

Bachelorarbeit aus dem Seminar ‚Filmanalyse I (Gender Studies)‘

Wintersemester 2019/2020

Betreut von Univ.-Prof. Mag. Dr.phil. Gabriele Jutz

Monströse Sexualität:

Beziehungen und Begehren in Tod Brownings *Freaks* (USA 1932)

Verfasser: Pascale Maxime Ballieul

Matrikelnummer: 01240654

kkp: Kunst und kommunikative Praxis (Bildnerische Erziehung)

Inhaltsverzeichnis

Abstract und Keywords	4
Einleitung	5
Kontextuelle Ebene	
Das Aufkommen des Horrorfilmes und Hollywoods Mythenproduktion	8
Die Ursprünge der Stereotype um Menschen mit Behinderung und ihr Fortdauern im Horrorfilm	9
Vom „Hofzweig“ zur Freakshow	11
The Making of <i>Freaks</i>	12
Die öffentliche Reaktion und die Zensur	15
Die Zeit, in der <i>Freaks</i> mit dem Zirkus reiste	16
Die Wiederentdeckung	17
Kultstatus	19
Textuelle Ebene	
Handlung	22
Struktur des Films	25
Einsatz von Musik im Film	26
„Freakishness“ in <i>Freaks</i>	28
Die Beziehung der „Freaks“ und der „Nicht-Freaks“ zueinander	30

Romantisches und sexuelles Begehren im Film	31
Hans und Frieda	32
Hans und Cleopatra	32
Die siamesischen Zwillinge Daisy und Violet	33
Josephine Joseph	34
„God looks after all his children“ – Infantilisierung und damit einhergehende Ent-sexualisierung und Ent-geschlechtlichung in <i>Freaks</i>	36
<i>Male gaze, able-bodied gaze</i> und der Blick der „Freaks“	38
Im Untergrund: Die „Freaks“ unter den Zirkuswagons	40
Die Rache der „Freaks“: „Freakishness“ als Strafe	40
Conclusio	42
Literaturverzeichnis	47

Abstract

Tod Brownings *Freaks* (1932) war zur Zeit seiner Veröffentlichung ein Skandal, blieb in vielen Gebieten der Welt lange zensiert, galt zwischenzeitlich als verschollen, während er unter den Titeln *Forbidden Love* und *Nature's Mistakes* im Wanderzirkus als sexueller Exzess beworben wurde, bis ihn schließlich die Underground-Szene der 1960er Jahre für sich entdeckte, er sich in den 1970er Jahren zum beliebten Midnight-Movie entwickelte und Kultstatus erlangte. Der Film spielt dabei nicht nur hinter den Kulissen einer Freakshow, sondern seine Bewerbung und Rezension besitzen eine Reihe von Parallelen zu dieser Art der Sideshow-Tradition. Was sich in den Reaktionen auf den Film widerspiegelt ist seine Ambivalenz, die sich besonders deutlich auf der Ebene des Begehrens manifestiert: Während einige der „Freaks“ im Film durch ihre Einordnung in das cis-heterosexuelle Gefüge bis zu einem gewissen Grad eine Normalisierung erfahren, dienen andere Charaktere der Schaulust und der Anregung sexueller Fantasien des Publikums, erleben aufgrund ihres tabuisierten Begehrens auch in der Parallelwelt Zirkus Gewalt oder werden auf die ent-sexualisierte und ent-geschlechtlichte Ebene von Kindern gesetzt.

Keywords

Freak Shows – Cis-Heteronormativität – Dis_ability – Behinderung – Intergeschlechtlichkeit – Körnernormen – Queer Reading

Einleitung

„Kein anderer Film erzählt klarer und besser von der Menschlichkeit von ‚Monstern‘ und dem Monster Mensch als dieser: Ein Aufruf zur Solidarität unter Ausgegrenzten, eine Anleitung zu Aufstand und zivilem Ungehorsam“¹, so wird *Freaks* (1932) vom /slash-Festival des fantastischen Films beschrieben, welches den Film jährlich im Programm des Hauptfestivals zeigt. In dieser Filmanalyse werde ich der Frage nachgehen, inwiefern diese „Monster“ als solche konstruiert werden, was es ist, das sie dennoch menschlich macht und welche Hierarchien es trotz dieser vermeintlichen Solidarität innerhalb des sozialen Gefüges der im Zirkus lebenden Charaktere gibt. Dabei werde ich ein besonderes Augenmerk auf Sexualität und Cis-Heteronormativität legen, sowohl im Film als auch in der Bewerbung dessen. Ich gehe dabei bewusst von einer historisch-gesellschaftlichen Konstruktion des Monströsen aus und werde dabei psychoanalytische Interpretationen – soweit es möglich ist – umgehen. Ich beziehe mich dabei auf den Gender- und Queertheoretiker Jack² Halberstam, der sich von der Tradition, sich *gothic fiction*³ psychologisch beziehungsweise psychoanalytisch zu nähern, abgrenzt. Für Halberstam sind Monstrosität und die Angst, die sie aufkommen lässt, historisch konditioniert, anstatt allgemeingültig psychologisch (Halberstam, 2000: 6). Er formuliert den Anteil der Psychologie in seiner Analyse folgendermaßen:

A historical study of Gothic and of Gothic monstrosity must actually avoid psychoanalytic readings just long enough to expose the way that Gothic actually participates in the production of something like a psychology of self. However, as will be clear, certain psychoanalytic positions on fear and desire are useful ways of negotiating between the psychic and the social

¹Verein zur Förderung des Fantastischen Films (VFFF): „Freaks 1932“. slashfilmfestival.com/programm-2019/freaks-1932 (02.03.2020).

² Das Buch *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*, auf das ich mich hier beziehe, erschien noch unter seinem alten Namen „Judith“.

³ Zu Deutsch wird gothic fiction zumeist als „Schauerliteratur“ übersetzt. Ich verwende das englische Wort, da es sich hierbei um die Ausformung dieser Gattung in England handelt, und weil der Begriff *Gothic* über die Literatur hinaus auch andere Kunst- und Kulturtechniken miteinschließt, die aus dieser Tradition hervorgegangen.

and of showing how some social mechanisms are internalized to the point that they are experienced as internal mechanisms (2000: 8).

Die Kategorien, die er dabei hauptsächlich thematisiert sind Geschlecht, Sexualität, Nationalität, Klasse sowie *race*⁴. Ich werde diese um die Dimension der Behinderung, beziehungsweise um Körpernormen und dem Herausfallen aus diesen, erweitern. Hier beziehe ich mich auf Travis Sutton, der in „Avenge the body: Disability in Horrorfilm“ (Sutton 2014: 73–89) argumentiert, dass der Film *Freaks* die behinderten Charaktere als queere Community marginalisiert, sowie Robert McRuer, der den Begriff „Compulsory Able-Bodiesness“ geprägt hat und diesen als eng verwoben mit „Compulsory Heterosexuality“ (Zwangsheterosexualität) sieht (McRuer 2006: 2). Dies bedeutet, dass sowohl Heterosexualität als auch Nicht-Behinderung⁵ dadurch, dass sie als Norm gesehen werden, unsichtbar sind und nicht hinterfragt werden. Dies zeigt sich unter anderem daran, dass Ärzt_innen und Psycholog_innen, die von einem medizinischen Modell von Homosexualität ausgingen, dazu neigten, nach dem Ursprung dieser zu suchen, anstatt nach dem von Heterosexualität (2014: 75). Auf dem Feld der Behinderungen und körperlicher Variation (wie beispielsweise Intergeschlechtlichkeit), die nach wie vor stark von einer medizinischen Sicht geprägt sind, verhält es sich ebenso. Dies führt dazu, dass Körper außerhalb dieser unausgesprochenen Normen hinterfragt werden, anstatt dass die Normen selbst in Frage gestellt werden. Da sich die beiden dominanten Systeme laut McRuer gegenseitig bedingen, bedeutet die Exklusion aus dem einen meist auch eine Exklusion aus dem anderen.

Ich werde in dieser Analyse argumentieren, weshalb diese Exklusion in *Freaks* zu beobachten ist, diese jedoch eine Hierarchisierung zwischen den Charakteren, die nur aus einem dieser Systeme herausfallen (in diesem Fall gängigen Körpernormen nicht entsprechen, aber heterosexuelles Begehren zeigen beziehungsweise an cis-heteronormativen Praxen teilhaben) und jenen, die aus

⁴ Ich verwende das englische Wort *race* anstatt des deutschen Wortes Ethnizität, da sich dieses in der Bedeutung unterscheidet und es um den englischen Diskurs um *race*, und eben nicht *ethnicity*, handelt.

⁵ Man beachte, dass es im Deutschen kein alleinstehendes Wort für Menschen gibt, die keine Behinderung haben.

beiden Systemen ausgeschlossen werden (die diesen Körnernormen nicht entsprechen und nicht-cis-heterosexuell sind), nicht ausschließt, sondern begünstigt.

Kontextuelle Ebene

Das Aufkommen des Horrorfilmes und Hollywoods Mythenproduktion

Mitte der 1930er Jahre erlebte Hollywood einen regelrechten Horrorfilmboom, besonders Monsterfilme waren auf dem Vormarsch. Es wird vermutet, dass der kommerzielle Erfolg, den Universal mit dem Film *Dracula* (1931) hatte, das für seinen Glamour bekannte Studio Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) dazu veranlasste, sich auch auf dieses Genre einzulassen. Während Universal gleich darauf folgend den nächsten Monsterfilm, *Frankenstein* (1931), entwickelte, versprach *Draculas'* Regisseur Tod Browning, der einige Jahre im Zirkus und dem Karneval auftrat, später nach Hollywood ging und bereits bei einigen Filmen von MGM Regie führte, dem Studio den „ultimativen Horrorfilm“ (Stevenson, 1997: 33). Dazu schrieb er, gemeinsam mit vier weiteren Autoren, Tod Robbins' Geschichte *Sporen*, deren Rechte MGM bereits im Jahr 1923 angekauft hatte, zu einem Drehbuch um (1997: 35). Im Gegensatz zu der Erzählung, in der die „Freaks“ sich gegenseitig angreifen und sich boshaft gegenüber einander verhalten, bilden sie im Film eine eng verbundene Gemeinschaft mit ihrem eigenen Verhaltenskodex, wie auch im Eingang des Films ausführlich beschrieben wird. Dieses Bild von einer in sich geschlossenen, gemeinschaftlichen Ordnung passte zu Brownings Weltanschauung, und zu den Bestrebungen Hollywoods, neue Mythen zu etablieren (1997: 38).

Dies wurde, als der Film in die Kinos kam, von Browning insofern verstärkt, da er den Film wie auf einem Jahrmakel anpries: Er beschrieb die „Freaks“ als abseits von der Gesellschaft lebend, und dass es „äußerst schwierig [sei], ihre Gebräuche, Sprache und Traditionen zu erlernen.“ (1997: 38). Er behauptete weiters, dass er, als er selbst im Zirkus war, monatelang daran arbeitete, ihr Vertrauen zu erlangen, und selbst nur sehr wenig über sie erfuhr. Sie hätten zudem über die Jahrhunderte eine Sprache entwickelt, die sich wie Geschnatter anhöre, und die zum Teil angeblich im Film hörbar sei. Kleinwüchsige waren seiner Ansicht nach besonders

„exotisch“. Er behauptete, die meisten von ihnen kämen „aus den Bergen der Karpathen [sic!] in Österreich, wo klimatische oder auch andere Umstände die endokrinen Drüsen des Körpers so zu beeinflussen scheinen, daß [sic!] das Wachstum gestoppt wird ... sie bevölkern in Österreich ganze Dörfer, wo sie alles Mögliche treiben“ (1997: 38). Dieses Ausschlachten von Stereotypen und das ungehemmte Erfinden von phantastischen Lügengeschichten war damals eine übliche Praxis des Zirkusses, die Browning wohl noch aus seiner Zeit, in der er dort unter anderem Marktschreier für „den wilden Mann aus Borneo“, der in Wirklichkeit ein kostümierter Afroamerikaner war, kannte (1997: 32).

Die Ursprünge der Stereotype um Menschen mit Behinderung und ihr Fortdauern im Horrorfilm

Interessanterweise werden einige dieser Mythen im Vorspann des Filmes beschrieben. Dort heißt es, dass im Altertum alles, was von der Norm abwich, als schlechtes Omen und Repräsentation des Bösen gesehen wurde, dass Gottheiten des Unglücks in der Form von Monstern auf der Erde auftraten, und dass Ungerechtigkeit sowie Elend den „verkrüppelten“ und „deformierten“ Tyrannen Europas und Asiens zugeschrieben wurden. Weiters wird auf die Schande eingegangen, die die Geburt eines „missgebildeten“ Kindes mit sich brachte und dass diese deshalb ausgesetzt und dem Tode überlassen wurden. Sollte einer dieser „*Freaks of nature*“ dennoch überlebt haben, wurde ihm stets mit Misstrauen begegnet (1932: 00:01–01:06).

