

Jerome Philipp Schäfer

Freak – Sensation – Star

Zu Mythos, Determiniertheit und Aura des John Merrick in David Lynchs *The Elephant Man*

Abstract:

Joseph Carey Merrick alias John Merrick galt bereits im Viktorianischen Zeitalter als Musterbeispiel des gesellschaftlichen Außenseiters, doch selbst im Werk von David Lynch, wo die Darstellung des Freaks gleichsam zum inhaltlichen Filminventar gehört, bedeutet er eine Ausnahmeerscheinung. Der folgende Beitrag widmet sich der Frage, warum es – gemäß der Lynch'schen Inszenierung – für den Elefantenmenschen kein Entrinnen aus der Rolle des Objektes der Schaulust gibt und welchen potentiellen Ausweg die Kunst dabei bietet.

Einleitung

In *Eraserhead* hat sich das System von Zeugung, Geburt und Tod erfüllt; der nicht zu Ende geborene Sohn und der Vater ohne Autonomie waren ein und dieselbe Gestalt geworden, der nun nichts anderes übrig blieb, als in der Welt, wie sie ist, umherzuwandern. Diese Gestalt musste nun leben. Wie konnte sie das tun? Entweder als eine Ungestalt, die nach Erlösung in der Welt sucht, oder als Erlöser, der die Ungestalt der heillosen Welt heilt. David Lynch spielte diese beiden Variationen in zwei Filmen durch, die in der Kinomaschine entstanden sind und bei denen er nicht ganz und gar als „Autor“ hervortrat. Der erste Film – *The Elephant Man* (1980) – zeigt eine Art humanistischer Revision, der zweite – *Dune* (1984) – eine utopische Rekonstruktion seiner Arbeit.¹

Die Vielschichtigkeit und Komplexität von David Lynchs bisherigem Œuvre beschäftigt das Publikum und die Filmwissenschaft seit etlichen Jahren. Obwohl die einzelnen Filme formal und inhaltlich divergieren und jeweils einen nicht zu übersehenden Originalitätsanspruch besitzen, ist festzustellen, dass Lynch in seinen Werken viele Motive und Themen immer wieder aufgreift und variiert und diese je nach Kontext neue Bedeutungen gewinnen, die für den Zuschauer selten einfach zu entschlüsseln sind. Zum Zweck der Transparenz hat es sich besonders im Rah-

¹ Georg Seeblen. *David Lynch und seine Filme*. Marburg: Schüren, 1997: S. 46.

men einer literaturwissenschaftlich informierten Film- und Medienwissenschaft als hilfreich erwiesen, eine „mehr oder minder geschlossene Bilder- und Zeichenwelt“² im Werk des Regisseurs anzunehmen, etwa von Georg Seeßlen als „Lynchville“³ bezeichnet, und diese als Ausgangspunkt für weiterführende Interpretationen zu nutzen.

Während Lynchs Autorenfilme wie *Eraserhead*⁴, *Blue Velvet*⁵, *Lost Highway*⁶ oder *Mulholland Drive*⁷ aufgrund ihrer eigentümlichen Bildsprache und den nicht selten mysteriös und hermetisch wirkenden Erzählstrukturen als typische Beispiele für „Lynchville“ gelten, ist die Herangehensweise bei den Hollywood-Produktionen *The Elephant Man*⁸ und *Dune*⁹ durch die für einen Hollywood-Regisseur unumgänglichen künstlerischen Konzessionen, die zu einer zumindest partiellen Verwischung der Handschrift des Regisseurs führten, erschwert. Der Zwang zur Kreation eines Films, der den konventionellen Einflüssen des Hollywoodfilms genügt, bei dem als narratives Medium der Plot die Bilder beherrscht, ist bei *The Elephant Man* zwar deutlich sichtbar, doch wird ihn nicht nur der Lynch-Experte sofort als integralen Bestandteil von „Lynchville“ erkennen und empfinden. Und dies, obwohl *The Elephant Man* der sicher konventionellste unter David Lynchs Filmen ist, am weitesten von all den Anknüpfungspunkten entfernt, die David Lynchs Handschrift als Autor und Regisseur ausmachen und ihn zum Repräsentanten des modernen „Bewusstseinsfilms“ haben werden lassen. Trotzdem finden sich bei Lynchs Bildkompositionen die für ihn typischen Verweise auf Filmhistorisches wie seine nicht zu übersehende Faszination für die Auswüchse des Industriellen, für stampfende Maschinen und dichten Rauch, den er gerne ganz in der Tradition von Sergei M. Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin*¹⁰ oder Wsewolod Pudowkins *Die letzten Tage von St. Petersburg*¹¹ als Verbindungselement für einzelne Einstellungen während der Montage

² Ebd. S. 11.

³ Ebd.

⁴ *Eraserhead*. Regie: David Lynch. USA 1977

⁵ *Blue Velvet*. Regie: David Lynch. USA 1986

⁶ *Lost Highway*. Regie: David Lynch. Frankreich/USA 1997

⁷ *Mulholland Drive*. Regie: David Lynch. Frankreich/USA 2001

⁸ *The Elephant Man* (dt. *Der Elefantemensch*). Regie: David Lynch. UK/USA 1980

⁹ *Dune*. Regie: David Lynch. USA 1984

¹⁰ *Panzerkreuzer Potemkin*. Regie: Sergej M. Eisenstein. UdSSR 1925

¹¹ *Die letzten Tage von St. Petersburg*. Regie: Wsewolod Pudowkin. UdSSR 1927

benutzt. Und vor allem verdeutlichen zentrale Motive wie der „*Freak*“ oder die „Schaulust“, die sich nahezu durch sein gesamtes Werk ziehen, dass Lynch früh begann, ganz spezifische Themenkomplexe zu umkreisen und dabei immer neue Aspekte aufzudecken und hervorzuheben, um sie dann – zu einem späteren Zeitpunkt – wieder aufzugreifen und in andere Kontexte zu stellen.

