

W W U

Dokumente und Berichte

Band 4

LIT

Doerte Bischoff, Joachim Frenk (Hg.)

Sprach-Welten
der Informationsgesellschaft:
Perspektiven der Philologie

Tag des wissenschaftlichen Nachwuchses
der Universität Münster

LIT

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	5
PROF. DR. NORMANN WILlich, Prorektor für Forschung und Wissenschaftlichen Nachwuchs der Universität Münster: Grußwort.....	17
PROF. DR. WALTER CH. ZIMMERLI, Präsident der Universität Witten-Herdecke: Information über Information. Sprache und Wissenschaft in der Wissenschaftsgesellschaft.....	21
ANGELA STOCK: Shakespeare in Love. Hollywood und die Gelehrten.....	33
JAN-CLAAS FREIENSTEIN: Intime E-Mails. Zur Verschriftung der Sprache der Liebe in einem neuen Medium.....	41
ASTRID HERBOLD: Text statt Sex. Die Autorin-Verleger-Romanze in Botho Strauß' <i>Der Narr und seine Frau heute abend in Panconedia</i>	49
MARLENE KRUCK: Das Schweigen durchbrechen. „Sexueller Missbrauch“ als Thema von Kinder- und Jugendbüchern.....	59
DOROTHEA GIESELMANN: Der Fremde und das Opfer. Judenbilder in der sowjetischen Literatur zur Stalinzeit.....	69
KIRSTEN RAUPACH: Unveiling Racism. Weiße Frauen – Schwarze Sklavinnen.....	81
HARALD MÜLLER: Lange Tradition, junges Medium. Norwegische Märchen im 19. Jahrhundert.....	89
RALF JUNKERJÜRGEN: Spannung – was ist das? Mit einer Analyse von J. K. Rowlings <i>Harry Potter und der Stein der Weisen</i>	99
UTE LANGNER: Das Geschlecht der Kleidung oder: Ein Rock macht noch keinen Mann.....	109
SIGRID G. KÖHLER UND JAN CHRISTIAN METZLER: Extraordinary Bodies. Figuren des Ab/Normen im 20. Jahrhundert.....	117

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Sprach-Welten der Informationsgesellschaft: Perspektiven der Philologie : Tag des
wissenschaftlichen Nachwuchses der Universität Münster 2000 / Doerte Bischoff,
Joachim Frenk (Hg.). – Münster : Lit, 2002
(WWU – Dokumente und Berichte ; 4.)
ISBN 3-8258-5253-9

© LIT VERLAG Münster – Hamburg – London

Greverer Str. 179 48159 Münster Tel. 0251-23 50 91 Fax 0251-23 19 72
e-Mail: lit@lit-verlag.de <http://www.lit-verlag.de>

Hinweis auf die Überzeugungskraft, mit der sie ihre Männerrolle ausfüllt (vgl. Dekker, van de Pol: *Maria van Antwerpen*. 112).

¹⁶ Kersteman: *De Bredasche heldinne*. 85.

¹⁷ Kersteman: *De Bredasche heldinne*. 68.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Kersteman: *De Bredasche heldinne*. 67.

²⁰ Kersteman: *De Bredasche heldinne*. 82.

²¹ Kersteman: *De Bredasche heldinne*. 27.

²² Während es in den vorherigen Zitaten aus den Verhören um die Frage nach der Existenz eines realen Penis' geht (als Beweis für ihre biologische Männlichkeit), wird in diesem Zitat auch die Symbolhaftigkeit des männlichen Geschlechts deutlich. Der Phallus fungiert hier als (vom Schicksal verweigertes) Symbol für Wohlfahrt und Gesundheit („Segen“) der Familie; ein symbolischer Wert, dessen privilegierende Konsequenzen Maria während ihres Lebens ‚als Mann‘ am eigenen Leib erfährt.

²³ Der Begriff wird in Anlehnung an Stephen Greenblatt verwendet, der in seiner Untersuchung zu Shakespeares Komödien eine diskursive Verbindung zwischen frühneuzeitlichen medizinischen Konzepten von Geschlecht und Sexualität und theatralischer Praxis herstellt. Er sieht die Akteure / Figuren „as modes of translation between distinct social discourses, channels through which the shared commotion of sexual excitement circulates.“ (86f). Die Hitze, insbesondere die sexuelle Reibung („sexual chafing“), sei der Kernpunkt der renaissanceistischen Vorstellung von Fertilität. Greenblatt sieht in den Komödien Shakespeares eine Darstellung dieser „Reibung“ im übertragenen Sinne: „friction could be fictionalized, chafing chastened and hence made fit for the stage, by transforming it into the witty, erotically charged sparring.“ (89) Vgl. Stephen Greenblatt: *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Oxford und New York 1997.

²⁴ Dieses Spiel treibt sie so weit, dass sie unter den Soldaten den Ruf eines Schützenjägers bekommt (vgl. Kersteman: *De Bredasche heldinne*. 46). Und in den Verhören behauptet sie sogar, dass die Kinder ihrer zweiten Frau von ihr stammen (vgl. Kersteman: *De Bredasche heldinne*. 86).

²⁵ Vgl. Kersteman: *De Bredasche heldinne*. 85.

Extraordinary Bodies. Figuren des Ab/Normen im 20. Jahrhundert

Sigrid G. Köhler und Jan Christian Metzler

Extraordinary bodies¹ – außergewöhnlich oder außerordentlich? Körper, die auffallen, sind immer auch Körper, die aus der Ordnung fallen: Körper anderer Hautfarbe, verstimmelte Körper, behinderte Körper, weibliche Körper, Models.

Die kulturwissenschaftliche Wende zu Beginn der 90er Jahre hat den Blick dafür geöffnet, dass der menschliche Körper nichts Natürliches, Universales oder unmittelbar Gegebenes ist, sondern die Vorstellung des Körpers von sich verändernden Konzepten abhängt. Wann ein Körper auffällt, hängt somit von den jeweiligen historischen, kulturellen und sozialen Sehgewohnheiten ab, die in der Alltagskultur mittels unterschiedlichster Medien wie Film, Literatur, Mode, Malerei, Fotografie produziert werden. Wenn seit Beginn der Moderne vermehrt außergewöhnliche Körper an dafür bestimmten, institutionalisierten Orten ausgestellt werden – in völkerkundlichen Museen, auf Jahrmärkten oder in so genannten Freak Shows –, werden durch diese Zurschaustellung die Setzungen von normal und abnormal wiederholt und damit gesichert. Gerade dieses insistierende Wiederholen verweist jedoch auch darauf, dass die Grenzen zwischen normal und abnormal keineswegs mehr stabil, sondern vielmehr problematisch (geworden) sind.

