


# SYMPOSIUM: ÄSTHETIK VERSUS AUTHENTIZITÄT?

24. und 25. Mai 2011  
Zürcher Hochschule der Künste

---

Freakshow heute? Perform to be a freak

# Yvonne Schmidt

 Schweizerische Eidgenossenschaft  
Confédération suisse  
Confederazione Svizzera  
Confederaziun svizra  
  
Eidgenössisches Büro für die Gleichstellung  
von Menschen mit Behinderungen EBGB

prohelvetia

fondation fondazione fundaziun  
stiftung  corymbo

 hdk  
 Zürcher Hochschule der Künste  
Institute for Art Education

Konzept und  
Realisation  
**MIGROS**  
kulturprozent

*Vom «Freak of Nature» im 19. Jahrhundert zum «Freak of Culture» (Garland-Thomson) steht der Freak seit jeher im Spannungsfeld zwischen Politiken der Naturalisierung und des gesellschaftlichen Ausschlusses. Einst wurde die Bezeichnung «Freak» benutzt, um alle denkbaren Arten körperlicher Abnormität zu subsumieren. In Zirkussen und auf Jahrmärkten, in den amerikanischen Sideshows, stellten sich so genannte «Freaks» zur Schau: Riesen und Kleinwüchsige, Bartmenschen und siamesische Zwillinge und viele andere. Wurde damals das «Authentische/ Ursprüngliche» im Fremden, Exotischen gesucht – die Freakstars wurden nicht selten als die letzten Urmenschen oder als Ureinwohner ferner Flecken auf der Landkarte inszeniert – sucht man heute den «echten Menschen» unter uns. Als authentisch gilt der «Freak von nebenan» im Privatfernsehen. Und auch auf den Theaterbühnen hat sich das Alltägliche als bühnentauglich erwiesen.*

*Der Vortrag spannt einen Bogen von den historischen Freakshows zu Theater und Performance heute: Inwiefern spielt der Freak-Diskurs noch heute eine Rolle, insbesondere in Hinblick auf Behinderung und Performance? Anhand ausgewählter Beispiele wird aufgezeigt, wie Inszenierungen bewusst mit dem Freakshow-Genre spielen: Vom Zürcher Theater HORA, über die «Experten des Alltags» bis hin zu internationalen Künstlern wie Mat Fraser, der Compania Pippo Delbono und Christoph Schlingensief. Schliesslich ging es bei den Freakshows als den „letzten ‚Wunderkammern‘ der Moderne“ auch um die Allmachts-Fantasie von der Züchtung des Menschen (Th. Macho), welche heute in der Body Art-Performance weiterlebt: «Made Freaks» wie Stelarc oder Orlan, die den Körper nicht als Natur gegeben, sondern als „modifizierbares Ready Made“ (Orlan) zelebrieren.*

**Yvonne Schmidt**, M.A.; 2001-2008 Studium der Theaterwissenschaft, Neuere Deutsche Literatur und Komparatistik in Mainz, Paris und Bern; Assistenzen und freie Mitarbeit in Theater, Fernsehen, Journalismus; seit 2008 Doktoratsprojekt über Schnittstellen nicht-professionellen Darstellens am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern; seit 2008 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institute for the Performing Arts & Film (ipf) der Zürcher Hochschule der Künste.

## Freakshow heute? Perform to be a freak

«Ein Freak ist die Situation selbst, die uns zur Unterscheidung zwingt, was normal ist und was nicht.»

(Christoph Schlingensief)

Vom «Freak of Nature» im 19. Jahrhundert zum «Freak of Culture»<sup>1</sup> steht der Freak seit jeher im Spannungsfeld zwischen Politiken der Naturalisierung und des gesellschaftlichen Ausschlusses, zwischen Natur und Kultur. Oft wird zwischen dem *freak of nature*, dem *born freak* und dem *freak of culture*, dem *made freak*, unterschieden. Dass es sich bei dieser Unterteilung nicht um eine Dichotomie handelt, sondern stets geschichtlich-kulturelle Zuschreibungen am Werke sind, wird in den Disability Studies verhandelt. Darsteller heute sind nicht *born to be a freak*, vielmehr gilt: *They perform to be a freak!*

«Freak» bedeutete ursprünglich Laune, im 19. Jahrhundert «Laune der Natur» und ist eng verbunden mit dem Diskurs der Monster und Monstrositäten. Freakshows als «Strategien der Repräsentation, die den monströsen Körper substanzialisiert, naturalisiert und biologisiert haben»<sup>2</sup> gingen im 19. Jahrhundert mit einem Bruch in den Repräsentationspraktiken von Monstern und Monstrositäten einher, welchen Rosemarie Garland-Thomson als «Freak-Diskurs der Moderne» bezeichnet.<sup>3</sup> Anstelle von religiösen und irrationalen Zugriffen auf den «aussergewöhnlichen Körper» – Monster kommt ursprünglich vom Lateinischen «monere» (= mahnen) und wurden in den barocken Wunderkammern der Fürsten als göttliches Mahnmal oder Wunder betrachtet – trat ein wissenschaftlich-medizinisches Interesse am menschlichen Körper in den Vordergrund. Dieser Bruch ging, wie Stammberger beschreibt, mit einer Trennung von Wissenschaft und Kultur, zwischen Politik und Kultur einher. Freaks sind – in Abgrenzung zu den Monstern – die populäre Form dieses Diskurses, welche sich parallel zu den wissenschaftlichen Praktiken der Aneignung des Anderen innerhalb einer Ordnung der Dinge vollzog:

