double the erotic possibilities, but multiplies them by providing previously unimaginable points of voyeuristic interest.»⁴⁸ Die andere Figur, welche die Unterscheidbarkeit von Selbst/Anderem einreißt, ist Joseph/Josephine. Roscoe sagt zu Herkules: «I think, she likes you, but he doesn't».

Venus bemüht sich, auch in ihrer Sexualität mit Phroso, sich auf kein Spiel mit Grenzen einzulassen. Venus steht sowohl mit den Freaks als auch mit den «Normalen» in Verbindung, bringt diese Unterscheidung aber nie ins Wanken. Phroso, so Jean A. Gili, markiert die Durchlässigkeit, als «[...] Vermittler zwischen der Welt der Normalen und der Anormalen».⁴⁹ Vom Spiel und vom Traum geleitet nehme er die Welt außerhalb wahr, lasse sich also vom Unbewussten leiten.⁵⁰

48 Rachel Adams, S. 74.

49 Gili, S. 132.

50 Venus und Phroso sind neben den Rollo-Brüdern diejenigen, die nicht bei der Hochzeitsparty dabei sind. Dies ist insofern erklärbar, als dass alle Partygäste Freaks sind oder zu solchen werden. Die «Pas-

In Brownings Konzeption, so Oudart, verweigert das Monströse das Verschleiern und Aufdecken des Anderen, d. i. die Bestimmung des anderen Geschlechts und der anderen Gattung in einem selbst.⁵¹ Vielmehr zeigt Browning Möglichkeiten auf. «Browning's contradictory film celebrates the freak show as a vibrant, antihierarchical arena of sexual and social multiplicity, while condemning its potential for exploitation.»⁵² Durch die Vielzahl der zugelassenen Blicke lassen sich vielfältige Formen von Sexualität entdecken und herausarbeiten.

Auflösung der Differenz durch das Monster

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 als etwas Unnatürliches angesehen wird, ebenso wie ihr Nebenprodukt, der Freak. Der Film eröffnet so die Möglichkeit, jenseits von Binaritäten hinauszublicken und sich etwas anderes vorzustellen. Dabei arbeitet der in FREAKS eingeführte Blick nicht restriktiv, im Gegenteil liegt seine Unheimlichkeit im Zeigen. Er fängt so viel Ausgeschlossenes ein, dass er Orientierung, Abstraktion und Identität verhindert. Dieser Blick ist nicht der eines Thrillers, der das Ausmalen des Unheimlichen der Imagination der ZuschauerInnen überlässt. Dieser Blick mache, so Carcassonne, das Fantastische aus: «In FREAKS also, und darin sehen wir einen zentralen Punkte für seinen Misserfolg und seine langjährige Untergrundexistenz, liegt die Unerträglichkeit des Sehens nicht in der Anhäufung von Scheußlichkeiten sondern gerade in ihrer Duldung.»⁵³

Es geht nicht darum, die Freaks in den Kreis der Akzeptierten aufzunehmen und weiterhin eine Ordnung aufrecht zu erhalten, die immer neue Ausschlussmechanismen produziert, sondern eine solche Ordnung zu subvertieren. Es geht nicht um Teilnahme an Normalität, sondern um ihre Zerstörung. Dies ist die Radikalität von FREAKS: Das Etablieren einer totalen Differenz, statt einer totalitären Egalität. Der Preis, den man für diese anarchische Konzeption der Unbestimmbarkeit und Uneindeutigkeit zahlt, ist das Unvermögen von Sprache, zu beschreiben und zu abstrahieren, sodass wir trotz Ton zurück in den Stummfilm – «Unlike most early sound films in which the end of the film is usually a talky scene set in an interior set, this

santInnen zwischen den Welten» sind nicht anwesend. Vgl. Boris Henry: *Tod Browning, le spectacle du Corps*. Unveröffentl. Manuskript. (Promotion) Aix-en-Provence/Marseille 2003, Kap. III, S. 47. Roscoe ist zu diesem Zeitpunkt bereits der Ehemann von Daisy und damit vermutlich zum Freak geworden.

51 vgl. Oudart, S. 58. Wie in Fußnote 39 beschrieben, setzt Oudart eine klare Linie zwischen den Freaks und den «Normalen», die er mit dem Begriff der Gattung nochmals zementiert.

52 Rachel Adams, S. 17f.

53 Carcassonne, S. 33.

film's climax takes place in an «exterior» set and *visuals, not dialogue dominate.*»⁵⁴ – und damit auf das Bild, auf den konkreten Körper geworfen werden. Die Spannung steigt nicht über Dialoge, sondern über Blicke und Bilder. Sie steigert sich nochmals, wenn Cleopatra bemerkt, dass sie überall von den Freaks beobachtet wird. Der Horror ist visuell erzeugt. Die Steigerung des Bildlichen wird durch einen immer knapper werdenden Ton unterstrichen. (Im Hintergrund spielt während des gesamten ersten Drittels Zirkusmusik, bis Hans zum ersten Mal den Wohnwagen Cleopatras betritt und aus schwärmerischer Bewunderung Ernst wird. Ab diesem Zeitpunkt ist Musik nur zu hören, wenn sie in den Szenen real gespielt wird, sonst besteht der Ton nur aus Dialogen, bis in der Szene des Komplotts auch diese verschwinden und nur noch Geräusche zu hören sind.) In der Nacht der Rache der Freaks triumphiert das Monströse, es reißt die Kategorien im bildlichen Sinne zu Boden, in den Schlamm, in die Horizontale. «Die Szene der monströsen Gewalttat, in der jede Distanz und jegliche Differenz zwischen Heldin und Monstern aufgehoben wird, in der jedoch das Monströse auf solche exzessive Weise über die Menschlichkeit triumphiert, dass es [Cleopatra] dazu bringt, sich selbst zu verurteilen, sie zerstört, sodass Cleopatra zuletzt zum in ihr Gegenteil verkehrtes Bild wird.»⁵⁵ Das Monströse bei Browning und bei FREAKS ist das Ende der Sprache und der Unterscheidbarkeit. «Die schrecklichsten Monstrositäten verschwinden im Blick, der die Differenzen transzendiert, um nichts als die Gemeinsamkeit aller Kreaturen sichtbar zu machen.»⁵⁶ – das wäre das Haben und Leben eines Körpers. Es gibt kein dialektisches Aufheben, keinen Dialog, keinen Vertrag. Nur Körper, nur Sein: «The sequence is one of those moments when you realize the inadequacy of words in the face of pure theatre.»⁵⁷

4.2 Nach dem Film

Browning verniedlicht seine Monster nicht, noch sentimentalisiert er sie. Er zeigt sie wehrhaft und dreht das Muster der von Universal hergestellten Horrorfilme um. Am Ende wird nicht das Monster von der Dorfbevölkerung gehetzt, sondern die Freaks machen sich über die «Normalen» her, sie verpassen es nicht, ihre Chan-

54 Jarmick, o. S.

55 Oudart, S. 58.

56 Gili, S. 132.

57 gemeint ist die Szene, in der die Freaks sich an Cleopatra rächen. Siehe *Times*, 6.3.1990, zit. nach Savada/Skal, S. 226.

ce zu nutzen und den Bösen eine «herbe Lektion in Menschlichkeit» zu erteilen.⁵⁸ Einst von Tod Browning als «erhellender Blick auf das Leben in den Sideshows geplant, von MGM als «Monsterfilm» verkauft, von Esper als Enthüllung der schockierenden Sexualität der «Freaks» ausgebeutet, wurde er von Cineasten in den frühen 1960er als mitfühlende und sozialistische Vision der von der Gesellschaft Verfeimten willkommen geheißen und in den 1970ern von den fanatischen Anhängern der



30 Tod Browning dirigiert die Hochzeits-Bankett-Szene (Setfoto)

Midnight Movies als unheimlich-bizarre Kult-Ikone ersten Ranges gewürdigt»⁵⁹, fasst Stevenson die FREAKS-Rezeption zusammen. Das «Überschreiten von Tabus, die Sex und Entstelltheit einbeziehen», nennt Rosenbaum als Grund, weshalb der Film die Jahre hindurch immer wieder ein Publikum fand.⁶⁰ In FREAKS liegen noch jede Menge weiterer Lesarten verborgen, und so wird es auch dieses Mal vermutlich nicht das letzte Mal gewesen sein, dass er aus einer verstaubten Filmdose hervorgeholt wurde.

Obwohl in den letzten 40 Jahren viel über den Film herausgefunden wurde, verweigert sich FREAKS noch heute einer systematischen Zuordnung. Mit 60 Minuten ist er zu lang für einen Kurzfilm und zu kurz für einen Spielfilm; FREAKS hat immer noch keinen definierten Namen, bekannte Verleihtitel sind etwa «La monstrueuse parade», «Barnum», «Forbidden love», «The monster show», «L'amour chez les monstres», «Freaks – Missgestaltete», «Nature's Mistakes». Auch eine Genrezuordnung ist nie geglückt, verhandelt wurde die Klassifizierung als Fantastischer Film, Horrorfilm, Dokumentarischer Film, Melodrama, Liebesfilm und Stummfilm. Der Film scheint in mancher Hinsicht selbst ein unbändiges Monster zu sein. 1961 resümierte *Bizarre*: Tod Browning «inszeniert den gewagtesten Film der Filmgeschichte. FREAKS, ein Meisterwerk, das den Atem stocken lässt und alles in Frage stellt. FREAKS ist die Hymne des Monsterreichs.»⁶¹

58 Vgl. Hans Schmid: Children of the night: Das Kino des Tod Browning. In: Jack Stevenson (Hrsg.): *Tod Brownings FREAKS*. München 1997, S. 103.

59 Stevenson 1997b, S. 66.

60 Stevenson 1997b, S. 63.

61 Boulet, S. 14.

FREAKS dokumentiert einen ausgestorbenen Körper oder zumindest ein vergessenes Körperverständnis, das Anknüpfungspunkte für eine radikale Zurückweisung der Normalität ohne Verzicht auf eine lustvolle Existenz bietet. Im folgenden Kapitel möchte ich daher untersuchen, welche Körper es jenseits des gesunden, nach Perfektion strebenden des bürgerlichen Subjekts gegeben hat bzw. denkbar waren, wie sie sich in weiteren Browning-Filmen inszenierten und wie man sich ihnen heute über die Filme und das Kino annähern könnte.

5 Lon Chaney's Körper

Nach dem Kapitel zu FREAKS geht es zurück in die 1920er Jahre. Tod Browning drehte zwischen 1919 und 1929 zehn Filme, in denen Lon Chaney stets in zentralen Rollen auftrat.¹

Die Filme stammen aus den *Golden Twenties*, einer Zeit, in der sich die US-amerikanische Gesellschaft in vielen Punkten wandelte. Mit dem Ende des viktorianischen Zeitalters gingen die entsprechenden Gewissheiten verloren. So gerieten Ideen der Moderne und der sexuellen Freizügigkeit des *Jazz Age* mit konservativen Ansichten in Konflikt. Das traditionelle Familienverständnis war durch die Abwesenheit der Männer im Ersten Weltkrieg und das massivere Eindringen auch von Mittelstandsfrauen in den Lohnarbeitssektor unstimmt geworden. Hinzu kommt das traumatische Erlebnis der aus dem Ersten Weltkrieg zurückkehrenden, verstümmelten Kriegsveteranen.² Freak Shows verschwanden, wie gezeigt, aus der Öffentlichkeit; die Perfektion des Körpers wurde mit moralischer Integrität gleichgesetzt und dementsprechend zelebriert.³ Im Laufe der 1910er Jahre organisierte sich zudem die Kino- und Filmbranche der USA neu. Patentstreitigkeiten zwischen Edison und anderen Produktions-Firmen wurden ausgetragen und endeten 1915 in einer Beschneidung der Vormacht der alten Kino-Trusts.⁴ Zeitgleich begann das

- 1 THE WICKED DARLING (USA 1919), OUTSIDE THE LAW (USA 1920)* [Remake mit Ton 1930 ohne Lon Chaney], THE UNHOLY THREE (USA 1925)* [Remake 1930 mit Ton und Lon Chaney, Regie Jack Conway], THE ROAD TO MANDALAY (USA 1926)*, THE BLACKBIRD (USA 1926)*, LONDON AFTER MIDNIGHT (USA 1927)* THE UNKNOWN (USA 1927)*, WEST OF ZANZIBAR (USA 1928), THE BIG CITY (USA 1928)*, WHERE EAST IS EAST (USA 1929)*. Für die mit * gekennzeichneten Filme verfasste Browning das Drehbuch. Alle Browning/Chaney-Filme sind als Stummfilme produziert worden.
- 2 Etwa 4,8 Millionen Amerikaner dienten 1917 und 1918 in diversen Abteilungen des Militärs, in den Kämpfen an der Front wurden von 1917 bis 1918 über 48.000 Amerikaner getötet und 230.000 verletzt. Damit sind die Verluste der amerikanischen Armee verhältnismäßig gering ausgefallen. Die russische Armee verlor 1,7 Mio. Soldaten, die deutsche 1,6 Mio., die französische 1,3 Mio. und die britische Armee 900.000 Soldaten. Vgl. Willi Paul Adams: Die USA im 20. Jahrhundert. In: Jochen Bleicken, Lothar Gall, Hermann Jakobs (Hrsg.): *Oldenbourg Grundriss der Geschichte*. Band 29. München 2000, S. 42.
- 3 «In the early twentieth century, freaks could be read as exemplars of frightening biological imperfection within an era of Americanism that [...] glorified physical perfection as a proof of moral, spiritual, and finally, racial superiority.» Vgl. Studlar, S. 222. In diesem Umbruch scheint eine ausgeprägte Faszination an Schmerz und Leiden vorhanden gewesen zu sein. Studlar bezeichnet dies als antimodernes Element. Vgl. S. 215.
- 4 Vgl. Michael F. Blake: *Lon Chaney – The man behind the thousand Faces*. Lanham 1990, S. 47–49.

Kino ein anerkanntes Freizeitvergnügen zu werden, das dem Theater Konkurrenz machte. Genres bildeten sich allmählich heraus, die durchschnittliche Länge eines Filmes nahm zu, der *feature film* setzte sich durch.⁵

In Browning/Chaney-Filmen finden frühere populäre Attraktionen (Jahrmarkt, Zirkus, Sideshow, *vaudeville*, Kino der Attraktionen), die dem zeitgenössischen Publikum noch bekannt waren, ein Nachleben. In *THE UNHOLY THREE*, *THE UNKNOWN* und *WEST OF ZANZIBAR* spielt Lon Chaney sogar Zirkusartisten. Als heutige/r KinogängerIn sieht man das Gezeigte mit Verwunderung, da die Referenzen unvertraut sind. Für die Untersuchung der Filme ist es daher wichtig, auf das in Kapitel 2 erarbeitete Verständnis des außergewöhnlichen Körpers zurückzukommen. In der Betrachtung der Filme ist, neben dem Körper, auch der Ort seiner Inszenierung und Repräsentation hinzuzuziehen, denn in der Logik des Zirkus bzw. der Freak Show und zum Teil auch des Kinos, bezeugt der Körper keine (zumindest nicht nur, nicht in erster Linie) materiale, für sich sprechende Wahrheit, sondern ist stets eine Form der Repräsentation und Inszenierung.

Die Browning/Chaney-Filme sind allesamt ungewöhnlich und vielschichtig, dennoch werde ich mich darauf beschränken, einzelne Aspekte in der jeweiligen Filmen zu diskutieren.⁶ Nach den Filmbetrachtungen werde ich verschiedene Interpretationen der von Lon Chaney inszenierten Körper und seines Star-Konzepts vorstellen. Dabei werden der Erste Weltkrieg, die Freak Show und die Abwesenheit klassischer Schönheitskriterien zentrale Kategorien für die Analyse sein. In Browning/Chaney-Filmen gibt es viele Facetten des Körpers, Körper des Begehrens, des Leidens, der Verwundbarkeit, der Garantie, des Irreduziblen – und sicherlich einige mehr, die zu sehen ich nicht gelernt habe und die mir verborgen blieben.

5 Der *feature film* wird auf <http://www.filmsite.org/pre20sintro2.html> (01.06.2009) definiert als ein «continous, full-length narrative [...] film (defined as a commercially-made film) at least an hour in length». Der erste *feature film* sei die australische Produktion *THE STORY OF THE KELLY GANG* (AUS 1906, Regie: Charles Tait) gewesen. Auch in Europa wurden ab Mitte der 1900er Jahre *feature films* produziert. US-amerikanische Produzenten waren sehr skeptisch, ob das Publikum einen einstündigen Film durchhalten würde, weshalb der *feature film* in den USA erst später Verbreitung fand. Der erste US-amerikanische *feature film*, der komplett vertrieben wurde, sei *DANTE'S INFERNO* (I 1912, Regie: Giuseppe de Liguoro); der erste, der in voller Länge gezeigt wurde, sei *OLIVER TWIST* (USA 1911/12, Regie: H.A. Spanuth?) gewesen (nicht zu verwechseln mit der britischen Variante aus dem selben Jahr von Thomas Bentley). Vgl. (ohne AutorInnenangabe): *Film history before 1920*. <http://www.filmsite.org/pre20sintro2.html> (01.06.2009)

6 Für eine vergleichende Analyse von Motiven der Filme im Gesamtkorpus der Browning-Filme verweise ich auf Boris Henry, 2003. Henry berücksichtigt in seinen Beobachtungen die ZuschauerInnen und das Kino nur flüchtig. Auch bezieht er seine Analysen selten auf Zusammenhänge außerhalb des Films. Die akribische Beobachtung der Details ist jedoch sehr bemerkenswert.

Lon Chaney beim Film

Ebenso wie Tod Browning kam Lon Chaney 1913 zum Film, und wie Browning hatte er seine Karriere nicht dort begonnen. Lon Chaney wurde 1883 als Sohn taubstummer Eltern in Colorado Springs geboren, ging zwischen 1902 und 1913 mit Theatern und Tanzkompanien auf Tour, in denen er verschiedene Aufgaben und Rollen übernahm. 1913 gelangte er als Schauspieler nach Hollywood, zur damaligen Independant Firma Universal Film Manufacturing Company.⁷ In seinen ersten sechs Jahren trat er für verschiedene Produktionsfirmen der Universal in diversen Nebenrollen auf, was ihm einen relativ großen Spielraum ließ, sein Make-up und seine Kostüme zu wählen und dadurch auch weiterzuentwickeln; die Arbeit als Regisseur gefiel ihm aufgrund fehlender Gestaltungsspielräume nicht.⁸ Filmkritiken berichteten bereits in dieser frühen Zeit positiv über Lon Chaney's schauspielerische Leistung.

1919 schließlich drehte Tod Browning *THE WICKED DARLING*, seinen ersten Film mit Lon Chaney. Obwohl für beide die Zusammenarbeit bedeutend war, hatten sie ihren jeweiligen Durchbruch unabhängig voneinander. Tod Browning hatte seinen erster Erfolg mit *THE VIRGIN OF STAMBOUL* (USA 1920), Chaney's Durchbruch gelang ihm durch Rollen in den Filmen *THE MIRACLE MAN* (USA 1919, Regie: George Loane Tucker) sowie *THE PENALTY* (USA 1920, Regie: Wallace Worsely) und *THE HUNCHBACK OF NOTRE DAME* (USA 1923, Regie: Wallace Worsely). In diesen Filmen hatte Chaney seine Verwandlungsfähigkeit und seine Leidensbereitschaft, sich völlig den Anforderungen an die zu verkörpernden Charaktere hinzugeben, unter Beweis gestellt.⁹ Erst 1925 begann mit *THE UNHOLY THREE* (USA 1925) die Erfolgsserie der Browning/Chaney-Kooperation. Den letzten Browning/Chaney-Film markiert *WHERE EAST IS EAST* aus dem Jahre 1929 (übrigens ebenfalls der letzte Stummfilm für beide unabhängig voneinander) danach trat Chaney noch in zwei weiteren Filmen auf, bevor er 1930 an Krebs starb. Während seiner Zeit in Hollywood ist er in 157 längeren und kürzeren Filmen aufgetreten oder an ihnen beteiligt gewesen, von denen die meisten früheren Filme leider als verloren gelten.¹⁰

7 Ausführlichere biografische Daten finden sich in Michael Blake und in Elliott Stein: Tod Browning. In: Richard Roud (Hrsg.): *Cinema, a critical directory* Bd. 1 (Aldrich to King). London 1980.

8 Vgl. Blake, S. 51–62.

9 Christian Viviani meint in einer Besprechung von *THE HUNCHBACK OF NOTRE DAME*, dass sich das Spiel Chaney's mehr auf die körperlichen Anstrengungen als auf das Schauspiel stütze. «L'interprétation de Chaney tient plus du tour de force physique que de la performance d'acteur.» Vgl. Christian Viviani: Lon Chaney ou la politique de l'acteur. In: *Positif* 208/209, 1978, S. 47f.

10 Für eine ausführliche Dokumentation aller bekannten Filme mit Lon Chaney siehe Blake, S. 317–354.

«*That's all there is to life, folks, a little laughter, a little tear*»¹¹ – Motive und Melodrama

«Chaney's protagonists/freaks often endure failure, humiliation, sexual defeat, and even physical maiming in the beginning of the film and then move through the wreckage of their lives satisfying aggressive and revengeful goals until they commit themselves to an act of symbolic self-immolation (literally in *WEST OF ZANZIBAR*).»¹² So pointiert die amerikanische Filmwissenschaftlerin Gaylyn Studlar Lon Chaney's Rollen. Lon Chaney verkörpert in Tod Brownings Filmen oft Personen, die auf die eine oder andere Art dem zwielichtigen Milieu oder den Freaks zugeschrieben werden: Diebe, Doppelgänger, Vampire, Zirkusartisten und Menschen mit fehlenden Körperteilen.¹³ Da die Browning/Chaney-Filme weitgehend ohne Spezialeffekte und Trickaufnahmen auskommen, dokumentieren sie den vor der Kamera tatsächlich existenten (selbstverständlich inszenierten) Körper. Um den diversen Gestalten dieses Bild geben zu können, musste Chaney seinen Körper zurechtbiegen; er arbeitete dafür mit teilweise schmerzhaften Verkleidungen (abgebundene Arme und Beine, Lederbuckel-Attrappe) und Make-up (Drahtkonstruktionen zur Vergrößerung der Augen), was einige KritikerInnen dazu brachte, Chaney einen Masochismus für die Rollen, die er spielt, zu attestieren. Obwohl nicht alle KritikerInnen diese Annahme teilen, sind sie sich einig, dass der Erfolg von Chaney gerade in der Plastizität und dem unmittelbaren Gebrauch des Körpers liegt. Es ist mehr sein *Körper*, als das *Spiel*, was Chaney's Auftritte so einzigartig machen. Lon Chaney gibt dem Kino seinen Körper. Christian Viviani betont die erstaunliche Plastizität («*plasticité surprenante*») in seinem Spiel und sieht in ihr den Grund für die Einmaligkeit und Glaubwürdigkeit der Filme. Die Analyse von Browning/Chaney-Filmen müsse unbedingt den Aspekt der Physis berücksichtigen, da er das Browning/Chaney-Kino davor bewahre, auf langweilige, puritanisch-moralische Aussagen reduziert zu werden.¹⁴ Elliot Stein sieht in der Physis von Chaney's Spiel den Grund für den Erfolg beim Publikum, das die sonst zu verabscheuenden Charaktere aufgrund ihrer sympathischen Verletzbarkeit und ihrer masochistischen Hingabe akzeptiere.¹⁵ Auf die Frage

11 Epilog des Filmes *THE UNHOLY THREE*.

12 Studlar, S. 214.

13 «The image of human beings paralysed, mutilated, or otherwise 'cut off' below the waist occurs repeatedly in Browning films; it is a virtual leitmotif of the Browning oeuvre.» und «Tod Browning, with or without Lon Chaney, was turning castration into a cottage industry.» Skal, S. 74f. und ebd.: Hier und im Folgenden interpretiert David Skal Lon Chaney's Spiel stets im Rekurs auf die Freud'sche Kastrationskomplex-Theorie.

14 Vgl. Viviani, S. 46 und S. 53.

15 «[H]is [Chaney's] endless patience with highly original make-up experiments of his own invention (he never wore a mask, often relied on mortician's wax) and above all to that rarest of qualities,

eines Filmkritikers, warum er sich immer wieder auf Rollen von Mutierten und Verletzten einlasse, antwortete Chaney: «Grotesqueries as such do not attract me»¹⁶. Dies mag mit Blick auf die Charaktere zunächst irritieren, schaut man jedoch auf die Filme, stellt man fest, dass die körperliche Verstellung und/oder Verwandlung *an sich* nicht das Thema eines Filmes oder des Charakters ist. Sie ist vielleicht der Ausgangspunkt, stets eingebettet in die Narration und dient entweder dem Erreichen eines Zieles, etwa der Planung eines Raubes, der Eroberung der begehrten Frau etc., oder sie dient der Beschreibung ungewöhnlicher Situationen, in denen sich ein außergewöhnlicher Körper befinden kann.¹⁷ In Browning/Chaney-Filmen werden beide Aspekte miteinander verwoben: die voyeuristische Betrachtung des außergewöhnlichen Körpers und die Narration mit der expliziten Thematisierung des Zur-Schau-Stellens, des Zeigens. Tod Brownings Kino positioniert sich somit zwischen dem Kino der Attraktionen und dem klassischen Erzählkino: Während letzteres den voyeuristischen Aspekt des Schauens bedient, ist ersteres einem exhibitionistischen Unterfangen verpflichtet, das auf der Möglichkeit, etwas zu zeigen, beruht. Im Attraktionskino, so Tom Gunning, war die Handlung «Alibi», um die Möglichkeiten des Kinos zu demonstrieren, keineswegs aber hatte sie es nötig, konsistent und schlüssig zu sein. Das Kino der Attraktionen konfrontiere die KinogängerInnen mit dem *Bild*, nicht mit der *Story* und adressiere sich somit anders an die ZuschauerInnen.¹⁸

Die außergewöhnlichen, teils entstellten Körper, die Chaney der Leinwand zeigte, sorgten dafür, dass Browning/Chaney-Filme zunächst dem Horrorfilm oder dem Fantastischen Kino zugeordnet wurden. Erst seit den späten 1970er Jahren werden Browning/Chaney-Filme unter der Genrezuordnung des Melodramas diskutiert.¹⁹ Denn in der Tat lassen sich in diesen Filmen viele Motive des Melodramas wieder-

creative masochism, which led him to project an aura of sympathetic vulnerability which audiences could take to their hearts in spite of the many beast and brutes he played.» Stein, S. 158.