Im Folgenden sollen vier unterschiedliche Figurationen außergewöhnlicher Körper im 20. Jahrhundert vorgestellt werden: ein so genannter ‚Freak‘ aus dem gleichnamigen Film von Tod Browning (1932), eine Fotomontage aus der Serie *Aus einem ethnographischen Museum* von Hannah Höch (1929), der Roman *Der Neger Jupiter raubt Europa* von Claire Goll (1926) und schließlich, mit einem Sprung in die Gegenwart, eine Modestrecke von Alexander McQueen (1998).

1. Körperliche Abweichungen

Im Jahr 1932 wurde vom Hollywood-Studio *Metro-Goldwyn-Mayer* der von Tod Browning gedrehte Film *Freaks* herausgebracht,² kurze Zeit nach der Premiere aber aufgrund der öffentlichen Reaktionen, die mehr als ablehnend waren, wieder abgesetzt. Dieser Film Handlung die Zensur, die Kritik und das Publikum gleichermaßen, sondern wegen seiner Schauspieler und Schauspielerinnen.

Der Film *Freaks* spielt nicht nur in der Side- bzw. Freak Show eines Zirkus, an jenem Ort also, an dem in der Moderne Menschen mit so genannten körperlichen Abnormitätä-

ten vorgeführt wurden, der Film wird auch getragen von Menschen, die solche Abnormitäten zum Teil ‚real‘ aufweisen.³

So tritt in *Freaks* ein Hermaphrodit, also ein Zwitterwesen, mit dem Namen Joseph/Josephine auf.

Er bzw. sie ist halb Mann und halb Frau, wobei der Körper vertikal in zwei geschlechtliche Hälften geteilt ist. Die rechte Seite des Körpers ist weiblich kodiert und trägt ihr Haar lang sowie ein spitzenbesetztes Oberteil. Die rechte männliche Seite hingegen hat kurz geschnittenes Haar und ist mit einem tierfellähnlichen Trikot bekleidet. Damit folgt die Inszenierung der gängigen Repräsentation von Hermaphroditen in der Alltagskultur, die entweder eine horizontale, oder, wie im vorliegenden Fall, eine vertikale Teilung des geschlechtlichen Körpers vornimmt.

Innerhalb des medizinisch-biologischen Diskurses treten diese Fälle jedoch interessanterweise so nicht auf, und wenn, dann nur nach operativen oder hormonellen Eingriffen.⁴ Auf diese Weise entsteht durch die inszenierte Teilung des Körpers in der *Freak Show*, aber auch in anderen Sparten der Alltagskultur eine theatralische Überzeichnung des zweigeschlechtlichen Körpers. Das, was ihn zu einem ‚Freak‘ macht, wird überdeutlich ausgestellt. Denn zum ‚Freak‘-Körper wird ein Körper erst durch den ihn betrachtenden Blick. Er unterscheidet sich dabei vom ‚normalen‘ Körper dadurch, dass er zu einem markierten Körper gemacht wird:

When the body becomes pure text, a freak has been produced from a physically disabled human being. Such accumulation and exaggeration of bodily details distinguishes the freak from the unmarked and unremarked ordinary body that claims through its very obscurity to be universal and normative.⁵

Der ‚Freak‘-Körper ist gleichzeitig *bezeichnet* und auch *gezeichnet*. Demgemäß wird dem Körper von Joseph/Josephine eine sichtbare, materielle Grenze als Markierung eingezeichnet. Der so genannte ‚normale‘, eingeschlechtliche Körper hingegen entspricht der Körpernorm und ist daher unmarkiert.

Solche Grenzen und ihr Überschreiten durch Vermischung, Mangel oder Exzess sind die zentralen und konstitutiven Figuren aller Inszenierungen von ‚Freak‘-Körpern. Es sind

vor allem die Grenzen zwischen den Geschlechtern (inszeniert in diversen Zwitterwesen wie Hermaphroditen oder bärtigen Frauen), die Grenzen zwischen Tier und Mensch (z.B. in der Präsentation von stark behaarten Menschen), die zwischen Ganzheit und Fragment (in den so genannten ‚Lebenden Torsi‘) und schließlich die zwischen dem Ich und dem Anderen (in den ‚Siamesischen Zwillingen‘).

Trotz der Überschreitungen dieser Grenzen bleiben die prinzipiellen Grenzbeziehungen jedoch erhalten. Denn gerade weil ein Überschreiten von Grenzen inszeniert wird, ist es notwendig, dass diese eingezogen werden. So auch im vorliegenden Fall von Joseph/Josephine. Denn jede ihrer Körperhälften verkörpert eines der beiden Geschlechter und könnte, so legt es die Inszenierung nahe, wieder zu jeweils einem Geschlecht vervollständigt werden, wodurch die Geschlechterdifferenz auch in dieser Figur erhalten bleibt.

Welches Verhältnis sich daraus für den ‚Freak‘-Körper und den ‚normalen‘ Körper ergibt, ist nicht eindeutig zu bestimmen: Die Grenzüberschreitungen unterlaufen einerseits in irritierender Weise die konstitutiven Grenzbeziehungen, die unsere Kultur ordnen und Individualität im herkömmlichen Sinne sichern:

The freak is an *ambiguitas* being whose existence impends imperils categories and oppositions dominant in social life. Freaks are those human beings who exist outside and in defiance of the structure of binary oppositions that govern our basic concepts and modes of self-definition.⁶

Gleichzeitig ist aber auch zu fragen, ob nicht der inszenierte ‚Freak‘-Körper den ‚normalen‘ Körper als einen einheitlichen und neutralen Körper eines autonomen Subjekts (mit-)produziert: Indem er als abjektler Körper verworfen wird, wird er zum konstitutiven Außen des normierten und formierten Subjekts.⁷

2. Weiblichkeit und Afrika – das Andere Europas

In Hannah Höchs Fotomontagen der Serie *Aus einem ethnographischen Museum*, entstanden zwischen 1924–1934, wird ebenfalls das Verhältnis zwischen Körpern, die als normal, und denen, die als anders gesetzt werden, reflektiert, allerdings weniger in der Geste der Setzung. Vielmehr werden in Höchs Fotomontagen, gerade durch die sich aus der Montagetechnik ergebenden Schnitte und damit Brüche in den dargestellten Figuren, die Konstruktionsprozesse in den Blick gerückt, mittels derer diese anderen Körper als Andere produziert werden.⁸ Ihre Collagen beziehen sich entsprechend nicht nur wie der Film *Freaks* auf eine bestimmte Gruppe von Anderen innerhalb der westlichen Gesellschaft. Das Ineinanderschneiden von heterogenem fotografischen Material, das jeweils unterschiedliche Andere zeigt – im Falle der Serie *Aus einem ethnographischen Museum* handelt es sich vor allem um fotografisches Material von weißen weiblichen Körpern und von afrikanischen Körpern und Skulpturen –, kann als Analogisierungsverfahren aufgefasst werden, das unterschiedliche Alteritätskonstruktionen parallelisiert, unabhängig



Abbildung 15: Film still aus *Freaks* (Regie: Tod Browning, MGM 1932). Aus: Jack Stevenson: *Tod Brownings Freaks*. München 1997, 40.

davon, ob diese Prozesse Andere innerhalb der westlichen Gesellschaft oder außereuropäische Andere konstituieren.