Wenn sich der vorliegende Aufsatz mit dem Protagonisten John Merrick als einem *Freak* auseinandersetzt, dessen körperliche und mythische Konzeption so angelegt ist, dass die Schaulust, deren Objekt er ist, sich je nach gesellschaftlicher Institution bzw. raumsemantischer Konstellation wandelt und dadurch die Möglichkeit einer „Erlösung“ a priori unterbindet – auch wenn der *Freak* auf der Suche nach einem „auratischen“ Ausweg ist und ihn schließlich in der Kunst findet – wird zwar davon ausgegangen, dass das Wissen um die zentralen Motive und Strategien von „Lynchville“ für eine Interpretation unumgänglich ist, doch *The Elephant Man* muss in erster Linie als erfolgreiche und für acht Oscars nominierte Hollywood-Produktion verstanden werden, deren treibende Kräfte in den immanenten Mechanismen des Films zu finden sind und weniger in den intertextuellen, auf das Gesamtwerk bezogenen Verweisen, wie dies etwa bei *Mulholland Drive* als einem Teil des Spätwerks der Fall ist.

Der Freak: John Merrick

Der Protagonist des Films *The Elephant Man*, John Merrick, vollzieht eine gesellschaftliche Odyssee, die vom Jahrmarkt über die Forschung bis hin zu den Salons der gehobenen Gesellschaft führt. Auch wenn dies einem sozialen Aufstieg gleichzukommen scheint, verdeutlicht David Lynch doch immer wieder, dass der *Freak* sich trotzdem zu keinem Zeitpunkt von der Rolle des Objektes der Schaulust befreien kann, dass seine Selbstverwirklichung durch die äußeren Deformierungen grundlegend determiniert ist, dass ein *Freak* stets ein *Freak* bleiben wird.

Der vorliegende Aufsatz wird im zweiten Abschnitt den Zusammenhang von Schaulust und Institutionen bzw. gesellschaftlichen Räumen beschreiben (um die fortlaufende Determiniertheit des John Merrick herauszuarbeiten) und im dritten Abschnitt den Begriff der „Aura“ fruchtbar machen (um den Hoffnungsschimmer des *Freaks* und das Lösungsangebot des Films theoretisch zu untermauern). Deshalb soll am Anfang der Untersuchung eine kurze Analyse des Begriffs *Freak* durchgeführt

werden, die Eigenschaften des *Freaks* darzustellen und Hintergründe zu beleuchten versucht. Denn nur durch das Verständnis dessen, was an John Merrick „spezifisch“ ist, werden die später folgenden Überlegungen zur „Aura“ und der sozialen Odyssee plausibel.

Hintergrund und Vorbilder

Im Grunde gibt es kaum eine Figur in Lynchs Filmen, die im weiteren Sinne nicht als *Freak* bezeichnet werden könnte: die Spannweite reicht von Protagonisten wie dem „entfremdeten“ und sexuell gestörten Henry Spencer in *Eraserhead* oder dem aufgedrehten Sailor in *Wild at Heart* über mysteriöse Gestalten wie den *Mystery Man* in *Lost Highway* bis hin zu den schillernden Antagonisten Bobby Perou in *Wild at Heart* und Frank Booth in *Blue Velvet*, die beide innerhalb der psychoanalytisch informierten Filmwissenschaft beliebtes Anschauungsmaterial geworden sind.¹² Um den Begriff *Freak* trotz dieser Vielfalt für *The Elephant Man* fruchtbar zu machen, ist eine Präzisierung notwendig, auch und insbesondere weil nicht alles, was *freakig* ist, bei Lynch gleich zum *Freak* wird. So lassen sich im Lynch'schen Sinne prinzipiell zwei unterschiedliche Formen des *Freaks* ausmachen, die mit der Doppelbedeutung des Wortes in der englischen Sprache korrelieren: einerseits die Bezeichnung für einen „irren Typ“, den „Ausgeflippten“ und „Spinner“¹³, bei dem sich unter der Oberfläche eines „normalen“ Äußeren Dunkelheit verbirgt, das „Böse“ und „Perverse“, das gewiss zu den zentralen und dominanten Motiven in Lynchs Gesamtwerk gehört, so dass die meisten „aus dem Rahmen“ fallenden Figuren in diese Kategorie eingeordnet werden können. Andererseits findet sich dafür die Bezeichnung „Laune der Natur“ (in der Variante *freak of nature*) mit der nicht minder geläufigen Bedeutung „Missbildung“ und „Missgeburt“.¹⁴ Dass sich unter einem „abschreckenden“ Äußeren eine „normale“ Innenseite verbirgt und das Innen/Außen-Verhältnis des *freak of civilization* (im Gegensatz zum *freak of nature*) umgekehrt wird, findet sich in dieser Radikalität bei David Lynch tatsächlich nur in *The Elephant Man*. Andere Gestalten wie etwa das Baby in *Era-*

¹² Vgl. Slavoj Žižek. *Die Pest der Phantasmen. Die Effizienz des Phantasmatischen in den neuen Medien*. Wien: Passagen, 1999.

¹³ *Langenscheidts Handwörterbuch Englisch*. Hg. Heinz Messinger. Berlin u. München: Langenscheidt, 1988: S. 263.

¹⁴ Ebd.

serhead nehmen dank ihrer Oberfläche und (z.B. phallischen) Form eine häufig stärker symbolische Funktion ein¹⁵.