16 In: *Theater Magazine*, 10, 1927, S. 58. Zit. nach Studlar, S. 207. Vgl. auch Henry 2003, S. 48.

17 Eine Beschreibung ist ein Zeigen und somit exhibitionistisch veranlagt. Dieses Zeigen muss die Existenz des/der Sehenden von Anfang an mitdenken, es ist bereits bei den Überlegungen der Produktion anwesend und von Anfang an Teil des Kinos. Es benötigt ein anderes Publikum als das des Theaters, welches unbeteiligt und mit reflexiver Distanz den Fortlauf der Geschichte verfolgt. Vgl. Tod Brownings Überlegung zum Film *THE UNKNOWN*: «Quand je travaille à une histoire de Chaney, je ne pense jamais à l'intrigue. Elle naît d'elle-même. Pour *L'INCONNU* je suis parti de l'idée d'un homme sans bras. «Voyons un peu. Me sui-je dit, quelles sont les situations les plus surprenantes pour une telle difformité?» Tod Browning 1928, zit. n. *Cahiers du Cinéma* 550, 2000, S. 82.

18 Im Frühen Kino blicken die SchauspielerInnen öfter in die Kamera und wenden sich dadurch direkt an das Publikum. Zur Bestimmung des Attraktionskinos vgl. Tom Gunning: *The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde*. In: *Wide Angle. Film Quarterly of theory, criticism, and practice* 3/4, 1986, S. 63–70. Gunning bezieht sich auf das Kino bis ca. 1907.

19 vgl. Viviani, S. 46.

finden: verlorene und wiedergefundene Kinder, Rache, unerfüllte Sehnsüchte, sich ausschließende Leidenschaften und Begierden. In den Rahmen des Melodramas adaptiert Browning für die Zeichnung seiner Charaktere Elemente des Horrorfilms (Narben, Deformationen, reduzierte Körper, schaurige Gestalten), die mit eigentlich indiskutablen persönlichen Vorlieben angereichert werden (Einsamkeit, Inzest, Masochismus, Rachsucht, manchmal ein bisschen Paranoia), was dazu führt, dass die Charaktere in der «offiziellen» Gesellschaft nicht akzeptiert sind. Sie wiederum weisen die «offizielle» Gesellschaft zurück und flüchten in eine Parallelwelt (Unterwelt, Showgeschäft, Zirkus, Dschungel). Ebenfalls ganz melodramatisch sollen in dieser Parallelwelt allein der Charakter und die Frau seines Herzens leben. Im Rahmen der Handlung ist der von Chaney gespielte Charakter Vater, Vaterfigur und/oder Wäre-Gern-Liebhaber – sei es als Mann aus dem Nirgendwo, Zirkusartist, Teil der Unterwelt oder (moralisches) Monster. Das unmögliche Begehren zwischen der Position des Vaters und der Position der Tochter kennt kein glückliches Ende, sein Begehren ist bereits zum Scheitern verurteilt, bevor ein Konkurrent auf den Plan tritt und die Frau des Begehrens vor seinen Augen «wegschnappt», oder sich die Begehrte für einen Anderen entscheidet. In Browning/Chaney-Filmen bekommt der von Chaney gespielte Charakter die Begehrte nie. In dem Moment, in dem diese Liebe sich als unmöglich erweist, muss er verschwinden. Im besten Fall geschieht dies durch Flucht oder Rückzug, im anderen Fall durch Tod oder Selbstmord.

Chaney's Charaktere in Browning/Chaney-Filmen halten stets aufrichtig an ihren Leidenschaften fest; Liebe ist ein pathologisches, nicht heilbares Gefühl, das bis zum Tod, selbst wenn unerwidert, unhinterfragt bleibt. Die Logik dieser Aufrichtigkeit verlangt ihnen ein Opfer ab. Das Opfer für die Liebe bzw. das Opfer aus Liebe geht einher mit dem Leiden am unerfüllbaren Begehren, das sich nicht nur auf die Psyche beschränkt: Es drängt nach außen, es ist ein physisches Leiden. «Es ist das Leiden. Noch präziser, ein moralischen Leiden. Gewiss, es hinterlässt Spuren am Körper.»²⁰ Dieses Leiden ist jeglicher Schizophrenie enthoben;²¹ Chaney's Charaktere sind stets bewusste Handlungsträger, die sich für ihre Situation entscheiden und sie von Zärtlichkeit geleitet bewusst herbeiführen – notfalls mit kriminellen Mitteln. Nichts geht gut aus, weder die Rache, noch der Rückzug. Trotz sorgfältiger Planung sterben sie bei ihrem Vollzug, oder sie ziehen sich – geschlagen, trübselig, frustriert – zurück oder bringen sich in aller Einsamkeit um. Selbst in den grausamsten Racheplänen liegt in der Konsequenz ihres Handelns und ihrer, wenn

20 Gérard Lenne: *Mélodrame et illusion chez Tod Browning*. In: *Positif* 476, 2000, S. 93.

21 «Pas de trauma, ni de fantasme pour les héros de Browning, qui restent en cela ignorants des lois de la psychanalyse; pas d'intériorité, si ce n'est celle, violente, de l'affect.» Vgl. Stéphane Delorme: *Corps et mélodrame*. In: *Cahiers du Cinéma* 550, 2000, S. 80.

auch perversen, Aufrichtigkeit für die Liebe etwas, das Mitgefühl auslöst oder sie zumindest nicht gänzlich unsympathisch erscheinen lässt. Viviani schließt: «Das ist der Mensch, bestialisch, aber anrührend und sympathisch, jeglicher moralischen Ambiguität enthoben, den wir in Brownings Filmen finden.»²²

Bret Wood macht in den Filmen *Tod Brownings* einen perversen Unterton aus, der zugleich verhindere, dass die Filme langweilige Stereotype der Zeit bedienen.²³ Studlar qualifiziert diese Perversion als eine masochistische des Verlusts. Die «narratives of male loss» führten nicht dazu, dass eine aktive sexuelle Identität affirmiert werde, mit der patriarchale Macht sich manifestiere und reproduziere, sondern im Gegenteil fänden sich diese Männer in einer Position der Ohnmacht. Alles, was diesen Charakteren offen stehe, sei, auf Erlösung zu hoffen, die in einer masochistischen romantischen Transformation stattfinden solle.²⁴ Der Liebe völlig ausgeliefert und mit Leidensbereitschaft ausgestattet, gibt es nur Rache und vielleicht Erlösung, aber keine romantische Erfüllung.

5.1 Filmsichtungen

THE UNHOLY THREE (1925): Der verkleidete Körper. Zirkus und Verkehrung

«With *THE UNHOLY THREE* Browning struck upon two winning elements that would shape the remainder of his career. The first was the circus sideshow, his own nurturing milieu, but one that never had before explored in a film. The second was Lon Chaney himself [...]»

– David Skal²⁵

THE UNHOLY THREE ist einer der wenigen Browning/Chaney-Filme, die nicht mit Tod, Selbstmord oder körperlicher Verstümmelung des von Lon Chaney gespielten Charakters enden.

Enttäuscht vom Zirkusleben, versuchen Herkules, der starke Mann (Victor McLaglen), Tweedledee, der Kleinwüchsige (Harry Earles), und Echo, der Bauchredner (Lon Chaney), mit der diebischen Komplizin Rosie O'Grady (Mae Busch)

22 «Ici, l'homme est bestial mais touchant et sympathique, dépourvu de l'ambiguïté morale que l'on trouve chez Browning.» Delorme, S. 80.

23 Bret Wood: Les passions secrètes de Tod Browning. *Diamantes bruts et roses du ruisseau*. In: *Positif* 476, 2000, S. 100.

24 Studlar, S. 213.

25 Skal, S. 65.

ein großes Ding zu drehen. Als «Unholy Three» arbeiten sie in Rosies Vogelgeschäft. Dort geben sie stumme Papageien als sprechende aus und verkaufen sie an wohlhabende Leute.²⁶ Echo bekommt die Aufgabe, als Großmutter «Grandma O'Grady» verkleidet, durch Bauchredkunst den KundInnen die stummen Papageien als sprechende Papageien zu verkaufen. Werden sie reklamiert, weil sie nicht sprechen, stattet Grandma O'Grady einen Hausbesuch mit dem als Baby verkleideten Tweedledee im Kinderwagen ab. Während Grandma O'Grady mit den Papageien spricht, sondiert Tweedledee die Lage und macht Verstecke für Wertgegenstände aus. Als sie an einem Abend losziehen wollen, bemerkt Echo, dass Rosie mit Hector (Matt Moore), der naiven Aushilfskraft im Laden, den Weihnachtsbaum schmückt und verpasst aus Eifersucht, mit den anderen beiden loszufahren. Tweedledee und Herkules brechen auf, um den Schmuck zu stehlen und ermorden dabei ungeplant den Hausherrn. Als sie wiederkehren und vom Mord erzählen, ist Echo empört. Die Polizei stellt Ermittlungen an und der Verdacht fällt auf den ahnungslosen Hilfsarbeiter Hector, der den Papageien ausgeliefert hat. Als Rosie droht, zur Polizei zu gehen, um Hector zu entlasten, kidnappen Echo, Herkules und Tweedledee Rosie und flüchten für die Dauer des Gerichts-Prozesses in die Berge. Rosie verspricht Echo, bei ihm zu bleiben, wenn Echo dafür Sorge, dass Hector frei kommt – für Echo eine doppelt verschobene Situation: *durch* die Rettung seines Rivalen soll er die Geliebte bekommen. So macht sich Echo in die Stadt auf, um vor Gericht auszusagen. Sowohl Hector als auch Echo werden freigesprochen. In der Zwischenzeit streiten sich Herkules und Tweedledee über die Aufteilung der Beute, was für beide tödlich endet, während Rosie entkommen kann. Als Rosie zu Echo kommt, verzichtet er traurig und geschlagen auf die Einlösung von Rosies Versprechen, sodass Rosie dankbar und glücklich auf Hector zugeht. Echo kehrt zurück in den Zirkus und nimmt seine Tätigkeit als Bauchredner wieder auf.

Der Film beginnt mit einer langen Aufnahme des Zirkus, dem die ProtagonistInnen entstammen, und führt sie am Ort ihres Wirkens während des Auftritts ein (Abb. 31–33). Herkules, der starke Mann, verbiegt ein Hufeisen, Tweedledee, der Kleinwüchsige, stellt seine Größe aus, Professor Echo führt mit seiner Puppe Bauchrednertricks vor.

26 Die Verwendung von Ton in *THE UNHOLY THREE* ist ein weiterer interessanter Aspekt: Es ist formal gesehen ein Stummfilm, der aber von dem Spiel mit der Stimme lebt. Lon Chaney verstellt seine Stimme als Bauchredner, Grandma O'Grady und Echo; man erkennt die Stimme an der Mimik, die sie begleitet. Der gesamte Film ist angefüllt mit visuellen Referenzen auf Geräusche (Telefonklingeln, Anlassen eines Auto-Motors, Türklopfen, zerspringendes Porzellan, grölende Affen), die in der Reaktion der SchauspielerInnen sichtbar werden. Besonders gelungen ist die Darstellung der sprechenden Papageien: Ihnen ist eine Comic-Blase mit ihrem Text auf das Filmbild gemalt.

Diese Einstellung ist für die Sicht auf die Jahrmarkt- und Zirkusgeschichte interessant. Es werden nicht nur die ArtistInnen gezeigt, sondern auch das Publikum. Der Zirkusschreier führt das Publikum von einer Attraktion zur anderen: neben den oben genannten werden eine sehr übergewichtige Frau, ein Schwertschlucker und eine Bauchtänzerin gezeigt (letztere mit dem Hinweis, man könne für einen erhöhten Eintritt im Nebenraum noch mehr sehen). Echo verkauft Broschüren mit Witzen an das Publikum, Herkules ein paar Karten. Das Publikum und die ArtistInnen sind zwar räumlich voneinander getrennt, aber als Tweedledee vom Publikum ausgelacht wird, schimpft er zurück, was in einer Massenschlägerei endet. Die Kamera zeigt immer wieder das Publikum aus der Sicht der ArtistInnen und die ArtistInnen aus der Sicht des Publikums. So wird das Schauen als eines in beide Richtungen gezeigt, ist gänzlich öffentlich und keine intime Angelegenheit. Browning setzt den Zirkus/die Sideshow nicht mit den zu betrachtenden Attraktionen gleich, sondern inszeniert diese als sozialen Raum, in dem verschiedene Menschen in verschiedenen Positionen nicht immer friedlich aufeinandertreffen.²⁷ Das Kinopublikum schaut sich somit sowohl die Attraktionen als auch das Publikum an und kann sich dadurch nicht



31 Herkules (Victor McLaglen) in der Show



32 Professor Echo, der Bauchredner (Lon Chaney). Im Bild ist das Sideshow Publikum deutlich zu sehen



33 In der letzten Szene spricht Professor Echo über seine Bauchrednerpuppe das Filmpublikum direkt an

27 Im Publikum sind z.B. eine Großmutter mit Enkelkind, zwei herausgeputzte Frauen und müde Arbeiter versammelt.

gänzlich in die Rolle der unbeobachtet Betrachtenden zurückziehen. Es wird mit den Bildern seiner Rolle und dadurch mit seiner eigenen Position konfrontiert. Als Chaney sein Abschlussplädoyer in die Kamera spricht, wird das Kinopublikum sogar frontal adressiert.²⁸ Auch im weiteren Verlauf des Films, der nicht im Zirkuszelt spielt, werden Aspekte des Zirkus' aufgegriffen. In der abendländischen Tradition war der Jahrmarkt während der Karnevalszeit der öffentliche Ort, an dem die herrschende Ordnung umgekehrt wurde. Tod Brownings Familienporträt lässt sich als eine solche Verkehrung betrachten: Im Hinterzimmer des Papageiengeschäfts sitzt die Familie, bestehend aus Großmutter (Echo/Grandma O'Grady), Vater (Herkules), Mutter (Rosie) und dem Baby (Tweedledee) um den weihnachtlichen Tannenbaum. Aber die Großmutter ist die Anführerin einer kriminellen Gang, der Vater feige und dümmlich, die Mutter eine Diebin und das Baby ein Mörder (Abb. 34). Außerhalb des Jahrmarktmillieus ist die herrschende Ordnung machtlos oder irrelevant, wie an den Szenen im Gericht und an dem Nicht-Urteil deutlich wird.

Bemerkenswert sind auch die Verkleidungen. Eine Verkleidung ist stets die Hervorbringung eines Doppelten, da sie dem immer noch existierenden Selbst für die Zeit der Verkleidung/des Spiels eine weitere Möglichkeit seiner Inszenierung und die Anerkennung des Selbst als eines Anderen von der sonstigen Alltags-Inszenierung ermöglicht. Harry Earles verkörpert das Baby und den Verbrecher glaubwürdig. Ebenso glaubwürdig sind sowohl die Großmutter als auch der Bauchredner von Lon Chaney. «In *THE UNHOLY THREE* widmet sich Lon Chaney einer brillanten Demonstration des Spiels: Er arbeitet den Kontrast zweier Figuren als einer «vollständiger Maske/Maskierung» heraus, wenn er als Professor Echo erscheint oder im Kostüm von Mrs. O'Grady.»²⁹ Interessanterweise kommt die Frage nach der Echtheit der einen gegenüber der anderen Körperinszenierung nicht auf; in der Logik der Browning/Chaney-Filme ist dies schlüssig, da der Körper immer inszeniert werden muss, weil er sonst nicht spielen/auftreten/sein kann. Die sich durch Verkleidung verdoppelnden Figuren werden stets mit langen, übergroßen Schatten fotografiert, sodass der Körper auch in diesen Aufnahmen «doppelt» zu sehen ist. Die Verdopplungen des Selbst (durch Schatten, Puppen und Verkleidungen) werden zwar von den sie hervorbringenden Personen beherrscht, bieten aber nur ein temporäres Versteck. Da die Verdopplung und Verkleidung immer noch an den ei(ge)nen Körper gebunden sind, ermöglichen sie kein Entkommen und keine Sicherheit (der erbeutete

28 Diese Einstellung ist im Frühen Kino öfter zu sehen; SchauspielerInnen wollen dem Publikum etwas zeigen. Im Laufe der Zeit wurde zunehmend darauf verzichtet, da das Publikum in seinem Versinken in den Film nicht gestört werden sollte.

29 Nicole Brenez: *Acting (2). Rêves de corps*. Lon Chaney, *Theasaurus anatomicus*. In: *Cinémathèque. Revue semestrielle d'esthétique et d'histoire du cinéma* 13, 1998, S. 15.



34–35 links: Karnevesekes Familienportrait mit einem feigen Vater, einer diebischen Mutter, einer kriminellen Oma und einem mörderischen Baby. Hector McDonlad (Matt Morre), Tweedledee (Harry Earles), Grandma O’Grady (Lon Chaney), Rosie O’Grady (Mae Busch) (v.l.n.r.)
rechts: Tweedledee im Babykostüm



36–37 links: Professor Echo macht Rosie O’Grady eine Eifersuchtsszene, nachdem er soeben als Grandma O’Grady aus dem Laden in den Hinterraum eilte. Noch halb im Großmutterkostüm mit baumelnden Ohrringen wirkt das Auftreten komisch
rechts: Die «Gründungsversammlung» der Unholy Three wirft lange Schatten. Hector McDonlad, Tweedledee, Professor Echo (v.l.n.r.)

Schmuck ist am Ende des Films verloren), sie führen einzig zu einer Zerstörung des Selbst und zeigen das Scheitern, eine konsistente Identität aufzubauen. Der Körper bleibt eine materielle Tatsache, von dem nicht beliebig viele Inszenierungen und Abstraktionen gleichzeitig verlangt werden können, weil das *Spiel* mit den Inszenierungen dazu führt, dass diese letztlich nicht mehr problemlos integrierbar sind. Dies wird etwa in Chaney's Eifersuchtsanfall gegenüber Rosie deutlich: Lon Chaney steckt noch halb im Grandma-Kostüm und Rock und Ohrringe passen nicht zu dem brüskem Auftreten, sondern machen es vielmehr lächerlich (Abb. 36). Oder in dem Moment, in dem Tweedledee kurz vor der Ankunft der Polizei in Baby-Verkleidung beinahe vergisst, die Zigarre an den «Vater» abzugeben. In THE UNHOLY THREE



38 *Lon Chaney als Grandma O'Grady*

doppelungen. Nur seine Bauchredner-Puppe ist ihm als Double geblieben. Diese aber findet außerhalb der klar definierten Show keine Verwendung.

THE BLACKBIRD (1926): Der doppelte Körper

THE BLACKBIRD ist der erste Browning/Chaney Film, in dem eine körperliche Behinderung vorkommt. Im zwielfichtigen Londoner Stadtteil Limehouse lebt Dan Tate, auch «The Blackbird» genannt, von Diebstahl. Sein «Bruder» ist «The Bishop»; ein lahmer, humpelnder Pfarrer, der eine karitative Einrichtung betreibt. Blackbird und Bishop sind zwei Verkörperungen ein- und derselben Person (Dan Tate), die sich je nach Bedürfnis verkleidet; bis zum Ende bleibt dieses Geheimnis ungeteilt. So sorgt die Verkörperung des Bishop mehr als einmal dafür, seinem «Bruder» ein Alibi zu verschaffen, in dem er etwa bezeugt, sein Bruder habe geschlafen und kön-

geht dies noch recht glimpflich aus: Zwar verliert Echo in dem Moment, in dem er seine Inszenierung als Grandma O'Grady aufgibt, die begehrte Person und die Beute, aber er kann zu seinem alten Leben im Zirkus zurückkehren. Auch Rosie rettet sich durch die Zerstörung eines Doppels: Als sie Hectors Heiratsantrag zunächst zurückweist und darüber in Tränen ausbricht, zerschmettert sie eine Porzellan-Figur. Rosie hat sich in diesem Moment von ihrem Doppel der Diebin verabschiedet. Als Hector das Schluchzen hört, findet er eine aufgelöste Rosie wieder, die ihm nun rückhaltlos ihre Liebe gesteht und sich fortan nicht mehr selbst im Wege steht. Die Schatten, seine mörderischen Komplizen und Grandma O'Grady sind verschwunden. Echo schafft es, sich selbst zu begrenzen, und das rettet ihm das Leben. Mit gebrochenem Herzen und ohne Geld, aber immerhin mit seinem Leben und einem lebbareren Ich entkommt er den zerstörerischen Ver-

ne daher nicht an diesem oder jenem Verbrechen beteiligt sein.

Dan Tate verliebt sich in die Variété-Künstlerin Fifi Lorraine, die ihr Auge jedoch auf Westend-Bertie geworfen hat. Zeitgleich kehrt Polly, Dan Tates/Blackbirds Ex-Freundin «nach langer Zeit», wie die Zwischentitel verraten, zurück.³⁰ Als Bishop wie auch als Blackbird versucht der unglücklich Verliebte, Zwietracht zwischen Fifi und Westend-Bertie zu säen, aber alle Intrigen führen letztlich dazu, dass sich die beiden nach kurzem Streit wieder vertragen und sich mehr als zuvor vertrauen. Bishop verrät der Polizei, wo sich Westend-Bertie aufhält und zielt bei Ankunft der Polizei als Blackbird auf einen Polizisten, um Westend-Bertie einen versuchten Polizistenmord unterzujubeln. Die Polizei bekommt heraus, dass es nicht Westend-Bertie sondern Blackbird war, der geschossen hat. Polly eilt in Blackbirds Wohnung. In diesem Moment hatte Blackbird Fifi beinahe davon überzeugt, dass er der bessere Mann für sie sei, was durch Pollys Nachricht prompt zerstört wird. Als die Polizei ankommt, rennt Fifi weg, und Blackbird schließt sich im Hinterzimmer ein, um sich in Bishop zu verwandeln. Währenddessen simuliert er mit seiner Stimme, dass Blackbird durch das Fenster fliehe. Als die Polizei die Tür aufbricht, schubsen sie Bishop um, der sich beim Fallen das Kreuz tatsächlich bricht. Unter Schmerzen stirbt er an diesem Unfall.

In THE BLACKBIRD, dem auf THE UNHOLY THREE folgenden Browning/Chaney-Film, wird das Motiv der Verkleidung/Verdoppelung radikalisiert. Es ist unklar, wel-



39 links: Dan Tate als Bishop (Lon Chaney) betritt die von ihm geführte karitative Einrichtung



40 Dane Tate als Blackbird sitzt mit Fifi Lorraine (Renée Adorée) und Westend-Bertie (Owen Moore) im Variété. Bereits in dieser Szene ist klar, welcher der beiden Herren mit Fifi Lorraine ausgehen wird, wenn man die Anordnung der Körper betrachtet.

30 Im Zwischentitel wird erläutert, dass Polly «vor Jahren die Frau des Raben» (Zwischentitel) war. Es ist klar, dass Polly «den Kerl» (Zwischentitel), wer immer das ist, noch liebt. Polly erkennt Dan/Blackbird aber nicht Dan/Bishop.



41–42 *Fifi Lorraine (Renée Adorée) bei ihrem Auftritt und das Publikum während der Show*

herumzuführen, aber als Fifi und Westend-Bertie auf Bishop zukommen, um getraut zu werden, verdammt ihn die Verdoppelung zu schmerzhafter Untätigkeit.