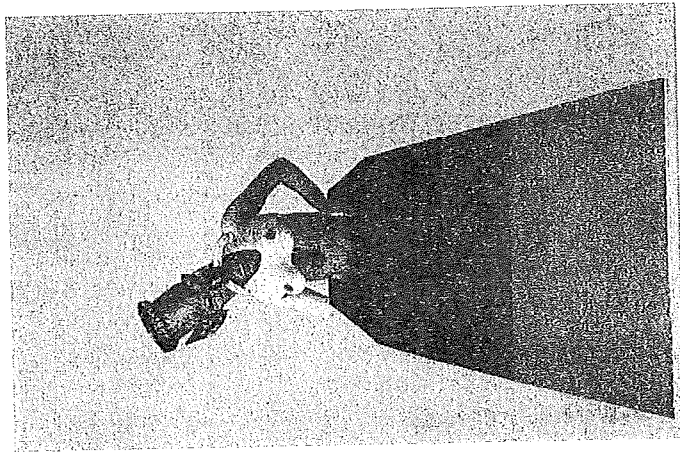


Abbildung 16: Hannah Höch: „Ohne Titel“ (1929). Aus der Serie *Aus einem ethnographischen Museum*.

Nun lässt sich das Nebeneinander von ‚afrikanischen‘ und ‚weiblichen‘ Körperteilen nicht nur als eine Analogisierung der Konstruktionsprozesse lesen, sondern die ineinander geschnittenen Körperteile erlauben es auch, den westlichen Blick zu reflektieren. Der weibliche Körper wird nämlich in diesem Blick, wie sich anhand der abgebildeten Fotomontage „Ohne Titel“ exemplarisch zeigen lässt, über den Busen als erotischer Körper bzw. durch die angewinkelten Arme als weiblich anmutiger konzeptualisiert. Derartige Konzeptualisierungen von Weiblichkeit werden, so ließe sich die Fotomontage weiter lesen, durch den Kopf, der eine afrikanische Maske assoziiert, jedoch als eine Mythisierung des Weiblichen ausgestellt, die ein ‚eigenes‘ weibliches Gesicht unmöglich macht. Die Ineinsetzung von Weiblichkeit und Körperlichkeit, Sinnlichkeit oder Natürlichkeit wird durch den Zusammenschnitt der Figur zu einem grotesken Konstrukt, das diese Idealisierung oder Mythisierung von Weiblichkeit im beschriebenen Sinn unterläuft.⁹

In Höchs Fotomontagen der Serie *Aus einem ethnographischen Museum* wird jedoch gleichzeitig auch der europäische Blick auf afrikanische Kulturen problematisiert, der diese als

archaische oder primitive inszeniert, wie hier durch den einer Abbildung der so genannten primitiven Kunst entnommenen Kopf veranschaulicht wird. Durch den ‚übergeordneten‘ Busen wird die europäische Inszenierung als die eines voyeuristischen oder begehrenden Blicks lesbar, der, indem er die afrikanischen Kulturen effeminisiert und erotisiert, diese ebenfalls auf Sinnlichkeit und Natürlichkeit reduziert, aber auch danach trachtet, sich ihrer zu bemächtigen.¹⁰

Trotz des Zusammenschnitts wird die Figur in ihren Umrissen als einheitlicher Körper präsentiert: Sie hat einen Kopf, einen Oberkörper, zwei Arme und einen durch einen langen Rock verdeckten Unterleib. Der Zusammenschnitt dieser Einheit lässt sich einerseits als Verweis auf das Gemachtsein, die Montage – hier stellt das künstlerische Medium in gewisser Hinsicht kulturelle Performativität nach – von scheinbar einheitlichen und natürlichen Konzepten wie Weiblichkeit oder primitiver Kultur lesen, der einheitliche Umriss andererseits aber auch als Verweis auf das unhinterfragte Funkzionieren und Zirkulieren dieser Konzepte in der Alltagskultur.¹¹

Neben der Schnitttechnik erzwingen jedoch auch die einzelnen Elemente der Fotomontage, wie für den Oberkörper der Figur schon gezeigt worden ist, einen kritischen Blick. Der Teil der Figur, der als Unterleib gelesen worden ist, verdient dabei besondere Aufmerksamkeit, fungiert er doch gleichzeitig auch als Podest, auf dem der Oberkörper der Figur als Büste ausgestellt wird.¹² Podeste haben im Museum die Funktion, den Ausstellungsgegenstand zur Geltung zu bringen, ohne selbst in Erscheinung zu treten. Zu diesem Zweck werden sie möglichst unauffällig gestaltet. Ihre scheinbare Neutralität wird jedoch durch ihre Funktion kontrariert, wird doch ein Gegenstand erst durch ihre Inszenierung zu einem Ausstellungsstück, d.h. zu einem markierten und damit hervorgehobenen Gegenstand. Somit erhält das Podest eine Funktion, die der dem ‚Freak‘-Körper Joseph/Josephine eingezeichneten Grenze entspricht. Wenn das Podest in Höchs Montage nicht einfach als Sockel gestaltet wird, auf dem der in sich abgeschlossene Ausstellungsgegenstand steht, sondern in die weibliche bzw. afrikanische Figur hinein verlegt und zu seinem Bestandteil, seinem Unterleib im übertragenen und buchstäblichen Sinne wird, ist dies somit nur konsequent. Die Ineinsetzung von Rock und Podest offenbart nämlich genau die Logik des Wechselverhältnisses von Markieren und Ausstellen eines *anderen* Körpers.¹³ Die Frage allerdings, wer das Podest im Museum als scheinbar neutrale Position setzt, wird in Höchs Fotomontagen nur indirekt gestellt, wenn man in Anlehnung an den ironischen Titel der Serie *Aus einem ethnographischen Museum* nach den Organisatoren von Ausstellungen im Museum fragt.¹⁴