Einer der wesentlichen Gründe, weshalb Lynch mit John Merrick den einzigen *round character* unter den *freaks of nature* seines Werks schuf, hing sicherlich eng damit zusammen, dass er als Autorenfilmer die meisten der Drehbücher zu seinen Filmen selbst schrieb und selten auf literarische Vorlagen zurückgriff. Im Falle von *The Elephant Man* nahm er jedoch ein von Christopher De Vore und Eric Bergren verfasstes Drehbuch an, das ihm sein damaliger Produzent Mel Brooks vermittelte und das er akzeptierte, weil er nach dem Überraschungserfolg von *Eraserhead* wohl hoffte, in Hollywood Fuß fassen zu können.¹⁶ Auch wenn Lynch das Drehbuch grundlegend überarbeitete, beherrscht bei dem Film als narrativem Medium immer noch der Plot im Hollywood'schen Sinne die Bilder. Die Einfachheit der Erzählung ist durch die stringent-historischen Inhalte des Ursprungsdrehbuchs beeinflusst, das sich in seiner ersten Fassung von De Vore und Bergren eng an die 1923 veröffentlichten Memoiren des britischen Chirurgen Sir Frederick Treves mit dem Titel *The Elephant Man, and Other Reminiscences*¹⁷ anlehnte. Ein Script, in dem u.a. die damaligen zeitgenössischen Vorstellungen nicht wirklich in die Verständnisswelt des Rezipienten der 1980er-Jahre übersetzt wurden. Der Versuch, die Einbettung der Geschichte des im Jahr 1884 entdeckten, 1862 in Leicester geborenen und 1890 in London verstorbenen so genannten *Elephant Man* namens Joseph Carey Merrick in die eigene Bildsprache umzusetzen und die Vermischung mit der Hollywood'schen Erzählform fügten „Lynchville“ neue, konservativere Aspekte hinzu.

Ob vom moralisch-gesellschaftlichen oder medizinischen Standpunkt aus betrachtet, es galt für Lynch Differenzen zwischen dem Damals und Jetzt zu überbrücken: Wurde zu jener Zeit davon ausgegangen, dass John Merrick, der auf einem Jahrmarkt in einer Freakshow entdeckt und anschließend aufgrund seiner außergewöhnlichen Deformationen der Pa-

¹⁵ Georg Seeblen etwa interpretiert wie „K. George Goodwin das Baby als einen gleichsam vom Körper gelösten Penis, mit dessen Zerstörung sich Henry Spencer von seiner Furcht vor der eigenen Sexualität befreit“ – Vgl. Seeblen. *David Lynch und seine Filme* (wie Anm. 1). S. 38.

¹⁶ Robert Fischer. *David Lynch. Die dunkle Seite der Seele*. München: Wilhelm Heyne, 1997: S. 68ff.

¹⁷ Vgl. Frederick Treves. *The Elephant Man, and Other Reminiscences*. London: Cassell and Co., 1923.

thologischen Gesellschaft vorgestellt wurde¹⁸, an *Elephantiasis*¹⁹ litt, so wird heute vermutet, dass der *Elephant Man* sowohl an multipler *Neurofibromatose*²⁰ als auch einem *Proteus-Syndrom*²¹ erkrankt war. Über seine künstlerischen und kommerziellen Interessen hinaus war Lynch von der Figur des John Merrick und seiner Leidensgeschichte persönlich emotional berührt, was aus folgendem Auszug aus einem Interview ersichtlich wird:

John Merricks Charakter bestimmen die Unschuld und das Staunen. Er war so lange ausgeschlossen von den wunderbaren Dingen des Lebens, von denen er immer gehört, die er aber nie gesehen hatte. Seine Traurigkeit in diesem Ausgeschlossensein und dann die Freude und das Glück, wenn er das alles erleben und erfahren kann – das bringt einen fast um den Verstand. Ein Bekannter erzählte mir, dass der Film für ihn vor allem ein großes geistiges Erlebnis gewesen sei, dass er danach niemanden sehen und sprechen wollte, sondern nur allein sein und das Gefühl ausleben wollte. Das hat mich sehr berührt. Ich glau-

¹⁸ Fischer. *David Lynch. Die dunkle Seite der Seele* (wie Anm. 16). S. 71f.

¹⁹ Durch Schwellungen der Lymphknoten bzw. -bahnen im Bindegewebe kommt es zu abnormen Vergrößerungen bestimmter Körperpartien, was insofern mit dem Mythos des Elefantenmenschen zusammenspielt, da eine bereits damals bekannte Form die *Elephantiasis tropica* ist, die als Spätfolge von Infektionen vor allem in tropischen Gegenden auftritt und durch die Wurmart *Wuchereria bancrofti* und *Brugia malayi*, die als Parasiten in den Körper eindringen, verursacht wird. Vgl. Edda Grabar. „Kampf gegen den Horror-Wurm“. in: *Technology Review*. URL:<http://www.heise.de/tr/Kampf-gegen-den-Horror-Wurm-/artikel/96324> (zit. 17.07.2008).

²⁰ Die *Neurofibromatose*, auch als *Recklinghausen-Krankheit* bekannt, ist eine Erbkrankheit, die durch eine Chromosom-Mutation entsteht und zu Tumoren und Neurofibromen (solitäre Knötchen zumeist auf der Haut) führt. Vgl. „Was ist Neurofibromatose?“. in: *Bundesverband Neurofibromatose*. URL:<http://www.von-recklinghausen.org/index.php?id=15> (zit. 17.07.2008).