Elliott Stein bemerkt, dass die Verwandlungsszenen ohne Make-up-Änderungen oder Trickaufnahmen auskommen. Die Verwandlung von Blackbird in Bishop wird durch Abnehmen der Mütze, Überziehen eines Umhangs, Hinzuziehen der Krücken und Vortäuschen einer Behinderung erreicht. Mit einer bewundernswerten Geste renkt sich Dan Tate die Behinderung des Bishop ein (Abb. 44). Als Bishop nach Aufforderung durch die Polizei seinen Bruder Blackbird wecken soll, um ihn zu vernehmen, streiten sich Bishop und Blackbird für alle hörbar; bereits halb außerhalb der Tür tut Blackbird so, als würde ihm sein Bruder die Mütze nicht geben.³¹ Die Existenz des Doppels, die «Zusammentreffen» von Blackbird und Bishop werden

che der Figuren, Blackbird oder Bishop, nun die «wirklichere Person» und ob Dan Tate, der nie als Dan Tate auftritt, das eigentliche Selbst ist. Alle im Film auftretenden Personen begegnen sowohl Bishop als auch Blackbird; die beiden Figuren sind also weder zeitlich, räumlich oder im Erscheinen gegenüber der Außenwelt begrenzt. Blackbird und Bishop müssen zu jedem Zeitpunkt, an jedem Ort glaubwürdig auftreten können. Im Gegensatz zu der undefinierbaren, relationalen Bestimmung von Bishop und Blackbird zur Umwelt, ist deren Verhältnis untereinander sehr exakt räumlich, zeitlich und funktional definiert. Wo, wann und was der eine ist, kann der andere nicht sein, da sie sich einen Körper teilen müssen. Zwischen beiden gibt es keine Grauzone und keine Annäherung. Das Spiel mit den beiden Figuren ohne feste Identität ist ein ambivalentes: Es ermöglicht zwar, die Polizei an der Nase

31 Die Glaubwürdigkeit der Verkörperungen wird auch dadurch unterstrichen, dass während des gesamten Films niemand Bishop oder Blackbird darauf anspricht, nie gemeinsam mit dem «Bruder» gesehen zu werden.

durch den Gebrauch der Stimme simuliert, die sowohl in Zwischentiteln als auch in Gesten zum Ausdruck kommt. In einer Szene sagt Bishop zu Blackbird «erwürg mich nicht», und hält sich währenddessen selbst die Gurgel zu. Die körperliche Metamorphose wird bildlich gezeigt. Interessant ist, dass den beiden Arten der Inszenierung des Doppelten verschiedene Mittel zugute kommen: die Stimme für die (abstrakte) Simulation, das Bild für die (materielle) Verwandlung. Die Person Dan Tate hat stets die Kontrolle über seine beiden Doppel-Figuren inne. Er kann sowohl das Gute, den Bishop, als auch das Böse, den Dieb, bewusst verkörpern. «In Brownings vorzeitlichem melodramatischen Universum sind das Gute und das Böse zwei voneinander unterscheidbare Wesenheiten, die jenseits des menschlichen Bewusstseins existieren. Man kann das eine oder das andere wählen. Dan ist nicht Opfer einer schmerzvollen Schizophrenie, er beherrscht seine Verkleidung durchgängig»,³² schreibt Gérard Lenne. Die Trennung werde, so Christian Viviani, am Ende des Filmes aufgehoben: «Der verletzte Blackbird wird endgültig Bishop, das Böse wird zum Guten. Im bizarren und verdrehten Universum von Chaney und Browning kommt es oft vor, dass diese beiden Kategorien vollkommen durcheinangebracht werden.»³³



43 Dan Tate als Bishop (Lon Chaney) humpelt die Treppe hinunter



44 Zur transformation von Blackbird in Bishop muss Dan Tate seinen Körper «einrenken»



45 Dan Tate stirbt als Bishop

32 Lenne, S. 92.

33 Vgl. Viviani, S. 50.

Aber bereits zuvor ist die Trennung zwischen Blackbird und Bishop nicht gänzlich gelungen – vielleicht ist es generell unmöglich, eine Verdoppelung mit einer Trennung stimmig zusammen zu führen und zu erhalten. So erinnert der dunkle, weite Umhang des Bishop an einen schwarzen Vogel, die Krücken an Vogelbeine und die weiße, kurze Krawatte Blackbirds an die Schärpe der Priester (Abb. 43).³⁴ Erst am Ende des Films gelingt die Inszenierung einmal nicht, weil der Körper das *Spiel* mit ihm versagt und das zu Verkörpernde *wird*. Im Zwischentitel steht «I have played it once too often... now I am a cripple!»³⁵ Ironischerweise ist das Scheitern der Inszenierung gleichzeitig ihre Wahrheit und die Erlösung vor ihr. Der Körper ist mit seiner Erscheinung deckungsgleich geworden und davon befreit, sich für ein Anderes auszugeben. *Durch* die Behinderung findet Erlösung statt, und so kehrt diese Szene die karitative, *ableist* Vorstellung, dass Erlösung stets eine Erlösung *von* Krankheit/Behinderung sei, um. Die Erlösung ist jedoch nicht in ein Happyend eingebunden. Der auf die Erlösung folgende bzw. der mit der Erlösung einhergehende Tod markiert lediglich das Ende des Selbstzerstörungs-Prozesses. «Einen Doppelgänger zu erschaffen, wie es der Pfarrer in *THE BLACKBIRD* tut, kommt einem reinen Selbstzerstörungsprozess gleich. Diese Wahnvorstellung vernichtet, zerstört, löscht aus, ohne auch nur den geringsten Platz für Erlösung, Wiederaneignung des Selbst oder Frieden zu lassen.»³⁶ Das Selbst Dan Tates kommt im Film nur zweimal vor. Einmal, als er sich ins Fäustchen lacht, während er sich umzieht, in der Zeit zwischen einer Verkörperung und der Anderen sowie am Ende, als er von Schmerzen geplagt im Bett liegt und «I'm fooling them! I'm fooling them!» wimmert. Ansonsten haben die Doppelfiguren ihre Schatten über Dan Tate geworfen. Sein Selbst hat nicht einmal mehr die Aufgabe, beide Figuren in sich zu integrieren, sondern er muss beide Figuren unabhängig von sich managen. Dies gelingt ihm für eine lange Zeit, aber es geht einmal nicht gut, weil der Körper buchstäblich (der Tür) im Wege steht. Noch im Sterben sorgt Dan Tate für den Erhalt seiner Doppel-Figuren, der eine wird für die Ewigkeit entkommen (Blackbird), der andere sterben (Bishop). Dan Tate stirbt im Körper des Doppel und verlängert so

34 Nicole Brenez sieht im Bishop die Verkörperung des Blackbird: «Mais Bishop, c'est la matérialisation du Blackbird: tordu sur ses béquilles, une jambe morte repliée sous lui, habillé de noir puisqu'il est prêtre, il figure un échassier, une grue, une horrible cigogne.» Vgl. dies.: *Acting* (2). *Rêves de corps*. Lon Chaney plasticien. In: *Cinématèque. Revue semestrielle d'esthétique et d'histoire du cinéma* 12, 1997, S. 65. Damit lässt sie den einen Körper im anderen aufgehen und räumt dem Körper des Bishop mehr Präsenz ein als dem Blackbirds.

35 Hervorhebung im Zwischentitel. Interessanterweise sind die Worte der Selbsterkenntnis ICH BIN hervorgehoben – und es sind die Repräsentanten der offiziellen Ordnung, die Polizisten, die das Spiel zerstören.

36 Brenez 1997, S. 65.

die Entfremdung von sich selbst bis in den Tod hinein. Erst als der verletzte Bishop die herbeigeeilte Polly darum bittet, Blackbirds Kleider zu verbrennen, erkennt sie den von ihr geliebten Dan Tate in ihm. Einen Moment kann sie um Dan trauern, aber schon kurz darauf kommen zwei Besucher der Einrichtung und trauern um den verstorbenen Bishop. Nicht einmal der Tod ist sein eigener.

THE UNKNOWN (1927): Der versteckte Körper. Körper als Ort der Erlösung

«... it is artistically acted and skillfully directed. But those facts do not atone for the offense given by the feature to every normal-minded moviegoer»

– Harrison's Reports, 25. Juni 1927³⁷

Dieser Film gehört neben FREAKS zu den am meisten bewunderten und rezipierten Browning/Chaney-Filmen. Bei den Academy-Awards 1927/28 gewann er den Award (der damals noch nicht Oscar hieß) in der Kategorie «Best Title Writing». THE UNKNOWN galt lange Zeit als verloren, wurde aber in den 1970er Jahren bei einem privaten Sammler in Frankreich gefunden, der die Filmdose mit «Inconnu» – «Unbekannt» beschriftet und bei den Filmen einsortiert hatte, deren Titel nicht geklärt sind.³⁸

THE UNKNOWN spielt in einem Wanderzirkus, Lon Chaney verkörpert den armlosen Messerwerfer «Alonzo, the armless», der gemeinsam mit Nanon (Joan Crawford)³⁹ in der Show auftritt: Alonzo wirft die Messer mit seinen Füßen auf ein Brett, vor dem Nanon posiert (Abb. 49–50). In Wirklichkeit hat Alonzo Arme, die er vor der (Zirkus-)Öffentlichkeit versteckt, was ihm erlaubt, Diebstähle zu begehen, ohne von der Polizei verdächtigt zu werden. Als Nanons Vater, der Zirkusdirektor (Nick de Ruiz), Alonzos Geheimnis entdeckt, erwürgt ihn Alonzo mit seinen Armen. Alonzo liebt Nanon, die jedoch den Gewichtheber Malabar (Norman Kerry) favorisiert, aber aus Angst vor seinen Armen stets zurückweist. Alonzo interpretiert Nanons Freundschaft als Liebe und entscheidet sich, sowohl ihretwegen als auch um der Polizei endgültig zu entgehen, seine Arme amputieren zu lassen. Als Chaney einige Wochen nach der Operation zurückkehrt, stellt er fest, dass Nanon

37 zit. nach Savada/Skal, S. 296.

38 Diese Anekdote wird häufig zitiert. Vgl. bspw. Blake, S. 50f.

39 In der von Elias Savada und David Skal zitierten Versionen heißt die Protagonistin Estrellita. Ich werde im Folgenden den Namen Nanon verwenden, weil dieser Charakter in beiden von mir gesichteten Versionen Nanon heißt..



46 Die Körper von Alonzo, the armless (Lon Chaney) und seinem Assistenten Cojo (John George) werden in weiter, formloser Kleidung gezeigt

Arme abreißen.⁴⁰ Während dieser Aktion gerät Nanon in Gefahr und als Alonzo herbeieilt, um sie zu retten, wird er von einem Pferd ertritten und stirbt. «So for Alonzo, there was an end to hate called death ... and for Nanon there was an end to hate called love», resümiert der letzte Zwischentitel.

Dass Alonzos Begehren von Anfang an vergeblich ist, macht die Inszenierung der Körper deutlich. Alain Garsault arbeitet die Körper der drei Hauptpersonen heraus. Alonzo sei meist durch seine Kleidung, den weiten Mantel und den Hut mit der breiten Krempe verdeckt. Stets in dunkle Farben gekleidet, absorbiere er das Licht. Zusammengefasst sei er eine Form ohne jegliches Verführungspotenzial (Abb. 46).

Nanon verfüge durch ihren begehrenswerten Körper und ihr Gesicht über die Macht, zu verführen.⁴¹ Besonders deutlich wird dies m. E. in den Szenen, in denen sie in der Show auftritt (Abb. 48 und 50). Alonzo schießt ihr erst die Kleider vom Leib und Nanon spielt die Grazie, die nicht zu treffen ist. Die Spannung wird durch das Niemals-Treffen/Berühren aber immer Sehen-Können erzeugt und verstärkt. Der dritte Körper ist Malabar. Auf beinahe allen Ebenen verkörpert er das Gegenteil des Körpers von Alonzo: Oft ist Malabar mit freiem Torso und haut-

ihre Phobie gegenüber Männer-Armen verloren hat und mit Malabar glücklich geworden ist. Alonzo will sich rächen und versucht Malabar in seiner Show (vor Publikum) umzubringen. In der Show von Nanon und Malabar hält Malabar scheinbar mit der Kraft seiner Arme, zwei in entgegengesetzte Richtung galoppierende Pferde zusammen. Für das Publikum unsichtbar, ist im Boden ein Laufband eingelassen, auf dem die Pferde galoppieren. Alonzo will die Geschwindigkeit des Laufbandes reduzieren, sodass die Pferde Malabars

40 Malabar soll also dieselbe Gestalt annehmen wie Alonzo. «Alonzo tente, par le manœuvre d'un levier de les lui [Malabar] arracher les bras, de le ramener en somme à son propre état.» Alain Garsault: *L'INCONNU, jeux des mains...* in: *Positif* 476, 2000, S. 101.

41 «Le film met en scène trois corps. Celui d'Alonzo est le plus souvent dissimulé par ses vêtements et par une longue cap; il est toujours coiffé d'un foulard et fréquemment d'un chapeau à large bord, son corps se ramène à une forme noire dans le couloir d'hôpital [...]. Tout au long, il est une forme sans séduction et qui absorbe la lumière.» Garsault, S. 101.



47–48 links: Malabar (Norman Kerry) schaut auf das Podest, von dem aus Nanon (Joan Crawford) die Befehle im Rahmen der Show gibt. Diese Kameraeinstellung entspricht dem Blick Nanons auf Malabar. Die muskulösen Oberarme kommen durch den freien Torso zur Geltung. Malabar wird in dieser Einstellung als Objekt des Begehrens und nicht als dessen Subjekt gezeigt. rechts: Nanon gesehen aus der Perspektive von Malabar während der Show

engen Kostümen ausgestattet. Er trage helle Kleidung und ziehe dadurch das Licht an (Abb. 47), seine Show im Zirkus als Gewichtheber beruhe auf der Kraft seiner Arme. Er drücke durch seine Gesten eine ehrliche, unerschütterliche Liebe zu Nanon aus.⁴²

Die der Liebe unterworfenen Körper markieren nicht nur die Position im Verhältnis zum Begehren, sie sind auch der Ort, an dem die Gefühle sichtbar werden, an dem sie zu Tage treten.⁴³ Am Körper manifestieren sie sich, werden wahrnehmbar. «Bei Browning erreicht dieses unbenennbare, körperliche Gefühl die Dimension von Sprachlichkeit durch das Spiel des Schauspielers, der – verrückt genug, die Herausforderungen anzunehmen – dieses Gefühl auf eine Weise *wahrnehmbar* macht, dass es zur *erlebten Realität der Filmfigur* wird, die Ihnen schließlich die Tränen in die Augen treibt.»⁴⁴ In anderen Filmen, so Charles Tesson weiter, wäre der Ausspruch «die Arme entfallen mir, fallen mir ab, ich lasse die Arme hängen» nur ein schlechter Scherz. In Brownings Filmen drohen Scherze materiale Wirklichkeit zu werden. Dieser Beobachtung folgend lässt sich die Amputation der Arme beschreiben: Weil Nanon genau das liebt, was Alonzo zu Beginn des Filmes *nicht* ist (einen

42 «[Malabar] est le plus souvent torse nu. Ses numéros reposent sur la force de ses bras. [...] il présente un contraste permanent avec Alonzo: il attire la lumière, et exprime une sensualité franche et même un peu brute.» Garsault, S. 101.

43 Vgl. «[...] l'invisible des sentiments trouve dans l'aventure du corps soumis à l'épreuve de l'amour un territoire où s'exporter.» Charles Tesson: La disparition rélévée. In: *Cahiers du Cinéma* 550, 2000, S. 86.

44 Tesson, S. 86. Hervorh. von mir.



49 Alonzo, the armless als Messerwerfer in der Show – aus der Perspektive von Nanon (Joan Crawford)



50 Nanon während der Messerwerfer-Nummer aus der Perspektive von Alonzo, the armless

armlosen Mann), wird ganz archaisch versucht, die Liebe möglich zu machen, in dem aus dem Weg geräumt wird, was im Wege steht. Die Konsequenz ist die Amputation der Arme, also wird es auch unternommen. Es scheint, dass für diesen Akt keine weitere Reflexionsebene nötig war. Das tatsächliche Verschwinden der Arme markiert für Alonzo eine Befreiung davon, seine Arme im Zirkus und gegenüber der Polizei zu verstecken und mit Nanon auf Distanz bleiben zu müssen. Sie erlaubt ihm außerdem, mit seiner inszenierten Identität eins zu werden. Die Differenz von Sein und Schein wird somit durch einen ungewöhnlichen Akt aufgehoben.

Die Entscheidung zur Amputation der Arme unterläuft ebenfalls die Bestimmung dessen, was zu viel oder zu wenig am Körper ist: Weil Alonzo mit seinen Beinen und Füßen alles, was sonst seine Arme und Hände verrichten würden, ersetzt, hat er die Arme «zuviel». ⁴⁵ Überflüssiges loszuwerden ist wiederum ein anerkanntes, legitimes Anliegen. Die im Allgemeinen als Behinderung wahrgenommene Armlosigkeit ist eine Befreiung, und die Arme hängen zu lassen ist die Art, für die Begehrte zu kämpfen. Als Alonzo von Nanons und Malabars Liaison erfährt, ist es nicht der Schmerz über die Unsinnigkeit seines Aktes (der Amputation der Arme), sondern der einer unerwiderten, unglücklichen Liebe, die ihn dazu bringt, durch Rache anderen Leuten Leid zuzufügen.

45 Auch der doppelte Daumen an einer seiner Hände unterstreicht das. Dieses «zuviel» ist zugleich eine Gefahr, von der Polizei erkannt zu werden. Nicht nur bei der Polizei dient die Hand/der Fingerabdruck als Identitätsmerkmal. Der identifikatorische Aspekt wird durch den doppelten Daumen unterstrichen, der die Hand/die Arme/die Finger zu zweifelsfreien Identifizierungsmerkmalen macht. In der Film-Version ist im Gegensatz zur Video-Version folgender Zwischentitel enthalten: «What would the police give to know I have hands ... and who I am?»

Alain Garsault schlägt vor, THE UNKNOWN und FREAKS gemeinsam zu diskutieren, da in beiden Filmen die Protagonisten eine «einzigartige schöpferische Kraft» inne hätten. Die Macht zu Bestrafung und Schöpfung erinnert, so Jacques Fieschi, an die Konzeption von Gott.⁴⁶ Nicht nur deshalb scheinen mir Interpretationen, die in der Amputation eine Analogie des Freud'schen Kastrationskomplex sehen, nicht überzeugend; die Position der Ohnmacht wird durch die Amputation der Arme nicht verstärkt oder geändert und keinesfalls handelt es sich nur um eine symbolische



51 Alonzo the armless raucht eine Zigarette mit seinen Füßen, obwohl er seine Arme in dieser Szene nicht verstecken muss. In dieser Szene wird er gewahr, dass seine Arme für ihn überflüssig sind

Repräsentation.⁴⁷ Dieser Film benötigt einen nicht nur symbolischen Körper und ein nicht nur ohnmächtiges Handeln, um zu funktionieren. Eher als ein Film über den Kastrationskomplex, ist THE UNKNOWN ein Film über die Ohnmächtigkeit des Blickes im Moment des Übergangs in das Verlangen zu berühren. THE UNKNOWN ist somit auch ein Film über das Kino, in dem er dessen Prinzip aus der Perspektive der ZuschauerInnen ausstellt. Wie in den vorigen 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. «Alonzo ist der Kinogänger, dessen Leben durch die Leinwand beschädigt ward und der einen unberührbaren Körper liebt, welcher in den Armen ei-

46 «Ce deux films qui devraient valoir à leur auteur une reconnaissance définitive [...] parce qu'ils expriment une force créatrice unique.» Garsault, S. 101. Mit der Selbstermächtigung, einen Körper zu erschöpfen – in FREAKS den eines anderen, in THE UNKNOWN seinen eigenen und den eines Anderen – nehmen die Protagonisten eine Macht in Anspruch, die sonst Gott vorbehalten sei. Jacques Fieschi beobachtet dies im fantastischen Kino an der Rache von Monstern an ihren Erzeugern. «Enfin, comme les monstres finissent toujours par menacer le corps de leur créateur (Moreau, Frankenstein) c'est sur celui même du grand veneur que se lisent les signes monstrueux. [...] la première est punitive, la seconde créatrice. Mais toutes deux signent Dieu.» Jacques Fieschi: La religion du monstre. In: *Cinématographe. La revue de l'actualité cinématographique* 18, 1976, S. 12.

47 Auch Alain Garsault weist solche Interpretationen im Verweis auf den Film zurück. «Plutôt que de parler de «castration», c'est-à-dire de penser d'abord à une représentation symbolique, qui ne nous paraît guère être le registre de Browning, nous préférons, nous attacher à ce que dit et montre le film.» Garsault, S. 102. Selbst Malabar wird nicht als ausnahmslos potent eingeführt: Er ist seiner Liebe zu Nanon ebenso ausgeliefert und teilt mit Alonzo die Ergebenheit der eigenen Gefühle, wenn er sagt: «I will be there... always waiting...loving...hoping.» Warten und Hoffen sind ebenso wie Lieben keine Attribute der Macht – im Gegensatz zu Besitzen und Kontrollieren.

nes Anderen liegt.»⁴⁸ Alonzos Körper, stets versteckt und im Dunkeln, ohne genaue Konturen, ähnelt demjenigen des Kino-Zuschauers/der Kino-Zuschauerin.

WEST OF ZANZIBAR (1928): Der Körper, der nicht gerade stehen kann

«Was ist Rache, wenn nicht die abgründigste Form des Rechts?»
– Gérard Lenne⁴⁹

WEST OF ZANZIBAR ist eine Romanadaptation des Theaterstücks *Kongo* von Kilbourn Gordon, welches das Hays Office als «nicht empfehlenswert» für eine Filmproduktion einstufte – kamen doch «interracial sex, drug abuse, and prostitution»⁵⁰ darin vor. Browning und seine Drehbuchschreiber bemühten sich sehr, das Stück weniger hart zu adaptieren und legten ein Drehbuch vor, das letztlich mit einigen Änderungen durch das Hays Office genehmigt wurde – mit der ausdrücklichen Aufforderung, einen Titel zu wählen, der keinesfalls mit dem der Vorlage in Verbindung gebracht werden könne.⁵¹ Nur einige Jahre später, als das Hays Office weniger strikt über die Moral der Filme zu wachen begann, wurde ein Remake von WEST OF ZANZIBAR mit anderem Cast, Ton und expliziteren Andeutungen produziert (KONGO, USA 1932, Regie: William J. Cowen).

Auch WEST OF ZANZIBAR beginnt mit einer Aufnahme aus einer Show: Flint «Professor Phroso» (Lon Chaney) arbeitet mit seiner Frau und Assistentin Anna (Jane Daly) im Zirkus oder Variété (Abb. 56). Die von ihm über alles geliebte Anna hat eine Affäre mit dem Elfenbeinhändler Crane (Lionel Barrymore). Nach einer Show erklärt Crane, dass Anna mit ihm nach Afrika gehen würde und stößt Flint im Affekt die Treppe hinunter. Flint fällt unglücklich und ist fortan querschnittsgelähmt. Neun Monate später kehrt Anna zurück und stirbt in der Kirche des Ortes. Sie hinterlässt eine Tochter, Maizie. Flint schwört Rache und wandert nach Afrika aus, weil er Crane dort finden und sich an ihm rächen will. Er verschleppt die Tochter in ein Bordell und wird zum brutalen Stammesführer «Dead Leags», der mit Hilfe der Zirkustricks die Voodoo-gläubigen Ureinwohner einschüchtert; diese Tricks erlauben ihm, sowohl König eines Stammes zu werden als auch Elfenbein von Cranes Stammesbrüdern zu stehlen. Nach 18 Jahren holt er Maizie aus dem Bordell und be-

48 Marcos Uzal: *Le corps et un animal encombrant*. In: ders. und Pascale Risterucci (Hrsg.): *Tod Browning, fameux inconnu*. Paris 2007, S. 73.

49 Lenne, S. 88.

50 Vgl. Bret Wood: WEST OF ZANZIBAR. A Hybrid Melodramatic Horror. In: *Filmfax. The Magazine for unusual Film and Television* 25, 1991, S. 49.

51 Wood 1991, S. 44f.



52 Professor Phroso «betritt» mit geläuteten Beinen die Kirche, in der seine Frau Anna kurz vorher verstarb

54 Professor Phroso (Lon Chaney) schwört beim Anblick der heiligen Mutter Maria Rache für seine geliebten Frau Anna (Jane Daly)

52–54 Familienzusammenkunft in der Küche: Alle Familienmitglieder treffen sich in der Horizontalen

stellt sie zu sich, um sie mit ihrem Vater bekannt zu machen. Maizie und Doc, Dead Leags Komplize, verlieben sich ineinander. Als Crane eintrifft und Dead Leags von seiner Rache an ihm durch dessen Tochter erzählt («I raised her so you could be proud of her»), lacht Crane und sagt, dass Maizie nicht sein Kind und Dead Leags Maizies Vater sei. Anna habe ihn gehasst, als sie erfahren habe, was er ihrem Mann angetan hätte und sei nie in Afrika gewesen. Dead Leags lässt Crane erschießen. Da die Tradition des Stammes erfordert, dass die Tochter beim Tod des Vaters mit ihm verbrannt



53 Annas Tochter Maizie sitzt neben der Verstorbenen



55 Die Mutter Maria steht aufrecht in einer Nische, die Ähnlichkeit mit der Form des Sarges in der Zirkusnummer aufweist. Beide stellen innerhalb des Filmes Orte der Erlösung dar



56 *Professor Phroso während seiner Show in den USA*



57 *Professor Phroso nun alias «Dead Legs» Flint während einer Zeremonie im Dschungel*

wird und Dead Leags Crane als Vater ausgegeben hatte, ist Maizie in Gefahr. Im letzten Moment versucht er, sie vor dem Scheiterhaufen zu retten, indem er einen Zirkustrick mit doppeltem Boden anwendet und Maizie in eine sargförmige Kiste mit drehbarem Rücken steckt (Abb. 59). Während der Vorderdeckel geschlossen ist, wird für das Publikum nicht sichtbar die Rückseite umgedreht. In der Zeit der Beschwörung der Geister fliehen Maizie und Doc. Als Dead Leags den Deckel öffnet, ist ein Skelett zu sehen. Die Eingeborenen glauben dem Trick nicht und so opfert sich Dead Leags selbst, um das Leben seiner Tochter zu retten, die bis zum Ende nicht weiß, dass Dead Leags ihr Vater ist.

Ab dem Zeitpunkt, da Flints Liebe zu Anna nicht mehr erwidert wird, ist sein Körper gebrochen. Er geht nicht mehr aufrecht. Flint/Dead Leags bewegt sich auf einem Rollbrett vorwärts, in der Kirche krabbelt er über den Boden, die Beine

hinter sich herschleifend. Dort liegen auch Anna und das Baby, das ihm entgegengekrochen kommt. Die Familie trifft sich, zerstört, in der Horizontalen (Abb. 52–54). In Zanzibar sitzt Dead Leags im Rollstuhl oder liegt im Bett oder kriecht vom Boden in seinen Stuhl. Auch die anderen Körper sind eher Quellen der Mühe als der Lust. Ist es nicht der exzessive Alkoholkonsum, der die Körper in unkontrollierbare Regungen versetzt oder zumindest aus der Vertikalen verbannt, sind sie stets verschwitzt, stützen den Kopf mit der Hand, haben es aufgegeben, sich Luft zuzufächern. Der Dschungel ist eine unmenschliche Umgebung, hier lebt man nicht, hier siecht man vor sich hin. Die Körper sind von Schlamm bespritzt, die Kleidung ist verdreht, puritanische Moralvorstellungen stellen keinen Bezugspunkt für das eigene Handeln dar. Flint/Dead Leags stiehlt, mordet, zelebriert kannibalistische Feste mit seinem Stamm,⁵² betrügt,

52 «However phony this stab at realism might seem today, at least it never resorted to racial stereotypes as other films of the era often did (some even refused to cast black actors)». Wood 1991, S. 47. Zur

verkommt und reißt seine Mitmenschen mit hinein. Um sich für die verlorene Liebe und den verlorenen Körper zu rächen, muss er tief in den Schlamm des Dschungels sinken.