3. Selbstkonstruktion und Materialisierung des Anderen

In Claire Golls Roman *Der Neger Jupiter raubt Europa* von 1926 steht nun genau die (vergebliche) Suche nach einer neutralen Position im Mittelpunkt, von der aus ‚unproblema-

tisch' über den Anderen gesprochen werden könnte, wobei das bzw. der Andere ähnlich wie bei Hannah Höch in Afrika situiert wird.¹⁵

Der Roman erzählt die Liebesgeschichte zwischen der Schwedin Alma und dem ‚Neger‘ Jupiter im Paris der 20er Jahre. Es handelt sich jedoch nicht um eine selbstlose oder gar eine die kulturellen Unterschiede überschreitende Liebe, da dem Begehren des Anderen jeweils eine narzisstische Liebe eingeschrieben ist, die gerade durch die Andersheit des Gegenübers motiviert wird: Alma liebt in Jupiter den exotischen Anderen und einflussreichen Kolonialbeamten, der sie aus ihrer sozialen und gesellschaftlichen Mittelmäßigkeit befreien kann. Jupiters narzisstische Liebe hingegen ist insbesondere auf seinen Körper bezogen, denn es ist sein *anderer* Körper, der ihn von der Pariser Kolonialgesellschaft unterscheidet und auf den sich die Diskriminierungen beziehen. Seinen körperlichen Makel glaubt er entsprechend durch eine Heirat mit Alma überwinden zu können, da er sich einerseits aufgrund ihrer Liebe in seinem anderen Körper akzeptiert sieht, andererseits jedoch hofft, sich durch eine Verbindung mit ihr ‚weißen‘ zu können. So heißt es anlässlich der Hochzeitsvorbereitungen: „Seine Finger schlüpfen in die Glacéhandschuhe: Wie gut ihm weiße Hände standen! [...] Eine Weiße heiraten! Seine Nachkommen von dem Brandmal des Farbigeins befreien!“¹⁶ Im Kontrast zu Alma wird jedoch seine Andersheit, seine Schwärze im Gegensatz zu ihrer Weiße erst offensichtlich. Entsprechend funktioniert ihre Ehe nur im Schutzraum ihres Hauses. Je mehr sie sich in der Öffentlichkeit bewegen, desto größer wird der Konflikt, der schließlich mit Jupiters Mord an Alma endet. Der Roman nimmt zur Beschreibung der Figur Jupiter gängige Stereotypen der 20er Jahre auf – so wird Jupiter mal als ‚assimilierter Neger‘, mal als ‚primitiver Naturmensch‘ oder auch als ‚exotischer / erotischer Prinz‘ dargestellt –, aber diese Beschreibungen ergeben kein einheitliches Bild, sondern verweisen vielmehr in ihrer Heterogenität auf die Konstruktivität jeder Rede über den ‚Neger‘ Jupiter und damit indirekt auf die Sprechenden, die sich in Abgrenzung zu diesem ‚Neger‘ konstituieren, indem sie Jupiter als ‚Neger‘ festzuschreiben versuchen.¹⁷

Wenn Jupiters Andersheit insbesondere über seinen Körper thematisiert wird, geht der Roman über die Problematisierung der Konstruktionsmechanismen (wie bei Tod Browning und Hannah Höch gesehen) jedoch hinaus und zeigt ihre Effekte und Bedingungen auf. Obwohl Jupiter über die Fokussierung seines schwarzen Körpers zum Teil sehr rassistisch inszeniert wird, handelt es sich nicht um eine biologistische Begründung von ethnischen Unterschieden, sondern um die Reflexion diskursiver Identitätskonstruktionen und ihrer ‚materiellen‘ Effekte. Dies wird deutlich, wenn das Eindringen der öffentlichen rassistischen Rede in den häuslichen Schutzraum buchstäblich beschrieben wird. Als Alma Jupiter das erste Mal als Neger beschimpft, heißt es:

Sie lachten sich verliebt an. Keiner von ihnen hörte mehr das leise, klirrende Geräusch, das die fünf schwarzen Emailbuchstaben des Wörtchens NEGER machten, die Alma soeben unachtsam hatte aus ihrem Mund fallen lassen. Fünf zerbrechliche Lettern, deren

feindliches Tam-Tam mehr und mehr anschwellen und bald das ganze Haus erfüllen sollte.¹⁸

Die Atmosphäre im Haus ist danach vergiftet und die „fünf Buchstaben [sehen] sich um, wie sie Böses stiften könnten“¹⁹, heißt es weiter im Roman. Entsprechend zu der eindringenden rassistischen öffentlichen Rede beginnt Alma nun an Jupiter alles, was seine Andersheit in ihren Augen ausmacht (und das ist vor allem sein Körper) und was sie vorher an ihm geliebt hat, zu verabscheuen:

Wahrhaftig, sie fing an, seine Farbe als Gebrechen zu empfinden. [...] Jetzt, da sie sich zu entlieben begann, sagte sie sich, daß er doch einen Geruch habe, den auch kein Liter Eau de Cologne wespülen konnte. [...] Jetzt erst sah sie an ihm die etwas betonten Backenknochen und den starken Kiefer seiner Rasse.²⁰

Dieser Wandel wird jedoch nicht als psychischer Entwicklungsprozess beschrieben. Vielmehr wird über die Materialität des Wortes ‚Neger‘ und seine beschriebenen materiellen Effekte aufgezeigt, dass Sprache kein Instrument ist, dessen man sich bedienen kann, sondern ein Medium, in dem man sich bewegt und welches das Denken und die Wahrnehmung konstituiert. Konsequenterweise verändert sich nicht nur Almas Wahrnehmung, sondern auch Jupiters Äußeres: „Wirklich hatte er schon einige Zentimeter seiner herrlichen geraden Haltung in den letzten Wochen eingebüßt. Auch seine Haut war grau und matt geworden.“²¹ Die exotischen Züge der Figur verschwinden, übrig bleibt ein durch den rassistischen / kolonialen Diskurs entstellter Jupiter. Genau dies lässt die Lektüre jedoch auch mit einem permanenten leichten Unbehagen einhergehen, denn was fehlt, ist eine neutrale Erzählinstanz, die Jupiter als ‚normalen‘ Menschen konstituierte. Jupiter wird immer nur mit Hilfe von Stereotypen und Klischees über Afrika beschrieben, einen Jupiter jenseits der europäischen Wahrnehmungsmuster und Redeweisen gibt es nicht.²² Diese sind jedoch unterschiedlichen Diskursen wie dem kolonialen, dem ethnographischen, dem exotischen etc. entnommen, so dass eine gebrochene, weil heterogene und extrem überzeichnete Figur entsteht, die nicht mehr als ein psychologisch ausgestalteter Charakter gelesen werden kann. Sie könnte vielmehr als Schnittpunkt unterschiedlicher europäischer Diskurse über Afrika verstanden werden, die alle ihr eigenes Afrika *materialisiert* (und hier in Jupiters Körper) konstituieren. Ein Sprechen außerhalb des Diskurses und damit eine neutrale objektive Position gibt es, so lässt sich schließen, nicht, genauso wenig wie einen unmarkierten, d.h. natürlichen afrikanischen Körper.²³