Diese Assoziation zwischen dem Nicht-Entsprechen von gesellschaftlichen Körnernormen und moralischer Verdorbenheit, die in dieser Darstellung im Film aufrechterhalten wird, geht laut Sutton auf die Literatur zurück. Er nennt dabei William Shakespeares *Richard III*, in welchem die physischen Deformitäten seine innere Sittenlosigkeit signalisieren (Sutton 2014: 76). Dies baut auf dem Glauben dieser Zeit auf, der besagt, dass Nähe oder Distanz zu Gott sich äußerlich bemerkbar macht. Obwohl sowohl das medizinische als auch das soziale Modell von Behinderung diese Anschauung bestreiten, setzt sie sich im Horrorfilm hartnäckig bis heute fort.

Häufig zeigt sich das darin, dass behinderte Antagonist_innen wenig Motive für ihre Gräueltaten und Brutalität haben, abgesehen von sadistischem Lustgewinn, wie es in *The Hills Have Eyes* (1977) oder *Wrong Turn* (2003) zu sehen ist (2014: 77). Oft sind es auch nicht die behinderten Charaktere selbst, die der Antrieb hinter moralisch verwerflichem Verhalten sind, sondern sie schlüpfen in die Rolle der_des „Assistent_in des Bösen“. So beispielsweise in Brownings *The Unknown*, in dem der bucklige Kleinwüchsige Cojo dem Hauptcharakter „Alonzo the Armless“ assistiert, der zu Beginn des Filmes lediglich vorgibt, keine Arme zu haben, sich dann allerdings, nachdem er einen Mord begangen hat, dazu entscheidet, sich beide Arme amputieren zu lassen. Cojo hilft ihm sowohl bei der Vortäuschung seiner Armlosigkeit als auch beim Mord, wodurch seine Behinderung Alonzos moralische Verderbtheit symbolisiert. Dies wird besonders klar, nachdem Alonzos Arme operativ entfernt wurden und Cojo aus dem Film verschwindet (2014: 77).

Ein anderes Stereotyp von Menschen mit Behinderung ist das des „Sweet Innocent“, welches Martin F. Norden in *The Cinema of Isolation* geprägt hat. Sutton verortet in der Literatur Tiny Tim aus Charles Dickens *A Christmas Carol* als ikonisches Beispiel dafür. Das Problem an diesem Stereotyp ist, dass es dem jeweiligen Charakter jegliches Begehren und moralische Handlungskompetenz abspricht (2014: 78). Dem, sowie dem Bild der_des „Sainted Sage“, die_der meist älter als „Sweet Innocent“ ist und durch deren_dessen Behinderung (meist Blindheit) besondere Weisheit und moralische Überlegenheit innehat, gegenüberstehend sieht Norden das Stereotyp des „Obsessive Avenger“ (2014: 78–79). Diese_r ist meist die Figur eines erwachsenen Mannes, der nach Vergeltung gegenüber der_dem Verursacher_in seiner Behinderung und/oder der_demjenigen, die_der seinen Moralcode verletzt hat, trachtet (Norden 1994: 52). Dies unterstützt das Vorurteil, dass Menschen mit Behinderung verbittert seien und Neid gegenüber nicht-behinderten Personen empfinden würden, was laut Sutton mehr über die kulturelle

Hierarchie und die Unsicherheit der dominanten Position, als über die gelebten Erfahrungen und Perspektiven behinderter Personen aussagt (2014: 79).

Vom „Hofzwerg“ zur Freakshow

Im Vorspann von *Freaks* ist weiters davon zu lesen, dass gelegentlich eine_r dieser „Unglücklichen“ auf den Hof gebracht wurde, um zur Belustigung der Adligen verspottet zu werden (1932: 01:15). Gerade kleinwüchsige Menschen lebten oft am Königshof oder bei anderen Eliten und galten als Statussymbol derer (Ferrufino-Coqueugnot 2018: 1). Die öffentliche Zurschaustellung von so genannten „Freaks“ auf einem Jahrmarkt lässt sich bis 1123 zurückverfolgen (Broome 2009: 324). Zwischen 1880 und 1900 waren in den USA so genannte „Dime Museums“ populär, die weniger ein Museum waren als eine Entertainment-Show, wo Leute, die Großteils aus der Arbeiterklasse kamen, oftmals ihre erste Vaudeville Show oder ihren ersten Film sehen konnte (2018: 4–5). Dort konnten „Freaks“ zwischen 25\$ und 500\$ pro Woche verdienen, wobei viele dieser „Museen“ ihre Darsteller_innen auch ausbeuteten. Meistens waren fünf verschiedene Arten von „Freaks“ dort zu sehen: Die *natural freaks*, die bereits mit einer Behinderung auf die Welt gekommen sind, die *self-made freaks*, die beispielsweise tätowiert waren, *novelty artists* wie Feuerspucker und *non-western freaks*, die als „exotische Kuriositäten“ gesehen wurden. Die fünfte Gruppe war *fake freaks*, die lediglich so taten, als wären sie *natural freaks* (2018: 5–6). Einige dieser Dime Museums reisten herum, und aus diesen entstanden in weiterer Folge die „Side Shows“, während sich gleichzeitig etliche „Freaks“ dem Zirkus anschlossen (2018: 6). Diese Entwicklungen waren nicht ausschließlich in den USA zu finden, auch in Westeuropa, wo der Film *Freaks* spielt, erfreuten sich Freakshows zu jener Zeit größter Beliebtheit. Obwohl diese Art des Entertainments bereits in den 1930er Jahren immer mehr an Beliebtheit verlor, als neue Formen der Unterhaltung, wie das Radio und später das Fernsehen, in den Mittelpunkt rückten, und sich die Medizin ständig weiterentwickelte, war in Deutschland bis nicht vor allzu langer Zeit noch eine Art dieser Zurschaustellung von Menschen,

die nicht den gängigen Körnernormen entsprechen, zu finden: Im *Holiday Park* in Rheinland-Pfalz lebten bis in die 1990er Jahre kleinwüchsige Menschen in der so genannten „Liliputaner-Stadt“ wie Märchenfiguren in Wohnwägen, in die die Besucher_innen jederzeit hineinschauen konnten⁶.

The Making of *Freaks*

Browning, der bereits bei anderen Horrorfilmen Regie geführt hatte, entschied sich für *Freaks* ausnahmsweise keinen Maskenbildner zu engagieren: Die „Freaks“ sollten echt sein. Dies stellte sich als äußerst einfaches Unterfangen heraus, MGM wurde regelrecht bombardiert mit Fotos und Lebensläufen von hoffnungsvollen Darsteller_innen (Stevenson 1997: 41). Letzten Endes entschied man sich für „den lebenden Torso“ Prince Randian, „das lebende Skelett“ Pete Robinson, „die bärtige Frau“ Olga Roderick, „die armlosen Mädchen“ Martha Morris und Frances O'Connor, „halb Mann, halb Frau“ Josephine Joseph, „den halben Jungen“ Johnny Eck, die „Vogelmädchen“ Elizabeth Green und Minnie Woolsey unter dem Namen Koo Koo, und die „Pinheads“ (Menschen mit Mikrozephalie⁷) namens Elvira Snow, Jenny Lee Snow (unter den Bühnennamen Pip und Zip), sowie Schlitzie. Einige der Schauspielenden übernahmen in Nachhinein noch andere Rollen, wie die zwei deutschen Kleinwüchsigen Harry und Daisy („die Mae West von Lilliput“) Earles, die 1939 mit ihrer ganzen Familie in *The Wizard of Oz* mitspielten. Harry übernahm zudem eine Rolle in dem Western *Terror in Tiny Town* (1938), in dem nur Kleinwüchsige mitspielten (1997: 41–42). Die beiden siamesischen Zwillinge Daisy und Violet Hilton spielten 1950 im Exploitation-Film *Chained for Life*, der lose an ihr Leben angelehnt ist, die Hauptrollen, während Johnny Eck, „der halbe Junge“, der ohne Beine auf die Welt kam, in *Tarzan the Ape Man* (1932) ein vogelartiges Wesen spielte. Der Meistbeschäftigte unter den Darstellern

⁶ Vgl. Krause, Till 2013, Zeitungsartikel „Besuch in der Kleinstadt“ aus Heft 26/2013, sz-magazin.sueddeutsche.de/gesellschaft-leben/besuch-in-der-kleinstadt-79783 (04.03.2020)

⁷ Mikrozephalie nennt man eine Entwicklungsbesonderheit, bei der der Kopfumfang eine vergleichsweise geringe Größe aufweist. Dies geht für die Betroffenen mit einer geistigen Behinderung einher.

von *Freaks* war der Kleinwüchsige Angelo Rossitto, der in den 1940ern in vielen Low-budget Thrillern auftrat und bis in die 1980er Jahre aktiv blieb. Seine letzte größere Rolle spielte er in *Mad Max – Beyond Thunderdome* (1985). Trotz der vielen weiteren Filmrollen, die einige der Darsteller_innen besetzten, wurden sie dennoch meist als allererstes mit Brownings *Freaks* assoziiert (1997: 43).

Während es für MGM ein Leichtes war, die „Freaks“ zu besetzen, war es umso schwieriger, Schauspieler_innen für die restlichen Rollen zu casten. Viele lehnten ab, bis sich schließlich Olga Baclanova, die als Vamp in der Stummfilmära bekannt wurde, für die Rolle der Cleopatra fand (1997: 43). Sie mochte das Drehbuch, und kam gut mit Harry Earles aus, doch als sie die anderen Mitwirkenden zum ersten Mal sah, war sie entsetzt und sagte im Nachhinein „[...] ich konnte nicht hinsehen, ich wollte nur ohnmächtig umfallen. Ich wollte heulen“ (1997: 44). Sie stimmte dennoch zu, im Film mitzuspielen und gewöhnte sich langsam an die anderen Darstellenden, bis auf eine „[...] die wie ein Affe war, sie wird manchmal verrückt“ (in einem Bericht zu den Dreharbeiten ist von einem ‚Pinhead‘, der an seinen Aufpasser angekettet ist“ die Rede) (1997: 44).

Solche Reaktionen waren keine Seltenheit: Es gibt Berichte darüber, dass sich der Autor F. Scott Fitzgerald und der Drehbuchautor Dwight Taylor eines Tages in der Kantine von MGM zum Mittagessen trafen, und dort die Schauspieler_innen von *Freaks* vorfanden. Da sich die Hilton-Zwillinge an den gleichen Tisch, auf einen Sessel für eine Person setzten, und sich gegenseitig fragten, was sie bestellen würden, wurde Fitzgerald grün im Gesicht, hielt sich die Hand vor den Mund und raste hinaus (1997: 45). Von da an durften die „Freaks“ mit Ausnahme von Harry und Daisy Earles sowie der Hilton-Schwestern die Kantine nicht mehr betreten und wurden stattdessen in einem Zelt nahe dem Set versorgt. Der Cutter des Film sagte dazu „Es war schlimm genug, die Freaks tagsüber sehen zu müssen, wenn man über das Set ging oder an ihnen vorbei mußte [sic!], wenn sie beim Essen waren, aber wenn man sie sich 18 Stunden am Tag am Schneidetisch ansehen mußte [sic!], dann wollte man nur noch die Wand hochgehen“ (1997: 45).

Diese Berichte zeigen bereits beim Filmdreh eine Hierarchie, die unter den „Freaks“ geschaffen wurde: Während Harry und Daisy Earles sowie Daisy und Violet Hilton in der Kantine essen durften, und Olga Baclanova zwar von vielen der „Freaks“ so dermaßen schockiert war, dass sie sie gar nicht ansehen konnte, aber sich mit Harry sehr gut verstand und scheinbar keine oder weniger Probleme mit ihm hatte, wurden die anderen Darstellenden weiter ins Abseits gedrängt. Es gibt auch eine Anekdote darüber, die besagt, dass Daisy Earles beim Durchsehen der Fotos von Bewerber_innen für die Rollen der „Freaks“ ein Bild in die Hand nahm, mit der Zunge schnalzte und sagte: „Oh my, it must be dreadful to be like that“ (Skal and Savada, 1995: 167).