Als Dead Legs' Rache an Crane via Maizie sich als verfehltes Projekt entpuppt, ist damit seine Arbeit der letzten 18 Jahre vergebens und nachträglich jeglichen Sinns beraubt. Nicht nur in der Liebe, auch in der Rache ist er auf ganzer Linie gescheitert. Unmittelbar nachdem Dead Legs herausbekommt, dass er Maizies Vater ist, bemüht er sich darum, seine Rache aufzuhalten und sie glücklich entkommen zu lassen. Mit dem Ende des Hasses endet auch seine Mordlust, doch seine Versöhnung mit der ohnmächtigen Maizie kommt nicht in die aufrechte Vertikale zurück, sondern findet auf dem Boden, beinahe liegend, statt. Bret Wood bemerkt: «We see that his hatred was forged when his intense love for his wife was betrayed (one of the many ironies of the film). When the source of his hatred is removed, his shield of murderous anger is quickly lifted.»⁵³ Aus dieser Situation kann es für Dead Legs keinen Ausweg geben: Die Rache funktioniert nicht, der Rivale ist tot, die Tochter ist

für immer verloren und kann nur gerettet werden, wenn sie ihn zurücklässt. Das Spiel und die Tricks haben keine Autorität mehr, alles, woraus er Identität und Lebenssinn schöpfen konnte, ist entzogen. «Das Dasein ist einer mitleiderregenden Entwicklung unterworfen, die auch vor dem Körper nicht halt macht: Der *Pathos* der Existenz (die



58 «Dead Legs» Flint wähnt sich kurz vor der Vollendung seiner Rache an Maizie (Mary Nolan)



59 Während einer Zeremonie, die Maizies Tod vorspielen soll, soll der Sarg als Fluchtmöglichkeit dienen. Maizies geliebter Doc (Warner Baxter) lässt Maizie den Sarg betreten. Im Vordergrund sitzt die Dorfgemeinschaft. Das aufrecht stehende Liebespaar wird davonkommen, der gekrümmt sitzende Vater sterben

Diskussion um Tod Brownings Umgang mit kolonialistischen Bildern und Stereotypen siehe Stephan Brandt: White Bo(d)y in Wonderland. Cultural Alterity and Sexual Desire in WHERE EAST IS EAST. In: Bernd Herzogenthrath: *The Films of Tod Browning*. London 2006, S. 129–149.

53 Wood 1991, S. 46.

Prekarität dieser Bedingungen herauszustellen oder das Leiden am Leben) hämmert dem Menschen das Bewusstsein über die Grenzen seines fragilen Seins immer wieder ein.»⁵⁴ Doch die Erkenntnis birgt keinerlei Rettung. Also begeht er das letzte Opfer, aus Liebe.⁵⁵ Um Maizie in die Vertikale zu erheben (sie muss den Sarg aufrecht betreten) und ihr so ein Leben jenseits der Degeneration zu ermöglichen, lässt er sich an Stelle seiner Tochter verbrennen, wird Asche und dadurch dem Erdboden gleich.

WHERE EAST IS EAST (1929): Der animalische Körper. Tiere und Familie

«... the story is too much in the mood of a cheap magazine sex tale of the Orient to be anything more than ordinary melodrama.»

– *New York Herald Tribune*, 27. Mai 1929⁵⁶

Auch im nächsten Browning/Chaney-Film, *WHERE EAST IS EAST*, ist der Vater alleinerziehend und opfert sich am Ende für das Glück seiner Tochter. Wie in *WEST OF ZANZIBAR* spielt der Film in einem Dschungel, diesmal in Indochina. Der Dschungel ist hier jedoch keine feindliche Umgebung; die Menschen sind gepflegt, hübsch und schwitzen nicht die ganze Zeit. *WHERE EAST IS EAST* ist der letzte Film, den Tod Browning mit Lon Chaney drehte und zugleich Brownings letzter Stummfilm.

Tiger Haynes (Lon Chaney) lebt allein mit seiner Tochter Toyo (Lupe Velez) und Bediensteten in einer Villa in einer Stadt am Rande des Dschungels in Indochina und fängt Tiger für den Export in Zoos. Tiger Haynes liebt seine Tochter Toyo über alles, und als sie sich in den Sohn des Tigerexporteurs, Bobby Bailey (Lloyd Hughes), verliebt und ihn heiraten will, ist der Vater aus Sorge erst dagegen. Weil er dafür lebt, dass seine Tochter glücklich ist, stimmt er der Heirat zu, nachdem Bobby geholfen hat, sie vor einem entlaufenen Tiger zu retten. Bobby Bailey und Tiger Haynes müssen den Tiger zu einem entfernteren Hafen bringen und nutzen dazu ein Schiff. Auf diesem Schiff hat auch Madame de Sylva (Estelle Taylor) ein-

54 Pierre Ancelin: La question du tragique dans *WEST OF ZANZIBAR*. In: Pascale Risterucci und Marcos Uzal (Hrsg.): *Tod Browning, fameux inconnu*. Paris 2007, S. 205. Hervorh. im Original.

55 «The film begins with Flint performing the casket trick with his wife and ends with him performing it with his daughter» Wood 1991, S. 46. Während der Aufnahme im Variété/Zirkus zu Beginn des Films sieht man, wie Phroso/Flint um den Sarg geht und Anna liebevoll anblickt. Es ist der einzige Moment in dem Film, in dem man der Liebe Flints zu Anna gewahr wird. Somit ist der Trick ein Ausdruck der Liebe, die er vielleicht in Erinnerung an Anna an seine Tochter weitergibt – und ihr mit dieser Liebe das Leben schenkt.

56 Zit. n. Savada/Skal, S. 300.

gecheckt, die den Schwiegersohn in spe verführt und die, wie wir später herausbekommen, Toyos Mutter ist und Tiger Haynes vor langer Zeit das Herz brach. Tiger Haynes erwischt Madame de Sylva und Bobby in flagranti und ist insbesondere auf Madame de Sylva wütend, durch die er Toyos Glück bedroht sieht. Bobby und Tiger Haynes sprechen sich aus und Tiger Haynes verzeiht Bobbys Seitensprung, doch Bobbys Verlangen nach Madame de Sylva lässt nicht nach und auch sie provoziert ihn weiterhin. Wieder an Land, versucht Tiger Haynes zu verhindern, dass Madame de Sylva zur Hochzeit komme, aber sie lässt sich nicht davon abhalten. Toyo, naiv und unwissend gegenüber der Bedrohung, freut sich über den Besuch der Mutter, die allerdings weiter daran arbeitet, ihrer Tochter den Mann auszuspannen: Sie schlägt Bobby vor, gemeinsam durchzubrennen, verabredet sich mit ihm auf einem Schiff und erscheint selbst nicht. Toyo ist unglücklich über das plötzliche Verschwinden ihres Geliebten. Als Bobby nach einiger Zeit zurückkehrt und sein Begehren abermals zwischen Mutter und Tochter schwankt, will Tiger Haynes Madame de Sylva endgültig des Hauses verweisen. Sie zieht eine Pistole, aber Tiger Haynes kann sie ihr entwenden. Toyo hört den Lärm, eilt herbei und entdeckt, wer ihre Mutter ist. Als diese noch immer versucht, Bobby zu verführen, lässt Tiger Haynes einen Gorilla auf sie los. Madame de Sylva stirbt und Tiger Haynes verletzt sich, während er den Gorilla bändigt. Toyo und Bobby heiraten letztlich doch in Anwesenheit des verletzten Vaters und verlassen die Stadt direkt im Anschluss. Tiger Haynes erliegt seinen Verletzungen.

Im Gegensatz zu WEST OF ZANZIBAR wird in WHERE EAST IS EAST die Nähe zum Tier nicht in Form von moralischer Korruptiertheit ausgedrückt, sondern durch die Tiere selbst. Boris Henry beobachtet, dass die Tiere für die Narration eine große



60 *Toyo (Lupe Velez) begrüßt ihren Vater, Tiger Haynes (Lon Chaney), als er von einer Tigerjagd aus dem Dschungel zurückkehrt und reitet mit ihm auf dem Elefanten durch das Dorf*



61 *Madame de Sylva (Estelle Taylor) betritt ihrer Sinnlichkeit gewiss die Verlobungsparty ihrer Tochter. Sie trägt aufwendiger verarbeitete Kleidung als Toyo*



62–64 Tiger Haynes und Toyo spielen Tiger im Hof des Hauses

Rolle spielten, da sie eine alarmierende Funktion innehätten. Tiere seien «Freudsche Versprecher», die Verdrängtes verrieten, die eine mögliche Beziehung zwischen zwei Körpern andeuteten und den menschlichen Körper in einen tierischen verwandelten.⁵⁷ «Das Tier ist also eine Art Markierung. Es ist folglich eine Gegenforderung des Körpers, ein erzwungenes Durchgangsstadium, in dem sich der Seinszustand bestätigen lässt, nachdem er in Frage gestellt wurde und endet in purer Rache.»⁵⁸ Während des gesamten Films sind Tiere auf verschiedenen Ebenen präsent. Zum einen sind sie sichtbar: es gibt Tiger (einer wird in der Anfangsszene gefangen, einer buchst aus), Elefanten (auf denen geritten wird), Kühe, einen Ochsen und im Haus bzw. im Hof von Tiger und Toyo eine Ziege, einen Papagei, weiße Tauben und einen Gorilla im Käfig. Ein Äffchen begleitet Madame de Sylva auf ihrer Schiffsreise. Tiger Haynes nennt die turtelnden Verliebten Sittiche («Come on, you parakeets»). Gegen Ende des Films trägt Toyo Elefantenfiguren als Ohrringe, die Schärpe um Tigers Hose ist mit einem Dromedar und anderen Tierbildchen bestickt. Die Menschen leben unter Tieren, sind mit ihnen konfrontiert. «Die Tiere, mit denen die Filmfiguren zu tun haben, sind oft metaphorische

57 L'animal possède fréquemment une importance diégétique. [...] Il est un instrument [...] d'alerte, révélateur qui prévient de la présence d'un intrus [...] indique la réalisation d'une action ou la communication possible entre un corps animal et un autre, humain, confirmant la transformation de ce dernier.» Vgl. Henry 2003, Kapitel III.2., S. 2.

58 Henry 2003, Kapitel III.2., S. 12f.

Repräsentationen von jenen oder einer ihrer Eigenschaften»⁵⁹ So ist die originäre Familie (Tiger Haynes, Toyo, Madame de Sylva) durch ihren Tierbezug unterstrichen. Zunächst sind sie alle Tiger und/oder werden als solche bezeichnet: Tiger Haynes hat den Tiger in seinem Namen, ist von streifenförmigen, getigerten Narben im Gesicht gezeichnet und arbeitet als Tigerfänger. Um die Tiger zu fangen, klettert er in die Baumkronen. Toyo und Tiger Haynes spielen Tiger zusammen, indem sie ihre Hände und Arme wie Krallen und Tatzen bewegen und fauchen (Abb. 62–64).

Als sie Bobby in Gefahr sieht, sagt Madame de Sylvas Gouvernante vertraulich zu Tiger Haynes: «She is bad! White boy like sheep with tiger! Keep him away from her!» und führt so Madame de Sylva als Teil der Tigerfamilie ein.⁶⁰ Auch Bobbys Status wird über das Tier geklärt, denn das Schaf ist ein Opfersymbol; er ist kein Tiger, kein Teil

der Familie. Im Gegensatz zu Bobby sind die Tigerfamilienmitglieder von anderen Tieren umgeben: Tiger Haynes von einem Gorilla und einem Elefanten, Madame de Sylva von einem kleinen Äffchen und Toyo von weißen Tauben oder Elefanten. Bobby hat Toyo vermutlich über den Tigerbezug kennen gelernt (als Sohn des Geschäftspartners von Tiger Haynes), Bobby und Madame de Sylva begegnen sich über das Äffchen: In ihrem ersten Auftritt auf dem Schiff ist Madame de Sylva von ihrer Gouvernante und einem kleinen Äffchen umgeben, das mit einer Kugel spielt. Madame Sylva lässt die Kugel davon rollen, Bobby findet sie (Abb. 65–66). Ohne es zu



65–66 Madame de Sylva nimmt dem Äffchen den Spielball aus der Hand und rollt ihn über das Schiffsdeck Bobby (Lloyd Hughes) zu

59 Henry 2003, Kapitel III.2., S. 4.

60 Im Film passiert diese Anmerkung, bevor explizit geklärt wurde, dass Madame de Sylva Toys Mutter ist. Die Gouvernante erneuert ihre Warnung gegenüber Tiger Haynes noch einmal, kurz nach dem Verlobungsfest. Auch das Wiedererkennen zwischen Madame de Sylva und Tiger Haynes bestätigt die Familienzugehörigkeit zu den Tigern durch ein Tigermerkmal, wenn man die Kratzer im Gesicht als Streifen versteht: «You are unchanged, Tiger, except some more scars», sagt de Sylva zu Tiger Haynes.

wissen hat er nun, da er den Spielball des Äffchens aufhebt, etwas mit ihm gemein; im selben Moment wird er zu Madame Sylvas Spielball.

Auch Toyo durchschaut Madame de Sylvas Spiel nicht. Sie drängt ihren Vater, die Mutter bei ihrer Verlobung gewähren zu lassen. «Please, it will make me so happy», bittet sie ihn. Und «happy» ist das Wort, mit dem Tiger Haynes sich von Toyo überreden lässt, Madame de Sylva nicht direkt vor die Tür zu setzen. Selbst als die Mutter in dem Kleid, das Toyo in einer vorigen Szene getragen hat, zur Verlobungsfeier erscheint, freut sich Toyo über deren Schönheit. Und als Toyos Mutter am Ende der Feier zu ihrer Tochter sagt «I compliment your choice» und zum Abschied Toyo kurz auf die Stirn und Bobby auf den Mund küsst, scheint Toyo nur für einen kurzen Moment irritiert.

Überhaupt wird in diesem Film viel geküsst: Nicht nur küssen sich Bobby und Toyo, sondern auch Madame de Sylva und Bobby sowie Toyo und Tiger Haynes. Letztere küssen sich zur Begrüßung und zum Abschied – ihre Nähe geht über das für gewöhnlich akzeptierte Tochter-Vater-Verhältnis hinaus: Zärtlich beruhigt Tiger Haynes seine Tochter und streichelt über ihren nackten Rücken, wischt ihr die Tränen aus dem Gesicht, nimmt sie auf seinen Schoß und in die Arme; wenn sie beide Tiger spielen, kitzeln sie sich gegenseitig aus. Das Familienprinzip ist überkreuzt: Die Mutter küsst den (Schwieger-)Sohn und der Vater die Tochter.⁶¹

Toyo spielt ständig und nimmt erwachsene und kindische Posen an, die niemals ernst sind (nur in ihrer Liebe zu Bobby ist sie eindeutig aufrichtig und ehrlich, dort spielt sie nicht). Erst gegen Ende des Filmes, als Toyo wegen Bobbys unerklärlicher Abwesenheit traurig ist, ist die Fröhlichkeit ihres Spiels getrübt. Sie lässt die Hände, mit denen sie ihr Gesicht versteckte, fallen und sagt zu ihrem Vater: «No, no more play. I can't hide anymore. I am so unhappy.» Mit der Entscheidung, nicht mehr spielen zu wollen, wird die Rache eingeleitet. Der Show-down zwischen Tiger Haynes und Madame de Sylva wird mit dem Gorilla in Tigers Hof parallel geschnitten.⁶² «Who will make me leave?» fragt Madame de Sylva Tiger, der sie seines

61 Die Dreieckbeziehungen und Inzestgeschichten beschreibt Lars Nowak in Rekurs auf die Freudsche Theorie zum Ödipuskomplex. Die Tiere stünden für eine Degeneration, durch die eine regressive Auflösung des Ödipuskomplexes via Infantilisierung erfolge. Vgl. Nowak, S. 262–264. Für eine Interpretation, die sich dem Begehren der Tochter verpflichtet sieht und ödipale Interpretationsansätze zurückweist, plädiere ich im Aufsatz «You're Better Off Without Your Parents. WHERE EAST IS EAST Seen Through a Daughter's Eyes.» in Bernd Herzogenrath (Hrsg.): *The Cinema of Tod Browning. Essays of the Macabre and Grotesque*. Jefferson 2008, S. 139–150.

62 In einer Film-Version ist folgender Zwischentitel aufzufinden, der in der Video-CD fehlt: Zu Beginn von Madame de Sylvas Aufenthalt kommt es zu folgendem Dialog zwischen ihr und Tiger Haynes: «You still have old Rangho? She remembers me?» – «Yes! Gorillas never forget those who hurt them!»

Hauses verweisen will, woraufhin Tiger Haynes beinahe explodiert. In der nächsten Aufnahme sieht man den Gorilla an seinen Käfigstäben rütteln. Auch als Madame de Sylva auf der Verlobungsparty erscheint und ungenierte Blicke auf Bobby wirft (Abb. 61), rebelliert der Gorilla im Käfig. Als Madame de Sylva, nachdem sie die Pistole auf Tiger gerichtet hat, immer noch versucht, Bobby auszuspannen, randaliert der Affe heftiger, selbst der Käfig wackelt nun. Und als sie sich nicht bei der zutiefst erschütterten Toyo entschuldigt, sondern nonchalant lächelt, lässt Tiger Haynes den Gorilla endlich aus dem Käfig. Der Gorilla kommt bei der Rache aller jemals erlittenen Zurückweisungen, Verletzungen und Frustrationen zu Hilfe. Marcos Uzal sieht in den Tieren in Browning-Filmen die «Verkörperung einer Vergangenheit, die die Gegenwart aufsucht, angereichert mit zurückgewiesenen Begierden, mit dem Hass verseuchter Liebe und ungestillter Triebe.»⁶³ Tiger Haynes, der den Tiger sonst nur spielt, nur im Spiel seinen Körper verwandelt (Arme und Mund werden zu Tatzen und Maul), zerfleischt Madame de Sylva. Sein Name wird Wirklichkeit, an ihm zeigt sich die (animalische) Wahrhaftigkeit seines Namens Tiger Haynes.⁶⁴ In *WHERE EAST IS EAST* kommen animalische Triebe und menschliche Begierden zusammen und potenzieren die Momente der Entfremdung, was die Grenzbestimmung erschwert.

Tiger Haynes, der nur für das Glück seiner Tochter lebte, stirbt, als seine Tochter glücklich verheiratet ist. Wie in *WEST OF ZANZIBAR*, opfert sich der von der eigenen Liebe enttäuschte Vater für das Glück der Tochter, was nicht nur Spuren am Körper hinterlässt, sondern diesen vernichtet. Gaylyn Studlar beobachtet dies für Lon Chaney's Filme im Allgemeinen. «Chaney may destroy his enemies, but only in his own sacrifice can (feminine) purity and innocence be sustained. The moral order of the patriarchy is restored after it is revealed as being deeply perverse.»⁶⁵ Aber wird die patriarchale Moral in diesem Film erneuert? Der Film zeigt, dass man – zumindest in der Position der Tochter – nicht glücklich mit der Familie zusammen leben kann, da die Eltern (insbesondere die Mutter) lustvollen Beziehungen nur im Wege stehen. Erst wenn sie verschwunden sind, gelingt es, etwas aus und mit der eigenen Liebe zu machen. In *WHERE EAST IS EAST* werden die Eltern gleich doppelt negiert: durch ihren Tod und durch das fluchtartige Verlassen der elterlichen Stadt.

63 «Les animaux sont alors l'incarnation d'un passé qui revient hanter le présent, chargé de désirs refoulés, d'amour pourri par la rage.» Marcos Uzal: *Le corps est un animal encombrant*. In: Pascale Risterucci und Marcos Uzal (Hrsg.): *Tod Browning, fameux inconnu*. Paris 2007, S. 73.

64 Auch Madame de Sylva bekommt die Materialität ihrer eigenen Worte zu spüren. «It is foolish to fight love», sagte sie zu Bobby, um ihn zu verführen. Nun ist sie der «fool», da Bobbys wahre Liebe Toyo galt und gilt.

65 Studlar, S. 214.

5.2 Der Ort des Geschehens

Teil 1: Die Bühne

«Während sich die Filmkritik meist darauf konzentriert, [in Zirkus-Filmen] dramatische Momente und grausame Spiele des antiken Zirkus zu diskutieren, steht für uns, selbst in den blutigsten Szenen, die Beobachtung des Schauplatzes selbst im Vordergrund (Konfiguration der Orte, Bildsymbolik der Darstellung, Auftritt von Raubtieren, athletische Heldentaten der Gladiatoren, Nutzung ihrer Accessoires, etc.).»

– Paul Adrian⁶⁶

Stellen wir den Hintergrund in den Vordergrund, so fällt auf, dass der Raum in den untersuchten Browning/Chaney-Filmen nicht dem newtonschen Verständnis von Raum als einer von Körpern unabhängigen Realität entspricht. Die Soziologin Martina Löw beschreibt die Implikationen eines solchen traditionellen Raumverständnisses: «Der Raum bleibt ein Behälter, der mit verschiedenen Elementen angefüllt werden kann, jedoch auch als ‹leerer Raum› existent bleibt.»⁶⁷ Damit erhalte zum einen die Vorstellung vom starren, unbeweglichen Raum erneut Gewicht, zum anderen entstehe mit der Idee der Leere die Vorstellung von beliebigen Möglichkeiten, einen Raum einzurichten. Konsequenz daraus sei, dass Raum und Handeln systematisch voneinander getrennt würden. Der Blick nur auf die Inhalte verhindere, in Räumen ihre Gesellschaft strukturierende Dimension zu sehen.⁶⁸

In den untersuchten Browning/Chaney-Filmen kommt dem Spektakel und seinem Ort, der Bühne oder der Arena, eine zentrale Bedeutung zu; sie ist in der Tat ein Ort, der «Personen, Dinge und Handlungen in eine Ordnung bringt». Allerdings ist die Bühne nicht die des Theaters; sie markiert keine Grenze. Weder sind Inszenierung und Authentizität bzw. Rolle und Person klar abgrenzbar, noch das Spektakel und das Publikum – was die Grenze zwischen Handeln und Beobachten ebenfalls in Frage stellt. ZuschauerIn sein, so Eckehard Knörer und Stefanie Dieckmann, ist eine tendenziell unheimliche Angelegenheit, weil die Position des Beobachtens immer wieder thematisiert werde: Zunächst werde die Show gezeigt, dann das Publikum, wie es die Show bestaunt, sodass ein Rückzug in Passivität, wie er dem gängigen, westlichen Theater zugrundeliege, nicht möglich sei. Die Show

66 Paul Adrian, S. 11.

67 Martina Löw: Spacing – Überlegungen zu räumlichen Neformationen. In: Sabine Thabe (Hrsg.): *Identität der Räume – Räume der Identität. Dortmunder Beiträge zur Raumplanung* 98, 1999, S. 161.

68 Vgl. Löw, S. 162 und 164.

verlange aggressiv nach Teilhabe und überschreite dazu die konventionellen Grenzen der Bühne.⁶⁹

Zu Beginn des Films werden Bühne und Arena benutzt, um den Rahmen des Geschehens zu markieren und die Charaktere in ihrer sozialen Position vorzustellen. Hier findet gegen Ende der Show-Down statt, hier entscheidet sich letztlich alles. In *FREAKS* findet die zentrale Szene, das Hochzeitsbankett, in der Zirkusarena statt, in *THE BLACKBIRD* ist das Variété-Theater (nicht seine Bühne) der Ort, an dem um die begehrte Frau gekämpft wird.⁷⁰ *THE UNHOLY THREE* und *WEST OF ZANZIBAR* beginnen mit Aufnahmen aus der Show und in letzterem findet das Finale auf der Bühne während eines Totentanz-Spektakels statt. In *THE UNKNOWN* ist die Bühne, während eines Auftritts, der Ort der Rache. In *WHERE EAST IS EAST* weist Toyo eine Frau, die während einer Open-Air-Theateraufführung ihrem Liebsten schöne Augen macht, harsch in ihre Schranken, sodass diese aus ihrer Sänfte fällt. Als Alonzo in *THE UNKNOWN* seine Rache vor Publikum nimmt, schließt sich der Vorhang vor Ende der Show (Malabars und Nanons Show, d. h. die eigene Inszenierung, ist nicht gelungen. Malabar gewinnt zwar die Liebe jenseits der Bühne, scheitert aber vor dem Publikum auf der Bühne. So gesehen ist Alonzos Rache nicht ausschließlich misslungen).

Die Bühne existiert im Zusammenspiel mit dem Backstage-Bereich, beide Bereiche werden zu Beginn eingeführt.⁷¹ Im Backstage-Bereich wird das Spiel ausgesetzt und Klartext gesprochen: In *THE UNHOLY THREE* wird hinter dem Vorhang der Plan ausgeheckt, Streitigkeiten werden im Hinterzimmer des Vogelgeschäfts ausgetragen. Hans' Ansage an Cleopatra in *FREAKS*, dass er ihrem verführerischen Spiel nicht mehr glaube, findet im Wohnwagen statt. In *WEST OF ZANZIBAR* wird vor der Inszenierung des Todes geklärt, wie die Flucht verlaufen soll.⁷² In *THE BLACKBIRD* benötigt Dan Tate/Blackbird ein für die Öffentlichkeit nicht einsehbares (Hinter-) Zimmer als Umkleidekabine. Doch auch diese Grenze ist nicht absolut aufrechtzuerhalten, letztlich wird überall gespielt und (sich) repräsentiert, nirgends ist das

69 Stefanie Diekmann und Ekkehard Knörer: *The Spactator's Spectacle. Tod Browning's Theatre*. In: Bernd Herzogenrath (Hrsg.): *The films of Tod Browning*. London 2006, S. 74.

70 Als Blackbird nach Fifis Show auf sie wartet, tritt Westend-Bertie ein und setzt sich zu Blackbird an den Tisch. Fifi kommt und wendet sich Westend-Bertie zu. Dieser wirft Blackbirds Blumen in den Aschenbecher, da sie verwelkt sind und kauft ihr neue. Er schlägt Fifi vor, sie in einen Nachtclub auszuführen, da gebe es Champagner, sodass sie Blackbirds Wein stehen lässt. Am Ende dieser Szene ist entschieden, wen Fifi als Geliebten gewählt hat.

71 «[...] dès qu'il y a existence de spectacles, il y a présence de leurs coulisses et celles-ci deviennent le véritable lieu de représentation.» Henry 2003, Kap. I.1, S. 58.

72 In dieser Szene ist die soziale Dimension des Raumes besonders deutlich, da dieselbe Hütte in einer Szene die Funktion des Backstage-Bereichs annimmt (als der Plan besprochen wird) und in der nächsten die Funktion der Bühne (Ort der Inszenierung und Repräsentation).