Während das Monster als Monstrosität in wissenschaftlichen Formationen repräsentiert und damit der Öffentlichkeit entzogen wurde, übernahmen die Freakshows die Ausstellungen des Fremden und Exotischen im öffentlichen Raum.<sup>4</sup>

In Zirkussen und auf Jahrmärkten, in den amerikanischen Sideshows, stellten sich im 19. und 20. Jahrhundert so genannte «Freaks» zur Schau: Riesen und Kleinwüchsige, Haarmenschen und siamesische Zwillinge und viele andere. Sie bedienten voyeuristische Schaubedürfnisse und erfüllten gleichzeitig eine Selbstvergewisserung im Sinne einer «spezifischen Normalität in der Kultur der Betrachter».<sup>5</sup>

Als im Zuge einer Wende in der öffentlichen Wahrnehmung vom «Lachen über das Andere»<sup>6</sup> zum Mitleid als Folge des Ersten Weltkrieges, der Verstümmelungen und

---

<sup>1</sup> Vgl. Garland-Thomson (1996).

<sup>2</sup> Stammberger (2011), 21.

<sup>3</sup> Vgl. Garland-Thomson (1997).

<sup>4</sup> Stammberger (2011), 17.

<sup>5</sup> Dederich (2007), 101.

<sup>6</sup> Gottwald (2009).

Krüppel als verkörperter Phantomschmerz und Repräsentanten einer kollektiven Kriegserfahrung ins Bewusstsein der Öffentlichkeit rückte, verschwanden die Freakshows peu à peu von der Bildfläche.<sup>7</sup> Zahlreiche Freakstars verloren ihre Existenzgrundlage. Andere Quellen nennen die Erfindung des Films als Ursache für das Ende der Freakshows.<sup>8</sup>

Heute sind die Freakshows in ihrer ursprünglichen Form verschwunden. Allein in Coney Island, einer kleinen Insel in New York – der Performer Mat Fraser & Julie Atlas Muz haben vor zwei Jahren davon berichtet – finden noch Shows von so genannten *Born Freaks* und *Made Freaks* statt: Ganzkörper tätowierte Akrobaten, Schlangenmenschen und Burlesque-Queens geben sich die Klinke in die Hand. Lange Zeit wurde das Kapitel der Freakshows auch vonseiten der Wissenschaft in eine Ecke geschoben: als historisch fixierte Ausnahmerecheinung, welche moralisch verurteilt werden müsse. Erst in jüngerer Zeit ist ein vermehrtes Forschungsinteresse an Freaks und Monstern festzustellen.

Dass die Freakshow und ihre inhärenten Problematiken als kulturelles Phänomen noch heute eine Rolle spielen und im Hinblick auf Behinderung und Performance aktuelle Fragen aufwerfen, dass sogar auch im deutschsprachigen Raum explizit das Freakshow-Genre adaptiert wird, möchte ich im Folgenden spotartig anhand von einigen Aspekten des Freakdiskurses in Verknüpfung mit Beispielen aus der Praxis aufzeigen.

---

## 1.

### ***Blickwechsel: Vom Blick auf Behinderung zum behinderten Blick***

Künstler-Schicksale sind selten erfreulich: In dem Kapitel *Nur Krüppel werden überleben* seines Werkes *Du sollst dein Leben ändern* schildert der Philosoph Peter Sloterdijk den Werdegang des armlosen Geigers Carl Hermann Unthan als «lebensphilosophische Performance»<sup>9</sup>: Sein grosser Überlebenstrieb, der sich aus dem Trotz(dem) gründet, macht ihn zum gefeierten Musiker. Menschen strömen in die Konzertsäle der Welt, um zu sehen, *wie* er mit seinen Zehen virtuos Geige spielen kann. Nicht *was* er tut, sondern das *Wie* steht im Vordergrund. Der Wille – nebenbei bemerkt eine pädagogische Leitidee der Krüppelfürsorge im frühen 20. Jahrhundert,<sup>10</sup> — wird als leistungsethisches Denken entlarvt: Das Publikum applaudiert, weil er trotzdem, d.h. trotz seiner Behinderung etwas kann. Diese Perspektive findet sich in zahlreichen Repräsentationen von Behinderung wider: Der Film ***Freaks*** von Tod Browning (1932) zeigt nicht umsonst einen Rumpfmenschen, der sich eine Zigarre anzündet.<sup>11</sup> Der autistische Protagonist des Filmes ***Rainman*** (USA, 1991) löst Staunen aus, indem er trotz seiner Unfähigkeit, den

---

<sup>7</sup> Vgl. Dederich (2007).