Während der Dreharbeiten wurden bereits Abschwächungen des ursprünglichen Drehbuchs vorgenommen: So sollten die „Freaks“ ursprünglich beispielsweise in der Hochzeitsbankettszene in den mit Wein befüllten Pokal, der herumgereicht wird, sabbern, um das Ekelgefühl noch zu verstärken, worauf letztendlich allerdings verzichtet wurde (Stevenson 1997: 46). Nachdem Browning den Film Ende 1931 fertig stellte, engagierte Studio Chief Thalberg den Script Editor Leonard Praskins, um die ersten Änderungen vorzunehmen und den Film auf die Voraufführung im Januar 1932 vorzubereiten (Larsen und Haller 2002: 166). Diese war dennoch ein Debakel, und MGM erklärte *Freaks* für nicht vorzeigungswürdig bis zum gesetzten Veröffentlichungsdatum. Um weiteren Ablehnungen vorzubeugen, wurde daraufhin der Film nochmals drastischen Kürzungen und Änderungen unterzogen, sodass das Studio Einsparungen am Versand machen konnte und Kinos ihn als Double Feature zeigen konnten (2002: 166). Die finale Version war nun um etwa 30 Minuten kürzer und dauerte nur noch etwa eine Stunde.

Die öffentliche Reaktion und die Zensur

Obwohl Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA) schon im Jahr 1930 den Motion Picture Production Code (auch bekannt als „Hays Code“, nach dem Präsidenten der Organisation, Will H. Hays, benannt) einführte, trat dieser erst 1934 in Kraft (Petley 2014: 131). Horrorfilme waren für das Studio Relations Committee (SRC), das von Hays im Jahr 1927 gegründet wurde, besonders problematisch und im Dezember 1931, während *Dracula*, *Frankenstein* und *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* gerade im Verleih waren oder auf dem besten Weg dorthin, stellte der Leiter dieses Komitees, Colonel Joy, an Hays die Frage, ob es sich dabei um Entwicklungen handele, die besser aufgehoben oder gänzlich erstickt werden sollen (Petley 2014: 131). Filmproduzent_innen fanden allerdings bald heraus, dass im Hays Code zwar der Umgang mit Sex, Verbrechen, Spott, Politik, Kirche und Schule vorgegeben wird, er allerdings nichts über Grauen an sich beinhaltet (Doherty 1999: 297). Lokale und internationale Zensurbehörden gingen gegen Horrorfilme allerdings häufig viel strenger vor, so musste *Freaks* beispielsweise in Atlanta nach einem einzigen Tag im Kino bereits aus dem Verleih genommen werden und war in England bis 1963 verboten (2002: 167–168).

Ein Grund für die strenge Zensur von *Freaks* wird häufig in der Bewerbung des Films vermutet, die Sätze beinhalteten wie „Can a full-grown woman truly love a midget?“ oder „Do the siamese twins make love?“. Dies zeigt, dass von Beginn an tabuisierte sexuelle und romantische Beziehungen den Kern des „Freakischen“ am Film bildeten und damit versucht wurde, die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Dieser Darstellung von Beziehungen zwischen Personen, deren Körper als gravierend unterschiedlich wahrgenommen wurden, dürfte auch einen großen Teil der Ablehnung des Publikums und der Kritiker_innen zu verdanken sein. Diese machte dem Studio vor allem zu schaffen: Der Film wurde von Kritiker_innen zerrissen, jene unter ihnen, die den Film lobte, taten dies mit einer nicht geringen Portion Sarkasmus. Auch in finanzieller Hinsicht

war der Film ein Fiasko für MGM, das ohnehin unter dem Rückgang der Kinobesuche seit 1930 litt (1997: 50).

Ein weiterer Grund für den Misserfolg von *Freaks* war vermutlich, dass Filme, die im Zirkus spielen und Deformationen, auch wenn sie durch Maskenbildner zum Ausdruck kamen, in der Ära des Tonfilmes aus der Mode gerieten (2002: 168). War der Schauspieler und Maskenbildner Lon Chaney, der des Öfteren mit Browning zusammenarbeitete in den 1920er Jahren noch für seine Fähigkeit, Behinderungen darzustellen bekannt und beliebt, lösten elegantere Rollen, wie die des Vampirs in *Dracula* (1931) diese Praxen in den 1930er Jahren ab. Mit Bela Lugosi in der Hauptrolle war ein Horrorfilm geschaffen, der zwar unnatürlich, jedoch zugleich anspruchsvoll und erotisch war (2002: 168). Im Vergleich dazu wurden Freakshows mehr und mehr als Spektakel für „Bauertrampel“ wahrgenommen. Durch die Popularisierung von Eugenetik, die nach dem Ersten Weltkrieg stark zunahm, wuchs das Vorurteil, dass Menschen mit Behinderungen zu Gewalt tendierten. Die Institutionalisierung von Menschen, die als „nicht normal“ eingestuft wurden, wuchs in den Ballungszentren, während in den weniger entwickelten Gebieten, in denen Krankenhäuser und andere Anstalten noch eine Seltenheit waren, Zirkusse und Freakshows nach wie vor Anklang fanden (2002: 168–169).

Die Zeit, in der *Freaks* mit dem Zirkus reiste

Freaks geriet nach der katastrophalen und sehr kurzen Zeit, die er in den Kinos gespielt wurde, in Vergessenheit und wurde erst in den 1940er Jahren von Dwain Esper wiederentdeckt. Er hatte bereits große Erfolge damit erzielt, seinen Film *Narcotic* (1933) auf Jahrmärkten zu zeigen, häufig gemeinsam mit dem einbalsamierten Körper von „Elmer, dem Rauschgiftsüchtigen“ (Stevenson 1997: 52). Er kaufte 1948, angeblich für eine äußerst geringe Summe, die Verleihrechte an *Freaks* an und ging damit fast zehn Jahre lang auf Tour. Während dieser Zeit zeigte er den Film in Dorf-

und Autokinos, heruntergekommenen Vaudeville- und Burlesquetheatern und billigen Vergnügungsvierteln (1997: 53).

Er taufte den Film zuerst in *Forbidden Love*, und später in *Nature's Mistakes* um, und bewarb ihn mit sensationslüsternen Plakaten, gefolgt von Presseberichten, die den Film als eine Flut abnormer sexueller Sensationen darstellte (1997: 53). Stevenson beschreibt die Wiederbelebung von *Freaks* durch Esper folgendermaßen:

Frankenstein nicht unähnlich, holte er den Film aus dem Grab, verpasste ihm mit Hilfe einer Werbekampagne und zwei neuen Titeln ein neues Gesicht und ließ [sic!] an ihm zudem noch eine schlampige Organtransplantation durchführen, in Form neuer Szenen mit Freaks, die mit dem Film nichts zu tun hatten und die Esper darin ‚verklappt‘ haben soll (1997: 52).

Es gibt ebenfalls Berichte davon, dass Esper eine „Problemlösungsrolle“ in Form von einem kurzen Film aus einem Nudistenlager besaß, für den Fall, dass das Publikum, welches viel nackte Haut und „abnormale“ Sexszenen erwartete, davon enttäuscht sei, dass *Freaks* dies nicht beinhaltete (1997: 54). Fünf Jahre seiner Tour soll Esper eine der wenigen Freakshows, die es damals noch gab, unter Vertrag genommen haben, um eine Kombination von Film- und Life-Programm bieten zu können (1997: 54). *Freaks* wurde somit selbst zu einem „Freak“, zu einem der letzten Hinterbliebenen der Freakshow-Tradition.

Die Wiederentdeckung

Erst Mitte der 1950er Jahre, als sich die wohlhabende Cineastin Willy Werby auf eine Horrorfilm-Retrospektive vorbereitete, sollte *Freaks* wieder fernab von Zirkuszelten und schäbigen Lokalen zu sehen sein. Gemeinsam mit der Camera Obscura Film Society, der sie vorstand, plante sie eine Zusammenstellung kurzer Filmausschnitte und einen Spielfilm zu zeigen, der noch nicht feststand (1997: 55). Sie wurde von Bekannten an den berühmten Satanisten Anton LaVey verwiesen, der sich mit dem Genre des esoterischen Horrorfilms bestens auskannte und eine Leidenschaft für das frühe Exploitation-Kino besaß (1997: 55–56). LaVey, der satanistische Qualitäten in dem Film

erkannte, sah eine Gelegenheit, *Freaks* wiederaufzuführen und ihn im Kontext des klassischen Horrorfilms angemessen zu würdigen (1997: 55). Werby entschied sich schließlich dazu, den Film bei der Retrospektive namens „Die Geschichte des Makabren“ zu zeigen und begab sich auf die Suche nach einer Kopie, was sich allerdings als äußerst schwierig herausstellen sollte. Sie telefonierte mit einigen Anwält_innen MGMs, doch diese wussten nichts über den Verbleib des Films. Esper aufzuspüren sollte sich ebenfalls als schwieriges Unterfangen herausstellen. Als sie ihn schließlich ausfindig machen konnte, kaufte sie ihm die Rechte an *Freaks* für etwa 5000 Dollar ab (1997: 57). Zusätzlich musste sie allerdings noch nach einer Kopie suchen, die in gutem Zustand war, da sich kaum jemand um eine angemessene Konservierung gekümmert hatte. Eine solche fand sie schließlich in einem Burlesk-Theater in Oakland. Von da an wurde *Freaks* unter Werbys Aufsicht an Universitäten, Filmmuseen und vor Filmgesellschaften aufgeführt (1997: 57). Kurz darauf verkaufte sie die Rechte allerdings um 15 000 Dollar an Raymond Rohauer, der den Film gemeinsam mit Myron Bresnick verlieh, bis die Rechte an MGM zurückfielen (1997: 58).

In den frühen 1960er Jahren geschah schließlich eine Wiederentdeckung und Neukontextualisierung von *Freaks*, und gerade in der Underground-Szene wurde der Film reichlich gefeiert. Das Wort „Freak“ wandelte sich in seiner Bedeutung, die Hippies trugen ihren Beitrag dazu bei und besetzten diesen positiv. Im Jahr 1967 kaufte das Museum of Modern Art in New York den Film und im gleichen Jahr drehte der Regisseur David F. Friedman als Hommage an ihn den Film *She Freak* (1997: 61). In den 1970er Jahren erlebte *Freaks* ein erneutes Come-back als Midnight Movie, wo er häufig als Double Feature mit anderen wiederentdeckten Filmen der gleichen Zeit gezeigt wurde (1997: 62–63). 1986 brachte MGM/UA (United Artists) *Freaks* schließlich in kunstvoll gestalteter Verpackung als Video auf den Markt, was zu einer schlagartigen Verbreitung des Films führte (1997: 64).

Kultstatus

Die langanhaltende Popularität von *Freaks* nach dessen Wiederentdeckung wird häufig der Identifikation des Gegenkulturpublikums als „Freaks“ zugeschrieben (Church 2011: 12). David Church beschreibt Kultfilme in „Freakery, Cult Films, and the Problem of Ambivalence“ als solche, die eine kleine, aber treue Gruppe an Fans erlangen, die an wiederholten Screenings und ritualisiertem Verhalten rund um den Film teilnehmen und spezifische Lesestrategien aufweisen (2011: 3). Diese Fans, auch „Cultists“ genannt, gewinnen subkulturelles Kapital, indem sie ihre Filmauswahl als eigentümlicher und vermeintlich unzugänglicher präsentieren als massenproduzierte Filme, und grenzen sich somit vom „Mainstream“ ab (2011: 3).

Während laut Church das frühe *cinema of attractions*, wie es von Tom Gunning beschrieben wurde, der Tradition der Freakshows folgte, indem es den Körper selbst zum Spektakel machte und Narration einen geringeren Stellenwert besaß, war das klassische Hollywoodkino von Handlung als Hauptspektakel geprägt (2011: 6). Dadurch entwickelte sich parallel zum Hollywoodkino das von Eric Schaefer beschriebene *classical exploitation cinema*, welches unabhängig produzierte Filme hervorbrachte, die alles lieferten, was in Hollywood der Selbstzensur unterlag: alles, was tabu und verboten war, oder schlichtweg dem schlechten Geschmack der Zeit entsprach (2011: 6). Wie bereits beschrieben rückten Freakshows immer stärker in ein schlechtes Licht, behinderte Körper wurden mehr und mehr tabuisiert und aus der Öffentlichkeit verbannt, während die Schaulust nicht-behinderter Personen allerdings weiter anhielt beziehungsweise von dieser Tabuisierung geradezu befeuert wurde. Deshalb gab es nach wie vor Nachfrage nach Spektakeln, die Körper, die nicht der Norm entsprachen, auf eine voyeuristische Art und Weise zeigten.