Echte oder die Wahrheit in Reinform zu finden.⁷³ Die Räume in Tod Brownings Filmen sind nie abschließend bestimmt; ständig versuchen AkteurInnen durch widerspenstige Praktiken und Spiele, deren Autorität und Sinngefüge zu untergraben. Die Körper erlauben sich im Spiel in- und außerhalb der dafür vorgesehenen Orte, sich anders als gesellschaftlich erwartet zu verhalten, sich einer deterministisch daher kommenden Allokation zu verwehren, in dem sie sich nicht standesgemäß benehmen. In *THE BLACKBIRD* ist es das Zusammentreffen von Bourgeoise und Blumenverkäuferin im öffentlichen Ort des Variété-Theaters: Die Bourgeoise betritt den Raum des Zwielfichts und verliert dadurch ihre respektierte Stellung, die Blumenverkäuferin tritt ihr ungestraft auf den Fuß, als diese ihre Blumen nicht kaufen will (Abb. 67–68).

Je weiter sich das Spiel von der Bühne entfernt, desto mehr läuft es Gefahr, nicht autorisiert zu werden, denn es ist die Bühne als für das Spektakel vorgesehener Raum, die das hier stattfindende Spiel uneingeschränkt erlaubt.⁷⁴ Browning verlegt das Spiel von autorisierten in nicht autorisierte Räume: In *WEST OF ZANZIBAR* wird der Variété-Trick mit der Kiste in den Dschungel verlegt; Echo versucht in *THE UNHOLY THREE*, das Bauchreden in den originär bürgerlichen Sphären des Geschäfts- und Justizwesens (Ladenlokal und Gerichtssaal) anzuwenden.⁷⁵ Diese Filme gewinnen ihre Spannung nicht zuletzt durch die Unklarheit, ob die Grenzüberschreitung des Spiels gelingt, ob das Spiel glaubwürdig daher kommt und von der um es versammelten Gemeinschaft anerkannt und somit autorisiert wird. Misslingt das Spiel in diesen Räumen, d.h. wird es in seiner intendierten Funktion und Bedeutung zurückgewiesen, bezahlen die AkteurInnen einen hohen Preis: In *WEST OF ZANZIBAR* ist es der Fall vom König zum Opfer, in *THE UNHOLY THREE* muss Echo sein Spiel aufgeben, sich an die im Gerichtssaal geltenden Regeln halten und ein Geständnis nach Vereidigung durch den Richter im Zeugenstand ablegen. Die Lage wird für die Spielenden prekärer, wenn ihnen die Möglichkeit, nicht zu spielen, genommen

73 Gérard Lenne findet im Gegensatz zu mir in der Repräsentation/dem Spiel die Wahrheit in annähernd absoluter Form: «N'en doutons pas: l'univers de la représentation, avec toutes ses ambiguïtés, c'est le nôtre. Le cirque et le théâtre n'en sont que les clés. Longtemps clown et contorsionniste, Tod Browning sait que le masque et la pantomime constituent en réalité l'essentiel des relations sociales. Le lieu du spectacle devient celui de la vie elle-même.» Gérard Lenne: S. 89.

74 Zwar kann auch hier das Publikum Einfluss auf das Geschehen nehmen – in *THE BLACKBIRD* etwa schimpft das Publikum eine Sängerin als «Heulboje» aus, die daraufhin ihren Auftritt vorzeitig abbrechen muss – aber die auf der Bühne stattfindenden Handlungen sind durch den Ort autorisiert.

75 Boris Henry sieht in der Verschiebung des Spielorts den Ausdruck eines Lebensstils: «Les gestes et les actes des certains artistes [...] sont ainsi vus dans le lieu consacré à leur représentation avant d'être transportés et transposés dans un autre lieu dont ce n'est pas la vocation – un magasin (Echo dans *THE UNHOLY THREE*), la jungle (Phroso dans *WEST OF ZANZIBAR*) – la représentation et son jeu s'affichant alors comme un mode de vie.» Henry 2003, Kap. I.1, S. 62.

ist. So nutzt Cleopatra in *FREAKS* ihr Spiel, um Hans zu verführen, und darf nicht zurück; Blackbird kann ebenfalls nicht mit seinem Spiel aufhören und auch Echo in *THE UNHOLY THREE* fällt es schwer, davon abzulassen.⁷⁶ In *FREAKS* existiert die Grenze von Spiel und Alltag für die Freaks fast nicht mehr, da die Gesten auf beiden Seiten des Vorhangs dieselben sind; sie verschränken sich und werden tendenziell ununterscheidbar.

Zeugt das changierende Handeln von Subversion oder bewusster Rebellion oder ist es nur Ausdruck des Problems der Charaktere, sich in der Welt zu verorten? Was heißt es für die AkteurInnen, wenn es keine wesentliche Unterscheidung zwischen Person und ihrer Repräsentation gibt? Kommt ein Eingriff in das Spiel eines Akteurs/einer Akteurin der Verletzung seiner/ihrer (körperlichen) Integrität gleich, wie es der Verlust des Abstraktionsvermögens der Sprache nahe legt? Die Bühne ist der eine Moment der Inszenierung, den anderen macht der Körper aus. Im Zusammenkommen von Körpern, Raum, Spiel, Vorgängen und Orten entsteht das Spektakel als eine von dieser Konstellation abhängige prozesshafte Repräsentation; sie ist nie abgeschlossen, stets fragil und durchlässig – ein Ereignis. Ob die Repräsentation und Inszenierung des Selbst gelingt, hängt allein von der Entscheidung des Publikums ab.



67–68 *THE BLACKBIRD*: Die Blumenverkäuferin (Polly Moran) setzt sich im Variété über Klassengrenzen hinweg und tritt ungestraft einer eleganten Lady auf die Füße

76 «Cette impossibilité est en partie liée à la diégèse: les personnages effectuent un numéro, montent ou remontent sur une scène... soit parce qu'il s'agit de leur métier, soit parce que l'intrigue et son dénouement l'exigent. Ainsi, Dan Tate se transforme en Bishop pour effectuer sans risque son activité de cambrioleur, (*THE BLACKBIRD*), Cleopatra adapte son jeu pour séduire Hand et acquérir sa fortune (*FREAKS*), Michael Morgan remonte sur scène pour démasquer un meurtrier (*MIRACLES FOR SALE*)... En définitive, le spectacle réside au sein de tout monde clos dans lequel se déroulent des événements qui paraissent singuliers aux yeux de ceux qui n'en font pas partie.» Henry 2003, Kap. I.1, S. 53.

Teil 2: Der Körper

Vom heutigen Standpunkt betrachtet ist das Starkkonzept Lon Chaney's außergewöhnlich. Er war in Hollywood erfolgreich, obwohl er nicht zu Identifizierung einlädt und keine Projektionsfläche für (männliche) Allmachtsphantasien bietet. «He was a performer whose appeal lay not in his good looks, offscreen adventures, or lavishly mounted vehicles but in his traditional recourse to makeup and pantomime.»⁷⁷ Bereits vor der weiteren Kooperation mit Tod Browning war Lon Chaney's Starkkonzeption durch seine Auftritte in *THE HUNCHBACK OF NOTRE DAME* und *THE MIRACLE MAN* charakterisiert. Lon Chaney verkörperte kein Schönheitsideal, wie es andere männliche, zeitgenössische Stars wie etwa Rudolph Valentino, Lionel Barrymore oder Douglas Fairbanks taten. Sein Körperspiel ist nicht in Kategorien von Verführung und Makellosigkeit zu begreifen. Er ist verletzt inszeniert und seine Charaktere sind stets (sexuell) erfolglos. Markiert Lon Chaney das Scheitern vor den Idealen oder repräsentiert er einen anderen Modus, den Körper in der Welt zu leben? Welches Körperverständnis liegt dem zugrunde? Ich werde zunächst den devianten Körper, den Körper mit Behinderung im Kino zu der Zeit rezitieren (als einen weiteren historischen Kontext in Ergänzung zur Freak Show) und anschließend zwei Interpretationen vorstellen, die Lon Chaney's Körper einmal als Ausdruck des Kriegstraumas und zweitens, als Aktualisierung des Freaks verstehen.

5.3 Der männliche Körper nach dem Ersten Weltkrieg

«A great war, meanwhile, raged in Europe, destroying and recreating human order. Picture shows and carnivals would, of course, survive the carnage, but they would evolve new, shell-shock forms in response to a landscape of mass death. For Tod Browning, too, the vision of a dark new spectacle would begin to slowly take shape, one that would attract him as powerfully as had any travelling show: a cinematic circus of fear and shadow, drawn deeply from the sarcophagus of the self.»

– David Skal⁷⁸

Nach dem Ersten Weltkrieg wurde körperliche Behinderung verstärkt zum Thema in Hollywood-Filmen. Martin F. Norden arbeitet in seiner Untersuchung zur Repräsentation von Behinderungen im Kino heraus, dass in Filmen dieser Zeit

⁷⁷ Kozarski, S. 286.

⁷⁸ Skal, S. 35.

eine Behinderung entweder kuriert werde oder der behinderte Akteur sterbe, ein glückliches Leben mit Behinderung jedoch nicht vorkomme. «If a message can be distilled from the amalgam of silent-era movies that stretched from 1912 to the late 1920s, it is this: moviemakers would have their audiences believe that helplessness and dependency on able-bodied people were the norms for physically disabled people, and that if they weren't cured, or at the very least kept away, they were dangerous deviants. If in the movies disabled characters showed their worthiness through some combination of good deeds, innocence, spirituality, and a general long-suffering life, and weren't elderly, they would probably return to the mainstream world – their ultimate «reward», as it were – through a cure. Significantly, it's an action not of their own making; doctors, representing able-bodied society, would in classic paternalistic fashion administer the cure, though occasionally a happy accident or the greatest paternalistic figure of them all – god – would be its cause. [...] Filmmakers distinctly found something objectionable about people with steady state disabilities; in the majority of their movies, they found they either had to cure and reabsorb the characters into mainstream society, or kill them.»⁷⁹ Versuche von Menschen mit Behinderung, ihr Leben selbst aktiv zu gestalten, führten dazu, dass sie sich ins Unglück stürzten. Nur der Arzt resp. die Autorität könne eine Genesung veranlassen. Und die Genesung *musste* erfolgen, eine Behinderung durfte nicht bestehen bleiben – was den Großteil der Filme für eugenische Vorhaben anschlussfähig macht.

Die Aufforderung zu Normalisierung und Heilung war auch eine Aufgabe der Medizin, womöglich war die Chirurgie eingebettet in den generellen Wiederaufbau (der Häuser, der Familie, der Körper). Viele bekannte Forschungs- und Militärkrankenhäuser beschäftigten sich nach dem Ersten Weltkrieg mit der Restauration und Genesung der verletzten Körper. Dies ging keineswegs hinter geschlossenen Türen vor sich, Ergebnisse und Erfahrungen wurden der Öffentlichkeit präsentiert. «Valde-Grasse, the well-known military hospital in Paris, has an unusually large collection of casts taken from the wounded during the war, the Charité Hospital in Berlin also has such a museum. In London there is a collection in way, showing the different stages of repair [...] Thousands of people visit on holidays, to look with awed horror on the authentic reproduction of the suffering and mutilation of war.»⁸⁰

Das Thema des Körpers mit Behinderung im Kino wird von KritikerInnen oft als Ausdruck von Angst und Trauma des Ersten Weltkriegs interpretiert. David Skal sieht in Lon Chaney's Auftritt in *THE PENALTY* ein Symbol der Wut der in die Ge-

79 Martin F. Norden: *The Cinema of Isolation. A History of physical disabilities in the movies*. New Brunswick 1994, S. 105f.

80 Jacques W. Maliniak: *Sculpture in living: Rebuilding the Face and Form by Plastic Surgery*. New York 1934, S. 30. Zit. nach Skal, S. 67.

sellschaft zu reintegrierenden, verletzten Kriegsveteranen.⁸¹ Aber ist es in Browning-Filmen ebenso? Tod Brownings Filme seien deshalb so interessant, so Norden, da sie sich dem Trend der Genesung widersetzen. Die körperlichen Einschränkungen seiner Protagonisten, meist durch Lon Chaney gespielt, würden nicht in der filmischen Geschichte kuriert, sondern blieben bestehen.⁸² Hioni Karamanos sieht dies ähnlich: «Browning's presentation of physical disability as part of the identity of his characters sets him apart. Without including notions of cure in the representation, any sense of redemption cannot come at the expense of disability or difference. His films may still appeal to notions of disability as disquieting, but they do not go so far as to imply that normalcy – or the struggle to attain it – is necessary or noble.»⁸³ Ist der männliche, verletzte Körper in Browning/Chaney-Filmen immer auf Kriegstraumata zurückzuführen oder sind Browning/Chaney-Filme ein «schockendes Beispiel der Verletzbarkeit des männlichen Körpers»,⁸⁴ selbst unabhängig von Kriegstraumata?

Ich werde zunächst eine Interpretation eines Browning/Chaney-Films als Kriegstrauma vorstellen und sie im nächsten Abschnitt mit der These konfrontieren, dass die Körperkonzeption Lon Chaney eher der Sideshow entlehnt ist.

Lon Chaney's Körperinszenierung als Körper des Kriegstraumas

Karen Randell definiert in einem Vortrag Kriegstrauma wie folgt: «Put simply, war trauma is what is left over after the terrors of war have been lived through and rationalised.»⁸⁵ Wenn Trauma also das ist, was nach der Rationalisierung übrig bleibt, ist es auch das, was nicht behandelt oder benannt wurde bzw. nicht benannt werden konnte und kann. Randell fragt danach, wie eine filmische Repräsentation des Unbenennbaren aussehen könne, die der obigen Definition entsprechend notwendig nicht bewusst sein könne. Neueren Trauma-Theorien folgend, verhandelt sie Trauma als latent vorhandenes, das in der Erzählung nicht unterdrückt, sondern abwesend ist. Diese Abwesenheit markiere das Trauma. Die Repräsentation

81 «The Penalty also spoke suggestively of the impotent rage of maimed veterans who were being assimilated back into society in unprecedented numbers.» Skal, S. 67.

82 «More of interest is Browning's unwillingness to go along with the dominant curability trend – a refusal that was to characterize all his many films of disability [...]» Vgl. Norden, S. 83.

83 Karamanos, S. 37.

84 «A theory of historical trauma might relate Chaney's grotesque construction of a deviant and deformed masculinity to the era's post-war anxieties in relation to the war and its horrific demonstration of the vulnerability of the male body.» Studlar, S. 210.

85 Karen Randell: *Masking the horror of disfigurement: The hysterical body of Lon Chaney*. Vortragsmanuskript. Zu finden unter <http://www.arts.monash.edu.au/history/events/genidwar/papers/randell.html>. (30.05.2005)

des Traumas im Film, argumentiert sie mit Thomas Elsässer, sei ein «negatives Performativ». Wenn Trauma sich durch die offensichtliche Abwesenheit aller Zeichen zeige, müsse es zumindest in Klammern, in der Erzählung enthalten sein.⁸⁶

Sowohl in Lon Chaney's Offscreen-Präsentation als ein unter Make-up und den Rollen leidender Mann, als auch in der übertriebenen Repräsentation von körperlicher Deformation und Behinderung in den Filmen und der radikalen Ausblendung jeglicher Kriegsanspielungen, findet Randell diese markierte Abwesenheit. So sei Alonzo's Entscheidung in *THE UNKNOWN*, sich die Arme amputieren zu lassen, mit der Situation der Kriegsveteranen vergleichbar: «[I]n this perverse act [of amputation] he [Alonzo] takes power over his own body to effect action. This is a power that during and after WWI is denied to those soldiers whose limbs are involuntary removed because of damage caused by an uncontrollable force. [...] In Alonzo's struggle to be loved and recognised his mutilating act becomes one of *empowerment and action* rather than one of *passive submission*.»⁸⁷ Diese Handlung sei aktiv und pathologisch zugleich.

Auch Nanon's Ankündigung, nachdem Alonzo seine Arme hat amputieren lassen, nun Malabar zu heiraten, verweise auf die Angst vieler Soldaten, bei der Heimkehr ihre Liebste mit einem Anderen zu finden, der ihn ersetzt hat. Die Tatsache, dass *THE UNKNOWN* 1927 und damit neun Jahre nach dem Ende des Ersten Weltkrieges in die Kinos kam, begründet Randell mit Elsässer wie folgt: Die Zeitverschiebung erkläre sich im Rekurs auf die Latenztheorie, demnach eine Verschiebung von Vorfall und seiner Repräsentation stattfinden müsse.⁸⁸ Da Lon Chaney-Filme weniger das Kriegstrauma als das Trauma der *Kriegseffekte* thematisierten, seien sie besonders unter den Familien, in denen die Kriegsverletzung zur Alltags-Realität wurde, beliebt: «Chaney then, becomes a point of reference for the veterans of the war and that, which «cannot be named»; the horrific physical damage of war becomes displaced.»⁸⁹ Chaney's Körper sei als Anderes in die Erzählung einer fiktionalen Welt eingebettet, sein (fantastischer) Körper ermögliche eine Auseinandersetzung, ohne zu benennen, was nicht benannt werden darf. Der Rekurs auf «freak or monster» erlaube es, dieses nicht-direkt-benannt-werden-können in den Kontext der Unterhaltung zu übernehmen, denn diese seien eine Attraktion. «By displacing the damaged male body into a fantasy narrative the anxieties around this visible presence within post-war society can be safely negotiated.»⁹⁰ Chaney's Körper ermöglicht somit die nicht-sprachliche

86 Randell, o. S.

87 Randell, o. S. Hervorh. von mir.

88 Randell, o. S.

89 Randell, o. S.

90 Randell, o. S.

Reflexion einer Erfahrung, ohne sie explizit zu machen, in dem ihr ein fiktionaler Kontext, eine andere Begründung und Entstehungsgeschichte gegeben wird.

Ich möchte gegen Randells Argumentation an zwei Punkten Einspruch erheben. Zum einen halte ich es für problematisch, mit Rekurs auf den Körper eine Nähe zwischen Kriegsveteranen und ZirkusartistInnen/Freaks herauszuarbeiten: Wenn kriegsbegeisterte junge Männer im Auftrag des Staates agieren, hat dies wenig mit den ArtistInnen der Sideshows gemein. Ihr Körper ist, als er unversehrt war, einer, der das Recht des Stärkeren verteidigen soll und dafür zum Soldaten gemacht wird. Freaks hingegen waren immer die Aussätzigen; sie können eine/n in die wunderbare Welt der Differenz entführen, nicht aber mit (Selbst-)Mitleid über einen reduzierten Körper gesehen werden. Während der verwundete Körper des Kriegsveteranen das Scheitern des Körpers und der ihm zugeschriebenen Attribute (Stärke, Überlegenheit, Allmacht, Potenz) *ist*, drückt Chaney mit seinem Körper das Scheitern auf anderen Ebenen, meist der Begierde und der Liebe, aus. Alonzo bedauert beispielsweise keinesfalls die Amputation seiner Arme, auch nicht in dem Moment, da sie sich als vergeblich herausstellte. Während die Soldatenkörper zerstört sind, sind es die Körper der Sideshow-ArtistInnen nicht, auch wenn sie im Effekt «gleich aussehen». Der Körper des Freaks ist, wie Randell erkennt, eine Attraktion; der verstümmelte Soldatenkörper ist es nicht. Das Spiel Lon Chaney's in *THE UNKNOWN* oder anderen Browning-Filmen als Repräsentation psychoanalytischer Theorien zu lesen, ohne das dahinter stehende Körperverständnis zu berücksichtigen, ist letztendlich eine körperlose Interpretation. Zudem wird körperliche Behinderung schon früher in Brownings Filmen thematisiert, ohne die nach Randell erforderliche Zeit zwischen Vorfall und Repräsentation. Wie Martin F. Norden anmerkt, setzten sich bereits die früheren Filme Brownings *THE JURY OF FATE* (1917) und *BONNIE, BONNIE LASSIE* (1919) mit dem Verhältnis eines körperlich behinderten Vaters zu seiner nicht behinderten Tochter auseinander.⁹¹

Kriegsveteranen mögen sich gerne Chaney-Filme angeschaut haben, und womöglich war ihr Kriegstrauma ein Grund dafür. Randells Interpretation *beschränkt* die Repräsentation des Körpers auf das Kriegstrauma, sie kann deshalb außer des zerstörten Veteranenkörpers keinen weiteren in den Filmen finden.⁹² Dabei verweist die Nähe zu der nicht bloß fiktionalen Tradition des Zirkus und der Sideshow ebenso sehr auf einen anderen Körper, auf den des Freaks.

91 «More of interest is [...] his use of an obscured relationship between a disabled father and an able-bodied adult child [...].» Norden, S. 83.

92 Fairerweise möchte ich anmerken, dass der Text sehr kurz ist und die Begrenzung auf einen Aspekt vermutlich in der Länge des Textes liegt. Trotzdem muss Randell sich fragen lassen, warum sie einen Körper fast eins zu eins in eine Theorie übersetzt ohne anzumerken, dass dies notwendig eine Reduktion darstellt.

Lon Chaney's Körperinszenierung als Körper eines Stars der Sideshow / Freaks

Gaylyn Studlar geht der Frage nach, wieso Lon Chaney, der im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen Rudolph Valentino, Douglas Fairbanks und Lionel Barrymore nicht als Schönheit inszeniert wird, erfolgreich sein konnte. Im Vergleich mit der Star-konzeption anderer männlicher Hollywood-Stars bestimmt sie den Körper Chaney's als grotesken männlichen Körper. Während der schöne (männliche) Körper heutigen KinogängerInnen vertraut ist, ist der groteske (männliche) Körper weit weniger populär. Die in den 1920ern und 1930ern zumindest bekannte, wenn nicht gar populäre Bestimmung des grotesken Körpers wurde zur Zeit der Chaney-Filme verdrängt. «Lon Chaney's performance specialization was a disturbing and curious one, one that might seem virtually inexplicable within a system whose effects have until recently been associated almost exclusively with the viewer's desire to identify with stars as ego ideals in their power and physical perfection. [...] Instead, Chaney's work depended upon the audiences familiarity with the freak show spectacle as the precursor to, and frequent overt intertext of, the star's films.»⁹³ Experimente mit Prothesen im Gesicht und am Körper, das Abbinden und Verstecken von verschiedenen Körperteilen und vor allem das grandiose Make-up, das Chaney selbst entwarf, ermöglichten es ihm, seinen Körper immer wieder auf verschiedene Arten und in verschiedenen Formen vor der Kamera zu zeigen. In seiner Karriere verkörperte Chaney orientalische Exoten, Mensch/Monster-Kreuzungen, Menschen mit selbstgemachten Körpermodifikationen, oder mit einer durch Unfall, Krankheit oder Geburt existenten Behinderung, Charaktere, die eine Behinderung vorgeben, Verwundete und Verletzte.⁹⁴ Die Körper seiner Charaktere weisen damit eine Nähe zu denen der Freaks bzw. der *gaffed* und *fake* Freaks der Sideshows und Freak Shows auf. Hierfür gibt es gleich mehrere Referenzen: Werner Adrian stellt fest, dass die Vorlage für die Charaktere, ihr physisches Auftreten und ihre Kostüme – ebenso wie für die bekanntesten frühen Filme mit «freakish monsters», *NOSFERATU* (D 1922, Regie: Friedrich W. Murnau) und *DER GOLEM – WIE ER IN DIE WELT KAM* (D 1915, Regie: Henrik Galeen/Paul Wegener) – von Menschen mit außergewöhnlichen Kör-

93 Studlar, S. 247. Auch in *Freak Show* und *Zirkus* ist die Neugier des Sehens nicht an eine Identifizierung gekoppelt; man kann Clowns, Menschen zersägende Magier und Löwendompteurinnen bewundern, ohne sie sein zu wollen.

94 «[...] Chaney played characters who, through melodramatic misfortune (birth or circumstance) were disabled or disfigured. [...] he often played characters, [...] who for one reason or another choose to fake debilitating conditions of form and physique.» Studlar, S. 205.

pern inspiriert seien.⁹⁵ Zweitens spricht die Einordnung und das Vokabular zeitgenössischer Filmkritiken dafür: «Even reviewers who admired Chaney's performance used words like <grotesque>, <morbid>, <lurid>, <unhealthy>, and <sordid> to characterize his films. These were the same adjectives that had already been applied time and time again to the freak show.»⁹⁶ Drittens die Beobachtung, dass die körperlichen Einschränkungen der Charaktere in Browning/Chaney-Filmen nicht im Opfermodus präsentiert und nicht bemitleidet werden.⁹⁷

Und viertens ist der Modus der Präsentation der Körper, sind die Kamerabilder eher auf Konfrontation mit dem Kino-Publikum aus, als dass sie sich diegetisch absorbieren ließen – so wie im Frühen Kino und in Freak Shows.⁹⁸ In Bezug auf Tom Gunning bemerkt sie, dass Browning/Chaney-Filme, ähnlich wie das Frühe Kino nicht ausschließlich als Geschichten begriffen werden können, sondern auch als «a series of views to an audience, fascinating because of their illusory power [...] and their exoticism». «It is precisely this harnessing of visibility, this act of showing and exhibition which I feel cinema before 1906 displays most intensely»,⁹⁹ bemerkt Gunning. Referenzen zu Frühem Kino und Jahrmarkt werden nicht nur als Setting, sondern durch den entsprechenden Präsentationsmodus integriert. Studlar argumentiert weiter, dass die Nähe zur Freak Show nicht nur innerfilmisch, sondern auch in der Art, wie Chaney außerhalb des Films als Star präsentiert werde, auszumachen sei. Ein wichtiges Merkmal sei, dass nicht Chaney's Charakter, sondern sein Auftritt bzw. seine Show im Mittelpunkt des Interesses stehe.¹⁰⁰ Nicht sein Gesicht, sondern der gesamte Körper sei wichtig für das Spiel. So werde in Browning/Chaney-Filmen die Physis zum «primary exhibitionist interest». Lon Chaney's Merkmal ist sein Körper, nicht sein Wesenszug. «The mystery that Chaney's stardom exploited was the revelation of what may have been the equivalent of <the final forbidden mystery> in an age that glorified men's physical perfection and unflappable <bully> optimism.