Nun hat in Claire Golls Roman aber nicht nur der Körper des Anderen eine Farbe, über die er markiert wird, sondern auch der als ‚normal‘ gesetzte, wie an Jupiters Wunsch, diese Farbe anzunehmen, und seinen Versuchen, sich zu ‚weißen‘, deutlich wird. Zu Beginn des Romans, bevor der koloniale Diskurs übermächtig wird, werden auch die Körper der europäischen Figuren noch farblich markiert. So heißt es z.B. zu Olaf, Jupiters Rivale:

Olaf Magnussen, jene[n] Jüngling, der nie auf einem Ball fehlte, und der diesmal die Besonderheit hatte, daß seine Blondheit den Rekord schlug. Seine Haare schienen fast weiß, und die Brauen hatten beinahe die Farbe der Haut.²⁴

Je dominanter der rassistische Diskurs wird, desto mehr rückt allerdings die Körperlichkeit und Farbigkeit der weißen Figuren und insbesondere die der Figur Olaf in den Hintergrund, bis schließlich nur noch Spuren und Abdrücke, die Olaf hinterläßt, auf ihn hinweisen, andere aber markieren: so z.B. die strahlenförmigen Fältchen um Almas Mund, „die man von zuviel O sagen bekommt“.²⁵ Das Verschwinden bzw. Vergessen seiner (weißen) Farbe und damit seines Körpers kann als eine Privilegierung des Immateriellen / Geistigen gelesen werden, die auf die abendländische Dichotomie von Körper und Geist verweist. Das Vergessen des eigenen Körpers wiederum wird erst durch eine privilegierte Position ermöglicht – nach der übrigens auch Jupiter strebt. „Hier spielte seine Farbe keine Rolle mehr, nur noch sein Titel“ –²⁶ die es erlaubt, über andere zu sprechen und sie zu markieren, ohne selbst markiert zu werden.

Wenn Markierung immer auch mit einer Positionierung – und das ist in der Regel eine Marginalisierung – einher geht, so funktioniert dies immer nur, wie in *Der Neger Jupiter raubt Europa* aufgezeigt wird, wenn die Markierenden ihre eigene historische und kulturelle Positionalität vergessen (können).

4. Das Spiel mit den Körpernormen

Springen wir in die 90er Jahre. Im Herbst 1998 erschien in dem britischen Lifestyle-Magazin *Dazed & Confused* und im *Zeitmagazin* die Dokumentation einer Modestrecke mit körperlich behinderten Models, inszeniert von dem Modedesigner Alexander McQueen.²⁷ Wie zu erwarten war, sorgten die Bilder für erhebliches Aufsehen in den Medien. Anders als bei Claire Goll geht es hier aber nicht mehr um die Marginalisierung und Diskriminierung anderer – hier behinderter – Körper. Und es geht bei ihnen natürlich auch nicht um einen einfachen, werbewirksamen „Hinguck-Schockeffekt“, wie gelegentlich, vor allem in Hinblick auf die bekannten Benetton-Werbungen, moniert wurde.²⁸

Es soll nicht in erster Linie gezeigt werden, dass auch behinderte Körper schön sind und sich auch als außerordentliche Körper in eine normierende Ordnung der modischen Körper integrieren lassen. Vielmehr werden in diesen Modefotos die Grenzziehungen einer solchen Körperordnung und ihre performativen Konstruktionsarbeiten in den Akten des Kleidens parodistisch und spielerisch nachgezeichnet und ausgestellt. Hier stehen nicht mehr, wie etwa noch in dem Film *Freakey*, Norm und Abnorm als sich gegenseitig bedingende binäre Setzungen mit ihren impliziten und expliziten Grenzziehungen im Vordergrund, sondern diese Grenzen werden vielmehr als Inszenierungen thematisch. Waren also im Film *Freakey*, bei Hannah Höch und Claire Goll noch die

Grenze, ihre Setzung, ihre Überschreitung und ihre Effekte von zentraler Bedeutung, so ist es jetzt das Spiel mit diesen Grenzen.

Auf einem Bild dieser Modestrecke ist das Model David Toole zu sehen, wie es einen Handstand auf einer Hand vollführt und dabei mit einem hölzernen Rock, der die Struktur von Federn hat, ein Pflaumenrad schlägt.



Abbildung 17: David Toole in einer Modestrecke von Alexander McQueen (Foto: Nick Knight). Aus: *Dazed & Confused* 46 (1998). 71.

Der hier inszenierte Körper besitzt einen muskulösen, männlich kodierten Oberkörper, dessen Härte durch die kurz geschorenen Haare unterstrichen wird. An der Stelle des Unterkörpers befindet sich aber nur besagter Holzfächerrock. Ob er einen, was für einen und wie viel Unterleib dieser Körper besitzt und welchen Geschlechts er ist, ist hier nicht mehr entscheidbar.

Die Inszenierung spielt so mit der schon erwähnten, für jeden ‚Freak‘-Körper konstitutiven Unterscheidung zwischen ‚markiert‘ und ‚unmarkiert‘. Zwar wird durch den ‚Freakerock‘, der die Stelle des Unterleibs einnimmt, ein Fehlen markiert, gleichzeitig wird aber dieser vorhandene oder nicht-vorhandene Unterleib vom selben Rock verdeckt. Damit wird in der gleichen Bewegung die Markierung wieder aufgehoben, weil das eigentlich Markierte, der fehlende Unterleib, verdeckt bleibt. In dieser unabgeschlossenen Bewegung der Bezeichnung und Markierung wird das Konzept eines markierten und demonstrierten ‚Freak‘-Körpers spielerisch unterlaufen.²⁹

Die Differenz zu den Freak-Show-Inszenierungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts wird besonders gut deutlich, wenn man das Modellfoto mit dem eines Schauspielers aus dem oben diskutierten Film *Freaks* vergleicht. Es zeigt den ohne Unterleib geborenen Johnny Eckhardt, bekannt als Johnny Eck (1911–1991),³⁰ der exakt denselben Handstand vollführt wie Jahrzehnte später das Model David Toole in der Modestrecke.