²¹ Eine kaum erforschte Erkrankung, die erst in den 1980ern als eigenes Krankheitsbild festgehalten wurde und zu partiellem Großwuchs bestimmter Körperpartien führt, jedoch nie den ganzen Körper betrifft. Die Ursachen sind bislang unbekannt, allerdings wird vermutet, dass genetische Veränderungen im Embryonalstadium zu der Krankheit führen. Vgl. „Proteus-Syndrom“. in: *Krankheiten.de*. URL: <http://www.krankheiten.de/Krankheiten/proteus-syndrom.php> (zit. 17.07.2008)

be, jeder fühlt sich ein bisschen wie ein Außenseiter. Von daher kann ich mich anscheinend mit solchen Menschen identifizieren.²²

Dieses Statement verleitet zu nicht ganz nachvollziehbaren Interpretationen, wenn z.B. Georg Seeblen die Aufnahme des *Freaks* in die Gesellschaft mit dem damit verbundenen „Glück“ und der „Freude“ als emotionalen Antrieb versteht und wiederholt von „Menschlichkeit“ und „Humanismus“²³ als zentralen Motiven des Films spricht. Handelt *The Elephant Man* nüchtern betrachtet nicht doch eher vom Scheitern des John Merrick, von der Unmöglichkeit des *freak of nature*, den eigenen Status zu überwinden und in die Gesellschaft integriert zu werden? Das für viele Filme geltende Motto von David Lynch, dass es „doch wesentlich besser [sei], Leid auf der Leinwand oder in einem Buch anzutreffen als im eigenen Leben“²⁴, findet hier nur sehr vorsichtig Anwendung. Von daher scheint Lynch seine eigene Emotionalität der Struktur der Hollywood'schen Erzählweise und deren spezifischen Bildwelten untergeordnet zu haben. Denn sich oft wiederholende Sätze wie „Das ist meine Mutter. Sie hat das Gesicht eines Engels“ mögen zwar noch in Hollywood'schem Kontext stehen, schlagen aber gerade oft bei dem jüngeren Publikum, dem diese Art von Melancholie fremd ist, in Antipathie für die Person des Merrick um. Andererseits zeigt Lynch viel dramaturgisches Geschick mithilfe von kurzweiligem „Lynchville“-Input, so dass es ihm gelingt, den Zuschauer eine halbe Stunde lang mit Spannung darauf warten zu lassen, bis dieser den Elefantenmenschen mit all seinen körperlichen Defiziten in Nahaufnahme zu sehen bekommt:

Es dauert über eine halbe Stunde, bis man John Merrick zum ersten Mal wirklich sieht, bis es der Regisseur David Lynch wagt, diesen ganz und gar deformierten Menschen ohne Maske und ohne den Schutz mildtätiger Schatten zu zeigen: einen von Geschwüren und schwammigem Gewebe übersäten Körper, auf dem ein übergroßer, beulenförmig verunstalteter Kopf sitzt, fast ohne Mund. Nichts ist normal an dieser Gestalt: Der eine Arm, ein unförmiger

²² Vgl. Fischer. *David Lynch. Die dunkle Seite der Seele* (wie Anm. 16). S. 74.

²³ Seeblen. *David Lynch und seine Filme* (wie Anm. 1). S. 67.

²⁴ Vgl. Julia Pühringer. „David Lynch zu Gast in Wien“. in: *Kurier*. URL: <http://www.kurier.at/interaktiv/blog/kult/120585.php> (zit. 17.07.2008).

Stumpfen, scheint auf den dreifachen Umfang angeschwollen, die Hüfte sitzt an der falschen Stelle.²⁵

Trotz seiner Ambivalenz wird dem humanistischen Aspekt des Films ein großer Stellenwert zugesprochen, weil *The Elephant Man* sich als Hollywood-Produktion zweier bekannter Vorbilder bedient²⁶: Victor Hugos mehrfach verfilmtem Roman *Der Glöckner von Notre Dame*²⁷ und Tod Brownings legendärem Horrorfilm *Freaks*²⁸. Während Quasimodo als der *Glöckner von Notre Dame* insofern auf den Elefantenmenschen ausstrahlt, als es sich bei beiden Figuren um nur äußerlich entstellte *Freaks* handelt, die in Wahrheit äußerst sensibel sind, doch daran zerbrechen müssen, dass sie zum Volksmythos werden und das Volk „ein böses Fest“²⁹ um sie treibt, zielt *Freaks* bei der Darstellung seiner Hauptfiguren, den Liliputanern Hans und Frieda, die im Original mit deutschem Akzent sprechen und deren Stimmen wie von kleinen Puppen klingen, in eine mehr psychologisierende Richtung: „Browning nimmt sich in seinem Film viel Zeit, um die wahre Menschlichkeit und die Solidarität seiner (echten) *Freaks* zu zeigen; auch hier ist das wahre Monster der Mensch unter glatter, schöner Oberfläche.“³⁰

Dass Lynch in eben diese Richtung zielt, wird deutlich, als er *Freaks* im zweiten Teil von *The Elephant Man* direkt zitiert, und zwar in der Szene, wenn Merrick nach der Entführung durch den ehemaligen Besitzer Bytes auf einem französischen Jahrmarkt von anderen *Freaks* aus dem Affenkäfig befreit wird und ein minderwüchsiger Darsteller zu ihm sagt, während er auf das Schiff nach England steigt: „Viel Glück, mein Freund. Glück – wer braucht es mehr als wir?“

Kurz zusammengefasst lässt sich bis zu diesem Punkt konstatieren, dass John Merrick eine Sonderrolle in Lynchs Werk einnimmt und jene *freaks of nature* repräsentiert, die trotz ihres „sensiblen“, „freundlichen“ und

²⁵ Vgl. Hans C. Blumenberg. „Zum Beispiel John Merrick“. in: *Die Zeit*. URL: <http://www.zeit.de/1981/09/Zum-Beispiel-John-Merrick> (zit. 17.07.2008).

²⁶ Vgl. Seeßlen. *David Lynch und seine Filme* (wie Anm. 1). S. 54ff.

²⁷ Vgl. Victor Hugo. *Der Glöckner von Notre Dame*. Zürich: Diogenes, 1985. Zudem Verfilmungen wie *The Hunchback of Notre Dame*. Regie: Wallace Worsley. USA 1923 oder *The Hunchback of Notre Dame*. Regie: William Dieterle. USA 1939

²⁸ *Freaks*. Regie: Tod Browning. USA 1932

²⁹ Seeßlen. *David Lynch und seine Filme* (wie Anm. 1). S. 55.