<sup>8</sup> Vgl. Scheugl (1978).

<sup>9</sup> Sloterdijk (2009)

<sup>10</sup> Vgl. Weiss (2000).

<sup>11</sup> Der Filmregisseur Tod Browning war 1932 das Erste, der echte Freaks als Darsteller eines Kinofilms wählte.

Alltag ohne Hilfe zu bewältigen, die Gabe beherrscht, auf einen Blick die exakte Anzahl einer zu Boden gefallenen Schachtel Streichhölzer zu bestimmen.<sup>12</sup>

Auch heute spielt dieser am Trotzdem orientierte Blick eine Wille: Vieldiskutierte Termini wie «Menschen mit besonderen Fähigkeiten», «Andersbegabte» anstelle von Behinderung verweisen auf ein Können und bedienen eine leistungsethische Perspektive oder sie laufen Gefahr, dass die speziellen Fähigkeiten, welche Menschen mit Behinderung attestiert werden, als Ausgleich eines Defizits gelesen werden.<sup>13</sup> Auch in Ankündigungen von Theaterprojekten mit behinderten und nicht-behinderten Darstellern liest man mitunter Sätze wie (sinngemäss): «Es wird darauf geachtet, dass die Talente der Menschen mit Behinderung im Vordergrund stehen.» Mit anderen Worten: Die nicht-behinderten Mitspieler sollen sich bloss zurücknehmen. Dabei stehen die Behinderten ihnen sowieso die Show.

## **Theater HORA: menschen! formen!**

«Wen schauen Sie an, ihn oder mich?», fragt der Darsteller Carl Ludwig Hübsch das Publikum. Sein Mitspieler, das HORA-Ensemblemitglied Peter Keller streckt zum Amusement des Publikums die Zunge heraus.

Wir befinden uns in Zürich im Jahr 2010. In der Inszenierung **Menschen! Formen!**, die das Zürcher Theater HORA zunächst in Köln im Rahmen des *Sommerblut Kulturfestivals*, dann in verschiedenen Städten in Deutschland und der Schweiz aufgeführt hat, wird die Freakshow-Thematik explizit aufgegriffen, um Blicke auf Behinderung im Theater zu reflektieren. In Auseinandersetzung mit drei bekannten Filme über Freaks und Aussenseiter – David Lynchs **Elephant Man**, Roman Herzogs **Gott gegen alle** und Francois Truffauts **L' enfant Sauvage** – wurde mittels Improvisationen eine szenische Collage entwickelt.<sup>14</sup>

Im Foyer des Theaters, vor dem Vorstellungsbeginn, werden die Zuschauer von einem Zirkusdirektor – ein Darsteller mit Downsyndrom — abgefangen. «Hereinspaziert, meine Damen und Herren! Ein nackter... Ein nackter Mensch... Ein nackter Mensch hier auf der Bühne... Ein geistig behinderter nackter Mensch gleich hier auf der Bühne..», posaunt er durch einen Schalltrichter. «Nur noch wenige Minuten, dann sehen sie einen nackten, behinderten Menschen, gleich hier auf der Bühne.» Während die Zuschauer der Aufforderung des Zirkusdirektors folgend teils zögerlich Platz nehmen, wandert eine Live-Kamera durch den Zuschauerraum. Auf einem Fernseher über der Bühne können die Zuschauer sich selbst beim Zuschauen beobachten. Erwartungsvolle Gesichter erscheinen auf dem Monitor. Der Zuschauer wird zum Voyeur.

Wird in den Disability Studies zwischen verschiedenen Blicken auf Behinderung unterschieden – wie die Ausstellung *Der imperfekte Mensch* (2001) im Deutschen Hygiene Museum Dresden offenlegt: Vom «staunenden Blick», dem «medizinischen Blick», dem «vernichtenden Blick», dem «mitleidigen Blick» ist da die Rede – so richten

---

<sup>12</sup> Gorsen (2001), 192.

<sup>13</sup> Selbstverständlich muss beachtet werden, dass diese Begriffsschöpfungen von der Feststellung ausgehen, dass dem Konstrukt von Behinderung bereits ein defizitärer Ansatz zugrunde liegt.

<sup>14</sup> Vgl. zu diesem Beispiel auch Prinz-Kiesbüye/ Schmidt (2010)

Freakshows den Fokus auf das Stigma, das nach Goffman kein Merkmal, sondern eine Beziehung beschreibt.<sup>15</sup> Diese Stigmatisierungsprozesse werden in *Menschen! Formen!* als theatrale Feldforschung untersucht.