95 «The characterisation of both roles [Golem und Nosferatu] was taken from known human abnormalities. So was Lon Chaney's performance in THE PHANTOM OF THE OPERA and in THE HUNCHBACK OF NOTRE DAME.» Werner Adrian, S. 35.

96 Studlar, S. 216. Leider gibt sie keine Quellen für diese Behauptung an.

97 Vgl. Kapitel 2 dieser Arbeit: Mitleid war nicht Modus der Repräsentation. Auch Studlar erwähnt diesen Punkt: «Although display procedures varied, freak performance and discourse [...] carefully constructed the exhibit to be everything but an object of pity or sympathy.» Studlar, S. 226.

98 Studlar, S. 222f.

99 Gunning, S. 64 und 63f. Dies schließe narrative Elemente keineswegs aus oder definiere sie als Gegenteil des Zeigens.

100 «The offscreen presentation of Chaney's star image was amazingly convergent with the freak show.» Studlar, S. 203. «He was not personality-centered; rather, like freak show and circus performers, he was performance-centered». Studlar, S. 244.

Chaney's roles offered a revelation of the «exposed obscenity of the self – as Other – as masculinity allowed to be failed and freakish.»¹⁰¹ Dieses Anderssein werde nicht nur durch die dem Körper des Individuums (auch) externe gesellschaftliche Stigmatisierung des Abweichenden definiert, sie werde durch das Individuum in einem Akt der Selbstbeschmutzung produziert. Beinahe jede der verkörperten Männerfiguren der Browning/Chaney-Filmen erniedrige sich selbst – in einer Zeit, in der von Männern ein aktives Arbeiten an Perfektion gefordert wurde und nicht etwa Selbstverstümmelung.¹⁰² Im Gegensatz zu vielen KritikerInnen begreift Studlar die körperliche Hingabe Chaney's nicht als Erfüllung seiner masochistischen Phantasien, sondern als Anforderungen, die Hollywood an seine schauspielerische Leistungen stellte. «Chaney's film roles were not attributes to his own masochistic desires, but to Hollywood's demands on his acting talent. Pain became a testament of his mastery of his craft and his devotion to his audience. His status as willing victim, as in his films, was normalized by reference to a family discourse of sacrifice.»¹⁰³ Lon Chaney ist das Gegenteil eines «natürlichen Stars». Wenn er innerfilmisch einen Mann verkörpert, der sich für jemanden anders ausgibt oder der so tut, als ob er eine Behinderung hat, wird die von ihm bediente Illusion direkt thematisiert. Selbst in den Filmen, in denen die Behinderung innerfilmisch real existiert, ist allen klar, dass es außerfilmisch nicht der Fall ist.¹⁰⁴ Lon Chaney's Präsentation rückt ihn somit nicht in die Nähe von Menschen mit Behinderung, der illusorische Charakter der Repräsentation des Körpers ist stets offensichtlich. Zudem habe er, so Studlar, in einem Fan-Magazin zugegeben, dass er eine Begegnung mit armlosen Männern extrem schockierend («a nightmare of reality») fand. Dadurch rücke er sich durch die *Bestätigung der Gefühle des Publikums* in die Nähe des Publikums, nicht in die

101 Studlar, S. 209f. Besonders interessant ist hier, dass das Andere des Männlichen nicht auf die Frau projiziert wird, sondern im abweichenden männlichen Körper auffindbar ist (und ermöglicht so, die Angst des Mannes, anders zu werden, auch jenseits von Kastrationsängsten zu thematisieren).

102 «That Otherness is not necessarily imposed solely from the outside, from society's stigmatization of difference. It is also defined as a masochistic self-defilement that marks Chaney's masculinity as profoundly different within an era that might have been fascinated with pain but nevertheless still preferred to glorify the perfect male body in the midst of daring action.» Studlar, S. 215.

103 Studlar, S. 246. Die Leidensbereitschaft ist m. E. insbesondere in den Filmen *WHERE EAST IS EAST* und *WEST OF ZANZIBAR* bewiesen. Untersuchenswert wäre die Frage, ob sich Chaney's Hingabe nicht mit einem puritanischen Arbeitsethos verbinden lässt, der für harte Arbeit gute Belohnung verspricht (vielleicht sind die Filme aber auch zu unmoralisch, dass ein/e Puritaner/in ihnen etwas abverlangen konnte. Diese konnten mit ihren Körpern jenseits der Arbeit nicht soviel anfangen).

104 «[Lon Chaney] was never unrecognizable in the sense of being mistaken for other than Lon Chaney because the theatrical means of altering his body and face were limited. Also he often turned to the same bodily distortions (legless, armless, unable to walk).» Studlar, S. 239.

Nähe der von ihm verkörperten Freaks.¹⁰⁵ Andererseits ist diese *Haltung* diejenige der AkteurInnen in Zirkus und Sideshow gegenüber ihrem Publikum, nämlich sich mit dessen Erfahrungen und Schaulüsten notwendig beschäftigen zu müssen. In Browning/Chaney-Filmen wird die Illusion zerstört, in dem ihre Wirkungsweise gezeigt wird. Hinter dem Schein liegt nicht die Wahrheit, sondern nur die Erkenntnis, dass es sich um eine Illusion gehandelt hat. «[...] Chaney's performance recalls the freak show's tacit agreement that everything is constructed – nothing is what it seems. [...] Gaffed freaks abound, the most horrible spectacle is an illusion, and the whole mystery of masculine masquerade may turn out to be mere ballyhoo.»¹⁰⁶

Resümee: Welcher Körper ist Lon Chaney?

«I couldn't find any Lon Chaney. He just IS whatever he's playing at that time.»

– Richard Schickel¹⁰⁷

Unter FilmkritikerInnen gibt es viele Antworten auf die Frage, welche(n) Körper Lon Chaney zeigt. Nicht nur gibt es die oben erwähnten Interpretationen als Körper des Kriegstraumas oder als Freak-Show-Reminiszenz. David Thompson ist von Lon Chaney's einzigartigen Metamorphosen fasziniert und sieht in dessen Erfolg das Verlangen des Publikums nach einem «Stellvertreter».¹⁰⁸ Ein unbekannter Filmkritiker schrieb 1920 über *THE PENALTY*, dass Chaney's Körper der weniger überzeugende Moment und vielmehr seine Fähigkeit, ein Bild zu evozieren, erstaunlich sei.¹⁰⁹ David Skal sieht in Browning/Chaney-Filmen Vorgriffe auf kubistische und surrealistische Annäherungen an den Körper.¹¹⁰ Viele Kritiken versuchen, Lon Cha-

105 Studlar, S. 245. Sie zitiert Walter Ramsays «The Most Grotesque Moment of my Life» in: *Motion Picture Classic* 6, 1930, S. 24f und 84f. Sie scheint allerdings nur zwischen dem Körper des Freaks und dem Körper des klassischen Stars zu verhandeln, nicht aber den (nicht als Freak inszenierten) Körper mit Behinderung als Option zu berücksichtigen.

106 Studlar, S. 248.

107 Richard Schickel: *The Movies*. New York 1972, S. 12, zit. nach Studlar, S. 243.

108 «There was more to the Chaney mystery than morbid mutilation. [...] Film Historian David Thompson summed up Chaney's appeal: 'There is not a screen performer who so illustrates the fascination of metamorphosis ... Chaney's fluctuating appearance seethed with the audience's lust for vicariousness.» Skal, S. 69f.

109 «[...] his physical appearance is one of the least persuasive things about his performance, because, in several side views, the outline of his legs strapped up behind him is evident. But in all that he does, the man he is supposed to be is present». (ohne AutorInnenangabe) In: *New York Times* 15.11.1920, S. 12., zit. nach Norden, S. 89.

110 «Chaney's plastic experiments on his own body shadowed the concurrent efforts of cubist, dadaist and surrealist painters to stretch the human form into increasingly bizarre configurations.» Skal, S. 71.

neys Körperinszenierungen im Rekurs auf ein Moment abschließend zu definieren – dabei ist bereits die Rezeption von Browning/Chaney-Filmen in den 1920er Jahren eine Vermischung gewesen; das (Kino-)Bild und die Stars wurden sicherlich von verschiedenen ZuschauerInnen zu verschiedenen Zwecken angeeignet und aus verschiedenen Motivationen bewundert.

Nicole Brenez beschreibt Lon Chaney's Körperinszenierungen als Desintegration, Verweigerung von Identität und Unbenennbares.¹¹¹ So öffnet sie das Feld für verschiedene Möglichkeiten, Lon Chaney's Körper zu verstehen. Lon Chaney «zeigte, wie sich enorm starke Kräfte der Identitätskonstitution in den Weg stellen und wie der Körper der Bestätigung und Unterstützung von Fantasmen zur Hilfe eilt.»¹¹² Zerstörung werde durch dieses Prinzip nicht ausschließlich durch Unterbrechung und Abwesenheit entworfen und repräsentiert, sondern auch und besonders in Form von Verbindungen, Verkettungen, Verbreitungen, Ausdehnungen, Neuanfängen.¹¹³

Verzichtet man auf einen historisierenden Blick, so entdeckt man, dass Lon Chaney's Körper alles sein kann: schön, hässlich, eine Großmutter, jugendlich, behindert, gewandt, zerstört, wütend, begehrt, traurig, begehrend... oft ist es eine Montage aus Charakter, Körper, Auftreten und Inszenierung verschiedener kultureller Hintergründe, die auf eine Art zusammengewürfelt werden, die Unstimmiges hervorbringt, die aus Vorhandenem Unwahrscheinliches und Neues schafft.

Die untersuchten Filme von Tod Browning erinnern an vergessene und verlorene Körper, machen sie sichtbar und provozieren die Frage, wo sie denn im Laufe der Geschichte geblieben sind. All diesen Körpern ist gemein, dass sie kein mit sich identisches Subjekt beherbergen. Wird der Körpers des bürgerlichen Subjekts (wenn dieses überhaupt anerkennt, einen zu haben) verweigert, werden vielfältige Möglichkeiten, den Körper in der Welt zu leben, denkbar. Jedoch haben sie in einer Gesellschaft, in der heute mehr denn zu Tod Brownings Zeiten der Zwang herrscht, als (bürgerliches) Subjekt zu existieren, wenn überhaupt nur eine geringe Überlebenschance. «Die Unzähligen, die im Laufe der Jahrtausende zu diesen Anpassungsleistungen [um Subjekt zu werden] nicht imstande waren, sind laut- und namenlos zugrunde gegangen, im Diskurs des Humanismus existieren sie einfach nicht»¹¹⁴,

111 «[...] le délire physiologique qui caractérise les figures élaborées par lui manifeste des puissances de désintégration qui, loin de toute grammaire, relèvent authentiquement l'innommable.» Brenez 1998, S. 20.

112 Brenez 1998, S. 20.

113 Brenez 1998, S. 21. «Il a inventé ce principe formel brillant, que la destruction ne soit pas seulement pensée et représentée en termes de rupture et d'absence, mais aussi et surtout en termes de liens, et même d'enchaînements, de propagation, de recommencement.»

114 Henning Böke: Wie funktioniert Althusser? Eine Marx-Rezeption jenseits von «Orthodoxie» und «Revisionismus» (2001). <http://theoriepraxislokal.org/kdpoe/althus.wer.php>, S. 15. (01.06.2009)

bemerkt der Soziologe Henning Böke. Das filmische Zeugnis ihrer Existenz beweist, dass es auch andere Modi gab und gibt, den Körper zu entwerfen. Zwar ist der Körper im Film nicht mit dem in der außerfilmischen Realität gleichzusetzen, der Film-Körper macht den anderen Körper aber sicht- und damit denkbar, vielleicht begehbar und in der Konfrontation mit den Bildern auch für ein heutiges Kinopublikum *erfahrbar*. Tod Brownings Filmen wohnt die Radikalität dieser Erfahrung inne; sie basiert auf der Vergangenheit und deren Körperverständnis, und ruft die *materielle* Erfahrung ins Gedächtnis; Tod Browning beschäftigt sich nicht mit Simulation und der bloßen *Idee* einer Möglichkeit.

Lon Chaney's Charaktere sorgen mit ihrem Körper dafür, bloß kein (bürgerliches) Subjekt zu werden – lieber suchen sie die Nähe zum Tier. Sie verweigern den Fortschritt. Immer am Rande der Existenzmöglichkeit und Existenzberechtigung krebend, stellen sie keine Forderungen auf Anerkennung ihrer marginalen Identität, wie sie es heute in einer demokratischen Gesellschaft mit Zwang zum konstruktiven Mitmachen und Gestalten täten. Als konsequente Anarchisten gehen sie eher mitsamt ihres Körpers unter, als Kompromisse zu schließen. Diese Erfahrungen, an die uns die Browning/Chaney-Körper erinnern, könnten dazu verwendet werden, dem (bürgerlichen) Subjekt-Körper sein Monopol auf Existenzberechtigung abzusprechen, die Grausamkeit seiner Durchsetzung zu thematisieren, gegen eine kontingente Lesart des Körpers in der Geschichte auf dem linearen, vermeintlich unabänderlichen Weg der Perfektion und des Fortschritts Widerspruch zu erheben, Raum für eine nicht-abwertende Repräsentation verschiedener Körperformen und -erscheinungen zu schaffen und so für die Emanzipation von gesellschaftlichen Zwängen von Nutzen sein.

Louis Althusser spricht gar von dem «Krieg [...], den die Menschheit nie geführt zu haben vorgibt, den sie immer im Voraus gewonnen zu haben glaubt, ganz einfach, weil sie nichts anderes ist, als ihn überlebt zu haben, ein Krieg, der sich, in jedem Augenblick, in jedem ihrer Sprösslinge abspielt, die, jeder für sich, hin-, zurück und niedergeworfen in Einsamkeit und gegen den Tod, den Gewaltmarsch hat gehen müssen, der aus Säugetierlarven Menschenkinder, *Subjekte* macht.» Louis Althusser: *Freud und Lacan*. Berlin 1976, zit. nach Henning Böke, 2001, ohne Seitenangabe.

6 Mit allem Möglichem dagegen sein: Sprache, Körper, Karneval und Kino als Mittel der Subversion

Das Bestehende als starre, geschichtslose, deterministische und somit «natürliche» Realität darzustellen, ist eine Strategie der Herrschenden, um Gegenbewegungen Kritik zu erschweren. Das Vorhaben, eine allgemeingültige Erklärung von der Welt und ihrer Ordnung durchzusetzen, ist jedoch keiner Herrschaft gänzlich gelungen; zwar waren bestimmte Auffassungen über die soziale Ordnung hegemonial und andere inoffiziell, manchmal war die Zustimmung höher oder niedriger, aber es hat, glücklicherweise, zu keiner Zeit eine totale Zustimmung zur Darstellung der jeweils Herrschenden gegeben. Schließlich ist deren Wahrheit immer nur die halbe Wahrheit, unabhängig der jeweils Herrschenden.¹ Die phänomenologische Methode der Filmsichtung war um historische und soziale Kategorien zu erweitern, damit sie gesellschaftliche Sprengkraft erhielt.

Um weitere herrschaftskritische Elemente in Browning-Filmen aufzuspüren, werde ich im Folgenden näher auf die Karnevalstradition eingehen. Hierbei beziehe ich mich auf die Untersuchung der Volkskultur² im (Spät-)Mittelalter und der Renaissance durch den russischen Literaturwissenschaftler Michail Bachtin. Denn ebenso wie die Renaissance in ihrem Kampf gegen die offizielle Kultur des Mittelalters auf einen anderen Blick auf die Welt angewiesen war, kann man auch heute nur mit und aus einer anderen Perspektive heraus auf die Idee kommen, die Welt anders einzurichten. Dieser Blick muss von Angst und Andacht gegenüber dem Bestehenden befreit sein, damit er dessen Selbstbeschreibung als ewig und unabänderlich

- 1 Walter Benjamin betrachtet die Geschichte der Unterdrückten als eine umfassendere Geschichtsschreibung, denn hier finde sich neben der Geschichte der Herrschaft auch die Geschichte der Unterdrückung. Vgl. Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte. In: *Gesammelte Schriften*, Band 1.II (Abhandlungen). Frankfurt am Main 1991 (Orig. 1942), S. 691–704. Kritische Geschichtswissenschaften haben der bürgerlichen Geschichtsschreibung gezeigt, wovon sie schweigt und Gegen geschichtsschreibungen produziert: Etwa die Geschichte des Kolonialismus, der Frauen, der MigrantInnen, der Lesben und Schwulen, der ArbeiterInnen etc.
- 2 Heute würde man für die Analyse eher den Begriff «Populärkultur» verwenden. Da Michail Bachtin den Begriff der Volkskultur verwendet, übernehme ich ihn in dieser Arbeit. Seine Arbeit ist 1940 publiziert worden, also lange vor der Entstehung der *cultural studies*.

aufbrechen kann. Der Sprachgebrauch in der Volkskultur und in Tod Brownings Filmen ist ein solches subversives Element.

Sprache in Tod Brownings Filmen: Materiale Wahrheit oder Herrschaftskritik?

Zu Beginn meiner Beschäftigung mit Tod Brownings Filmen war ich sehr versucht, den Worten bzw. der Sprache in den untersuchten Filmen eine Art «materialen Wahrheitsgehalt» zuzusprechen. In den Filmen ist es nicht das Wort, das angezweifelt wird, sondern seine Denotation, die Materialität des Bezeichneten. Pascale Risterucci leistet in ihrem Aufsatz *Ce qui est dit est dit* eine präzise Beobachtung des Sprachgebrauchs in Tod Brownings Filmen.³ Dem Wort entsprechend werde der Körper zurechtgemacht; es gebe keine Realität jenseits derer, die ausgesprochen oder geschrieben ist – selbst, wenn es sich dabei um Lügen oder Unwahrheiten handle: Nanon schwört Alonzo, dass sie die Arme der Männer hasst (THE UNKNOWN), Crane lässt Dead Leags glauben, dass Anna ihm nach Afrika folgen werde (WEST OF ZANZIBAR), Cleopatra verspricht Hans, ihn aus Liebe zu heiraten (FREAKS) und an diese Worte glauben die Protagonisten «hart wie Stahl».⁴ Erst im Nachhinein werde ihnen der divergierende Sprachgebrauch klar.⁵ In der Folge versuche der Protagonist, die Wahrhaftigkeit des Gesagten herzustellen, indem er seinen Körper nach den Worten einzurichten versuche, sodass das Gesagte bestehen bleiben könne.⁶ Also müssten, neben den eigenen, auch die Arme des Rivalen abgerissen werden (THE UNKNOWN), müsse man sich selbst auf dem Scheiterhaufen anstelle seiner Tochter verbrennen (WEST OF ZANZIBAR) oder die brutale Ehegattin so modifizieren, dass sie zur tatsächlichen Königin der Freaks werde (FREAKS).

In all diesen Handlungen steckt eine Umkehrung des Repräsentationsschemas, wie es seit dem *linguistic turn* allgemein verstanden wird: Sprache ist demnach

3 Pascale Risterucci: *Ce qui est dit est dit*. In: dies. und Marcos Uzal (Hrsg.): *Tod Browning, fameux inconnu*. Paris 2007, S. 51–56.

4 «De ce discours erroné auquel il adhère pleinement, le héros extrait le mot-clé qu'il va interpréter comme une injonction, un remède magique à son malheur. «Bras», «Afrique», «mariage»... ce sont les bras qu'il faut enlever, c'est en Afrique qu'il faut aller, c'est le mariage qui effacera la différence...» Risterucci 2007c, S. 53. Sie weist in einer Fußnote auf den performativen Gehalt der Sprachhandlungen hin. Schwur, Versprechen und Verfluchung sind Sprechakte, die stets etwas hervorbringen.

5 «Il découvrira par la suite la fausseté de ce qui a été dit et le tragique de son erreur, brusquement rendu conscient d'un usage des mots divergeant du sien.» Risterucci 2007c, S. 53. Da es in den untersuchten Filmen nur Männern so ergeht, wird hier nur die männliche Form verwendet.

6 «rectifier la réalité des corps selon les mots, afin que le pied de la lettre demeure» und später: «il faut donc modifier son corps pour qu'il remplisse la juste nomination.» Risterucci 2007c, S. 53 und 54.

ein equivokes Mittel der Repräsentation. Hier aber wird sie als univoke verstanden: Wenn es nur eine Wahrheit in ihr gibt, kann es kein Missverständnis gegeben haben. Nicht die Sprache, sondern die durch sie zu repräsentierende Materialität (der Körper) und die Handlungen des Akteurs/der Akteurin sind «falsch» oder «unwahr». Nicht der Signifikant wäre demnach unzureichend, sondern das Signifizierte. Theorien, die Perspektiven für Widerstand und Emanzipation aus der Differenz zwischen der materialen Wirklichkeit und ihrer (unzureichenden) Repräsentation beziehen (wie etwa das Nichtidentische in der Kritischen Theorie oder das Unbewusste in der Psychoanalyse), können auf eine solche Verkehrung des Sprachlichen bzw. Symbolischen m.E. nur schwer bezogen werden. Die Repräsentation erhalte nicht nur Vorrang, sondern absolute Autorität vor dem zu repräsentierenden Objekt; sie wären nicht mehr wechselseitig bestimmt. «Es geht in den Dialogen um Gegenwart», bemerkt Pascale Risterucci zutreffend über den Sprachgebrauch in Tod Brownings Filmen.⁷ Wie sieht unter diesen Bedingungen aber der Verweis auf die Vergangenheit aus? Wird sie dadurch nicht per se verneint, da Körper nicht in Bezug auf ihr Gewordensein akzeptiert oder betrachtet werden, sondern analog zu einem ahistorisch daherkommenden Wort? Diese Schlussfolgerung wäre ein finsterer Ausblick für kritische Wissenschaften, die Autoritäten und ihre (Sprech-)Position hinterfragen, die Wahrheitsproduktion als Form von Herrschaftsverhältnissen oder Ideologieproduktion begreifen. Bestenfalls könnte eine so verstandene Sprache in Verrücktheit enden: Wenn Sprache ihren symbolischen Gehalt verliert und von der Realität nicht mehr zu unterscheiden ist, führt dies zum Verlust des Sinns. Oder, in Lacans Worten: Fehlt das Symbolische, fallen Imaginäres und Reales zusammen, und da kann nichts Geordnetes bei herkommen. Damit ginge der Eingriffspunkt verloren, aus dem Scheitern von Sprache eine Kritik zu entwickeln.

Eine solche Interpretation würde zudem den Ort des Gesprochenwerdens nicht berücksichtigen: Wir befinden uns immer noch in einem Kino, das sich explizit in die Tradition des Karnevals und des Jahrmarkts stellt.

Ein Tigersprung ins Mittelalter: Subversion und Karneval

Michail Bachtin untersucht die europäische Volkskultur des Mittelalters als Gegenkultur zur offiziellen Kultur. Anhand von François Rabelais' Dramen erklärt er

7 «La mise-en-scène, au lieu de se centrer sur le contenu du dialogue, privilégie donc ce qu'il y a sa présence dans la parole.» Risterucci 2007c, S. 52.

Motive des Grotesken Realismus im Verweis auf die Volkskultur (den Karneval⁸) als Gegenkultur zum Alltag im feudalistischen Mittelalter.

Während der Narrentage regierte die Dummheit, sie war auf den Kopf gestellte Weisheit. Die Dummheit war Gegenpart zu «Andacht und Gottesfurcht», deshalb seien die Narrentage nicht nur «Befreiung vom Alltagstrott, sondern auch Befreiung von der religiösen Weltsicht [...] man durfte mit ›dummen‹ Augen auf die Welt schauen, und dieses Recht galt für die volkstümliche Marktplatzseite eines jeden Feiertags.»⁹ Durch die Dummheit regierte während des Karnevals eine andere, die inoffizielle Wahrheit der Beherrschten. Zwar hatte die Kirche immer wieder versucht, den Karneval zurückzudrängen, konnte ihn aber nicht verhindern. Der Karneval war «ein halbreales, halbsymbolisches Spiel mit Symbolen der Macht, der Wahl, der Krönung und des Triumphs; die realen historischen Kräfte inszenierten die symbolische Komödie ihrer hierarchischen Ordnung. Es war ein Staatsschauspiel ohne Rampe, zwischen Realität und Symbol war keine scharfe Grenze zu ziehen.»¹⁰ Während des Karnevals begegneten sich alle Menschen (Kirchenvertreter und FürstInnen, Studierende und HandwerkerInnen, TagelöhnerInnen und Bauernfamilien) als Gleiche, er schloss alle ein, war umfassend und öffentlich. Der Karneval fand auf dem Marktplatz, in den Häusern und selbst in den Kirchen statt; alle waren Teil dessen. Der Karneval war somit kein Theaterstück, das man sich mit Distanz anschaute, sondern er wurde gelebt und mit dem Körper erfahren.¹¹ Im Karneval spielt das Lachen eine große Rolle: Für diese Zeit trat man aus der Angst heraus und verlachte die gesamte gesellschaftliche Ordnung, sich selbst inklusive. Man erlaubte sich, mit anderen Augen auf die Welt zu blicken. Das Lachen ist Freiheit: zwar war es im Mittelalter «ganz und gar nicht offiziell», dennoch wurden ihm besondere Rechte zugestanden, die bis auf Traditionen der Antike (z.B. die römischen Saturnalien) zurückreichen. Die Freiheit des Karnevals und Lachens war strikt zeitlich begrenzt und damit relativ. Bachtin kommt zu dem Schluss, dass der mittelalterliche Karneval eine *gelebte Utopie* war.

In der Renaissance, als die Kirchen langsam an Macht verloren, bediente man sich volkstümlicher Kulturformen. Man suchte nach einer Position, von der aus man

8 Der Karneval war ursprünglich nur eine von vielen Formen der Volkskultur; andere Formen und Feste sind im Karneval aufgegangen. Ich werde im Folgenden den Begriff «Karneval» übergeordnet für alle Formen verwenden.