³⁰ Ebd.

durchaus „solidarischen“ Wesens aufgrund ihrer rein äußerlichen Deformationen zum Ausschuss einer Gesellschaft werden, die das „Unnormierte“ und „Fremde“ nur hinter einer Schaufensterscheibe bzw. auf der Bühne ertragen kann, jedoch nicht in der eigenen Mitte.

Der Mythos des Elefantenmenschen

Während die Differenz zwischen dem Innen und Außen unter humanistischen Gesichtspunkten das konstitutive Merkmal des John Merrick ist, verdeutlicht die „Oberfläche“ bzw. „Textur“ des Elefantenmenschen, dass es sich bei ihm um ein komplex und ambivalent angelegtes Zwitterwesen handelt, das die zentralen Motive des Films gewissermaßen materialisiert. Weil sich in vielen von Lynchs Filmen, besonders explizit aber in *Eraserhead* und mehr metaphorisch in *Blue Velvet* oder *Wild at Heart*, „nicht zu Ende geborene junge Männer im Zentrum [finden], die auf der Suche nach Erklärungen für ihre Schmerzen, für ihre Fremdheit, für ihre sonderbare Starrheit sind“³¹ und der Regisseur daraus eine regelrechte „Geburtsmythologie“³² entwickelt, die sich wie ein roter Faden durch „Lynchville“ zieht, kommt auch dem (visuell wie verbal umgesetzten) Geburtsmythos des Elefantenmenschen eine tragende Rolle zu. Wäre aus medizinischer Sicht davon auszugehen, dass Merricks Erkrankungen endogene, primär genetische Ursachen hatten (evtl. in Kombination mit exogenen Einflussfaktoren) und auch Treves Diagnose (Elephantiasis) in Richtung der Folgen einer Infektionskrankheit der Mutter zielt, werden die Deformationen des Elefantenmenschen auf dem Jahrmarkt auf mysteriöse Umstände zurückgeführt, da der *Freak* umso einträglicher wird, als er gegenüber den Schaulustigen zum Mythos stilisiert werden kann. Dabei präsentiert Lynch zwei divergierende Fassungen:

Bei jener Privatvorstellung zu Beginn des Films, in der der junge Arzt den Elefantenmenschen zum ersten Mal mit eigenen Augen sieht, berichtet dessen Besitzer Bytes, dass Merricks Mutter sich während der Schwangerschaft auf einer afrikanischen Insel befunden habe und dort von einem Elefanten angegriffen worden sei, was die Deformationen des Ungeborenen verursacht hätte. Allerdings lieferte Lynch bereits mit den ersten Bildern des Films (statt einer konventionellen Exposition) eine visuelle Interpretation dieses Geburtsmythos, der Bytes Version zwar zu

³¹ Ebd. S. 14.

³² Ebd. S. 15.

bestätigen scheint, doch insofern divergiert, als der Regisseur die sexuelle Komponente des Mythos betont:

Wir sehen hinunter auf die Mutter, die gepackt wird, stürzt und schreit (schon auf dem Pflaster hat sie die Geste der Gebärenden, wie wir sie aus unserer Ikonographie kennen; Schmerz, Sexualität und Geburt sind, wieder, in einer Geste vereint); der Elefant ist über ihr, sein Brüllen will nicht verstummen, wie triumphierend erhebt er seinen Rüssel; Angst und Schmerz verzerren das Gesicht der Mutter, die verzweifelt ihren Kopf hin und her wirft. Wir sehen dies alles in einer verwischten Zeitlupe, so als habe da jemand eine altertümliche Kamera in der Aufregung des Geschehens auf die Gepeinigte gehalten. Das Authentische eines Unglücksfalls und das Symbolische eines Vergewaltigungsakts [...] sind untrennbar miteinander verbunden. [...] Die Schnittfolge hat gezeigt, dass da mehr geschah als ein kleiner Unfall mit fatalen medizinischen Folgen; dieser Elefant ist voller sexueller Gewalt über die Frau gekommen. Er hat ihre Schwangerschaft nicht beeinträchtigt, sondern verursacht.³³

Der sexuelle Unterton der Sequenz verdeutlicht, worauf Lynch abzielt: John Merrick ist (mythologisch gesehen) kein aufgrund exogener Einflüsse deformierter *Freak*, sondern eine misslungene Synthese von Zivilisation (Mensch) und Natur (Elefant). Dies wird (innerhalb des medizinischen Diskurses) dadurch unterstrichen, dass Treves, als er den Mitgliedern der Pathologischen Gesellschaft die Krankheitsbilder des Elefantenmenschen beschreibt, mehrfach erwähnt, dass sich die Deformationen (als Anteil des Elefanten an Merrick) nicht über den gesamten Körper erstrecken, sondern einige Körperpartien – als Anteil der „menschlichen“ Mutter – „normal“ entwickelt seien. Anders formuliert: der Mythos hat sich in den Körper des *Freaks* selbst eingeschrieben:

Aber diese partielle Intaktheit des John Merrick macht gerade seine Tragödie aus. Er ist nicht der vollständig Verwandelte [...], sondern der nicht einmal zu Ende Verwandelte, der am eigenen Körper die Verwandlung der Schöpfung sehen, in sich aber noch den ursprünglichen Entwurf fühlen muss.³⁴

³³ Ebd. S. 48.

³⁴ Ebd. S. 54.