Auf der Bühne stehen Darsteller mit und ohne so genannte Behinderungen. Im Laufe der Vorstellung werden sie alle zu Protagonisten einer Freakparade. Ein an die zwei Meter grosser, glatzköpfiger Schauspieler – eigentlich ohne sogenannte Behinderung – neben einer kleinen Dame mit Downsyndrom werden als Zwergmutter und Riesenbaby verkauft. Die vermeintlich nicht-behinderten Darsteller werden behindert, indem sie Blechblasinstrumente als Prothesen tragen. So findet im Interaktionsprozess zwischen Darstellenden und Publikum ein Blickwechsel statt, der Bilder von Behinderung produziert und gleichzeitig dekonstruiert. Durch die dynamische Bildkonzeption des Theaters, in der der Körper Träger und gleichzeitig Produzent von Bildern ist, sowie die Ko-Präsenz von Rezipient und Produzent besitzt Theater im Vergleich zu anderen medialen Repräsentationen ein Potential, das transitorische Bildrepertoire von Behinderung zu transformieren.<sup>16</sup>

In einer Art Publikumsbeschimpfung durch den Darsteller Carl Ludwig Hübsch in der Rolle eines Conférenciers, stehen die einzelnen Behinderungen oder Begabungen der Ensemblemitglieder zur Debatte. Nebeneinander aufgereiht sitzen die Darsteller im Hintergrund der Bühne: *«Sie fragen sich bestimmt doch auch schon die ganze Zeit, wer behindert ist und wer nicht?»*, wird den Zuschauern unterstellt. Der Reihe nach werden die verschiedenen Behinderungen der Darsteller diskutiert. Der Zuschauer, der abstimmen kann, wer behindert ist und wer nicht, wird zum Scharfrichter. Er wird angehalten, zu applaudieren, wenn Hora-Mitglied Lorraine Meier zur Verblüffung des Conférenciers den Yoga-Sitz (= besondere Fähigkeiten) demonstriert. Nicht immer herrscht Einigkeit, wie sich an folgender, provokanter Frage zeigt: *«Ist Homosexualität und Behinderung eine Doppelbegabung?»* Strategien der Zuschreibung werden hinterfragt, indem einerseits fragwürdig wird, was als Behinderung gilt, andererseits Behinderung als (visuelles) Phänomen reflektiert wird: Der Blick auf Behinderung wird zum behinderten Blick.

---

## 2.

### **Freak & Authentizität**

***«Wer auf dem Hochseil läuft, kann keinen Augenblick lang so tun als ob.»<sup>17</sup>***

Sloterdijks Ausführungen zu Unthans *Pediskript* verweisen auf verschiedene Problematiken, welche im Zusammenhang mit Freakshows & dem Authentizitätsdiskurs von zentraler Bedeutung sind. Aus Hugo Balls Roman *Flametti oder: Vom Dandyismus der Armen* (1918) zitierend, beschreibt Sloterdijk eine Ansammlung von Freaks (Schaustellern), über welche gesagt wird: *«Diese Menschen seien wahrhaftigere Menschen als die Bürger, denen es scheinbar gelingt, sich in der Mitte zu halten. Die Variete-Menschen wissen mehr vom ‚wirklichen‘ Leben, weil sie an den Rand Geworfene,*

---

<sup>15</sup> Vgl. Goffman (1975).

<sup>16</sup> Vgl. Röttger (2009)

<sup>17</sup> Sloterdijk (2009), S. 69-100.

Gestürzte, Angeschlagene sind. Diese ‚gerempelten Menschen‘ sind es, die, vielleicht als einzige, noch authentisch existieren [...]»

Es folgt der Satz, welcher die Begründung des Statements birgt: «Wer auf dem Hochseil läuft, kann keinen Augenblick lang so tun als ob.»<sup>18</sup> Freaks werden als diejenigen Menschen bezeichnet, die «als einzige noch authentisch existieren».

Das Postulat der «authentischen Existenz» verweist auf Martin Heideggers Existenzform der «Eigentlichkeit», was nichts anderes bedeutet als der Begriff für «Authentizität», den Heidegger in *Sein und Zeit* benutzt.<sup>19</sup> Eigentlichkeit als Seinsmöglichkeit personaler Existenz heisse, dass eine Person «von sich aus bzw. ‚selbstbestimmt‘ ihre ‚faktischen‘ [...] Möglichkeiten des Handelns ergreift.»<sup>20</sup> Authentizität im Sinne von Eigentlichkeit ist gekoppelt an das Prinzip der «human agency» als Kompetenz, in der Welt zu handeln. Damit geht konform, dass der Begriff «Authentizität» im etymologischen Ursprung von «auto-entes» kommt, was so viel heisst wie «mit eigener Hand», «der Täter».<sup>21</sup>