Nur wird bei ihm in dieser akrobatischen Figur in der schon beschriebenen, für einen ‚Freak‘-Körper konstitutiven Weise das Nicht-Vorhandensein eines Unterleibes als ein Fehlen überzeichnet und damit hervorgehoben und ausgestellt. Auch ist über die Kleidung eine eindeutige geschlechtliche Kodierung vorhanden, so dass das Fehlen des Unterleibes zwar eine Grenze produziert, diese aber das Geschlecht nicht in Frage stellt. Der Holzfächerrock des Models nimmt hingegen über seine Effermierung eine geschlechtliche Vermischung des Körpers vor, die nicht mehr auflösbar ist. Diese Montage ist damit nicht mehr, wie noch die Zwitterstellung der Figur Joseph/Josephine aus *Freaks*, mit ihrer klaren Grenzziehung an die Ordnung der Geschlechter gebunden. Auch ist der Rock nicht mehr, wie noch in der Fotomontage Hannah Höchs, das Podest einer männlich-eurozentrischen Ordnung, auf der die Figur wie auf einer neutralen Position aufruht. Es werden nicht zwei verschiedenen geschlechtliche Körper ineinander geschnitten, vielmehr ist hier unentscheidbar geworden, ob und was für eine Körperhälfte verdeckt oder ersetzt wird. Und wenn der Körper des Models sich damit nicht mehr positionieren lässt, lässt er sich auch nicht mehr, wie noch der ‚Neger‘ Jupiter aus Claire Golls Roman, diskriminieren.

Der hier inszenierte Körper ist vielmehr ein Körper außerhalb der Ordnung. Er ist ein außerordentlicher Körper, ein Körper, der die Geschlechtergrenze als Grundlage der Zuschreibung von Geschlecht und jede neutrale Position, von der aus Norm und

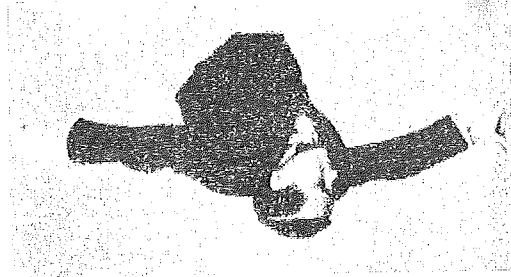


Abbildung 18: Jonny Eck.
Aus: Jack Hunter: *Inside Teradome. An Illustrated History of Freak Film*. London 1995. 73.

Abnorm bewertet werden könnten, in einem Handstand im wahrsten Sinne des Wortes auf den Kopf stellt und in der Schwebe hält.

Anmerkungen

¹ Der vorliegende Beitrag ist ein Werkstattbericht des Gemeinschaftsprojektes ‚Extraordinary Bodies‘ an den Rändern zweier Dissertationen: *And(er)e(s) repräsentieren – Mutierende Figuren in deutschsprachiger und frankophon afrikanischer Literatur am Ende des 20. Jahrhunderts* (Sigrid G. Köhler) und *Krisen des Körpers. DeJformierte Körper des Expressionismus* (Jan Christian Metzler). Der Titel ‚Extraordinary Bodies‘ ist in Anlehnung an die angloamerikanische Theoriedebatte und in Ermangelung einer vergleichbaren deutschsprachigen Begriffsbildung gewählt worden. Ausgehend von den ‚Disability Studies‘ und in dem Bemühen, eine nicht diskriminierende Bezeichnung für ‚außergewöhnliche‘ Körper zu finden, hat sich der Terminus dort in den Kulturwissenschaften inzwischen etabliert. Vgl. dazu z.B. *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*. Hg. v. Rosemarie Garland Thomson. New York, London 1996 oder Rosemarie Garland Thomson. *Extraordinary Bodies. Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*. New York 1997.

² Vgl. dazu z.B. Jack Stevenson: *Tod Brownings Freaks*. München 1997; Joan Hawkins: ‚One of Us‘; Tod Browning’s *Freaks*. In: *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*. Hg. v. Rosemarie Garland Thomson. New York, London 1996. 265–76; Mary Russo: *The Female Gaze. Risk, Excess and Modernity*. New York, London 1995. 75–93.

³ Einen guten Überblick über die Kulturgeschichte der Freak Shows bieten Robert Bogdan (*Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*. Chicago, London 1988.) sowie der Sammelband *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*. Auf die lange Tradition der Wunderwesen oder der späteren Teratologie, in der die Freak Shows des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts stehen, kann hier leider nicht weiter eingegangen werden. Vgl. hierzu Irmgard Nippert-Mythen, *Monster, Missing links*. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte der angeborenen menschlichen Fehlbildungen. In: *Medizin, Mensch, Gesellschaft* 12 (1987). 308–18.

⁴ Vgl. dazu Elizabeth Grosz: *Intolerable Ambiguity. Freaks as/at the Limit*. In: *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*. Hg. v. Rosemarie Garland Thomson. New York, London 1996. 55–66, hier 61.

⁵ Garland Thomson: *Extraordinary Bodies*. 59f.

⁶ Grosz: *Intolerable Ambiguity*. 57.