In derselben Sequenz, in der Merrick der Pathologischen Gesellschaft vorgestellt wird, erwähnt Treves, welche Körperpartien nicht von der Krankheit betroffen sind: der linke Arm und die Genitalien. Diese Kombination ist insofern bezeichnend, als Lynchs filmisches Interesse für Fragen der Sexualität in seinem Werk hinreichend belegt ist und es gewiss keinen Zufall darstellt, dass ausgerechnet die Genitalien von der Krankheit verschont blieben – im Grunde repräsentieren sie das Scheitern der Synthese, denn auch wenn eine Fortpflanzung möglich ist, kann gerade dadurch der (in *Eraserhead* breit ausgespielte) Peniskomplex nicht überwunden werden, weil der Rüssel des Elefanten (psychoanalytisch gesehen) kein körperliches Komplement beim Elefantenmenschen findet. Die Außenseite des *Freaks* den Bereichen „Zivilisation“ und „Natur“ zuzuordnen, erweist sich auch deshalb als sinnvoll, weil der Film die industriellen Aspekte des viktorianischen Zeitalters weit mehr hervorhebt, als dies für die Story allein notwendig gewesen wäre. Wenn etwa Robert Fischer von der industriellen Revolution als einem „Leitmotiv“³⁵ von *The Elephant Man* spricht, wird deutlich, dass es in diesem Zusammenhang primär um die Opposition Industrie/Norm und Natur/Abweichung geht, denn die Industrialisierung bedeutete nicht nur den Übergang in das Zeitalter des Seriellen und Reproduzierten, das jede Einmaligkeit verliert, sondern auch den Übergang in eine Phase, in der die Menschen, um in der Fabrik und am Fließband „funktionieren“ zu können, eine spezifische körperliche Beschaffenheit, eben Normiertheit, benötig(t)en. In diesem Sinne handelt der Film auch vom Beginn der Vermessung des menschlichen Körpers und seiner Materialität, bezogen auf den Siegeszug der Körperbezogenheit im Laufe des 19. und besonders 20. Jahrhunderts, mit dem Ergebnis, dass hier im weiteren Sinne mit der Konstituierung eines Differenzierungsraums des Normalen und Abweichenden (u.a. im Bereich des Sexualitätsdispositivs) gespielt wird und tiefe Tabubrüche unumgänglich sind. Und so wird der Elefantenmensch mit der ihm eingeschriebenen Ambivalenz von Norm und unnormiertem Chaos für die ihn umgebende Gesellschaft höchst problematisch, denn als *Freak* weist er durch die Eigenheit der Oberfläche weit über sich selbst hinaus:

³⁵ Fischer. *David Lynch. Die dunkle Seite der Seele* (wie Anm. 16). S. 82.

Tatsächlich ist es verbürgt, dass die Zurschaustellung von John Merrick als Verletzung der Anstandsgrenzen verboten wurde, obwohl es zu den anerkannten Vergnügungen der Zeit gehörte, sich „Missgeburten“ und Freaks aller Art gegen Eintrittsgeld anzusehen. Dass man die Vorstellung des Elefantenmenschen als „brutal, unanständig und unmoralisch“ verbot, weist darauf hin, dass Merricks Äußeres an einen tieferen Tabu-Bereich rührte als die anderen Freaks, deren Bilder in der Kultur des Verbotenen klaren Genres der Grenzüberschreitung zu gehorchen schienen: Zwerge und Riesen, zu dicke und zu dünne Menschen, Frauen mit einem Bart, Menschen ohne Unterleib; der Freak hat *eine* [Hervorh. im Orig.] Aussage als körperlichen Defekt; John Merrick aber ist in seiner Polyphonie der Defekte darüber hinaus ein wahres Skandalon. In ihm mag der Defekt nicht mehr als Negation den Mythos der Ganzheit unterstützen; er stellt vielmehr das System des Körpers als Ganzes in Frage.³⁶

Das Objekt der Schaulust

Als nicht vollendete und gescheiterte Synthese von Zivilisation und Natur, von Normiertem und Unnormiertem, befindet sich John Merrick von Geburt an im Randbereich der Gesellschaft bzw. in einem Außerhalb, das durch eine Glasscheibe beobachtet werden kann. Auch wenn er der (viktorianischen) Gesellschaft durch die Beschaffenheit seiner Oberfläche ihre eigene Hybridität und verleugnete Gebundenheit an die Natur schmerzhaft vor Augen führt – weshalb die Behörden das Zurschaustellen des Elefantenmenschen immer wieder unterbinden – stellt er für sie doch ein faszinierendes Objekt der Schaulust dar. Ohne an diesem Punkt zu weit in die Psychoanalyse vordringen zu wollen, trifft hier doch folgende Aussage Sigmund Freuds in seinem populären Aufsatz „Das Unheimliche“³⁷ zu: „Das Unheimliche [...] ist nichts Neues oder Fremdes, sondern etwas [...] Vertrautes, das ihm [dem Menschen] nur durch den Prozess der Verdrängung entfremdet worden ist.“³⁸ Während sich die Besucher von Jahrmärkten an Minderwüchsigen oder Frauen mit Bart belustigt haben dürften – weil diese nur „eine“ [Hervorh. im Orig.] Aussage als körperlichen Defekt³⁹ besitzen und dadurch kurios, jedoch nicht

³⁶ Seeßlen. *David Lynch und seine Filme* (wie Anm. 1). S. 50.

³⁷ Vgl. Sigmund Freud. „Das Unheimliche“. *Psychologische Schriften*. Hg. Alexander Mitscherlich (Sigmund Freud Studienausgabe). Frankfurt am Main: S. Fischer, 1970.

³⁸ Ebd. S. 264.

³⁹ Seeßlen. *David Lynch und seine Filme* (wie Anm. 1). S. 50.

„schrecklich“ sind – lässt sich im Falle des Elefantenmenschen eher von einem Schauern sprechen, das einen Zuschauer beim Anblick dessen, was nach seiner Verdrängung wiederkehrt, überkommt.