Insofern stellten die Freakshows auch eine Möglichkeit von Handlungskompetenz dar, an der Gesellschaft aktiv teilzuhaben. Die Darsteller der Freakshows verdienten ihren Lebensunterhalt, unabhängig von wohlfahrtsstaatlicher Fürsorge. Trotz der moralischen Verurteilung, welche nicht ausgeblendet werden darf, bemerkt die amerikanische Wissenschaftlerin Petra Koppers, die Sideshowes seien «letzten Endes eine professionelle, ausgebildete Arbeit, d.h. Lohn und professionelle Organisation waren möglich».<sup>22</sup> Wie die *Sammlung Adanos* dokumentiert, entwickelten die Freakstars unternehmerische Kompetenzen, organisierte Tourneen wurden begleitet von strategischen Marketing-Massnahmen. Die Ankündigungsflyer dienten als wichtiges Mittel, um das Publikum anzulocken. Meist reiste ein Quartiermacher den Stars voraus, um Auftrittsmöglichkeiten zu organisieren und die Werbetrommel zu rühren. Oft kursierten Mythen, die nicht ganz der Wahrheit entsprachen: Bei der Körpergrösse der Zwerge und Riesen wurde geschummelt, es wurde bsp. weise erzählt, ein bekannter Riese sei in Nord-Grönland geboren.<sup>23</sup> Diese Vermischung zwischen Fakten und Fiktion wurde untermauert durch die bildlichen Darstellungen auf den Flyern. Manchmal handelte es sich nicht um Fotos, sondern um Zeichnungen, in denen ähnlich wie bei den Ankündigungstexten nicht alles der «Wahrheit» entsprach.

Durch diese Selbstinzenierungen – die Erfindung und Ausschmückung biografischer Fakten, – Narrationen, erfanden sich die Protagonisten erst als Freak, indem sie ein Freak-Image kreierte, sich selbst vom Subjekt zum Objekt machten. Ein Freak wird zum Freak gemacht. «Enfreakment» nennt sich dieser Prozess in den Disability Studies, wobei hier primär die Zuschreibung von aussen im Blickpunkt steht. Garland-Thomson differenziert zwischen *plastic* und *static enfreakment*: die tatsächliche Aussenwahrnehmung einerseits und die Projektion des betrachteten Subjektes andererseits, welches antizipiert, als Freak wahrgenommen zu werden: die Spiegelung des Blickes des Betrachters im Blick des Betrachteten selbst.<sup>24</sup>

---

<sup>18</sup> Ebenda.

<sup>19</sup> Vgl. Heidegger (1967).

<sup>20</sup> Luckner (2007), 154.

<sup>21</sup> Vgl. Kalisch (2000).

<sup>22</sup> Koppers (2003), S. 31.

<sup>23</sup> Vgl. Scheugl (1978).

<sup>24</sup> Vgl. Garland-Thomson (1996).

Hier setzen heutige Disability Artists an: Der britische Performer **Mat Fraser** z.B. nutzt die Bühne, um sich selbst als Freak zu inszenieren. Nach einem langen Weg, in dem er sich seine Position als Künstler erkämpft hat, habe er «akzeptieren gelernt, dass es immer ein paar Leute geben wird, die kommen, um meinen Körper zu sehen [...]. Und statt zu sagen: ‚Das ist nicht erlaubt‘, sage ich: ‚OK, wenn es das ist, was ihr wollt, dann bitte, aber ihr müsst euch dann auch eine Stunde lang anhören, was ich zu sagen habe, und all den Quatsch, worüber ich sprechen will, durchmachen und über all diese Dinge nachdenken, und am Ende Euch selbst mal richtig angucken für eine Weile.‘<sup>25</sup>

Indem Fraser antizipiert, wie er betrachtet werden könnte, den Prozess des Entfreakments selbstreflexiv thematisiert, die Blicke auf seinen Körper steuert, greift er selbst aktiv in den Prozess des Entfreakments ein. Der Freak bildet den Zustand eines Spielstadiums, in dem sich Selbst- und Fremdbild begegnen.

Dabei spielt die Frage der Agency eine entscheidende Rolle: Die Disability Studies gehen davon aus, dass ein Mensch mit Behinderung immer performt, auf der Bühne wie im Alltag. Ein Rollstuhlfahrer, der in den Bus einsteigt, ist immer hervorgehoben.<sup>26</sup> Auch in der Theaterwissenschaft dient die Hervorhebung als ein konstitutives Merkmal, um szenische Vorgänge zu beschreiben, an der Schnittstelle zwischen Lebenstheater und Kunsttheater, wie Kotte beschreibt:

Der Begriff Hervorhebung bezieht schon selbst die Unterschiedlichkeit der Ebenen mit ein: normal und besonders, Regel und Ausnahme, Hintergrund und Vordergrund usw. Bei Hervorhebung handelt es sich nicht um eine Ableitung von Kriterien aus dem Theater, sondern aus dem Lebensprozess. [...] Die Formel Hervorhebung [...] schliesst neben der Aktion auch die Reaktion ein, also den Prozess: agieren – schauen – urteilen.<sup>27</sup>

Der hervorgehobene Darsteller kann sich jedoch entscheiden, ob er *bewusst* performe oder nicht.