Diese Art des Zurschaustellens von „Freakery“ findet sich häufig in so genannten Kultfilmen. Diese werden mittlerweile hauptsächlich mit den Midnight Movies assoziiert, die sich laut J. Hoberman und Jonathan Rosenbaum in den 1970er Jahren aus der Untergrundfilmkultur der 1960er Jahre

herausentwickelt haben (2011: 9). Die Demographie der Midnight Movie-Besucher_innen war und ist größtenteils weiß, männlich, gehört der Mittelklasse an, ist mittelmäßig bis gut gebildet, im Alter zwischen 15 und 30 und hat genug wirtschaftliches und kulturelles Kapital, um Filme als „anspruchsvolles“ Publikum zu konsumieren (2011: 9). Daher besitzen sie bürgerliche Kompetenzen wie Wissen über Filmgeschichte, Form und Stil, während sie versuchen, sich von Mittelschichts-Konformität abzugrenzen (2011: 9). Church argumentiert, dass dies eine Rebellion gegen die ältere Generation widerspiegelt, die allerdings Stigmatisierung von Menschen mit körperlichen Unterschieden durch größere soziale Zusammenhänge reproduziert, indem „Cultists“ die Tabuisierung „freakisher Abnormalität“ zum Zwecke ihrer Abgrenzung vom Mainstream vereinnahmen (2011: 9). Da „Cultists“ Filme, die behinderte Körper meist ohnehin schon in einer Perspektive der Ungleichheit zu nicht-behinderten Körpern zeigen, als besonders seltsam, schockierend und einem größeren Publikum unzumutbar stilisieren, tragen sie zur Marginalisierung von Menschen mit Behinderungen bei (2011: 10). Bezeichnend dafür ist ein Review von *Freaks*, welches auf der Website *Mutant Reviewers from Hell* erschien:

Freaks is a film with *actual* circus sideshow freaks [...] one of the main reasons why it is so scary (and why it was banned in the US for so many years). You are simultaneously repulsed, attracted, and fascinated (kinda like the way you pick at a scab) by the inhabitants of this film [...]. It's handled with a delicate touch; the freaks are portrayed with sympathy and humanity. But . . . there are scenes in here that will haunt you till the day you die – doesn't that sound like your grandpa talking? In fact, don't see this movie. You couldn't handle it at all. Go rent the placid *Scream* for a nice, calm evening (2011: 11).

Diese Art der Rezeption und Mystifizierung rund um Kultfilme lässt diese selbst als „Freaks“ erscheinen. Die Art, wie sie gezeigt werden, nämlich der Tradition der Freakshows und des Exploitation Films folgend räumlich und zeitlich abgegrenzt von „normaler“ Unterhaltung, beispielsweise in ärmlichen, urbanen Kinos um Mitternacht, und die Tatsache, dass Kultfilme formal häufig ebenfalls als „freakish“ bezeichnet werden, da sie sich meist nicht klar in Genres

einteilen lassen und hybridartig allesmögliche miteinander vereinen, tragen einen erheblichen Teil dazu bei (2011: 12).

Die am Anfang des Kapitels erwähnte Identifikation vieler „Cultists“ mit dem Begriff „Freak“ ist problematisch, da die allermeisten davon selbst keine Behinderung haben und sich den Begriff ohne kritische Auseinandersetzung mit der Lebenswelt und dem Diskurs behinderter Personen um diesen Begriff aneignen.

Textuelle Ebene

Handlung

Freaks erzählt die Geschichte von Hans (Harry Earles), einem kleinwüchsigen Zirkusdarsteller, der sich in die großgewachsene Trapezkünstlerin Cleopatra (Olga Baclanova) verliebt und dafür seine Verlobung mit der ebenfalls kleinwüchsigen Frieda (Daisy Earles) aufgibt. Obwohl diese sichtlich verletzt davon ist, sorgt sie sich um ihn, da sie Cleopatras wahre Intentionen durchschaut: Diese hat nämlich weniger Interesse an Hans als Person, als an den Geschenken, die er ihr macht und dem Geld, das er ihr leiht. Als Frieda eines Abends in Cleopatras Wohnwagen kommt, um sie davon abzubringen, Hans auszunutzen, sagt diese ihr, dass sie Hans möglicherweise heiraten werde, wobei nicht ganz klar ist, ob dies als Spaß zu verstehen ist oder nicht. Daraufhin mutmaßt Frieda, dass Hans Cleopatra von dem Vermögen, welches er geerbt hat, erzählt hat. Cleopatra wusste bis zu diesem Zeitpunkt nichts von Hans' Reichtum, und entscheidet sich mit diesem neugewonnenen Wissen dazu, ihn tatsächlich zu ehelichen und beginnt sogleich den Mord an ihm zu planen.

Während bei ihrem Hochzeitsbankett die anderen Mitglieder des Zirkusses ausgelassen trinken, tanzen, musizieren und diverse Künste wie das Schwert- oder Feuerschlucken zelebrieren, mischt Cleopatra bereits Gift in Hans' Wein. Bei einem Gespräch zwischen Hans und ihr lacht sie übertrieben viel und küsst kurz daraufhin Hercules (Henry Victor), den „starken Mann“ der Truppe, mit dem sie eine heimliche Beziehung führt und der über ihre Mordpläne Bescheid weiß. In einer der bekanntesten Szenen des Filmes entscheiden die „Freaks“ sich dazu, Cleopatra als eine ihresgleichen aufzunehmen, füllen einen „loving cup“ – einen Pokal, von dem alle trinken –, reichen diesen herum und rufen dabei „We accept her, one of us! We accept her, one of us! Gooba gaba, gooba gaba, we accept her!“ (44:08–45:45). Hercules macht sich darüber lustig und Cleopatra wird sichtlich wütend darüber, dass die „Freaks“ sie zu einer von ihnen machen wollen. Die

Situation eskaliert als Cleopatra die „Freaks“ wüst beschimpft, dem kleinwüchsigen Angeleno (gespielt von Angelo Rositto), der ihr gerade den Pokal gereicht hat, mit dem Inhalt beschüttet und ihnen entgegenbrüllt, sie sollen verschwinden. Hercules tut es ihr gleich und die „Freaks“ ziehen sich zögerlich zurück. Hans, der schon seit dem Kuss zwischen Cleopatra und Herkules tief in Gedanken verloren scheint, sagt ihr darauf hin, dass er sich für ihr Verhalten schäme, wofür sie ihn verhöhnt. Die Szene endet damit, dass Hercules Hans wie ein Kind auf Cleopatras Schultern setzt, welche ihn daraufhin, von Herkules' Trompetenspiel begleitet, lachend durch das Zirkuszelt trägt, während alle anderen das Zelt verlassen.

Nach diesem Vorfall zur Hochzeitsnacht erklären Hercules und Cleopatra Hans, dass es ihnen leidtue, Cleopatra betrunken war, sie nur Spaß haben wollten und keine Affäre zwischen Cleopatra und Hercules bestehe. Hans erwidert, dass er nur sich selbst Schuld zuspreche und er im Vorhinein wissen hätte sollen, dass sie ihn auslachen werden. Cleopatra versucht ihn zu trösten indem sie meint, dass es lediglich ein Witz gewesen wäre, woraufhin Hans sagt „Our wedding, a joke? Now I know how funny it is. Hans, the midget. Hans, the fool! [...]“ (48:26–48:47) und fällt daraufhin ohnmächtig zu Boden. Cleopatra erklärt Hercules, dass sie ihm nicht zu viel verabreicht habe, sondern genau wisse, was sie tue. Was ihr allerdings entging, war, dass sie während des Gesprächs von Angeleno durch das Fenster beobachtet wurden. Sie trägt Hans in seinen Wohnwagen wobei der „lebende Torso“ (Prince Randian) ebenso unbemerkt zusieht.

Am nächsten Morgen ist ein Arzt zu Besuch bei Hans und erklärt der Zirkusdirektorin Madame Tetrallini (Rose Dione), dass er vergiftet worden sei, woraufhin diese Cleopatra einen äußerst kritischen Blick zuwirft. Frieda sagt zur Robbendompteuse Venus (Leila Hyams), dass Hans zuvor nie so viel getrunken hatte, woraufhin Venus implizit in Frage stellt, ob sein Zustand wirklich am Alkohol liege. Sie hat bereits die Vermutung, dass Cleopatra ihn vergiftet habe und konfrontiert ihren Exfreund Hercules damit, welcher dies leugnet. Nachdem sie ihm mit der Polizei droht, packt

er sie grob am Arm, bemerkt allerdings schnell, dass eine ganze Menge anderer Zirkusdarsteller_innen ihn dabei beobachten und lässt schließlich von ihr ab.

Von diesem Zeitpunkt an begegnen die anderen Mitglieder des Zirkus' Cleopatra und Hercules nur noch sehr distanziert und registrieren jede ihrer Handlungen. Der zuvor nichtsahnende Hans durchschaut Cleopatras Vorhaben spätestens eine Woche nach der Hochzeit, und spuckt die „Medizin“, die sie ihm verabreicht, heimlich in ein Tuch. Am gleichen Abend kommt Angelino in Hans' Wohnwagen, und die beiden besprechen kurz ihr Vorhaben, sich an Cleopatra zu rächen, wobei nicht genau klar wird, was sie geplant haben.

Während der Zirkus nachts schließlich im strömenden Regen weiterzieht, bleiben drei der „Freaks“ trotz Cleopatras Versuch, sie rauszuschicken, in Hans' Wagon. Hans verlangt, dass sie ihm die kleine schwarze Flasche, in der sich das Gift befindet, übergibt, und kurz darauf zückt Angelino sein Klappmesser und poliert es. „Der halbe Junge“ (Johnny Eck) holt eine Pistole hervor und tut es Angelino gleich. Cleopatra lässt daraufhin den Löffel, den sie gerade Hans geben wollte, fallen und überreicht ihm das Giftfläschchen. Er konfrontiert sie damit, dass sie ihn umbringen wollte, während etwa zeitgleich Hercules in Venus' Wohnwagen einbricht, kurz gefolgt von Phroso, der zu ihrem Schutz gekommen ist, da er von Frieda gewarnt wurde. Es kommt zum Kampf zwischen den beiden Männern, der für Hercules im Schlamm unter den zu stehen gekommenen Wägen, umringt von bewaffneten „Freaks“, endet. Cleopatra versucht unterdessen in den Wald zu flüchten, doch auch sie kann ihnen nicht entkommen, sodass sie in der nächsten Szene als verstümmelte „Hennenfrau“ in einer Freakshow zu sehen ist und nur noch krächzende Geräusche von sich gibt.

Die letzte Szene des Filmes zeigt schließlich Hans in einem prachtvollen Wohnzimmer, als er gerade seinem Butler erklärt, er solle den wartenden Besuch an der Tür abwimmeln, da er schon jahrelang keinen mehr empfangen hat und dies beibehalten möchte. Gerade als er dies jedoch zu

tun vermag, kommen Phroso, Venus und Frieda ungefragt herein. Frieda redet ihm zu, dass er keine Schuld an Cleopatras Schicksal habe, da er lediglich wollte, dass sie ihm das Gift überreicht, und tröstet ihn fürsorglich während die beiden anderen den Raum verlassen. Frieda streichelt Hans' Kopf in der letzten Einstellung und drückt ihn an sich, während sie wiederholt, dass sie ihn liebt.

Struktur des Films

Die Handlung des Films erstreckt sich über eine Dauer von etwa vier bis fünf Monate, wobei vor der Hochzeitsszene drei Monate übersprungen werden. Der Vorspann, in dem ein Kommentar zum Film neben gezeichneten Karikaturen von Zirkusleuten abläuft, dauert 2 ½ Minuten und ist gefolgt vom Titelbild des Films, welches ebenfalls Zeichnungen rund um die Schriftzeichen abbildet. Dieses wird von einer nicht zuordenbaren Hand zerrissen und der eigentliche Film wird mit einer Szene aus einer Freakshow, in der ein Ausrufer gerade ebenso einen abgerissenen Zettel in seiner Hand zerknüllt, eröffnet.

Er führt die Zuschauer_innen zu einer der hohen Kisten im Raum, in die man von oben hineinsehen kann und beschreibt die Person, die sich darin befindet, als „the most amazing, the most astounding, living monstrosity of all times!“ (1932: 3:29). Er erzählt, dass sie einst eine wunderschöne Frau war, die als Pfau der Lüfte bekannt war. Da das darauffolgende Bild Cleopatra bei einem Auftritt auf dem Trapez zeigt, lässt sich bereits ihr Schicksal, das erst später zu sehen sein wird, erahnen. In der vorletzten Szene des Filmes knüpft der Film nahtlos an diese erste Szene an, und es wird Cleopatra zum ersten Mal in ihrem Zustand als „Freak“ sichtbar. Dass daraufhin noch eine Szene folgt, ist den nachträglichen Änderungen am Film zu verdanken, die ein „Happy End“ und eine Restauration der „angemessenen“ Paare herbeiführen sollte (Larsen & Haller 2002: 166).