Jahrmarkt und Unterhaltung

Die eigentliche Handlung des Films beginnt auf einem Londoner Jahrmarkt, wo Treves, angelockt durch Polizisten, die eine Schaubude schließen, erstmals auf den Elefantenmenschen aufmerksam wird. Diese Situierung des *Freaks* auf dem Jahrmarkt entspricht den wahren Begebenheiten und ist – auch weil sich Lynch um die Wiedergabe eines bestimmten Zeitgeistes der viktorianischen Gesellschaft bemüht – zentral für die raumsemantische Anordnung des Films:

Auf diesem Jahrmarkt gibt es keine Fröhlichkeit. Er erinnert ein wenig an jenen Jahrmarkt, den wir am Beginn des *Faust* (1926) von Friedrich Wilhelm Murnau sehen, gespenstisch und aus der Zeit gefallen, der nur auf das kommende Unheil hinweisen kann, und der in seinem nebelhaften Helldunkel dem Tod mehr als dem Leben zugehörig scheint. Treves' so merkwürdig entschlossene Suche scheint ein Abstieg in die Hölle zu sein, in der sich, wie in den Bildern Hieronymus Boschs, der Körper ausstellen will in seiner grenzenlosen Verletztheit. Doch es ist eine synthetische, eine geschaffene Hölle; eine Hölle, die sich direkt aus dem unlösbaren Widerspruch zwischen dem Fortschritt der Technik und der mehrfach zurückgebliebenen Natur der Menschen entwickelt. Der Körper wird in seiner letzten, deformierten Gestalt gezeigt; nichts sehen wir von dem, was sonst den Jahrmarkt ausmacht, nichts vom Tanz, von der Musik, vom Genuss. Von der Balance zwischen Genuss und der Angst ist hier nur die mit geiler Augenlust besetzte Angst geblieben.⁴⁰

Das Fehlen von Fröhlichkeit verdeutlicht, dass der Jahrmarkt als Institution im Kontext von *The Elephant Man* eine spezifische Rolle zugesprochen bekommt: er wird zum Ort des „Unheimlichen“, einem Randbereich, in dem die Mitglieder der viktorianischen Gesellschaft einen Blick auf das werfen können, was zwar außerhalb des Normierten (und damit des Dogmas einer Industriegesellschaft) liegt, doch – und dies ist entscheidend – aus ihr heraus geboren wurde, d.h. aus ihrer eigenen Mitte stammt, und deshalb verleugnet wird.

⁴⁰ Ebd. S. 49.

Dieses Schema wiederholt sich, wenn im Laufe des Films mehrfach darauf angespielt wird, dass Merricks Mutter eine „schöne Frau“ gewesen sei, d.h. dass sie im besten Sinne die damalige Gesellschaft repräsentierte. Dies findet Bestätigung durch Fotografien, die seine nicht nur „unbeschädigte“ sondern auch „schöne“ Mutter zeigen, was unter anderem Treves' Ehefrau Anne in Tränen ausbrechen lässt, der bewusst zu werden scheint, dass der *Freak* nicht von außen, sondern von innen kommt, also nicht von der Natur, sondern der Zivilisation, die von der Natur durchdrungen ist. Die Fakten sind eindeutig: es kann nicht mehr gelehrt werden, dass weder Schönheit und Reichtum noch soziale Akzeptanz für eine Frau eine Versicherung dagegen sind, ein „Monster“ zu gebären, das später auf dem Jahrmarkt zur Schau gestellt werden kann.

Allerdings wirken sich diese Fakten für Bytes' Geschäfte störend aus, denn die Art und Weise, wie er den Mythos des Elefantenmenschen verbal inszeniert, verdeutlicht, dass dieser traumatische Gehalt des *Freaks* durch Erzählungen zumindest partiell verschleiert werden muss, wenn für die Menschen die Schaulust wirklich noch Lust sein soll. Wenn Bytes davon berichtet, dass Merricks (bereits hochschwängere) Mutter auf eine ferne afrikanische Insel reiste, wo sie von einem Elefanten attackiert wurde, mag diese Variante weniger „synthetisch“ angelegt sein als Lynchs eigener Vergewaltigungsmythos. Doch Bytes versucht durch die geographische Aufteilung des Mythos nur das Problem, dass der Elefantenmensch derart fest im Tabu-Bereich verankert ist, dass die Behörden seine Zurschaustellung verbieten, (wenn auch erfolglos) zu umgehen. Wenn eine Frau in die Fremde reist (hin zum Anderen, der Wildnis, der reinen Natur) und mit einem „Monster“ zurückkehrt, weil die Naturgewalten über sie hereingebrochen waren, dann bedeutet dies, dass die Natur nicht innerhalb der Zivilisation hervorbrach, sondern von außen hineingetragen wurde, also immer schon unter der Oberfläche vorhanden war und ein Fremdkörper ist. Dieses narrative Verschleiern immanenter Antagonismen ist besonders aus klassischen Horrorfilmen bekannt, in denen etwa Van Helsing erst nach Transsylvanien reisen muss, um dort auf Graf Dracula zu treffen und wie in einigen anderen Filmen auch selbst zum Vampir zu werden, um anschließend nach Kontinentaleuropa zurückzukehren, wo die Seuche des Vampirismus sich anschließend ausbreitet, d.h. ein Erklärungsmodell gesucht wird, das die „Krankheit“ als exogen definiert.