---

### 3.

#### ***Experten des Alltags und Paradiesvögel: Der Freak von Nebenan***

Eine andere Facette des Freakdiskurses zeigen die polarisierenden Arbeiten von Christoph Schlingensiefel, der in der Reihe der Freakshows heute nicht fehlen darf. Von dem Film *Fremdverstümmelung* anlässlich der Oper *Freax*, über *Chance 2000* bis hin zu seinen Hörspielen, die vor zwei Jahren im Rahmen von *Okkupation!* zu erleben waren, hat Schlingensiefel immer wieder mit geistig und körperlich behinderten Darstellenden, seiner «Family» gearbeitet, wobei sein Umgang mit Behinderung höchst umstritten war. Das Opernprojekt *Freax* (2007) in Bonn beispielweise – eine Oper auf der Grundlage des Kultfilms *Freaks* von Tod Browning, die Schlingensiefel zusammen mit dem Münchner Komponisten Moritz Eggert plante – scheiterte, weil, wie die *taz* schreibt, die Oper sich selbst sprengte.<sup>28</sup>

---

<sup>25</sup> Mat Fraser, zitiert aus: Ziemer (2008), S. 27.

<sup>26</sup> Vgl. Sandahl/Auslander (2005).

<sup>27</sup> Kotte (2005), S. 30.

<sup>28</sup> Vgl. Marcus (2007).



Unter dem Motto **Freakshow 3000** veranstaltete Schlingensief eine sechsteilige Castingshow, die später als Film zusammengeschnitten wurde. Behinderte Darsteller sind Kandidaten der Castingshow und schlüpfen in die Rolle von Prominenten.

---

Indem real existierende Personen, wie der Trompeter Stefan Mross oder der Talkmaster Michael Friedmann imitiert werden, werden diese als Freaks entlarvt. Wie in Brownings *Freak*-Film gilt: Nicht die Freaks selber, sondern die Personen, die geheimhin nicht als Freak gelten, sind die eigentlichen Freaks. Friedmann wird zum Freakman.

Dabei wirft *Freakstars 3000* gleichzeitig die Frage auf, was als Können bewertet wird, wenn in TV-Formaten die Grenze zwischen bejubelten Idol und verspotteten Aussenseiter fließend ist, wenn Andersbegabte bei *Das Supertalent* gefeiert werden und bei Gesangswettbewerben Singen kein Kriterium ist: Der Kandidat Horst wird gelobt, weil er etwas konnte, von dem er nicht dachte, das er es kann (er hat mit Hilfe von einer Mitbewerberin doch noch ein paar Liedzeilen vor der Jury gestammelt). Ein anderer potenzieller Freakstar erntet Lob von der Jury, weil er in der Tonkabine anstatt zu singen freudig den Takt des Beats mitklatscht. Einem Kandidaten, der nach eigener Angabe einem Schlachthaus Hühner ausnimmt, fragt er: «Was? Und dann heisst es, hier wirst du missbraucht??!»

Als Gegenprogramm zur aufkeimenden Castingshow-Welle – von DSDS bis hin zum *Supertalent* – hat Schlingensief vieles vorweggenommen, was später in immer freakigeren TV-Formaten über die Bildschirme lief: Homestories mit offensichtlich geistig behinderten Castingshow-Anwärtern oder wirklich gekürte Freakstars wie Menderes haben Schlingensiefs *Freakshow*-Zirkus längst überholt.

Wurde zur Zeit der historischen Freakshows das «Authentische/ Ursprüngliche» im Fremden gesucht – die Freakstars wurden nicht selten als die letzten Überlebenden fremdartiger Spezies oder Ureinwohner ferner Flecken auf der Landkarte inszeniert – sucht man heute den «echten Menschen» unter uns. Als authentisch gilt der «Freak von nebenan» im Privatfernsehen – bei Castingshows oder direkt im Dschungel – und auch auf den Theaterbühnen hat sich das Alltägliche als bühnentauglich erwiesen.

Zu *Freakshow*-Zeiten war diese Neugierde am Menschen beeinflusst von der Entdeckung neuer Kontinente und wissenschaftlicher Erkenntnisse. Im Zuge des wissenschaftlichen Interesses am Menschen wurden Freaks als so genannte «Missing links» gehandelt, d.h. Mittler zwischen Mensch und Tier – eine Schnittstelle, welche immer wieder Gegenstand war bis hin zu Agambens *Das Offene*. Die Phrenologie, Forschungen von Lavater & Co., haben schon immer den Blick auf Behinderung geprägt. Haarmenschen wurden beispielsweise als frühere Stadien des Menschen betrachtet. So wurden beispielweise zwei Kinder mit Mikrozephalie, Bartola und Maximo, 1849 nach New York und dann nach Europa gebracht, um als letzte Überlebende der ausgestorbenen Rasse der «Azteken» ausgestellt zu werden.<sup>29</sup> Obwohl die Freaks im 19. Jahrhunderts näher an die Gesellschaft rückten, indem die Freakshows trotz allem auch eine Auseinandersetzung breiter gesellschaftlicher Kreise mit «aussergewöhnlichen Körpern» darstellten, wurden Freaks doch im Anderen, im Fremden verortet. Nicht selten gaben Freakstars eine ferne

---

<sup>29</sup> Dederich (2007), 94.

Herkunft an, was im Zuge der Entdeckung neuer Kontinente wie erwähnt eine allgemeine Neugier am Fremden, Exotischen bediente.