Bis auf diese in zwei Teile gespaltene Szene, die Anfang und Ende des Films markiert, verläuft die Handlung durchwegs chronologisch. Bis zur Hochzeitsszene finden allerdings viele andere Nebenhandlungen statt, die nicht zur Haupthandlung beitragen. So wird beispielsweise auf das Liebesleben der siamesischen Zwillinge (Daisy und Violet Hilton) eingegangen. Allgemein sind Szenen aus den Zirkusauftritten nur äußerst spärlich zu sehen, sehr viele Geschehnisse stammen aus dem Alltag hinter den Kulissen und fokussieren auf romantische Beziehungen zwischen den Darsteller_innen.

Die dominierenden Einstellungsgrößen sind die Halbtotale, die Amerikanische und Halbnahe. Dadurch besteht durchgehend mehr Distanz zu den Charakteren und ihren Emotionen, als wenn sie in einer größeren Einstellung zu sehen wären, aber gleichzeitig weniger Gefühl für die Räume, in denen die Szenen spielen, als bei kleineren Einstellungen. Die Welt des Zirkuslebens bleibt damit ein unüberschaubarer Schauplatz, in den das Publikum wie ein unsichtbarer Gast eintritt. Bemerkenswert ist, dass die „Freaks“ meist in größeren Aufnahmen gezeigt werden als die „Nicht-Freaks“, es zwischen den Geschlechtern allerdings keine auffallenden Unterschiede in der Einstellungsgröße gibt.

Einsatz von Musik im Film

In einigen Szenen des Filmes ist Musik zu hören, in manchen Szenen ist diese nicht nachträglich eingespielt, sondern gehört zum On-Ton. In einer der ersten Szenen des Filmes, in der kurz Cleopatras Auftritt zu sehen ist und dann Hans und Frieda, wie sie sich hinter der Manege über sie unterhalten, ist Musik zu hören, die scheinbar vom Zirkusauftritt kommt. Dies wird besonders deutlich als die Musik kurz stoppt, bevor Friedas Auftritt beginnt, und wieder anfängt nachdem eine Art Trillerpfeifengeräusch ertönt und sie in die Manege reitet. In der folgenden Szene, in der Monsieur Duval und der Hausmeister Jean Madame Tetrallini mit einer Gruppe „Freaks“ auf ihrem Grund vorfinden, spielt „das menschliche Skelett“ (Peter Robinson) auf einer Mundharmonika,

während die anderen vor sich hinsingen und tanzen. Die Musik endet daher abrupt, als sie von den aufgebrachtten Herren gestört werden. In den darauffolgenden Szenen, die rund um die Wohnwägen spielen, sind im Hintergrund stets Zirkusmusik und -geräusche zu hören, als ob währenddessen gerade eine Vorführung von Statten gehen würde. Dies verstärkt das Gefühl, sich einerseits in der magischen Welt des Zirkusses zu befinden, während man gleichzeitig Blicke hinter die Kulissen wirft, die dem Publikum sonst unzugänglich sind, und die Charaktere in völlig alltäglichen, glanzlosen Momenten zeigt. Als die Musik jedoch endet, bleibt sie aus bis die Hochzeitsszene beginnt.

Während dieser ist abermals das Mundharmonikaspiel des „menschlichen Skelettes“ sowie das Flötenspiel von Daisy und Violet zu sehen und zu hören, welches eine ausgelassene und authentische Stimmung vermittelt. Dies macht die Stille, die darauffolgt, als Cleopatra die „Freaks“ anschreit, noch deutlicher. Hercules' Trompetenspiel, das Cleopatras Huckebacktragen von Hans begleitet, klingt schrill und macht die Szene noch unangenehmer anzusehen. Nach diesem Ereignis, das einen deutlichen Schnitt im Film markiert, ist keine Musik mehr zu hören, bis Cleopatra vergeblich versucht, Hans' Freunde in der Nacht der geplanten Rache aus dem Wagon zu schicken. Hier sieht und hört man das unheimliche Flötenspiel eines kleinwüchsigen Mannes, welches eine Vorahnung auf das weitere Geschehen zulässt.

Während der vorletzten Szene, in der Cleopatra als „Hennenfrau“ zu sehen ist, ist wieder fröhliche, eingespielte Zirkusmusik hörbar, welche ihr Schicksal als ausgestellter „Freak“, der zur Belustigung anderer dient, noch deutlicher macht und höhnisch anmutet.

Der Einsatz von Musik als On-Ton, die alles andere als harmonisch und hochwertig klingt, verstärkt sowohl den Eindruck der Laienhaftigkeit und Authentizität der Schauspieler_innen, als auch der Charaktere.

„Freakishness“ in *Freaks*

Wer in *Freaks* zu den „Freaks“ zählt und wer nicht, ist nicht klar definiert. Das gesamte Umfeld des Zirkusses stellt gewissermaßen eine Parallelwelt dar, die alle, die darin leben, von der restlichen Gesellschaft abgrenzt. Das ist beispielsweise daran zu erkennen, dass verschiedene Sprachen gesprochen werden, einige Charaktere außergewöhnliche Namen wie „Venus“, „Cleopatra“ und „Hercules“ haben, die weiblichen Charaktere für die Maßstäbe der Zeit ungewöhnlich knappe Kostüme tragen, und männliche Charaktere nichts daran finden, sich für die Show als Frauen zu verkleiden.

Diese Fluidität von „Freakishness“ wird noch offensichtlicher, wenn folgende zwei Szenen miteinander verglichen werden: Die Begegnung zwischen Monsieur Duval und Madame Tetrallinis Zirkustruppe im Wald zum einen, und das Hochzeitsbankett zum anderen.

In der ersten dieser beiden Szenen sind es die „Pinheads“ Pip, Zip und Schlitze, das „Vogelmädchen“ Koo Koo, der kleinwüchsige Angeleno, der „halbe Junge“ Johnny, das „menschliche Skelett“ und der „lebende Torso“, die dem Hausmeister Jean zuvor bereits Angst einflößten und weshalb er Monsieur Duval dazu anhielt, sich die Sache doch bitte anzusehen. Als Madame Tetrallini sie als „Kinder“ bezeichnet, ist Jean entsetzt über ihre Wortwahl und bezeichnet sie stattdessen als „Monster“. Interessant ist dabei, dass das „lebende Skelett“ als einziger nicht im Bild ist, als es zu diesem Gespräch kommt. Während sich die anderen schutzsuchend rund um Madame Tetrallini versammeln, ist er nicht mehr sichtbar. Diese Szene zeigt, dass einige im Zirkus, nämlich gerade jene, die körperlich besonders stark von der Mehrheitsbevölkerung abweichen und jene, die geistige Behinderungen haben, als ausgesprochen verstörend eingeordnet werden und ihnen daher mit Feindseligkeit begegnet wird. Diese wird erst durch Madame Tetrallinis Infantilisierung beschwichtigt.

Im Gegensatz dazu sind am Tag der Eheschließung von Cleopatra und Hans alle möglichen „Freaks“ am Tisch versammelt: Neben den Charakteren, die in der ersten Szene vorkamen, finden sich auch andere, wie die bärtige Frau, ein Feuer- und ein Schwertschlucker, und der stotternde Roscoe, der bei Auftritten eine römische Frau spielt. Als sie den „loving cup“ umherreichen und singen, dass sie Cleopatra als eine ihresgleichen akzeptieren, scheinen sie alle zu der Gruppe der „Freaks“ dazuzugehören. Dies lässt auf einen größeren Begriff von „Freakishness“ schließen, wie er bereits im Kapitel *Vom „Hofzweig“ zur Freakshow* erwähnt wurde.

Doch einige dieser Gruppe scheinen freiwilliger dieser Kategorie anzugehören als andere: Während der Schwertschlucker vermutlich Weise problemlos in einem anderen Umfeld einen Beruf und ein Zuhause finden könnte, ohne Irritation und Aggression von anderen aufgrund seines Körpers befürchten zu müssen, sind die „Freaks“ der ersten der beiden Szenen auf den Schutz des Zirkusses, personifiziert durch Madame Tetrallini, angewiesen.

Einige im Zirkus scheinen sich auch bewusst von den „Freaks“ abzugrenzen und stehen ihnen weniger solidarisch gegenüber. Dazu zählen einerseits die beiden Antagonist_innen Hercules und Cleopatra, aber auch die Rollo-Brüder, die beide Akrobaten sind: Nach der Szene im Wald kommt Madame Tetrallini singend zurück und wird von ihnen übertrieben freundlich begrüßt, sie geht jedoch mit Pip, Zip und Schlitze an der Hand, dicht gefolgt von Koo Koo, rasch weiter ohne stehen zu bleiben. Kaum ist sie aus dem Bild spotten sie darüber, dass sie sich dermaßen um ihre „Freaks“ kümmert. Als nächstes kommt Josephine Joseph vorbei und fällt ebenfalls dem Hohn der Rollo-Brüder zum Opfer. In einer späteren Szene sind sie, gemeinsam mit Cleopatra und Hercules, dabei zu sehen, wie sie Hans dafür auslachen, dass er in Cleopatra verliebt ist und nicht möchte, dass die anderen Männer sie objektifizieren.

Die Beziehung der „Freaks“ und der „Nicht-Freaks“ zueinander

Während der Ausrufer in der ersten Szene des Filmes eine klare Trennlinie zwischen dem Publikum und den ausgestellten „Freaks“ zieht und ein „wir“ und ein „die“ konstruiert, wird diese innerhalb des Zirkusses oft nicht in diesem Ausmaß aufrechterhalten und verläuft, wie eben ausgeführt, viel fließender.

Besonders die Freundschaft zwischen Frieda und Venus scheint ausgesprochen gleichberechtigt zu sein und, anstatt auf Unterschieden, auf einer Gemeinsamkeit zu beruhen: Dass sie beide Frauen sind. Als sich die beiden über Hans und Cleopatra unterhalten, scheint es keine Unterschiede zwischen ihnen zu geben und die Sorge, beziehungsweise Erfahrung, von einem Mann betrogen zu werden, verbindet sie. Später, als Venus Hercules mit der Polizei droht, sagt sie, ihre Leute seien eine anständige Zirkusgemeinschaft, und keine dreckigen Ratten, die einen „Freak“ umbringen würden, um an sein Geld zu kommen. Sie scheint sich der Unterschiede zwischen den „Freaks“ und den „Nicht-Freaks“ bewusst zu sein, und Verantwortung dafür zu übernehmen, dass diese Differenzen innerhalb der Welt des Zirkusses weniger Gewalt mit sich bringen, als in der Welt außerhalb.

Phroso verhält sich ähnlich wie Venus, wenn er auch weniger aktiv solidarisch agiert, so behandelt er die anderen Darsteller_innen doch größtenteils mit Respekt. Venus scheint möglicherweise gerade deshalb Gefallen an ihm zu finden, da sie in der Szene, in der er mit Schlitze, Elvira und Jenny-Lee (Pip und Zip) interagiert, aus dem Hintergrund zusieht und zufrieden lächelt.

Madame Tetrallini fällt etwas aus diesem Muster heraus, da sie als Zirkusdirektorin hierarchisch über allen anderen steht. Sie scheint eine mütterliche Rolle zu übernehmen, die zwar keine gleichberechtigte ist, aber dennoch eine, in der sie für das größtmögliche Wohl aller sorgt und sich besonders um die Gefühle der Truppe kümmert. Dies wird sichtbar in der Szene im Wald, in der sie den verunsicherten Zirkusdarsteller_innen, die sich zum Teil an sie klammern, sagt, sie sollen

sich nicht fürchten und sie dabei liebevoll umarmt, sowie während der Szene des Hochzeitsbanketts, in der sie neben Frieda sitzt und sie tröstet. Als Frieda mit Tränen in den Augen den Tisch verlässt, ist sie die einzige, die ihr folgt.

Romantisches und sexuelles Begehren im Film

Der Film legt dem Publikum nahe, welche Paare „angemessen“ sind: Hans und Frieda, Cleopatra und Hercules, sowie Venus und Phroso. Zu Beginn des Filmes ist zu sehen, wie Venus Hercules verlässt, da er sie scheinbar mit einer anderen betrogen hat, was auf seinen schlechten Charakter schließen lässt. Dies wird verstärkt dadurch, dass er sich äußerst kindisch und egoistisch benimmt, als sie mit ihm Schluss macht und aus seinem Wohnwagen auszieht. Kurz darauf beginnen sich Venus und Phroso einander anzunähern, und sie scheinen ein viel geeigneteres Paar abzugeben.