- 7 Zum Konzept der Verwerfung / Abjektion von deformierten Körpern als konstitutives Außen des Subjekts vgl. Judith Butler: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Berlin 1995, 23, 40.
- 8 Diese Figuren lassen sich gerade nicht mehr wie noch bei Joseph/Josephine zu jeweils ganzen Körpern ergänzen. Zur Montagetechnik bei Hannah Höch vgl. Gertrud Jula Dech: *Schnitt mit dem Küchenmesser DADA durch die letzte weimarer Bierbauchkulturrepöche Deutschlands – Untersuchungen zur Fotomontage bei Hannah Höch*. Münster 1981, Bes. 9–23.
- 9 Zu Hannah Höchs kritischem und zuweilen ironischem Umgang mit kulturellen Weiblichkeitsbildern vgl. z.B. die Beiträge von Ellen Mauer, Erica Doctorow, Maud Lavin und Anngret Jürgens-Kirchhoff in: *Dada zwischen Reden*. Zu Hannah Höch. Hg. v. Gertrud Jula Dech und Ellen Mauerer. Berlin 1991.
- 10 Wenn in der Forschung der männlich voyeuristische Blick auf den weiblichen Körper wiederum als kolonialisierender gelesen wird, zeigt sich hier einmal mehr das konzeptuelle Wechselverhältnis von Weiblichkeit und Afrika in europäischen Denken. Vgl. Claudia Öhlschlager: *Die unügeliche Lust des Schauens. Die Konstruktion der Geschlechter im voyeuristischen Text*. Freiburg im Breisgau 1996, 43.
- 11 Die hier besprochene Fotomontage zeigt, dass sich in Höchs Werk und insbesondere in der Serie *Aus einem ethnographischen Museum* durchaus eine kritische Auseinandersetzung mit der so genannten Negrofilie und dem Primitivismus feststellen lässt und der Zusammenschmitt von weißen weiblichen und afrikanischen Körperteilen nicht nur der Kritik europäischer Weiblichkeitsbilder dient, wie zumeist in der Forschung angenommen wird. Zudem ist Höchs Auseinandersetzung mit kulturellen Weiblichkeitsbildern noch um einiges komplexer zu lesen, wenn neben der Ironisierung europäischer Schönheitskonzepte und der Fetischisierung der Frau als Ware die ‚neue Frau‘ als Andere in den Fotomontagen dieser Serie auftaucht und damit die Opposition von Selbst und Anderer kippt und das bzw. die Andere in das Selbst hineinverlegt wird. Vgl. zu diesem Zusammenhang Maud Lavin: *From an ethnographic museum*. In: Dies.: *Cut with the Kitchen Knife. The Weimar Photomontages of Hannah Höch*. New Haven, London 1993, 159–83.
- 12 Die Idee, den Untertitel der Figur gleichzeitig als Rock und Podest zu lesen, findet sich auch bei Lavin, wird von dieser aber nicht weiter verfolgt. Lavin: *From an ethnographic museum*. 176.
- 13 Zu Recht wird von Höchs Fotomontagen gesagt, dass sie weniger an einer Repräsentation anderer Kulturen interessiert seien, als an der europäischen Inszenierung dieser Kulturen z.B. in ethnographischen Museen. Lavin führt für diesen Zusammenhang ebenfalls den für die Serie *Aus einem ethnographischen Museum* charakteristischen Einsatz des Podestes an, der den Gestus des Inszenierens und Zurschaustellens visualisiert und gleichzeitig ironisiert, denn die Ausstellungsgegenstände auf den Podesten sind keine Idealbilder oder harmonischen Kunstwerke mehr, sondern nur groteske Verschnitte kultureller Bilder. Vgl. dazu Lavin: *„Aus einem ethnographischen Museum“*: Allegorien moderner Weiblichkeit. In: *Dada zwischen Reden*. 120. Hier soll der Einsatz des Podestes allerdings radikaler gelesen werden, denn wenn das Podest in die Figur hineinverlegt und damit zu einem konstitutiven Bestandteil wird, werden die für jede Inszenie-

rung konstitutive Rahmung und somit auch die Bedingung jeglicher Repräsentation sichtbar gemacht.

14 Die Visualisierung der Repräsentationsbedingungen durch weiblich konnotierte Attribute (das Podest als Rock) lässt jedoch für einen gendekritischen Blick eine männlich kodierte Repräsentationslogik sichtbar werden, in der Weiblichkeit nur eine die männliche Ordnung repräsentierende Funktion hat. Vgl. Elisabeth Bronfen: *Weiblichkeit und Repräsentation – aus der Perspektive von Semiotik, Ästhetik und Psychoanalyse*. In: *Genus – zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*. Hg. v. Hadumod Bußmann und Renate Hof. Stuttgart 1995, 409–45, hier 410.

15 Zum Zusammenhang von Alteritätskonstruktion und Materialisierung vgl. Sigrid G. Köhler: *Schwarz, weiß oder rot? Materialisierungen des Anderen in Claire Golls Der Neger Jupiter raubt Europa*. In: *Interkulturelle Texturen – Essays zur afrikanischen und deutschsprachigen Literatur*. Hg. v. Dirk Göttliche und Moustapha Diallo. Erscheint voraussichtlich Tübingen 2002, 17 Seiten.

16 Claire Goll: *Der Neger Jupiter raubt Europa*. Berlin 1987, 38.

17 Zur Widersprüchlichkeit der unterschiedlichen Redeweisen über Jupiter vgl. auch Moray McGown: *Black and White? Claire Goll's Der Neger Jupiter raubt Europa*. In: *Yvan Goll – Claire Goll: Texts and Contexts*. Hg. v. Eric Robertson und Robert Vilain. Amsterdam 1997, 205–18, hier 209.

18 Goll: *Der Neger Jupiter raubt Europa*. 77.

19 Ebd. 117.

20 Ebd. 95–97.

21 Ebd. 99.

22 Zum subversiven Einsatz von Stereotypen und Klischeebildern in Claire Golls Prosawerk vgl. Verena Mahlow: *Exerzitien verfehlter Identität: zur Funktion von Klischeebildern und Trivialität in der Prosa Claire Golls*. In: *Yvan Goll – Claire Goll: Texts and Contexts*. Hg. v. Eric Robertson und Robert Vilain. Amsterdam 1997, 189–204.

23 In der Forschung ist Claire Golls Roman vielfach bzgl. seiner ‚political correctness‘ diskutiert und die ambigue Redeweise über Jupiter als das Fehlen einer eindeutig nicht rassistischen Position problematisiert worden. Hier soll hingegen die These vertreten werden, dass in *Der Neger Jupiter raubt Europa* gerade keine bestimmte Position favorisiert wird, sondern das literarische Medium der Reflexion von Positionierungen dient, im Gegensatz zu programmatischen Schriften, in denen sich Golls Position durchaus verorten lässt. Vgl. dazu auch Köhler: *Schwarz, weiß oder rot? Zur Diskussion der ‚political correctness‘ in der Forschungsliteratur* vgl. z.B. Karin Sekora: *Vage Hoffnungen, dunkle Ängste*. Claire Goll: *Der Neger Jupiter raubt Europa*; Philippe Soupault: *Le Nègre*. In: *Französische Blätter auf Afrika*. Hg. v. Irene Albers, Ulrich Winter und Andrea Pagni. Erscheint voraussichtlich Tübingen 2002, 18 Seiten, hier 2f.; Joachim Schultz: *Das Afrika- und ‚Neger‘-Bild in den Werken von Claire und Ivan Goll*. In: *Space and Boundaries in Literature/ Espace et Frontière dans la littérature*. Bd. 2. Hg. v. Roger Bauer, Douwe Fokkema und Michael de Graat. München 1990, 341–47, hier 344; David Simo: Die