Heute sind die Experten des Alltags unter uns. Ist ein Freak auch jemand, der ganz in einer Sache aufgeht, bei dem kein Als ob möglich ist, so sind vielleicht auch die Experten des Alltags im Theater der letzten Jahre eine Spezies von Andersbegabten? Im Experten des Alltags-Theater schauen wir Darstellern mit besonderen Fähigkeiten beim Ausführen alltäglicher Tätigkeiten zu. Doch im Unterschied zu Freakstars sind es Menschen von nebenan, die auf der Bühne stehen, die es Wert sind, angeschaut zu werden.

Gleichzeitig werden Menschen an der Schwelle zum Ungewöhnlichen (so genannte «C-Promis») in den Dschungel geschickt. Mediale Versuchsanordnungen wie das *Dschungelcamp* präsentieren in der Regel hervorgehobene, jedoch gesellschaftlich marginalisierte, weil in Ungunst des Publikums gefallene und insolvente Darsteller auf dem Hochseil (= im Existenzkampf), wo wir ihnen beim Drahtseilakt zuschauen, beim Spiel mit dem Scheitern. Durch den erfolgreichen Überlebenskampf in drakonischen Prüfungen werden sie gesellschaftlich reinstalled.

---

#### 4.

### **Körper als «modifizierbares Ready Made»**

Schlussendlich ging es bei den Freakshows als den «letzten »Wunderkammern« der Moderne» auch um die Allmachts-Fantasie von der Züchtung des Menschen<sup>30</sup>. Das eigentliche Phantasma der Freakshow sei das Phantasma der Züchtung, der artifiziellen Produktion der gesuchten »Monstren«, wie der Kulturwissenschaftler Thomas Macho in dem Aufsatz *Zoologiken* propagiert. Nicht umsonst ende der berühmte Film »Freaks« von Tod Browning (aus dem Jahr 1932) mit der grausamen Verstümmelung der gehassten Protagonistin zum Freak.<sup>31</sup> Nach Macho lebe die Freakshow heute weiter in Gentechnologie-Laboren, die modernen Humunculus-Phantasien finden ihre Entsprechung in Pränatal-Diagnostik und In-Fitro-Vertilisation.

Diese Idee von der Bestimmung über den Körper lebt heute in der Body Art-Performance weiter: *Made Freaks* wie **Stelarc** oder **Orlan**, die den Körper nicht als Natur gegeben, sondern als «modifizierbares Ready Made» – so Orlan in ihrem *Manifesto of Carnal Art* – zelebrieren.

Die Arbeit *Scale Ear* beispielsweise verfolgte die Idee, aus menschlichen Zellen ein drittes Ohr am Arm des Künstlers Stelarc zu züchten. Dieses Sinnesorgan sollte nicht hören können, sondern im Gegenteil Töne erzeugen. Wie Orlan wird darauf abgezielt, die Ganzheit des Körpers zu hinterfragen.<sup>32</sup>

Indem der Körper nicht mehr als Natur gegeben betrachtet wird, erscheint nicht nur die Diskussion um Freak of Nature und Freak of Culture in einem neuen Licht. Die französische Künstlerin Orlan gilt als Begründerin der so genannten Carnal Art, d.h. sie lässt den Körper mittels plastischer Chirurgie immer wieder nach Vorbild von Frauenfiguren aus der Geschichte verändern, von Mona Lisa bis Venus, wobei sie den «oszillierend[en Körper] zwischen Defiguration und Refiguration» (Orlan) als Performance exerziert. Sie sagt:

---

<sup>30</sup> vgl. Macho (2001).

<sup>31</sup> Ebenda.

<sup>32</sup> <http://stelarc.org/?catID=20240> (15.05.11)

Carnal Art schreibt sich ins Fleisch ein, weil unsere Epoche uns das zu ermöglichen beginnt. Der Körper wird ein »modifiziertes Readymade«, weil er nicht mehr dieses Ready-made ist, das man nur noch signieren muß.

«Wieso müssen wir uns den Entscheidungen der Natur beugen, dieser Lotterie zufällig erhaschter Gene?» fragt sie in einem Interview mit der Zeitschrift *Neon*.<sup>33</sup> Gleichzeitig betont sie, die Resultate von Schönheits-Operationen langweilig zu finden und fordert: «Asymmetrische Wangenknochen, ungewöhnliche Nasenformen, hübsche Implantate an unpassender Stelle, runde Bäuche, flache Brüste.» Die Sängerin **Lady Gaga** nennt Orlan als Vorbild, indem sie selbst angibt, mit dem Gedanken an ästhetische Operationen ihres Gesichtes, etwa spitzere Wangenknochen, nachzudenken.