Währenddessen distanziert sich Hans immer mehr von Frieda, bis er schließlich die Verlobung mit ihr beendet. Dass er seine „passende“ Partnerin verlässt und sich stattdessen mit Cleopatra vermählt, führt schließlich zur Eskalation und bringt ihm großes Unglück. Sein Begehren nach Cleopatra wird allerdings nicht ihrer Willen als unpassend eingeordnet, da wiederholt deutlich wird, dass Cleopatra für viele als begehrenswert gilt. Es ist seine eigene Kleinwüchsigkeit, die sein Interesse an ihr für die anderen lächerlich erscheinen lässt. Erst am Ende, als Frieda einen Schritt auf ihn zumacht und sie wieder an ihre ehemalige Beziehung anknüpfen, scheint die „natürliche“ Ordnung wiederhergestellt und die beiden können Frieden finden.

Bei Cleopatra und Hercules ist es ebenso nicht die Beziehung zueinander, die problematisiert wird, sondern, dass sie Hans für ihr Vergnügen und ihre Habgier betrügen. Sie teilen beide eine starke Tendenz zu Kaltblütigkeit und Geringschätzung den anderen Zirkusleuten gegenüber. Darüber hinaus entsprechen sie mehr als alle anderen einem körperlichen Ideal, da sie groß und überaus sportlich sind. Daher erscheint ihre Beziehung als vermeintlich „natürlich“, während Cleopatras und Hans' Beziehung einen Skandal darstellt.

Hans und Frieda

Hans und Friedas Beziehung wirkt anfangs harmonisch und durchaus gesellschaftlich akzeptabel, auch wenn dies vom zeitgenössischen Publikum möglicherweise anders aufgefasst wurde. Nichts, was von ihrer Partnerschaft im Film gezeigt wird, wirkt voyeuristisch, sondern wäre austauschbar mit der Beziehung zweier nicht-kleinwüchsiger Menschen. Sie verhalten sich ihrer jeweiligen Geschlechterrolle entsprechend, sind durchwegs adrett gekleidet und drücken sich gewählt aus. Dass ihre Beziehung mit Zurückhaltung behandelt wird, ist erst im Vergleich zu den anderen beiden „angemessenen“ Paaren im Film merkbar: Im Gegensatz zu diesen finden kein Kuss und auch keine Flirts zwischen Frieda und Hans statt. Dies könnte daran liegen, dass solche Zärtlichkeiten in ihrem Fall als unsittlich wahrgenommen würden, und daher den Beigeschmack eines Skandals hätten. Da die Rolle ihrer Beziehung im Film keine sensationelle, sondern eine normalisierende ist, wird darauf vorsichtshalber verzichtet.

Hans und Cleopatra

Die Beziehung zwischen Hans und Cleopatra ist von Beginn an von starker Ungleichheit geprägt, was er allerdings wegen seiner Bewunderung für sie nicht zu merken scheint. Obwohl er in ihrem ersten Gespräch noch fragt, ob sie sich über ihn lustig mache, stellt er sich diese Frage bald nicht mehr. Sie verniedlicht ihn permanent und macht ihn lächerlich, was ihm scheinbar als einzigem nicht auffällt, bis es zu der tragischen Szene beim Hochzeitsbankett kommt. In dem Gespräch zwischen ihm und Frieda, in dem sie ihm sagt, dass sich alle über ihn lustig machen und er nicht glücklich mit Cleopatra werden könne, wird klar, dass er dies schlicht und ergreifend nicht wahrhaben möchte und daher alle Anzeichen dafür ignoriert. Es ist deutlich, dass er sich der Unterschiede zwischen Cleopatra und Frieda, sowie zwischen Cleopatra und sich selbst, bewusst ist, und dass er diese ungeschriebenen Regeln, die besagen, dass er nicht mit einer nicht-behinderten, den Schönheitsidealen entsprechenden Frau wie Cleopatra zusammen sein darf, zu

brechen versucht. Der Film untersagt ihm dies jedoch, und das vermeintliche Happy-End bringt ihn wieder mit Frieda zusammen. Dies zeigt, dass Hans einerseits eine Hierarchie zwischen Frieda und Cleopatra aufbaut, wobei Cleopatra die deutlich Begehrenswertere der beiden ist, er allerdings gleichzeitig selbst versucht, diese Trennung zwischen „Freak“ und „Nicht-Freak“ zu überwinden. Er ist dabei rücksichtslos gegenüber Frieda, die ihm, wie es scheint, nicht mehr gut genug ist, sobald sich eine Alternative auftut, während diese sich dennoch liebevoll um ihn sorgt und sein Wohl über ihre Verletztheit stellt.

Die siamesischen Zwillinge Daisy und Violet

Neben den bereits genannten Paaren gibt es noch andere, wie das „menschliche Skelett“ und die „bärtige Frau“, die im Laufe des Filmes ein Kind gebiert, sowie Daisy und Roscoe. Daisy ist eine der beiden siamesischen Zwillinge und daher wird auf ihre Beziehung besonders eingegangen, nicht nur im Film, sondern auch auf den Werbeplakaten stand diese im Fokus. In ihrem ersten Auftritt des Films ist zu sehen, wie Phroso Daisy spielerisch in den Arm kneift, während ihre Schwester Violet die Augen geschlossen hat. Obwohl sie nicht sieht, was er tut, weiß sie es doch: Es wird an dieser Stelle bereits klar, dass die Zwillinge den jeweils anderen Körper genau spüren können. Gleich daraufhin wird Daisy von dem eifersüchtigen Roscoe, den sie am Tag darauf heiraten wird, gerufen, und es kommt zu Spannungen zwischen ihm und Violet, die sich nicht besonders gut zu verstehen scheinen. Dies regt die Fantasie des Publikums auf mehreren Ebenen an: Es stellt sich die Frage, wie die Ehe zwischen Daisy und Roscoe aussehen kann, wenn doch permanent Violet dabei ist, die ihn nicht besonders gut leiden kann. Bei Gesprächen mit ihm sagt Violet wiederholt, dass sie nun gehen müsse, und dies schließlich nicht ohne Daisy tun könne. Dies führt zu einer gewissen Komik, die wohl durch Roscoes Stottern verstärkt werden soll, über das sich Violet wiederholt mokiert. Zusätzlich stellt sich die Frage, wie Sexualität in dieser Beziehung wohl ausgelebt werde, was dem allen etwas Skandalöses verleiht. Diese Frage wird zwar nie konkret gestellt, dennoch deuten mehrere Szenen dies an: Beispielsweise als Violet sich

mit einem anderen Mann verlobt, ihn küsst, und Daisy währenddessen ihr Buch zur Seite legt, die Augen schließt und genussvoll lächelt. Während Hans und Friedas Beziehung mit Diskretion und Seriosität behandelt wird, scheint Daisys und Roscoes für die Steigerung des puren Unterhaltungswertes des Filmes und der Befriedigung von Sensationslust da zu sein.

Josephine Joseph

Während der Film mit der Darstellung der Beziehungen der siamesischen Zwillinge an die Grenze des Tabuisierten anstreift, ist ein Charakter zu skandalös, um ihn in einer Paarbeziehung zu zeigen: Josephine Joseph, die_ der „halb Mann, halb Frau“ ist. Ihre_ seine „Freakishness“ ist durch Intergeschlechtlichkeit geprägt, die dargestellt wird, als wäre sie_ er wortwörtlich zur einen Hälfte ein Mann und zur anderen Hälfte eine Frau. Sie_ er ist nicht die_ der einzige, deren_ dessen Status als „Freak“ von einem Abweichen von Geschlechternormen geprägt ist, auch die bärtige Frau ist gerade deshalb eine „menschliche Kuriosität“ im Zirkus. Im Gegensatz zu Josephine Joseph wird sie allerdings eindeutig als *Frau* wahrgenommen, die nur durch ihren Bart ungewöhnlich ist. Dies wird untermauert durch die Geburt ihres Kindes, die zwar als kurios inszeniert ist, aber nicht zu außergewöhnlich, als dass diesem Moment etwas „Monströses“ abgerungen werden könnte. Die Szene gewinnt an noch mehr Fröhlichkeit, als Phroso erheitert „[...] and it's going to have a beard!“ (1932: 26:01) sagt, nachdem er erfuhr, dass sie eine Tochter geboren hat.

Im Gegensatz zu dieser nahezu niedlichen Darstellung der bärtigen Frau und ihrer mutmaßlich bärtigen Tochter gibt es keine Szene, in der Josephine Josephs Identität in solch einer Weise thematisiert würde. Sie_ er ist in etwa gleich vielen (beziehungsweise wenigen) Szenen zu sehen, wie die bärtige Frau, und ihre_ seine Rolle ist eine eher tragische. Sie_ er ist das erste Mal zu sehen, als sie_ er auf die Kamera zugeht und von den Rollo-Brüdern angehalten wird. Sie rufen Josephine Joseph zu, indem sie so tun, als würden sie sie_ ihn wie Markschreier bewerben, und reproduzieren damit die Gewalt, die von der Welt außerhalb des Zirkusses auf die „Freaks“ ausgeübt wird.

Während sie sie_ihn als „living, breathing monstrosity“ bezeichnen und so tun, als würden sie in einen Sketch mit ihr_ihn spielen, in dem sie abwechselnd mit Joseph und Josephine sprechen, verzieht sie_er keine Miene. Obwohl sie_er völlig unbeteiligt vor ihnen stehen bleibt und sichtlich nicht begeistert über die Aufmerksamkeit der Brüder ist, hören diese nicht damit auf, sich über sie_ihn lustig zu machen. Daran wird deutlich, dass es sich nicht um freundschaftliches Neckeln unter Zirkusleuten handelt, sondern durchaus böswillig intendiert ist. Josephine Joseph geht schließlich weiter, ohne auch nur ein Wort zu sagen.

Kurz darauf geht sie_er an Roscoe und Hercules vorbei. Roscoe ist gerade dabei, sein Frauenkostüm, das er für den Auftritt als römische Frau anhatte, auszuziehen, und Hercules diskutiert mit ihm darüber, warum er sich während ihrer gemeinsamen Vorstellung gekratzt habe und dass dies unpassend für eine römische Dame sei. Dass Roscoe als Frau verkleidet auftritt schadet scheinbar nicht seiner Maskulinität, da dieser Akt bewusst lustig gemeint ist, und seine Identität als Mann klar von seiner gespielten Rolle unterschieden wird. Als Josephine Joseph an den beiden vorbeigeht, drehen sie_er und Hercules sich kurz zueinander um. Roscoe merkt daraufhin an, dass er denkt, dass *sie* ihn (Hercules) mag, aber *er* ihn nicht. Hercules entgegnet dem ein lautes Lachen, das künstlich und übertrieben wirkt – man könnte meinen, dass er von dieser Situation und Josephine Josephs uneindeutigem Geschlechtsausdruck verunsichert ist.

In Roscoes Aussage, als auch in der Art und Weise, wie die Rollo Brüder sie_ihn schikanieren, wird die Vorstellung, dass Josephine Joseph zur Hälfte Mann und zur Hälfte Frau ist, untermauert. Dies zeigt die binäre Vorstellung von Geschlecht, in der es nur das eine oder das andere geben kann, und in der es keinen Platz für Variation gibt, sondern höchstens Mischformen dieser beiden Optionen.

Nicht nur Josephine Josephs Geschlecht ist uneindeutig, sondern damit zusammenhängend auch ihre_seine Sexualität. In einer Szene, in der sich Cleopatra und Hercules in einem Wohnwagen

küssen, steht sie_er vor der Tür und beobachtet die beiden. Als diese sie_ihn dabei ertappen, läuft Hercules wütend hinaus und Cleopatra verfolgt ihn dabei mit einem Blick durch das Fenster. Josephine Joseph ist nun dabei zu sehen, wie sie_er sich die Nase pudert als wäre nichts geschehen. Hercules stellt sich vor sie_ihn, sagt noch „Now here’s something for your eye“ (1932: 18:40), ehe er ihr_ihn so fest mit der Faust aufs Auge schlägt, dass sie_er zu Boden fällt. In der nächsten Einstellung ist allerdings nicht sie_er zu sehen, sondern Cleopatra, die alles vom Fenster aus beobachtete und kurz wirkt, als wäre sie schockiert, dann allerdings laut lacht. Dies ist das letzte Bild der Szene, daher ist nicht klar, wie es Josephine Joseph mit dieser eben erfahrenen Gewalt ergeht.