Nach der multikulturellen Gesellschaft. Danzig und die polnische Gegenwartsliteratur

Mirja Lecke

Der Begriff der Multikulturalität verbindet sich heute gemeinhin mit Phänomenen der Arbeitsmigration und Flüchtlingsproblematik. Er bezeichnet die Koexistenz unterschiedlicher Kulturen in einem Gemeinwesen, wobei vor allem das Zusammenleben christlich geprägter abendländischer Gemeinschaften mit Migranten aus außereuropäischen Regionen thematisiert wird. Weniger präsent ist den meisten Deutschen, dass in Städten wie Danzig (Gdańsk) vor dem Zweiten Weltkrieg eine andere Art von multikultureller Gesellschaft existierte: Polen, Deutsche, Juden und Kaschuben prägten die Hansestadt und verliehen ihr kulturelle Vielfalt. Diese gehört nun schon seit mehr als einem halben Jahrhundert der Vergangenheit an, und kulturelle Kontakte zwischen Deutschen und Polen sind weniger alljährlich geworden. Fragt man einen – wenn auch überdurchschnittlich belesenen – Deutschen, ob er einen zeitgenössischen polnischen Autor von Rang kenne, so kann man einzig bei Szczyptorski mit einiger Bekanntheit rechnen.

Der deutsche Erfolg Andrzej Szczyptorskis dürfte dabei nicht zufällig sein. Wahrscheinlich fand Szczyptorski in Deutschland vor allem deswegen einen Verleger und so viele Leser, weil in seinen Romanen wie *Die schöne Frau Seidenman* (1986) (im polnischen Original: *Pozzatek*, dt.: Der Anfang) die Deutschen nicht gar so schlecht dastanden, die Schuld für vergangenes Unrecht und Leid im Gegensatz zur offiziellen polnischen Paratextlinie nicht immer einseitig bei den Deutschen zu suchen und finden war. In seiner Heimat wird Szczyptorski nicht so sehr geschätzt wie bei uns, und er soll nicht Gegenstand dieses Aufsatzes sein. Sein Geschichtsbild bietet jedoch einen Ansatzpunkt, von dem aus sich eine Reihe von Texten erschließen lassen, die insofern in seiner Tradition stehen, als sie die Welt, auch während des Zweiten Weltkrieges und unmittelbar danach, als Sphäre moralischer Ambivalenz und zumindest uneindeutiger Schulduweisungen zeichnen.

Näher vorgestellt werden sollen hier drei jüngere polnische Romane, Stefan Chwins *Hanemann* (1995), Pawel Huelles *Weiser Dawidek* (1987), die beide im Danzig der Nachkriegszeit spielen, sowie Antoni Liberas *Madame* (1997).¹ Die Autoren dieser Texte sind alle nach dem Zweiten Weltkrieg geboren, und ihr Hauptanliegen könnte man als den Versuch einer Abkehr von Seh- und Denkgewohnheiten aus der Zeit der Volksrepublik Polen beschreiben, sowie als die Suche nach einer Neubestimmung dessen, was es bedeutet, Pole zu sein. Zunächst sollen hier die Sujets der Romane in Kürze umrissen werden.

Gefährliche Faszination der Wildnis. Zu Claire Golls Roman *Der Neger Japiter raubt Europa*. In: *Acta Germanica* 25 (1997). 207–18, hier 213; McGown: Black and White? 209f.

²⁴ Goll: *Der Neger Japiter raubt Europa*. 8.

²⁵ Ebd. 142.

²⁶ Ebd. 19.

²⁷ Alexander McQueen: Access-Able. In: *Dazed & Confused* 46 (1998). 68–83. Ein Teilabdruck erfolgte im Zeitmagazin 46 (1998). 26–32.

²⁸ Eine ausführliche Lektüre der Modestrecke und eine Auseinandersetzung mit ihrer Medienrezeption findet sich auch in Jan Christian Metzler: *Model() – Körper – Kameval*. Zur Inszenierung behinderter Models als diskursives Ereignis. In: *kultuRRRevolution. Zeitschrift für angewandte diskurstheorie* 40 (2000). 67–79. Mit dem Foto einer Modepuppenszenierung aus dieser Modestrecke beschäftigt sich auch: Petra Kuppers: *Performing Femininity*. Frames, Agency and Disability Politics. In: *Disability Studies Quarterly* 19 (1999). 330–32. Und Petra Kuppers: *Addenda? Contemporary Cyborgs and the Mediation of Embodiment*. In: *Body, Space & Technology* 1 (2000) oder <http://www.brunel.ac.uk/depts/pfa/bsjournal>.

²⁹ Barbara Vinken, die die Modefotografie der späten 90er Jahre mit den Inszenierungen von Cindy Sherman vergleicht, liest die Modeinszenierungen als ein unkritisches Weiterschreiben männlicher Schöpfungsphantasien, denen im Gegensatz zu Shermans Bildern ein dekonstruktiver Gestus fehlt. Ihres Erachtens geht es in den Modefotografien immer noch „um das ganz/göttlich werden des (männlichen) Subjekts, das seine Schöpferkraft ohne Mangel widerspiegelt findet“ (Barbara Vinken: *Puppe und Automat*. Das fetischistische Szenario der Modefotografie. In: *Kunstkörper, Werbekörper*. Hg. v. Gerhard Johann Lischka. Köln 2000. 81–90, hier 90). Wie ein großer Teil der innovativen, avantgardistischen Modefotografie der 90er Jahre sind jedoch unseres Erachtens auch die von Nick Knight gemachten Fotos der McQueenschen Models von dem Grotesken-Stil Cindy Shermans beeinflusst und spielen, wie gezeigt, in dekonstruktiver Weise mit Subjektpositionen und Geschlechtergrenzen. Auffällig ist allerdings, dass die „extraordinary bodies“ als weibliche oder effeminiertere Körper inszeniert werden, nicht aber als männliche. Mit Blick auf die gesamte Modestrecke, der dieses Bild entnommen ist, stellt sich damit schon die Frage nach dem Ort und Status des Fotografen, denn über diese Inszenierung wird eine männliche entkörperlichte Position als Ausgangspunkt des Spiels gesetzt.

³⁰ Zur Biografie von Johnny Eck vgl. Stevenson: *Tod Brownings Frauke*. 70–83.