Gleichzeitig wird der Blickwechsel, den ich zu Beginn meines Vortrages angesprochen habe, obsolet, indem sich die Konstellation von Betrachter und Betrachtetem auflöst. So wie die Konstitution des Körpers ein Gegenüber einschliesst, indem nach dem Philosophen Merleau-Ponty der «sehende Leib diesen sichtbaren Leib unterhält»,<sup>34</sup> so ist auch der Freak als Ikone der (körperlichen) Abweichung erst in seiner Relation und Reziprozität zu einem Anderen zu denken. Wird gemäss Merleau-Ponty infolge dessen der eigene Körper als Geschlossenes wahrgenommen, obgleich wir uns nicht vollumfänglich sehen können, so dass die Selbstkonstitution durch ein Gegenüber erfolgt, evoziert der Blick auf aussergewöhnliche Körper, so die Kulturwissenschaftlerin Gesa Ziemer, eine Selbstprovokation, welche auf den blinden Fleck des Körpers verweist: die Leerstelle unserer Selbstwahrnehmung.<sup>35</sup> Diese wird in der Carnal Art der französischen Künstlerin Orlan aufgehoben, wie sie selbst in ihren Aufzeichnungen beschreibt:

*«Jetzt kann ich meinen eigenen Körper offen sehen, ohne zu leiden!*

*Ich kann mich bis auf den Grund der Eingeweide sehen:*

*ein neues Spiegelstadium.»<sup>36</sup>*

---

<sup>33</sup> Schrenk (2010).

<sup>34</sup> Merleau-Ponty (1986), 181.

<sup>35</sup> Vgl. Ziemer (2008).

<sup>36</sup> Orlan (2011).

## **Benutzte Literatur:**

Markus Dederich: *Körper, Kultur und Behinderung. Eine Einführung in die Disability Studies*, Bielefeld 2007.

Rosemarie Garland-Thomson (Hrsg.): *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, New York 1996.

Rosemarie Garland-Thomson: *Extraordinary Bodies. Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*, New York 1997.

Erving Goffman: *Stigma. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität*, Frankfurt/M. 1975.

Peter Gorsen: Die Karriere des Outsiders in der modernen Kunst, in: Petra Lutz/Thomas Macho/Gisela Staupe (Hrsg.): *Der (im-)perfekte Mensch. Vom Recht auf Unvollkommenheit*, Ausstellungskatalog Deutsches Hygienemuseum Dresden, 2001, 117-137.

Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, Tübingen 2006 [1927].

Alexander Jakob & Kati Röttger: Einleitung. Theater, Bild und Vorstellung. Zur Inszenierung des Sehens, in: Kati Röttger & Alexander Jakob: *Theater und Bild. Inszenierungen des Sehens*, Bielefeld 2009, 7-43.

Eleonore Kalisch: Aspekte einer Begriffs- und Problemgeschichte von Authentizität und Darstellung, in: Erika Fischer-Lichte (u.a.) (Hrsg.): *Inszenierung von Authentizität*, Tübingen/ Basel 2000, 31-47.

Andreas Kotte: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Köln 2005.

Petra Kuppers: *Disability and Contemporary Performance. Bodies on Edge*, New York/London 2003.

Andreas Luckner: Wie es ist, selbst zu sein. Zum Begriff der Eigentlichkeit, in: Thomas Rentsch (Hrsg.): *Martin Heidegger. Sein und Zeit*, Berlin 2008, 8-168.

Thomas Macho: Zoologiken. Tierpark, Zirkus und Freakshow, in: Hartmut Fischer (Hrsg.): *TheaterPeripherien*. Konkursbuch 35, Tübingen (Konkursbuchverlag Claudia Gehrke) 2001, 13-33.

Dorothea Marcus: Wer sagt, dass Krüppel nicht singen?, in: *taz*, 4.9.2007.

Maurice Merleau-Ponty: *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, München 1986.

Orlan: *Manifesto of Carnal Art*, <http://www.orlan.net/texts/> (15.05.2011)

Orlan: *Carnal Art*, übersetzt aus dem Französischen von Deke Dusinberre, Paris 2004.

Myrna-Alice Prinz-Kiesbüye & Yvonne Schmidt: Theater für alle, aber nicht mit allen?, in: *Forum Modernes Theater*, hrsg. von Christopher Balme, Bd. 01/2010.

Carrie Sandahl & Philip Auslander: Introduction. Disability Studies in Commotion with Performance Studies, in: Dies.: *Bodies in Commotion. Disability & Performance*, Ann Arbor 2005, 1-13.

Hans Scheugl: *Show-Freaks und Monster. Sammlung Felix Adanos*, Köln 1978.

Jakob Schrenk: Körperkunst, in: *Neon täglich*, 05/2010.

Peter Sloterdijk: *Du musst dein Leben ändern. Über Anthropotechnik*, Frankfurt/M. 2009.

Birgit Stammberger: *Monster und Freaks. Eine Wissensgeschichte aussergewöhnlicher Körper im 19. Jahrhundert*, Bielefeld 2011.

Hans Weiss: Hans Würtz, in: Maximilian Buchka (u.a.) (Hrsg): *Lebensbilder bedeutender Heilpädagoginnen und Heilpädagogen des 20. Jahrhunderts*, München 2000, 385-409.

Gesa Ziemer: *Verletzbare Orte. Entwurf einer praktischen Ästhetik*. Zürich/ Berlin 2008.

## **Internetseiten:**

<http://stelarc.org/>