„God looks after all his children“ – Infantilisierung und damit einhergehende

Ent-sexualisierung und Ent-geschlechtlichung in *Freaks*

Während bei Josephine Joseph das Geschlecht und die Sexualität dermaßen im Mittelpunkt stehen, werden andere Charaktere wiederum auf die Ebene von Kindern gestellt. Ein besonderes Beispiel ist Schlitze, gespielt von Schlitze – ihr Charakter wird im Film mit weiblichen Pronomen angesprochen und als Frau bezeichnet, der Schauspieler war hingegen ein Mann. Dass er im Abspann als „Schlitzte – by herself“ angeführt wird, liegt womöglich daran, dass er in seiner Karriere als Sideshow Performer manchmal als weibliche, manchmal als männliche Figur auftrat, und allgemein meist sehr androgyn präsentiert wurde. Dass Schlitzes Geschlecht unklar ist, steht im Film allerdings nicht nur nicht im Fokus, es wird schlichtweg nicht erwähnt. Hier zeigt sich, dass die Geschlechterbinarität, die von Mann und Frau als einzige Geschlechter ausgeht, sowie die dazu gehörigen Geschlechterrollen, für „Freaks“ wie Schlitze, Elvira und Jenny Lee nicht gültig sind. Roscoe zieht sich nach seinem Auftritt als Frau um und kehrt in seine Alltagsrolle als Mann zurück, während Josephine Joseph und Schlitze keine Rolle spielen,

die sie abstreifen könnten – ihr völlig alltägliches Selbst ist Sensation genug. Josephine Joseph wird allerdings aufgrund ihres/seines der Norm entsprechenden Intellektes und, bis auf ihre/seine Intergeschlechtlichkeit, als ebenso den Normen entsprechend wahrgenommenen Körpers, der Geschlechterbinarität unterzogen und irritiert, da sie/er dieser nicht entspricht. Im Gegensatz dazu macht Phroso Schlitze Komplimente zu ihrem Kleid, die herzlich und kindlich wirken. Es wirkt scherzhaft, aber nicht böse, als er sagt „you’re just a man’s woman, you know what I mean?“ (1932: 28:50), was dadurch unterstrichen wird, dass Schlitze merklich geschmeichelt von seinen Worten ist.

In der Szene im Wald, in der Jean die „Freaks“ als „Monster“ bezeichnet, nachdem sie von Madame Tetrallini „Kinder“ genannt wurden, wird bereits deutlich, dass ein Teil der „Freaks“ nicht in der Welt der erwachsenen Menschen verortet wird, sondern in der der Monster oder Unmündigen. Diesen beiden Rollen – Dämonisierung und Infantilisierung – ist gemein, dass sie beide keine erwachsene, romantische oder sexuelle Beziehung zulassen. Da ein Hauptfokus des Films darauf liegt, werden diese Charaktere von vielen Geschehnissen ausgeschlossen, bis es schließlich zur „Rache der Freaks“ kommt – hier steigen sie wieder in die Handlung ein.

Das Problem liegt folglich hierbei nicht daran, dass Charaktere wie Schlitze nicht einer bestimmten Geschlechterrolle entsprechend dargestellt werden, sondern vielmehr daran, dass diese Geschlechterrollen für alle anderen Charaktere so starr sind, dass ein Ausbruch daraus nur mit einem Verlust an Menschlichkeit (sprich einer Gleichsetzung mit dem Monströsen), oder einem Verlust an Selbstbestimmung (Verniedlichung und Infantilisierung) geschehen kann. Ist dies nicht der Fall, droht Gewalt, wie sie Josephine Joseph mehrmals im Film widerfährt.

Male gaze, able-bodied gaze und der Blick der „Freaks“

Ein zentrales Element von *Freaks* ist das Sehen und Gesehen-Werden. Gleich zu Beginn des Filmes werden die Ungleichheiten zwischen diesen beiden Positionen ebenso deutlich: In der ersten Szene bewegen sich die ausgestellten „Freaks“ nicht, sondern stehen stumm auf ihren Podesten, während der Ausrufer das Publikum herumführt. Einige, die sich in den hohen Kisten befinden, sind dem Blick der Schaulustigen noch ausgelieferter: Sie sind eingesperrt wie Tiere im Zoo und werden von oben herab angeschaut. Dass gerade Cleopatra als „Hennenfrau“ in einer dieser Kisten sitzt, lässt darauf schließen, dass sie auf die unterste Ebene von „Freakishness“ gesunken ist, und sich in den anderen Kisten wohl „Freaks“ der gleichen Stufe befinden.

In der nächsten Szene, die zeitlich lange vor der ersten spielt, wird sie aus einem anderen Grund angeschaut: Nicht etwa, weil ihr Aussehen so erschreckend ist, sondern weil sie eine attraktive Frau ist, was sowohl von Hans, als auch von Frieda bemerkt wird. Nachdem sie hinter die Manege tritt, ist zu sehen, wie Hans sie von oben bis unten mustert, was ihn eindeutig als heterosexuellen Mann definiert und ihn ein Stück weit von seiner Stellung als „Freak“ befreit. Dass er in der gleichen Szene betont, dass viele große Menschen ihn auslachen, da sie nicht realisieren, dass er ein Mann ist, mit den gleichen Gefühlen wie ihren, unterstreicht diese Normalisierung.

Während dieser Szene, in der Cleopatra offensichtlich von Hans' Blick vergnügt ist, beobachtet Frieda, die zuvor bereits Eifersucht geäußert hat, die beiden von ihrem Pferd aus, scheint dabei allerdings nicht beachtet zu werden. Dieser unbemerkte Blick der „Freaks“ findet sich nach der Hochzeitsnacht häufig wieder, da viele Cleopatra und Hercules dabei beobachten, wie sie Hans vergiften. Die „Freaks“, die sonst die Rolle der Angeschauten übernehmen, werden in der Rolle der Anschauenden kaum wahr – beziehungsweise ernst – genommen, bis sich das Blatt schließlich wendet und ihr gemeinsamer Blick plötzlich machtvoll wird. Kurz vor der Szene, in der

Venus Hercules damit droht, die Polizei zu rufen, dreht sie sich kurz zu einer großen Gruppe „Freaks“ um, die Hercules von seinem Standpunkt aus nicht sieht. Sie vergewissert sich damit des Rückhaltes der Gruppe. Diese, obwohl sie nichts sagt, rettet sie allein durch ihr Zusehen, und Hercules lässt von ihr ab, nachdem er sie gepackt hat.

Auch der Film selbst betrachtet die „Freaks“ nach der Hochzeitsnacht anders: Während die erste Hälfte des Filmes noch stark davon geprägt ist, ihre „Freakishness“ auszustellen, geschieht dies in der zweiten Hälfte nicht mehr. Zuvor sind häufig Szenen zu sehen, die nicht zur Handlung beitragen, sondern die Charaktere bei alltäglichen, aber für das nicht-behinderte, „Nicht-Freak“-Publikum außergewöhnlichen Tätigkeiten zeigen. So ist beispielsweise in Nahaufnahme zu sehen, wie sich der „lebende Torso“ Prince Randian eine Zigarette mit seinem Mund anzündet. Auch die siamesischen Zwillinge kommen nach dem Hochzeitsbankett praktisch nicht mehr vor.

Wer aus diesem Muster allerdings herausfällt, ist Josephine Joseph: In den wenigen Auftritten dieses Charakters ist sie_er häufig dabei zu sehen, wie sie_er andere beobachtet, und dabei durchaus bemerkt wird, und in weiterer Folge dafür Bestrafung erleidet. Dies liegt möglicherweise daran, dass sie_er im Film als zur Hälfte männlich dargestellt wird, was ihren_seinen Blick, zumindest zum Teil, als *male gaze* charakterisiert. Dass Hercules diesem unterliegt ist ein Angriff auf seine Maskulinität, und möglicherweise auch auf seine Sexualität: Fände er Gefallen an Josephine Joseph, oder auch nur an ihrer_seiner „weiblichen Hälfte“, würde dies seine Sexualität dennoch als „freakish“ markieren, da die „weibliche Hälfte“ nicht losgelöst von der „männlichen Hälfte“ existieren kann, und Josephine Joseph prinzipiell zu den „Freaks“ zählt. Zusätzlich ist gerade in der Szene, in der Josephine Joseph Hercules und Cleopatra im Wohnwagen beobachtet, nicht klar, wen der beiden sie_er ins Auge gefasst hat, und ob dieses Zusehen von Eifersucht, Schaulust, oder anderen Motiven geprägt ist. Sie_er ist dadurch ein durch und durch ambivalenter, undurchschaubarer Charakter, der gerade deshalb bedrohlich für den sonst so „starken Mann“ Hercules ist, und möglicherweise gerade aus diesem Grund große Gewalt im Zirkus erfährt.

Im Untergrund: Die „Freaks“ unter den Zirkuswagons

Der soeben genannte Wechsel in der Darstellung der „Freaks“ ab der Hochzeitsbankettszene bringt weiters einen Perspektivenwechsel mit sich: Immer öfter lenkt die Kamera den Blick unter die Zirkuswagons. Diese Perspektive spiegelt einen Machtwechsel wider: Der zuvor marginalisierte Raum unter den Wägen nimmt plötzlich eine wichtige Rolle ein, ebenso wie die „Freaks“ ihre Handlungsfähigkeit unter Beweis stellen. Zugleich ist das Filmpublikum nun auf der gleichen Ebene wie die „Freaks“: Sie werden nicht, wie Cleopatra als „Hennenfrau“, von oben herab angestarrt, sondern das Publikum selbst befindet sich mit ihnen gemeinsam im Untergrund. Es ist daher nicht verwunderlich, dass die „Freaks“, die in dieser Hälfte des Films hauptsächlich zu sehen sind, tendenziell eine kleine Körpergröße aufweisen – beispielsweise Prince Radian, Angeleno, und Johnny Eck, die, wenn sie nicht auf einem Podest oder ähnlichem stehen, die Welt aus diesem Blickwinkel wahrnehmen. Man könnte behaupten, der Filme mache nicht nur Cleopatra zu einer der „Freaks“, sondern auch das Publikum – sie akzeptieren nicht nur sie in der Szene des Hochzeitsbanketts als eine von ihnen, sondern auch uns als Zusehende.

Die Rache der „Freaks“: „Freakishness“ als Strafe

Im Gegensatz zu Cleopatra wird das Publikum allerdings nicht angegriffen und verstümmelt. Dass sie als Strafe für ihre Vergehen selbst zu einem „Freak“ gemacht wird, folgt der Tradition, Behinderung als eine „Strafe“ zu sehen, was im Vorspann des Filmes beschrieben wird. In diesem Fall ist es allerdings nicht die Strafe Gottes, sondern eine Strafe der anderen „Freaks“. Dies wirkt paradox, denn in diesem Zustand ist sie auf die Gemeinschaft des Zirkus angewiesen, ohne dessen Schutz sie vermutlich dem Tode geweiht wäre. Dass in der ersten Szene des Films der Schwertschlucker von Madame Tetrallinis Zirkus zu sehen ist, lässt darauf schließen, dass sie noch immer in der gleichen Freakshow ist, auch wenn diese anscheinend nun in einem anderen Modus funktioniert. Dass sie sie wortwörtlich zu einer von ihnen gemacht haben, lässt die

„Freaks“ einerseits brutal erscheinen, und unterstreicht den Mythos der eng verbundenen Gemeinschaft, die ihren eigenen Regeln folgt, andererseits macht es „Freakishness“ auch zu einem äußerst unerwünschten Zustand. Die „Freaks“ hätten sie schließlich auch verstoßen, ermorden, foltern, oder ihr andere Gräueltaten antun können – doch sie zu einem von „ihnen“ zu machen, wogegen sie sich bereits gewehrt hat, als es nicht mit Verstümmelung ihres Körpers einherging, scheint die größtmögliche und angemessenste Bestrafung in der Logik des Films zu sein.

Conclusio

Freaks zeigt, dass Normalisierung von Personen, die nicht der Mehrheitsgesellschaft angehören, häufig über andere Normen in der Gesellschaft hergestellt wird: Wie beispielsweise Hans, der wegen seiner Kleinwüchsigkeit als „Freak“ marginalisiert wird, aber durch seine klare Definition als heterosexueller Mann, der einen eindeutigen *male gaze* auf eine attraktive Frau wirft, ein Stück weit „normaler“ erscheint. Ebenso kann behauptet werden, dass Frieda dadurch „normalisiert“ wird, dass sie eine klassische Frauenrolle einnimmt, was sich beispielsweise daran zeigt, dass sie sich mit Venus über die Probleme von Frauen in der Beziehung mit Männern austauscht. Dies ist zwar ein Fortschritt, wenn es darum geht, Menschen, die gesellschaftlichen Körpernormen nicht entsprechen, in alltäglichen Narrativen zu zeigen, allerdings werden dadurch andere Normen verfestigt, sodass Personen, die nicht auf diese Art und Weise „normalisiert“ werden können, da ihre Sexualität, ihr Geschlecht oder Geschlechtsausdruck nicht der Norm entsprechen, weiter ausgeschlossen bleiben.