9 Michail Bachtin: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt am Main 1987 (Original 1940), S. 302.

10 Bachtin 1987, S. 286.

11 Mit dem Karneval durfte man sich den körperlichen Freuden widmen, die in bestimmten Kirchenperioden verboten waren – etwa Fleisch essen, sexuelle Beziehungen aufnehmen, Alkohol trinken.

die Kehrseite der herrschenden Denkformen und Werte sehen konnte. «Man stelle Worte und Gedanken mit Absicht auf den Kopf, um zu erfahren, was sich hinter ihnen verbirgt, wie ihre Rückseite aussieht.»¹² Dieses «auf den Kopf stellen» nennt Bachtin «Degradierung» und beschreibt es als grundlegendes Motiv des Grotesken Realismus, den er in François Rabelais' Werk diskutiert. Er definiert Degradierung als «Übersetzung alles Hohen, Geistigen, Idealen und Abstrakten auf die materiell-leibliche Ebene, in die Sphäre der untrennbaren Einheit von Körper und Erde.»¹³ Degradierung ist die Verkehrung aller Momente: Das Hohe wird niedrig und das Niedrige hoch, das Geistige körperlich, das Heilige profan, das Alte stirbt und wird neu und besser geboren, das Tote wird lebendig etc.¹⁴ Degradierung ist daher nicht Verneinung, sondern Vernichtung (des Bestehenden, des Alten) und Erneuerung in einem. Sie wendet sich gegen alles, was sich starr stellt und sich nicht wandeln will. Somit präsentiert die Groteske (dem der Karneval zuzurechnen ist) «die Möglichkeit einer anderen Welt, einer anderen Ordnung und Lebensweise»¹⁵. Die Groteske deckt dadurch die Relativität einer jeden Herrschaft auf – selbst ihre eigene.

Degradierung als Herrschaftskritik

Ich werde die Degradierung am Sprachgebrauch untersuchen und den grotesken Körper nur kurz erwähnen. Mit Bachtins Rabelais-Interpretation ist der Akt des unmittelbaren Beziehen der Worte auf den Körper und auf Handlungen als eine Form der Degradierung verstehbar. «Fast alle Riten des Narrentages bestehen in der grotesken Degradierung verschiedener kirchlicher Riten und Symbole mittels ihrer Übertragung auf die materiell-leibliche Ebene.»¹⁶ Bibelgeschichten wurden in obszönen Interpretationen während des Karnevals auf der Marktplatzbühne gespielt.¹⁷

12 Bachtin 1987, S. 313.

13 Bachtin 1987, S. 70.

14 Allerdings sind es nicht zwei zeitlich voneinander getrennte Vorgänge (erst heilig, dann profan; erst Tod, dann Geburt), sondern in der Gegenwart kommen die (durch die Brille des bürgerlichen Individuums nur getrennt begreifbaren) Sphären zusammen, sie sind ein und dasselbe. «Körper und Ding sind hier nicht einfach nur mit sich selbst identisch wie im Naturalismus der folgenden Jahrhunderte. Sie repräsentieren das materiell-leiblich Wachsende einer ganzen Welt und gehen folglich über die Grenzen ihrer Partikularität hinaus, das Private und das Universale sind in ihnen noch auf widersprüchliche Art verschmolzen.» Bachtin 1987, S. 74. Bachtin weist in diesem Zusammenhang auf Statuen von schwangeren Alten hin (Tod und Geburt sind eins).

15 Bachtin 1987, S. 99.

16 Bachtin 1987, S. 125.

17 Bachtin 1987, S. 386ff. Zum Beispiel wurde aus dem «ne» der französischen Verneinung in den zehn Geboten «nez» – Nase, die groteske Metapher des männlichen Geschlechtsteils. Die Groteske verkehrt hohes und niedriges auch am Körper – Bauch (Essen, Gebären, Ausscheiden, Sexualität) und

Bachtin zitiert die Anekdote, nach der Rabelais in einem *Dominokostüm* begraben werden wollte, «weil es in der Bibel heißt: *«Beati qui in Domino moriuntur»* (Selig sind, die in dem Herrn sterben, Offenbarung 14,13). Der karnevaleske Charakter dieser Legende liegt auf der Hand, interessant ist, daß die reale Umkleidung (Travestie) über die sprachlich-semantiche Travestie eines sakralen Textes begründet wird.»¹⁸ Des weiteren kommt in Rabelais' Werk ein Richter vor, der seine Urteile auswürfelt und die «juristische Formel *«alea iudicorum»* (d.h. die Willkür des Gerichtsurteils) wörtlich [nimmt], denn das Wort *«alea»* bedeutet *«Spielwürfel»*.»¹⁹ An anderer Stelle gibt es Riesen, die Zähne bis zu den Sternen haben. «Das groteske Motiv *bis zu den Sternen reichender Zähne* ist Resultat einer realisierten Metapher – sich an einem Problem die *«Zähne auszubeißen»*.»²⁰

Auch Dinge können degradiert werden. Die (dem Hohen zugeordneten) Kirchenglocken werden in einer Geschichte vom Kirchturm gestohlen und kommen auf den (dem Niedrigen zugeordneten) Boden. Bachtin weist auf die Karnevalstradition hin, Narrenköniginnen und -könige zu wählen (Narren zu erheben), die am Ende des Karnevals entthront werden.²¹ Degradierung entmächtigt die Mächtigen und ermächtigt die Ohnmächtigen, indem sie die offizielle Ordnung nicht nur topografisch verkehrt. Vor diesem Hintergrund lässt sich Cleopatras Fall in *FREAKS* von Zirkuskuppel («peacock of the air») in den Hühnerstall als Degradierung verstehen. Auch in *THE UNKNOWN* kann man Alonzos Erklärung für sein Zusammensinken im Moment, als er erfährt, dass Nanon und Malabar heiraten werden, nun anders begreifen. «There was just something in here that stung like the lash of a whip», erklärt er Nanon. Den Peitschenschlag versetzt Nanon aber Malabar während der Show. Vom Standpunkt Alonzos aus wird dieser Akt zur degradierenden Verlachung Malabars, denn Malabar bekommt den Gehalt der Worte am Körper zu spüren.

Marcos Uzal bemerkt das Changieren der Grenzen in Tod Brownings Filmen und stellt fest, dass diese Grenzen an eine bestimmte Wahrnehmung gebunden sind. «Menschsein bedeutet, über eine bestimmte Anzahl an Gliedmaßen, eine bestimmte Größe und eine bestimmte Art, sich zu bewegen und zu kommunizieren zu verfügen. Das Tierhafte bestimmt sich also über eine rein formale Unterscheidung, und *unter den Menschen zugelassen zu sein, wäre eine Frage der Wahrnehmung*. Es reichte zu wissen, was man den Anderen zeigen kann und was im Ge-

Kopf (Geistiges) werden durch diese Degradierung verkehrt: das Niedrige (die Sexualität), findet sich im Hohen (dem Gesicht).

18 Bachtin 1987, S. 240f. Hervorh. im Original.

19 Bachtin 1987, S. 279.

20 Bachtin 1987, S. 370. Hervorh. im Original.

21 Diese Tradition hat es sogar bis in den heutigen Karneval geschafft.

genteil versteckt bleiben muss.»²² Weiß man, dass bestimmte Momente versteckt werden müssen, so weiß man, dass ihr Zeigen Irritation hervorruft. Und das macht Tod Browning in seinen Filmen.

Die Entscheidung über Gelingen oder Misslingen des Auftritts und des performativen Sprechaktes, das Urteil über die Wahrhaftigkeit des Wortes, d.i. seine entsprechende Verkörperung, ist dem Publikum überlassen. Es bekommt diverse Interpretationen der Worte gezeigt und darf/muss mehr als einen Blick auf die Welt werfen. Auch deshalb sind diese Filme für ungebrochene Identifikation der Betrachtenden unbrauchbar: Es gibt stets mehr als eine Sicht auf die Dinge und Körper, und die Grenzen zwischen den Sichten bleiben unbestimmt. «Man kann feststellen, dass die Unterscheidungen zwischen Männern und Frauen, Jungen und Alten, Menschen und Tieren, Lebenden und Toten sehr ungewiss bleiben. Seine Filme sind ein Aufeinanderfolgen von Verwandlungen, und in dieser von Hermaphroditen, Kinder-Menschen, Tier-Menschen und beschädigten Menschen bewohnten Welt fürchtet sich jeder, nicht zu bleiben was er ist, sich in Gott weiß welchem Körperwagnis zu verlieren.»²³ Wieso eigentlich haben die Menschen im Spätkapitalismus im Gegensatz zu den Menschen im Mittelalter so viel Angst davor, nicht zu bleiben, was sie sind?

Das Kino als zeitgenössischer Marktplatz. Kinokultur als Gegenkultur

Wie schon gezeigt, war das Frühe Kino eine Populärkultur jenseits bürgerlich-geistiger Ansprüche. Im Rekurs auf die Jahrmarkttradition und die Volkskultur-Betrachtung durch Bachtin kann man sagen, dass diese Kultur in der Moderne durch das Kino zurückkehrt. Das Kino ist eine inoffizielle Öffentlichkeit. Wie auf dem mittelalterlichen Marktplatz kommen hier Menschen diverser Stände, Klassen und Schichten zusammen. Vor der Leinwand sind alle Menschen in ihrer Verschiedenheit gleich. Sie haben an etwas teil, das nicht nur intellektuell verstanden wird, sondern sich am, mit und durch den Körper vollzieht. Im Kino macht das Publikum eine Erfahrung, die vielleicht nicht einmal an das noch ausstehende Glück, aber zumindest an die Möglichkeit des Wandels erinnert: andere Bilder zu sehen, andere Geschichten zu hören oder sich an Verlorenes (die Kindheit, die Liebe) zu erinnern. Das Kinopublikum erinnert sich an das Andere zum bzw. an das Fehlende

22 Uzal, S. 72. Hervorh. von mir.

23 Uzal, S. 71. Hervorh. von mir. Uzal interpretiert die Grenzüberschreitungen als Metamorphose und versteht sich dadurch ein Verständnis der Gleichzeitigkeit der Gegenteile, wie sie im mittelalterlichen Karneval anzutreffen war. Die Polarität löst er jedoch mit dem letzten Satz ins Unbestimmte auf.

im aktuellen Leben, von dem sooft behauptet wird, dass dieses nicht existiere und dass man sich mit dem Bestehenden zufrieden geben solle. Auf dem Marktplatz wie im Kino ist es keine explizit kritische Haltung, das Kinopublikum und die Menge auf Rabelais' Marktplatz schrieben keine Petitionen.

Trotz einiger Analogien ist das Kino nicht mit dem Karneval gleichzusetzen. Zu Rabelais' Zeit war die Grenze von offizieller Herrschaft und Karneval ausschließlich zeitlich definiert. Erst im Laufe der Jahrhunderte verlor der Karneval an Raum, wurde zum Freizeitvergnügen und war fortan auf die Jahrmarktbuden und Zirkusse beschränkt. Im Kino kommt man in einem klar abgegrenzten Raum für eine definierte Zeit zusammen und ist zweifach begrenzt. Zudem gibt es Filme, die sich damit begnügen, die offizielle Sichtweise der Wirklichkeit aufzunehmen und wiederzugeben. Diese Zirkelschlüsse langweilen nicht nur, sie lassen auch vergessen, dass es etwas außerhalb ihrer selbst gibt. Kino sollte sich nicht damit zufrieden geben, die Wirklichkeit ohne ihre verkehrenden, sie unterwandernden Momente darzustellen, sie zu wiederholen und zu reproduzieren. Auch wenn Kino und Film nicht als solche die utopischen, über die Herrschaft hinausgehenden Momente innewohnen, die dem mittelalterlichen Karneval stets inhärent waren, sind sie doch ein Raum, in dem man überhaupt noch für einen Moment dem offiziellen Alltag entkommen, in dem man Disparatem lustvoll begegnen kann und sich mit Unheimlichem konfrontiert.

Monster sein. Ausblicke mit/nach/durch Kritik

Seit Descartes, so Jacques Fieschi, wurden Monster zerstückelt, benannt, dadurch rationalisiert und für bewältigt erklärt.²⁴ Das Monster war weg und, nach der Theorie des aufgeklärten Geistes, auch die Angst vor ihm: Ich denke es nicht, also ist es nicht. Aber mit dem Monster verschwand auch die andere Sicht auf die Welt; statt ihnen ins Gesicht zu lachen, wird ihre Existenz verleugnet.²⁵ Das Monster hat immer die Frage nach dem «was es ist» gestellt und ließ sich nicht mit Wiederholungen beschreiben oder gar domestizieren; das Monster widerspricht der herr-

24 «Ces monstres échappent à l'argumentation cartésienne qui refusait toute valeur symbolique au Monstre, invoquant l'aspect combinatoire de sa défroque physique, chaque élément pouvant être isolé et donc rationalisé: le bec d'un oiseau, les griffes d'un lion, les écailles d'un poisson, la crinière d'une cavale. Descartes prétendait dépouiller le monstre de tout contenu, de toute menace, et laver ainsi l'occident de la grande peur qui avait précédé l'âge classique.» Fieschi 1976b, S. 10.

25 Vermutlich werden noch viele Filme produziert, in denen das Bestehende gefährdende Aliens durch den Einsatz des männlichen Helden, mit Bezug auf bürgerliche Gerechtigkeitsvorstellungen und dem zugehörigen Technik- und Naturbegriff bis zum nächsten Mal zurückgedrängt und umgebracht werden – und die Invasierenden nicht etwa aufgenommen werden.

schenden Ordnung, wenn diese von sich behauptet, keine (monströse) Kehrseite zu haben. In Form des Monsters kehrt das Verdrängte zurück auf die Leinwand und dadurch zurück ins Sichtbare. Tod Brownings Filme verlassen den offiziellen Bereich und können aus der Trägheit und Langeweile des Immergleichen weisen. Kritische Film- und Kinowissenschaften können die disparaten Momente aufspüren, indem sie der Unruhe (hier der von Monstern verursachten) folgen und das Verdrängte aufsuchen; sie müssen bereit sein, ihre eigenen Annahmen zu hinterfragen. Auch eine kritische Wissenschaft gibt es nicht ohne Erkenntnisinteresse, und dieses beruht notwendig auf Ausschlussmechanismen. Wird ein bestimmtes Erkenntnisinteresse zu einer Haltung, die sich über die Vielfältigkeit der Wirklichkeiten hinwegsetzt, entgeht ihr ein gehöriger Teil des Lebens. Eine Wissenschaft, die ihre notwendigen Ausschlussmechanismen nicht mitreflektiert oder sie gar nicht als solche wahrnimmt, ist für herrschaftskritische Projekte unbrauchbar. Sie wird – unbewusst oder bewusst – zur Komplizin der Herrschaft, indem sie (sich) nur das zu sehen erlaubt, was ihr von dieser Stelle aus gezeigt wird, sie erstarrt und verunmöglicht dadurch, sich mit neu an sie herangetragenen Ansprüchen zu konfrontieren.²⁶ Jede Bestimmung der Norm wird einen Teil der Realität ausschließen. Umgekehrt könne sich die Realität nicht der Norm unterwerfen, da sie immer wieder neue Kategorien aufstelle, schließt Denis Lévy nach seinem Überblick über verschiedene Versuche, Browning-Filme einem bestimmten Genre zuzuordnen. «Die Filme Brownings erinnern daran, dass es *Welten* gibt und dass sie koexistieren, ineinander eindringen und sich aufeinander beziehen.»²⁷ Tod Brownings Filme bieten in vielerlei Hinsicht Anknüpfungspunkte. Sie können dem Einspruch gegen Sachzwänge und Essentialismen dienen, sie können zum Infragestellen von Bildtraditionen verwendet werden, die Menschen mit Behinderung eine gleichberechtigte Teilhabe an Öffentlichkeit verweigern und sie können das Begehren nach Anderem und Neuen nähren. Der Kampf ums Ganze, also mitsamt seiner Kehrseite, ist nicht den Marginalisierten zu überlassen. Kritische Film- und Kinowissenschaften haben dazu beizutragen, indem sie auf eine abschließende Definition der Welt und der Filme verzichten und die Vielheit des Publikums anerkennen und aufnehmen. Das

26 Kritische Film- und Kinowissenschaften haben daher gegen jegliche Kanonisierung, und sei es «die 100 Filme, die man als FilmstudentIn gesehen haben muss» oder «die besten Filme der Filmgeschichte» Einspruch zu erheben. Eine solche Definition drängt Verschiedenheiten aus dem Sichtfeld, in dem sie einmal Gesetztes nicht mehr hinterfragt oder aktualisiert. Kritische (Film-) Wissenschaften müssen sich zudem der Frage stellen, wie und wo sie sich an Universitäten mit modularisierten und folglich sehr kanonisierten Studiengängen verorten.

27 Vgl. Denis Lévy: *Browning et le genre*. In: Pascale Risterucci und Marcos Uzal (Hrsg.): *Tod Browning, fameux inconnu*. Paris 2007, S. 109.

geht mitunter nicht ohne den Verlust einiger Privilegien, aber genau darauf zielen Kämpfe um Emanzipation.

In Michail Bachtins Rabelais-Interpretation wie in Tod Brownings Filmen wird das Geistige körperlich, aber es spricht nicht «die Wahrheit des Körpers» oder «die Wahrheit der Worte» aus. Der groteske Sprachgebrauch sucht nach dem, was in, mit und durch die Verschränkung von Körper, Wort und Inszenierung möglich ist. Er gibt keine eindeutige Antwort; er begnügt sich damit, die «normale» Ordnung auf den Kopf zu stellen.

Was wir sehen und was uns dazu einfällt, nachdem wir im Lachen über das Gewohnte unsere Angst vor dem Ungewohnten verloren haben, bleibe uns dann selbst überlassen.

Anhang

a. Literaturverzeichnis

- Adams, Rachel** (2001): *Sideshow U.S.A. Freaks and the American Cultural Imagination*. Chicago/London.
- Adams, Willi Paul** (2001): Die USA im 20. Jahrhundert. In: Jochen Bleicken, Lothar Gall und Hermann Jakobs (Hrsg.): *Oldenbourg Grundriss der Geschichte*. Band 29. München.
- Adrian, Paul** (1984): *Cirque au cinéma, cinéma au cirque*. Paris.
- Adrian, Werner** (1976): *FREAKS – Cinema of the Bizarre*. London.
- Althusser, Louis** (1976): *Freud und Lacan*. Berlin.
- Ancelin, Pierre** (2007): La question du tragique – WEST OF ZANZIBAR. In: Pascale Risterucci und Marcos Uzal (Hrsg.): *Tod Browning, fameux inconnu*. Paris, S. 202–207.
- Bachtin, Michail** (1969): *Literatur und Karneval: Zur Romantheorie und Lachkultur*. München.
- ders. (1987): *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt am Main (Original 1940).
- Benjamin, Walter** (1991): Über den Begriff der Geschichte. In: *Gesammelte Schriften*, Band 1.II (Abhandlungen). Frankfurt am Main (Orig. 1942), S. 691–704.
- Biette, Jean-Claude** (1978): Tod Browning et FREAKS. In: *Cahiers du Cinéma* 288, S. 22–26.
- Blake, Michael F.** (1990): *Lon Chaney – The man behind the thousand Faces*. Lanham.
- Bleicken, Jochen, Lothar Gall und Hermann Jakobs** (Hrsg.) (2000): *Oldenbourg Grundriss der Geschichte*. München.
- Böke, Henning** (2001): Wie funktioniert Althusser? Eine Marx-Rezeption jenseits von ›Orthodoxie‹ und ›Revisionismus‹. <http://theoriepraxislokal.org/kdpoe/althus.wer.php>, S. 15. (01.06.2009)
- Bogdan, Robert** (1988): *Freak Show. Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*. Chicago/London.
- Boulet, Jean** (1961): La galerie des monstres. In: *Bizarre* 17/18, S. 6–15.
- Brandt, Stephan** (2006): White Bo(d)y in Wonderland. Cultural Alterity and Sexual Desire in WHERE EAST IS EAST. In: Bernd Herzogenrath (Hrsg.): *The films of Tod Browning*. London, S. 129–149.
- Brenez, Nicole** (1997): Acting (2). Rêves de corps, Lon Chaney plasticien. In: *Cinémathèque. Revue semestrielle d'esthétique et d'histoire du cinéma* 12, S. 56–68.
- dies. (1998): Acting (2). Rêves de corps, Lon Chaney, Theasaurus anatomicus. In: *Cinémathèque. Revue semestrielle d'esthétique et d'histoire du cinéma* 13, S. 8–22.
- Brion, Patrick** (1978): (Leserbrief) in: *Cahiers du Cinéma* 289, S. 71.
- ders. (1994): *Le cinéma fantastique. Les grands classiques américains: Du MONDE PERDU à 2001-ODYSÉE DE L'ESPACE (1924–1968)*. Paris.
- ders. (2000): Une vie dans le fantastique. In: *Cahiers du Cinéma* 550, S. 84–85.
- ders. (2007): Qui oserait produire FREAKS aujourd'hui? In: Pascale Risterucci und Marcos Uzal (Hrsg.): *Tod Browning, fameux inconnu*. Paris, S. 40–45.
- Bröckling, Ulrich, Susanne Krasmann und Thomas Lemke** (Hrsg.) (2000): *Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen*. Frankfurt am Main.

- Browning, Tod** (2000): [Interview]. In: Motion Picture Classic. März 1928. Zit. n. *Cahiers du Cinéma* 550, S. 83.
- Buchmann, Sabeth** u.a. (Hrsg.) (2005): *Wenn sonst nichts klappert: Wiederholung Wiederholen*. Hamburg/Berlin.
- Carcassonne, Phillippe** (1978): FREAKS – La monstreuse parade. In: *Cinématographe, la revue de l'actualité cinématographique* 37, S. 32–33.
- Chemers, Michael M.** (2008): *Staging Stigma. A Critical examination of the American Freak Show*. New York.
- Cowie, Peter** (Hrsg.) (1995): *The Hollywood Professionals*. Band 4. New York.
- Dellmann, Sarah** (2008): You're Better Off Without Your Parents – Tod Browning's WHERE EAST IS EAST Seen Through a Daughter's Eyes. In: Bernd Herzogenrath (Hrsg.): *The Cinema of Tod Browning. Essays of the Macabre and Grotesque*. Jefferson, S. 139–150.
- Delorme, Stéphane** (2000): Corps et mélodrame. In: *Cahiers du cinéma* 550, S. 78–81.
- Diekmann, Stefanie** (2005): Ersatzhandlungen. Zur Inszenierung von Körpern und Körperschaftlichkeit in Tod Brownings Film FREAKS. In: Matthias Rothe und Hartmut Schröder (Hrsg.): *Körpertabus und Umgehungsstrategien*. Berlin. S. 89–94.
- dies. und Ekkehard Knörer (2006): The Spactator's Spectacle. Tod Browning's Theatre. In: Bernd Herzogenrath (Hrsg.): *The Films of Tod Browning*. London, S. 69–78.
- Faulkner, Willam** (1999): Brève rencontre avec Tod Browning. In: *Trafic* 21.
- Favre, Frédéric** (2000): Fantastique et cliché: FREAKS, de Tod Browning. In: *L'art du cinéma* 27/28, S. 65–82.
- Fieschi, Jacques** (1976a): [Editorial]. In: *Cinématographe. La revue de l'actualité cinématographique* 18, S. 2.
- ders. (1976b): La religion du monstre. In: *Cinématographe. La revue de l'actualité cinématographique* 18, 1976, S. 10–13.
- Film history before 1920.** (o. A.) Zu finden auf <http://www.filmsite.org/pre20sintro2.html> (01.06.2009)
- Filmprogramm 48: FREAKS.** (o. A.), Stuttgart o. J.
- Fischer, Jean-Louis** (1991): *Monstres. Histoire du corps et ses défauts*. Paris.
- Foucault, Michel** (1966): *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris.
- Freud, Sigmund** (1995): *Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben*. Frankfurt am Main (Original 1909).
- Garland-Thomson, Rosemarie** (Hrsg.) (1996a) *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*. New York.
- dies. (1996b): «Introduction» zu: dies. (Hrsg.) *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*. New York, S. 1–19.
- dies. und Sharon L. Snyder, Brenda Jo Brueggemann (Hrsg.) (2002a): *Disability Studies, Enabling the Humanities*. New York.
- dies.: (2002b): The Politics of Staring: Visual Rhetorics of Disability in Popular Photography. In: dies. und Sharon L. Snyder, Brenda Jo Brueggemann (Hrsg.): *Disability Studies, Enabling the Humanities*. New York, S. 56–75.
- Garsault, Alain** (1978): Tod Browning: A la recherche de la réalité. In: *Positif* 208/209, S. 41–45.
- ders. (2000): L'INCONNU, jeux des mains... In: *Positif* 476, 2000, S. 101–102.
- Geltzer, George** (1953): He made great Horror Films because he believed that Horror is naturally cinematic. In: *Film in Review* 4, 1953, S. 410–416.
- Gili, Jean A.** (1969): FREAKS – les gargouilles de Barnum. In: *Cinéma* 69 135, S. 131–132.
- Goimard, Jacques** (1981a): Note sur les coupures de FREAKS. In: *L'avant scène cinéma* 264, S. 3.
- ders. (1981b): Le jour où les maudits prirent la parole. In: *L'avant-scène cinéma* 264, S. 4–8.
- Gunning, Tom** (1986): The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde. In: *Wide Angle. Film Quarterly of theory, criticism, and practice* 3/4, 1986, S. 63–70.
- Harpole, Charles** (Hrsg.) (1990): *History of*

- the American Cinema*. New York / Oxford / Singapore / Sydney 1990.
- Heer**, Friedrich (Hrsg.) (1979): *Kindlers Kulturgeschichte des Abendlandes*. München.
- Henry**, Boris (2003a): *Tod Browning, le spectacle du corps*. Unveröffentl. Manuskript. (Promotion) Aix-en-Provence/Marseille.
- ders. (2003b): *Le corps et ses carburants, les stimulants dans les films de Tod Browning*. In: *Simacres – revue d'esthétique du cinéma* – Ivresse 8.
- ders. (2009): *FREAKS. De la nouvelle au film*. Pertuis.
- Herzogenrath**, Bernd (Hrsg.) (2006): *The films of Tod Browning*. London.
- ders. (Hrsg.) (2008): *The Cinema of Tod Browning. Essays of the Macabre and Grotesque*. Jefferson.
- Il Cinema Ritrovato** 2001 und 2005 (Programmheft)
- International Movie Database (IMDB)**. Zu finden auf www.imdb.com (01.06.2009)
- Jarmick**, Chris: *FREAKS*. Zu finden auf <http://www.epinions.com>. (30.05.2005)
- Jeudon**, Xavier: *Tod Browning, le cinéaste du bizarre*. Zu finden auf <http://members.lycos.fr/zav/Tod%20Browning.htm> (30.05.2005)
- Jouvet**, Pierre (1976): *Les monstres dans la salle*. In: *Cinématographe. La revue de l'actualité cinématographique* 18, S. 3–6.
- Kaler**, James Otis (1881): *Toby Tyler, or, ten Weeks with a circus*. o. Ort.
- Karamanos**, Hioni (2008): *In Love with a Nightmare. Disability Imagery and Fascination in THE UNKNOWN*. In: Bernd Herzogenrath (Hrsg.): *The Cinema of Tod Browning. Essays on the Macabre and the Grotesque*. Jefferson, S. 33–49.
- Kozarski**, Richard (1990): *An evening's entertainment. The age of the silent feature picture 1915–1928*. In: Charles Harpole (Hrsg.): *History of the American Cinema*. Band III. New York / Oxford / Singapore / Sydney.
- Laclos**, Michel (1962): *L'écran des maniaques*. In: *Bizarre* 24/25, S. 1–3.
- Lascault**, Gilbert (1973): *Le monstre dans l'art occidental*. Paris.
- Léger**, Jean-Marie (1975): *Ni fantastique, ni «normal»*. In: *L'Avant-Scène Cinéma, spécial fantastique*, S. 88.
- Lemke**, Thomas (2000): *Die Regierung der Risiken. Von der Eugenik zur genetischen Gouvernementalität*. In: Ulrich Bröckling, Susanne Krasmann und Thomas Lemke (Hrsg.): *Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen*. Frankfurt am Main, S. 227–264.
- Lenne**, Gérard (2000): *Mélodrame et illusion chez Tod Browning*. In: *Positif* 476, 2000, S. 86–94.
- Levêvre**, Raymond (1969): *La monstrueuse parade (FREAKS)*. In: *Image et son. La revue du cinéma* 227, S. 130–131.
- Lévy**, Denis (2007): *Browning et le genre*. In: Pascale Risterucci und Marcos Uzal (Hrsg.): *Tod Browning, fameux inconnu*. Paris, S. 104–109.
- Löw**, Martina (1999): *Spacing – Überlegungen zu räumlichen Neuformationen*. In: Sabine Thabe (Hrsg.): *Identität der Räume – Räume der Identität. Dortmunder Beiträge zur Raumplanung* 98, Dortmund, S. 160–169.
- Maliniak**, Jacques W. (1934): *Sculpture in living: Rebuilding the Face and Form by Plastic Surgery*. New York.
- Métraux**, Alexandre und Gerhard Schneider (2003): *FREAKS von Tod Browning*. In: *Psychoanalyse im Widerspruch* 30, S. 63–80.
- Missing Link Review, the** zu finden auf <http://www.kjenkins49.fsnet.co.uk/freaks.html> (30.05.2005)
- Morris**, Garry (2001): *Tod Browning's assault on glamour*. In: *Bright Lights Film Journal*, 32, 2001. <http://www.brightlightsfilm.com/32/freaks.html> (30.05.2005)
- Nekes**, Werner (1996): *FREAKS*. In: *Filmkritik* 155, S. 689–690.
- Norden**, Martin F. (1994): *The cinema of Isolation. A History of physical disability in the movies*. New Brunswick.
- Nowak**, Lars (2005): *Different wiederholte Differenzen. Zur filmischen Praxis von Tod Browning*. In: Sabeth Buchmann u.a. (Hrsg.): *Wenn sonst nichts klappt: Wiederholung wiederholen*. Hamburg/Berlin, S. 258–272.
- Oddos**, Christian (1976): *Petit guide des mons-*

- tres. In: *Cinématographe. La revue de l'actualité cinématographique* 18, 1976, S. 7–11.
- Oudart**, Jean-Pierre (1969): Humain, trop humain. In: *Cahiers du Cinéma* 210, 1969, S. 57.
- Pinturault**, Jacques (1957): FREAKS – Un film dont ne parle aucune Histoire du cinéma. In: *Cinéma 57, le guide du spectateur. Revue mensuelle illustrée* 20, 1957, S. 81–85.
- Quiring**, Björn (2005): Die Repräsentation von devianten und normativen Körpern in Tod Brownings Film FREAKS. In: Matthias Rothe und Hartmut Schröder (Hrsg.): *Körpertabus und Umgehungsstrategien*. Berlin. S. 96–104.
- Ramsay**, Walter (1930): «The Most Grotesque Moment of my Life» in: *Motion Picture Classic*. S. 24–25
- Randell**, Karen (o.J.): *Masking the horror of disfigurement: The hysterical body of Lon Chaney*. (Vortrags-Manuskript) Zu finden auf <http://www.arts.monash.edu.au/history/events/genidwar/papers/randell.html>. (30.05.2005)
- Risterucci**, Pascale (1999): Reine et poule. À propos d'un plan de Freaks. In: *Artpress spéciale 20: Le cirque au-delà du cercle*, Paris.
- dies. und Marcos Uzal (Hrsg.) (2007a): *Tod Browning, fameux inconnu*. Paris.
- dies. (2007b): Autour d'une *pulp story*. In: dies. und Marcos Uzal (Hrsg.): *Tod Browning, fameux inconnu*, Paris, S. 64–69.
- dies. (2007c): Ce qui est dit est dit. In: dies. und Marcos Uzal (Hrsg.): *Tod Browning, fameux inconnu*, Paris, S. 51–56.
- Romer**, Jean-Claude (1962): Tod Browning. In: *Bizarre* 24/25, S. 4–5.
- Rosenthal**, Stuart (1995): Tod Browning. In: Peter Cowie (Hrsg.): *The Hollywood Professionals*. Band 4. New York, S. 6–66.
- Rothe**, Matthias und Hartmut Schröder (Hrsg.) (2005): *Körperlichkeit und Tabuisierung*. Berlin.
- Roud**, Richard (Hrsg.) (1980): *Cinema, a critical directory*. Band 1 (Aldrich to King). London.
- San Sebastian Film Festival 1996** (Programmheft) zu finden auf <http://www.sansebastianfestival.com/44/mainini.html> (30.05.2005)
- Savada**, Elias und David J. Skal (1995): *Dark Carnival. The Secret World of Tod Browning. Hollywood's Master of the Macabre*. New York.
- Schickel**, Richard (1972): *The Movies*. New York.
- Schlüpmann**, Heide (2004): Filmwissenschaft als Kinowissenschaft. In: *Nach dem Film* 5, 2004 (onlinemagazin): www.nachdemfilm.de/no5/slu02dts.html (01.06.2009).
- Schmid**, Hans (1997): Children of the night: Das Kino des Tod Browning. In: Jack Stevenson (Hrsg.): *Tod Brownings FREAKS*. München, S. 84–104.
- Schnerb**, Robert (1979): Europa im 19. Jahrhundert. Europa als Weltmacht. In: Friedrich Heer (Hrsg.): *Kindlers Kulturgeschichte des Abendlandes*. Band 19. München.
- Séguin**, Louis (1955): Pour un catalogue du fantastique. In: *Cinéma* 56/ II, S. 7.
- Skal**, David A. (1993): *The monster show. A cultural History of Horror*. New York/London.
- Stein**, Elliott (1980): Tod Browning. In: Richard Roud (Hrsg.): *Cinema, a critical directory*, Band 1 (Aldrich to King). London, S. 156–166.
- Stevenson**, Jack: (Hrsg.) (1997a): *Tod Brownings FREAKS*. München.
- ders.: (1997b): FREAKS – Film und Mythos. In: ders. (Hrsg.): *Tod Brownings FREAKS*. München. S. 31–67.
- Studlar**, Gaylyn (1996): *This mad masquerade. Stardom and masculinity in the Jazz Age*. New York 1996.
- Thabe**, Sabine (Hrsg.) (1999): *Identität der Räume – Räume der Identität*. *Dortmunder Beiträge zur Raumplanung* 98, Dortmund 1999.
- Tesson**, Charles (1993): Le monstrueux sentiment de l'espèce humaine. In: *Trafic, Revue de cinéma* 8, S. 39–63.
- ders (2000): La disparition rélevée. In: *Cahiers du cinéma* 550, S. 86.
- Tod Browning – L'insolite**. Rétrospective Tod Browning 13 octobre – 5 novembre 2000. (Programmheft) Musée d'Orsay, Paris. Kuratiert von Antonie Bergmaier.
- Uzal**, Marcos (2007): Le corps est un animal

encombrant. L'animalité dans les films de Tod Browning. In: ders. und Pascale Risterucci (Hrsg.): *Tod Browning, fameux inconnu*. Paris, S. 70–73.

Viviani, Christian (1978): Lon Chaney ou la politique de l'acteur. In: *Positif* 208/209, S. 46–53.

Wood, Bret (1991): WEST OF ZANZIBAR. A Hybrid Melodramatic Horror. In: *Filmfax. The magazine for unusual Film and Television* 25, S. 42–49 und S. 98.

– ders. (2000): Les passions secrètes de Tod Browning. Diamants bruts et roses du ruisseau. In: *Positif* 476, S. 95–100.

Zielokowski, Fabrice (1978): Au delà de la dernière image de FREAKS. In: *Cahiers du Cinéma* 288, S. 27.

Zweitausendeins Lexikon des Films (o. J.) (Internetausgabe) zu finden auf <http://www.filmevona-z.de>. (01.06.2009)

b. Filmografie

Zitierte Browning-Filme (chronologisch)

THE JURY OF FATE

August 1917. Metro Pictures Corporation, stumm, s/w, 5 Rollen

Drehbuch: June Mathis nach einer Vorlage von Finis Fox, **Kamera**: Charles W. Hoffman

Besetzung: Mabel Taliaferro, William Sherwood, Frank Fisher Bennett, Charles Fang, Albert Tavernier u.a.

THE WICKED DARLING

Februar 1919. Universal Film Manufacturing Company, stumm, s/w, 6 Rollen

Drehbuch: Harvey H. Gates und Waldemar Young nach der Geschichte *The Moth* von Evelyn Campbell, **Kamera**: Alfred G. Gosden

Besetzung: Priscilla Dean, Wellington Playter, Lon Chaney, Spottiswoode Aitken, Gertrude Astor, Kalla Pascha

BONNIE, BONNIE LASSIE

Oktober 1919. Universal Film Manufacturing Company. Stumm, s/w, 6 Rollen

Drehbuch: Violet Clark und Tod Browning, **Kamera**: William Fildew

Besetzung: Mary MacLaren, Spottiswoode Aitken, David Butler, Arthur Edmund Carewe, Fred A. Turner, Clarissa Selwyn, Eugenie Forde

THE VIRGIN OF STAMBOUL

März 1920. Universal Film Manufacturing Company. Stumm, s/w, 8 Rollen bzw. 7 Rollen im Vertrieb

Drehbuch: Tod Browning und William Parker nach der Geschichte *Undraped* von H.H. Van Loan, **Kamera**: William Fildew, **Schnitt**: Viola Lawrence

Besetzung: Priscilla Dean, Eugenie Forde, Wheeler Oakman, Wallace Beery, E. Alyn Warren, Edward Burns, Nigel de Brulier, Ethel Ritchie, Clyde Benson, Yvette Mitchell

OUTSIDE THE LAW

Dezember 1920. Universal Film Manufacturing Company. Stumm, s/w, 8 Rollen.

Drehbuch: Lucien Hubbard und Tod Browning nach einer Vorlage von Tod Browning, **Kamera**: William Fildew, **Zwischentitel**: Gardner Bradford

Besetzung: Priscilla Dean, Wheeler Oakman, Lon Chaney, Ralph Lewis, E. Alyn Warren, Stanley Goethals, Melbourne MacDowell, Wilton Taylor, John George

Anmerkung: Browning drehte 1930 eine Remake dieses Filmes mit Ton und ohne Lon Chaney

THE UNHOLY THREE

Mai 1925. Metro-Goldwyn-Mayer Corporation. Stumm, s/w, im Original mit einigen getönten Sequenzen. 7 Rollen.

Drehbuch: Waldemar Young nach dem Roman *The Unholy Three* von Clarence Aaron Robbins (New York 1917), **Kamera**: David Kesson, **Schnitt**: Daniel J. Gray, **Bühnenbildner**: Cedric Gibbons und Joseph Wright.

Besetzung: Lon Chaney, Mae Busch, Matt Moore, Victor McLaglen, Harry Earles u.a.

Deutsche Titel: DIE UNSELIGEN DREI, DIE UNHEIMLICHEN DREI

THE BLACKBIRD

Januar 1926. Metro-Goldwyn-Mayer Corporation. Stumm, s/w, 7 Rollen

Drehbuch: Waldemar Young nach einer Vorlage von Tod Browning, **Kamera:** Percy Hilburn, **Schnitt:** Errol Taggart, **Bühnenbildner:** Cedric Gibbons und A. Arnolds Gillespie, **Kostüme:** Kathleen Kay und Maude Marsh, **Zwischentitel:** Joseph W. Farnham

Besetzung: Lon Chaney, Renée Adorée, Owen Moore, Doris Lloyd u.a.

Arbeitstitel: The Mocking Bird

Deutsche Titel: DER SCHWARZE VOGEL, EIN UNHEIMLICHER VERBRECHER, DER RABE VON LONDON

THE ROAD TO MANDALAY

Juni 1926. Metro-Goldwyn-Mayer Corporation. Stumm, s/w, 7 Rollen

Drehbuch: Elliott Clawson und Waldemar Young, **Schnitt:** Errol Taggart, **Bühnenbildner:** Cedric Gibbons und A. Arnold Gillespie

Besetzung: Lon Chaney, Lois Moran, Owen Moore, Henry B. Walthall, Kamiyama Sojin, Rose Langdon, John George, William Fung, Eddie Sturgis u.a.

THE SHOW

Januar 1927. Metro-Goldwyn-Mayer Corporation. Stumm, s/w, 7 Rollen

Drehbuch: Waldemar Young nach der Erzählung *The Day of Souls* von Charles Tenney Jackson, **Sefotos:** John Arnold, **Schnitt:** Errol Taggart, **Bühnenbildner:** Cedric Gibbons und Captain Richard Day, **Kostüme:** Lucia Coulter, **Zwischentitel:** Joseph W. Farnham

Besetzung: John Gilbert, Renée Adorée, Lionel Barrymore, Edward Connelly, Gertrude Short, Andy McLennan, Agostino Borgato, Dorothy Sebastian, Zalla Zarana u.a.

Französischer Titel: LA MORSURE

THE UNKNOWN

Juni 1927. Metro-Goldwyn-Mayer Corporation. Stumm, s/w, 6 Rollen

Drehbuch: Waldemar Young nach einer Vor-

lage von Tod Browning, **Kamera:** Marritt B. Gerstad, **Schnitt:** Harry Reynolds und Errol Taggart, **Bühnenbildner:** Cedric Gibbons und Captain Richard Dey, **Kostüme:** Lucia Coulter, **Zwischentitel:** Joseph W. Farnham, **Besetzung:** Lon Chaney, Norman Kerry, Joan Crawford, Nick de Ruiz, John George u.a.

Arbeitstitel: Alonzo, the armless
Deutsche Titel: DER MANN OHNE HÄNDE, DER UNBEKANNTE.

LONDON AFTER MIDNIGHT

Dezember 1927. Metro-Goldwyn-Mayer Corporation. Stumm, s/w, 6 Rollen

Drehbuch: Waldemar Young und Tod Browning, **Kamera:** Marritt B. Gerstad, **Schnitt:** Harry Reynolds, **Bühnenbildner:** Cedric Gibbons und Captain Richard Day, **Kostüme:** Lucia Coulter, **Zwischentitel:** Joseph W. Farnham

Besetzung: Lon Chaney, Marceline Day, Henry B. Walthall, Percy Williams, Conrad Nagel, Polly Moran, Edna Tichenor, Claude King, Andy McLennan, Jules Cowles
Deutsche Titel: UM MITTERNACHT, LONDON NACH MITTERNACHT, DER VAMPYR

THE BIG CITY

Februar 1928. Metro-Goldwyn-Mayer Corporation. Stumm, s/w, 7 Rollen

Drehbuch: Waldemar Young, **Kamera:** Henry Sharp, **Schnitt:** Harry Reynolds, **Bühnenbildner:** Cedric Gibbons und Captain Richard Day, **Kostüme:** Lucia Coulter, **Zwischentitel:** Joseph W. Farnham

Besetzung: Lon Chaney, Marceline Day, James Murray, Betty Compson, Matthew Betz, John George, Virginia Pearson, Walter Percival, Lew Short, Eddie Sturgis, Clinton Lyle, Alfred Allen, F. Finch-Smiles u.a.

WEST OF ZANZIBAR

November 1928. Metro-Goldwyn-Mayer Corporation. Stumm und mit nachvertonter Musikbegleitung s/w, 7 Rollen

Drehbuch: Elliott Clawson nach dem Theaterstück *Kongo* von Chester de Vonde und Kilbourne Gordon, **Kamera:** Percy Hilburn, **Schnitt:** Harry Reynolds, **Bühnenbildner:** Cedric Gibbons und Captain Richard Dey,

Kostüme: David Cox, **Zwischentitel:** Joseph W. Farnham, **Regieassistentz:** Harry Sharrock

Besetzung: Lon Chaney, Lionel Barrymore, Mary Nolan, Warner Baxter, Jane Daly u.a.

Arbeitstitel: South of the equator.

Deutscher Titel: DAS GESETZ DES KONGO

WHERE EAST IS EAST

Mai 1929. Metro-Goldwyn-Mayer Corporation. Stumm und mit nachträglich hinzugefügter Musik, s/w, 7 Rollen

Drehbuch: Waldemar Young nach einer Vorlage von Tod Browning und Henry Sinclair Drago, **Kamera:** Henry Sharp, **Produzent:** Hunt Stromberg, **Schnitt:** Harry Reynolds, **Bühnenbildner:** Cedric Gibbons und James Havens, **Kostüme:** David Cox, **Zwischentitel:** Joseph W. Farnham, **Regieassistentz:** William Ryan.

Besetzung: Lon Chaney, Estelle Taylor, Lupe Velez, Lloyd Hughes, Louis Stern u.a.

Deutscher Titel: DER WEISSE TIGER (nicht zu verwechseln mit dem Film WHITE TIGER aus dem Jahr 1923 von Tod Browning)

OUTSIDE THE LAW (2. Version)

(Remake mit Ton des Filmes von 1920)

August 1930. Universal Pictures Coporation. Ton, s/w, 9 Rollen

Drehbuch: Tod Browning und Garrett Fort, **Kamera:** Roy Field Overbaugh, **Schnitt:** Milton Carruth, **Bühnenbildner:** William R. Schmidt

Besetzung: Mary Nolan, Edward G. Robinson, Owen Moore, Edwin Sturgis, John George, Delmar Watson, DeWitt Jennings, Rockliffe Fellowes, Frank Burke, Sidney Bracy, Matthew Betz, Jack Mower u.a.

DRACULA

Februar 1931. Universal Pictures Corporation. Ton, s/w, 9 Rollen

Drehbuch: Tod Browning und Garrett Ford nach der Erzählung *Dracula* von Bram Stoker, **Kamera:** Karl Freund, **Schnitt:** Milton Carruth, **Bühnenbildner:** Russell A. Gausman, **Kostüme:** Ed Ware und Vera West

Besetzung: Bela Lugosi, Helen Chandler, David Manners, Dwight Frye, Edward Van Slo-

an, Herbert Bunston, Frances Dade, Charles Gerrard, Joan Standing, Moon Carroll, Josephine Velez, Donald Murphy u.a.

FREAKS

Februar 1932. Metro-Goldwyn-Mayer Corporation. Ton, s/w, 7 Rollen

Produzent: Irving Thalberg, **Drehbuch:** Willis Goldbeck und Leon Gordon nach der Kurzgeschichte *Spurs* von Clarence Aaron Robbins (*Munsey's Magazine*, Februar 1923), **Dialoge:** Edgar Allen Wolf und Al Boasberg, **Kamera:** Meritt B. Gerstad, **Schnitt:** Basil Wrangell.

Besetzung: Wallace Ford, Leila Hyams, Olga Boclanova, Rosco Ates, Henry Victor, Harry Earles, Daisy Earles, Rose Dione, Daisy und Violet Hilton, Schlitze, Josephine-Joseph, Jonny Eck, Frances O'Connor, Peter Robinson, Olga Roderick, Koo Koo, Prince Randian, Martha Morris, Elvira Snow, Jennie Lee Snow, Zip und Pip, Elizabeth Green, Angelino Rossito u.a.

Arbeitstitel: Spurs

Deutsche Titel: FREAKS – MISSGESTALTETE, FREAKS

Weitere englische Titel: NATURE'S MISTAKES, THE MONSTER SHOW, FORBIDDEN LOVE.

FAST WORKERS

März 1933. Metro-Goldwyn-Mayer Corporation. Ton, s/w, 7 Rollen

Dialaoge: Laurence T. Stallings, nach dem Theaterstück *Rivets* von John McDermott, **Kamera:** J. Peverall Marley, **Art Direction:** Cedric Gibbons und A. Arnold Gillespie, **Schnitt:** Ben Lewis

Besetzung: John Gilbert, Robert Armstrong, Mae Clarke, Muriel Kirkland, Vince Barnett, Virginia Cherrill, Muriel Evans, Sterling Holloway, Guy Usher, Warner Richmond, Robert Burns, Elaine Line, Robert Graves

MARK OF THE VAMPIRE

April 1935. Metro-Goldwyn-Mayer Corporation. Ton, s/w, 6 Rollen

Drehbuch: Guy Endore und Bernard Schubert, **Kamera:** James Wong Howe, **Schnitt:** Ben Lewis, **Art Direction:** Cedric Gibbons
Besetzung: Lionel Barrymore, Elizabeth

Allan, Lionel Atwill, Bela Lugosi, Jean Hersholt, Henry Wadsworth, Donald Meek, Jessie Ralph, Ivan Simpson, Franklyn Ardell, Leila Bennett, June Gittelsohn, Carroll Borland, Holmes Herbert, Michael Visaroff, Rosamary Glosz u.a.

THE DEVIL DOLL

Juli 1936. Metro-Goldwyn-Mayer Corporation. Ton, s/w, 8 Rollen

Drehbuch: Garrett Fort, Guy Endore, Eric von Stroheim und Tod Browning, **Kamera:** Leonard Smith, **Schnitt:** Frederick Y. Smith, **Art Direction:** Cedric Gibbons, **Kostüme:** Dolly Tree

Besetzung: Lionel Barrymore, Maureen O'Sullivan, Frank Lawton, Rafaela Ottiano, Robert Greig, Lucy Beaumont, Henry B. Walthall, Grace Ford, Pedro de Cordoba, Arthur Hohl, Juanita Quigley, Claire du Brey, Rollo Lloyd, E. Allyn Warren u.a.

MIRACLES FOR SALE

August 1939. Metro-Goldwyn-Mayer Corporation. Ton, s/w, 8 Rollen

Drehbuch: Harry Ruskin, Marion Parsonnet und James Edward Grant nach der Erzählung *Death from a Top Hat: A Merlini Mystery* von Clayton Rawson, **Kamera:** Charles Lawton, **Schnitt:** Frederick Y. Smith, **Art Direction:** Cedric Gibbons, **Kostüme:** Dolly Tree

Besetzung: Robert Young, Florence Rice, Frank Craven, Henry Hull, Lee Bowman, Cliff Clark, Astrid Allwyn, Walter Kingsford, Frederic Worlock, Gloria Holden, William Demarest, Harold, Minjir, Charles Lane, Richard Loo, John Picorri u.a.

Filme anderer Regisseure (alphabetisch nach Filmtitel)

BLUEPRINT

USA 2003

Regie: Rolf Schübel

THE COOK AND OTHER TREASURES

USA 1918

Regie: Roscoe «Fatty» Arbuckle

DANTE'S INFERNO

I 1912

Regie: Giuseppe de Liguoro

DOCTOR X

USA 1932

Regie: Michael Curtiz

ELEPHANT MAN

USA 1981

Regie: David Lynch

FRANKENSTEIN

USA 1910

Regie: nicht bekannt

FRANKENSTEIN

USA 1931

Regie: James Whale

DER GOLEM – WIE ER IN DIE WELT KAM

D 1915

Regie: Henrik Galeen und Paul Wegener

THE HUNCHBACK OF NOTRE DAME

USA 1923

Regie: Wallace Worsely

INTOLERANCE

USA 1916

Regie: D. W. Griffith

THE ISLAND OF LOST SOULS

USA 1933

Regie: Ernest B. Schoedsack

JURASSIC PARK

USA 1993

Regie: Steven Spielberg

DAS KABINETT DES DR. CALIGARI

D 1920

Regie: Robert Wiene

KING KONG

USA 1933

Regie: Merian C. Cooper und Ernest B. Schoedsack

KONGO

USA 1932

Regie: William J. Cowen

MAR ADENTRO

I/F/E 2004

Regie: Alejandro Ameribár

MILLION DOLLAR BABY

USA 2004

Regie: Clint Eastwood

THE MIRACLE MAN

USA 1919

Regie: George Loane Tucker

MOCKERY

USA 1927

Regie: Benjamin Christensen

NOSFERATU

D 1922

Regie: Friedrich W. Murnau

OLIVER TWIST

USA 1911/12

Regie: H.A. Spanuth (?)

OLIVER TWIST

GB 1912

Regie: Thomas Bently

THE PENALTY

USA 1920

Regie: Wallace Worsely

THE PHANTOM OF THE OPERA

USA 1925

Regie: Rupert Julian

A RECLESS ROMEO

USA 1917

Regie: Roscoe «Fatty» Arbuckle

THE SCARLET CAR

USA 1917

Regie: Joseph de Grasse

STRANGERS ON A TRAIN

USA 1950

Regie: Alfred Hitchcock

THE STORY OF THE KELLY GANG

AUS 1906

Regie: Charles Tait

TELL IT TO THE MARINES

USA 1927

Regie: George Hill

THE TRAP

USA 1922

Regie: Robert Thornby

[Filme für den Jahrmarkt]

F um 1900

Regie: George Méliès