Dies zeigt, wie Behinderung und Abweichung von geschlechtlichen und sexuellen Normen miteinander verwoben sind, und welche Intersektionen sich daraus bilden. Es scheint, als wäre jeder Schritt, den *Freaks* nach vorne macht, gleichzeitig ein Schritt zurück: Hans versucht die ungeschriebene Regel, dass er keine „große“ Frau heiraten darf, zu brechen, was zu Lasten Friedas geht, ihm den Spott aller anderen und große Verzweiflung einhandelt, und ihn beinahe das Leben kostet. Die Besetzung von dem weiblichen Charakter Schlitze mit einem männlichen Schauspieler bricht mit den starren Geschlechterrollen – allerdings ist dies nur möglich, weil sie ohnehin als Charakter, der außerhalb aller gesellschaftlichen Normen steht, gesehen wird. Die siamesischen Zwillinge heiraten, beziehungsweise verloben sich, ihre Beziehungen werden allerdings besonders voyeuristisch dargestellt. Cleopatra und Hercules, die beide den Körper- und Schönheitsidealen der damaligen wie jetzigen Zeit entsprechen, sind die Antagonist_innen des Films und müssen für ihre Verachtung gegenüber den „Freaks“ büßen – in Cleopatras Fall

bedeutet dies jedoch, dass sie zu einer der „Freaks“ gemacht wird, was „Freakishness“ wiederum als etwas Negatives kennzeichnet. Die „Freaks“ werden zwar in der Szene im Wald von ihrer Dämonisierung befreit, allerdings nur, weil sie von der mütterlichen Madame Tetrallini als „Kinder“ bezeichnet werden.

Dass die Rezeption von *Freaks* bis heute äußerst vielfältig ausfällt, liegt vermutlich Weise zu einem beachtenswerten Teil an der Ambivalenz und Vielschichtigkeit des Filmes. Es lässt sich nicht einfach beantworten, ob die „Freakishness“ der Charaktere für die Schaulust des Publikums ausgeschlachtet wird, oder sie andererseits als die „Guten“ davonkommen: Denn beides ist gleichsam der Fall. Es vereinen sich Dämonisierung, Infantilisierung, Normalisierung, Sexualisierung und Ent-sexualisierung in einem Film. Was allerdings deutlich wird, ist, dass einige der Charaktere klar als „Freaks“ markiert sind, dass sich unterschiedliche gesellschaftliche Positionen dieser „Freaks“ erkennen lassen, von denen abhängig sie wiederum ungleiche Behandlung im Film erfahren. Dies untermauert meine These, dass die Gemeinschaft der „Freaks“ im Film, vergleichbar wie bei Robert McRuer, als queere Community marginalisiert wird, innerhalb derer es allerdings nochmals eine Hierarchie zwischen den „Freaks“, die cis-heterosexuell sind, und jenen, die es nicht sind, gibt. Denn während Hans durch sein heterosexuelles Begehren ein Stück weit als erwachsener Mann normalisiert wird, ist dies für Josephine Joseph nicht möglich – ihr_ihm bleibt diese Möglichkeit verwehrt. Dadurch, dass ihre_seine „Freakishness“ von ihrer_seiner Geschlechts-Uneindeutigkeit herrührt, ist Josephine Joseph somit doppelt queer. Ebenso muss Schlitze in ihrer Rolle als völlig asexuelles, geschlechtsloses Wesen verharren, da sie nur durch ihre Infantilisierung Schutz vor Gewalt erfährt.

Dass Schlitze irgendeine Form von Begehren äußern könnte wäre in der Logik von *Freaks* undenkbar. In anderen Filmen hingegen wurde dies problematisiert: Nur zwei Jahre nach *Freaks* spielte Schlitze im Film *Tomorrow's Children* (1934) mit, in dem es darum geht, dass eine ganze Familie behinderter Personen zwangssterilisiert wird. In diesem Film gibt es eine Szene, in der

Schlitzte vor Gericht zu einer Vasektomie verurteilt wird, während die Kamera ihn exzessiv verfolgt (Church 2011).

Dies ist ein entsprechendes Beispiel dafür, dass die Freakshow-Tradition nicht etwa endete, da Menschen mit Behinderungen oder anderen körperlichen und geistigen Abweichungen von der Norm, nach und nach mehr Akzeptanz erfuhren und eine derartige Zurschaustellung inakzeptabel wurde, sondern weil, wie bereits im Kapitel *Die öffentliche Reaktion und die Zensur* beschrieben wurde, die Eugenetik an Popularität gewann und diese Personengruppe noch stärker stigmatisierte. Dies ist ein Beispiel dafür, dass Diskriminierung und Marginalisierung bestimmter Personengruppen oftmals über lange Zeit hinweg bestehen können und sich schlichtweg die Art und Weise, wie diese ausgeübt werden, ändert. Aus heutiger Sicht scheint es oft so, als wäre gesellschaftliche Anerkennung etwas, das, fast wie von selbst, mit der Zeit und durch ausreichend wissenschaftliche Erkenntnisse, zunimmt. Dadurch wird ausgeblendet, dass hinter jeder Errungenschaft einer benachteiligten Gruppe politische Kämpfe um Akzeptanz, Selbstbestimmung und Gleichberechtigung stehen, und deren Durchsetzung nicht immer geradlinig verläuft. Zudem werden Wissenschaft und Medizin damit eine Objektivität unterstellt, der sie nicht gerecht werden, da diese ebenfalls von einer Geschichte voller Vorurteile und Gewalt geprägt sind.

Dies lässt sich beispielsweise daran erkennen, dass sich die Praxis, Eltern von intergeschlechtlichen Kindern geschlechtsnormierende Operationen in den ersten Lebensmonaten anzuraten, in den 1950er Jahren etablierte. Dabei ging es in erster Linie darum, ob eine Person im Erwachsenenleben zu Penetration fähig sein würde, oder vaginal penetriert werden könne. Sexuelle Erregbarkeit und Empfindungsvermögen standen dabei im Hintergrund und rückten erst langsam in den Vordergrund (vgl. Voß 2012: 14; Litschauer 2018: 23). Diese Operationen werden in vielen Ländern bis heute durchgeführt, was für die Betroffenen oftmals Verlust der Fortpflanzungsfähigkeit, Sensibilitätsstörung und Probleme mit dem als aufgezwungen

empfundenem Geschlecht bedeutet⁸. Diese traumatisierenden Eingriffe in die körperliche Autonomie werden legitimiert durch den internationalen Krankheitsindex der WHO (*International Classification of Diseases/ICD*), die zwar in ihrer elften Auflage Transgeschlechtlichkeit aus dem Kapitel der psychischen Störungen entfernte, gleichzeitig allerdings Intergeschlechtlichkeit als „*Disorder of Sex Development*“ einordnet⁹.

Daran wiederum lässt sich ein rassistisches Denkmuster erkennen: Wenn beim Thema „Genitalverstümmelung“ nur über kulturelle Praxen in manchen afrikanischen Regionen gesprochen wird, bei denen Kindern große Teile der Vulva entfernt und zugenäht werden, aber nicht die über die in „westlichen“ Krankenhäusern stattfindenden Zwangssterilisierungen von Kindern, die die „falschen“ Keimdrüsen besitzen, zeigt sich, dass Gewalt nicht als solche wahrgenommen wird, wenn sie durch moderne Wissenschaft und Medizin legitimiert wird. Mehr noch, diese aufgezwungenen Behandlungen werden als Hilfestellung für die betroffenen Personen dargestellt, als einziger Weg, um ihnen ein „normales Leben“ zu ermöglichen und sie vor Diskriminierung und Identitätsproblemen zu schützen (vgl. Hechler 2012: 134). Dies ist eine andere Art, um auszudrücken, dass der Körper dieser Personen zu „monströs“ ist, um jemals gesellschaftliche Anerkennung zu finden und ein glückliches Leben führen zu können. Sowohl das Recht der körperlichen Unversehrtheit, als auch die Möglichkeit, Kinder gebären oder zeugen zu können, werden hintenangestellt, um die Geschlechterbinarität um jeden Preis zu wahren.

Während die Freak Shows verschwanden, da sich die Eugenetik immer stärker breit machte und Menschen durch Institutionalisierung aus dem öffentlichen Blick und Interesse verschwanden, wurden und werden intergeschlechtliche Personen unsichtbar gemacht, indem ihre Existenz tabuisiert und ihre Körper normiert werden. Das Monster in unserer Gesellschaft ist nach wie vor

⁸Vgl. Verein Intergeschlechtlicher Menschen Österreich: „Über Inter*“: vimoe.at/ueber-inter (14.06.2020).

⁹Vgl. Organisation Intersex International Europe: “WHO publishes ICD-11 – and no end in sight for pathologisation of intersex people”. oiieurope.org/who-publishes-icd-11-and-no-end-in-sight-for-pathologisation-of-intersex-people (14.06.2020)

das „Andere“, das „Uneindeutige“, das „Irritierende“, das „In-Frage-Stellende“ – nicht nur im Horrorfilm, sondern auch im realen Operationssaal.

Literaturverzeichnis

Broome, R.

- 2009 "Not Strictly Business: Freaks and the Australian Showground World." *Australian Historical Studies* 40, no. 3 (September 2009): 323–342.

Church, D.

- 2011 "Freakery, Cult Films, and the Problem of Ambivalence" *Journal of Film and Video*, 63(1): 3–17.

Doherty, T.

- 1999 *Pre-Code Hollywood: Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema 1930–1934*, New York: Columbia University Press.

Ferrufino-Coqueugniot, E.

- 2018 "Tattooed Ladies and Wild Indians: A History of Racialized and Sexualized Freak and Side Show Performance, and Its Influence on American Entertainment", B.A. University of Colorado at Denver.

Halberstam, J.

- 2000 *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Durham [u.a.]: Duke University Press.

Hechler, A.

- 2012 "Intergeschlechtlichkeit als Thema geschlechterreflektierender Pädagogik". Debus, Katharina/Könnecke, Bernard/Schwerma, Klaus/Stuve, Olaf (Hg.): *Geschlechterreflektierte Arbeit mit Jungen an der Schule. Texte zu Pädagogik und Fortbildung rund um Jungen, Geschlecht und Bildung*. Berlin: Dissens Institut für Bildung und Forschung. 125–136.

Krause, T.

2013 „Besuch in der Kleinstadt“. *Süddeutsche Zeitung*, Heft 26/2013, <https://sz-magazin.sueddeutsche.de/gesellschaft-leben/besuch-in-der-kleinstadt-79783>, (04.03.2020).

Larsen, R. & Haller, B.

2002 “The Case of ‘Freaks’: Public Reception of Real Disability”, *Journal of Popular Film and Television*, 29(4): 164–172.

Litschauer, K.

2018 „Inter* – Irgendwo zwischen der Norm und ihrem Scheitern: Wie verhandeln intergeschlechtliche Menschen in Österreich die Zweigeschlechternorm?“ M.A. Universität Wien.

McRuer, R.

2006 *Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability*, New York [u.a.]: New York Univ. Press.

Norden, M,

1994 *The Cinema of Isolation: A History of Physical Disability in the Movies*, New Brunswick: Rutgers University Press.

Organisation Intersex International Europe (OIIEurope)

2018 “WHO publishes ICD-11 – and no end in sight for pathologisation of intersex people”. oii-europe.org/who-publishes-icd-11-and-no-end-in-sight-for-pathologisation-of-intersex-people (14.06.2020).

Petley, J.

2014 “Horror and the Censors”, in Benshoff, H.M. (Hg.), *A Companion to the Horror Film*, Chichester: Wiley Blackwell.

Skal, D.J. and Savada, E.

1995 *Dark Carnival: The Secret World of Tod Browning*, New York: Anchor Books.

Stevenson, J.

1997 *Tod Brownings Freaks*, aus dem Amerikanischen und mit einem Essay von Hans Schmid, München: Belleville Verlag.

Sutton, T.

2014 "Avenging the Body: Disability in Horrorfilm", in Benschhoff, H.M. (Hg.), 2014. *A Companion to the Horror Film*, Chichester: Wiley Blackwell.

Verein Intergeschlechtlicher Menschen Österreich (VIMÖ)

2020 „Über Inter*“ . vimoe.at/ueber-inter (14.06.2020).

Verein zur Förderung des Fantastischen Films (VFFF)

2019 „Freaks (1932)“ slashfilmfestival.com/programm-2019/freaks-1932 (02.03.2020).

Voß, H.-J.

2012 *Intersexualität – Intersex: eine Intervention*. Münster: Unrast.