Krankenhaus und Wissenschaft

Wenn John Merrick als Attraktion auf dem Jahrmarkt eine „mit geiler Augenlust besetzte Angst“⁴¹ verbreitet, die erst durch eine narrative Einbettung für den Besucher erträglich wird, ändert sich der Status des Elefantenmenschen als einem Objekt der Schaulust durch den Protagonisten Treves, der ihn der Pathologischen Gesellschaft vorstellt und damit in den Diskurs der Wissenschaft und Forschung rückt. Der Mythos „Elefantenmensch“ soll durch einen klinischen Blick entmystifiziert, der *Freak* zum Kranken und die Furcht erregende Deformation zum rationalisierten Krankheitsbild werden. An diesem Punkt ist die partielle Repatriierung des *Freaks* in die Gesellschaft allerdings schon a priori zum Scheitern verurteilt, denn obwohl die anwesenden Mitglieder der Pathologischen Gesellschaft über einen geschulten medizinischen Blick verfügen, können sie sich der Schaulust aufgrund der Polyphonie und Schwere der Deformationen nicht entziehen. Die Krankheit ist derart ausgeprägt, dass ihnen nichts als das Staunen über die Einmaligkeit des Patienten bleibt. Weil der Elefantenmensch unheilbar krank ist und sie somit nichts für ihn tun können, geht er für sie nicht in die Rolle des Patienten über, sondern bleibt ein Kuriosum der Natur, das ihnen Treves als Kollege vorführt. Diese Form der Schaulust wird von Lynch auf eindeutige Weise inszeniert: der Filmzuschauer kann den *Freak*, der durch einen Vorhang verdeckt ist, nicht sehen, sie wird aber mithilfe einer Montage von Nahaufnahmen der staunenden und verwunderten Blicke der Ärzte als Reaktion eindrucksvoll demonstriert.⁴² Es wird hier wie in weiteren Szenen deutlich, dass die Veränderung von der Jahrmarktsattraktion zum Forschungsgegenstand nichts daran ändert, dass John Merrick ein Objekt der Schaulust bleibt. Strukturell wird dies in der Story dadurch manifestiert, dass die Figurenkonstellation „Besitzer“/„Attraktion“ beibehalten wird, d.h. dass der Schausteller Bytes durch den Arzt Frederick Treves ersetzt bzw. verdrängt wird, dessen Ziel es ist, sich durch die „Ent-

⁴¹ Ebd.

⁴² Den selbstreferentiellen Charakter solcher Einstellungen bezüglich des Mediums Films verdeutlicht u.a. die folgende Aussage Lynchs: „Kino ist im Grunde Voyeurismus. Man sitzt in der Sicherheit des Kinosaals, und Blicke sind etwas sehr Mächtiges. Wir wollen Geheimnisse, Neues sehen, wir brennen geradezu darauf! Man dreht fast durch! Je neuer und geheimer, umso begieriger sind wir“. Chris Rodley. *Lynch über Lynch*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1998: S. 196.

deckung“ (und das Vorführen) des Elefantenmenschen in der Wissenschaft einen Namen zu machen. Was ihm insofern gelingt, als er dem Schausteller, der ihn anfangs missverständlicherweise als „Geschäftspartner“ betrachtet, nach der Überführung Merricks ins Krankenhaus zu verstehen gibt, dass Merrick in ihm, Treves, einen neuen „Besitzer“ gefunden hat, und Bytes fortan den Zugang zum Elefantenmenschen durch Hausverbot verwehrt. Der Schausteller wiederum, der seine eigene Moral nicht infrage stellt, sich aber ungerecht behandelt fühlt, wirft Treves in einem Gespräch vor, dass auch er nicht aus Menschlichkeit handle, sondern durch die wissenschaftliche Instrumentalisierung Merricks allein Ruhm und Anerkennung als Arzt anstrebe. Und Treves greift diesen Vorwurf selbst wieder auf, als er gegenüber Anne gesteht, dass er durch John Merrick zum Star-Arzt geworden sei, und dies nur deshalb, weil er den Elefantenmenschen zum Objekt der Schaulust zuerst der Wissenschaft und anschließend der Oberschicht gemacht habe.

Dem Außen der Gesellschaft verhaftet und Attraktion geblieben, bedeutet die Überführung des *Freaks* in das Krankenhaus nicht nur einen Wechsel des Besitzers, es handelt sich vielmehr um jenen Punkt, wo er erstmals in ein zivilisatorisches Innen wechselt und dadurch einen humanistischen „Hoffnungsschimmer“ erfährt. Schließlich ist das Krankenhaus jene gesellschaftliche Institution, deren Aufgabe darin besteht, Menschen, die durch Krankheiten oder Verletzungen (besonders in einer Industriegesellschaft ohne soziale Absicherungssysteme) vorübergehend in den Randbereich der Gesellschaft geraten, wieder zu rehabilitieren und produktionsfähig zu machen, d.h. es wirkt, als würde der Elefantenmensch erstmals als Teil der Zivilisation (und nicht als Teil des Außen der Natur) akzeptiert werden. Allerdings trügt der Schein, denn da John Merrick unheilbar krank ist, oder anders: einen genetischen Defekt besitzt bzw. genetisch anders als der „normale“ Mensch strukturiert ist, kann er niemals als Geheilte in die Gesellschaft aufgenommen werden. Der Zugang ist ihm verwehrt. Dies wird dadurch unterstrichen, dass Treves ihn zu Beginn in der Isolierstation des Krankenhauses unterbringt, also das Außen in das Innen überführt, doch nur, um es sogleich wieder zu isolieren.

Medien und Spektakel

Dass John Merrick trotzdem den Übergang von der Isolierstation in ein Zimmer im Erdgeschoss vollzieht, wird deshalb möglich, weil er bereit ist, die Innenseite offen zu legen durch den Willen und die Fähigkeit zu sprechen und zu denken, also die Möglichkeit zur Kommunikation, wie sie im Rahmen des Films immer wieder als grundlegend für das Menschsein gesetzt wird. Konsequenterweise verdeutlicht gerade diese Möglichkeit zur Integration durch Sprache und Teilnahme an der Gesellschaft durch Kommunikation die Unmöglichkeit einer gesellschaftlichen Integration des *Freaks*:

Die Sprache ist das prekäre Mittel für den Elefantenmenschen, wieder in den Kreis der Menschen aufgenommen zu werden; wer sprechen kann, der kann nicht ausschließlich Monster sein [...]. Wer sprechen kann, ist ein Mensch, aber John Merrick verfügt nicht wirklich über die Waffe der Sprache. Im Augenblick der Gefährdung und der Erniedrigung verliert er die Fähigkeit zu sprechen; er benötigt für seine Menschwerdung nicht nur die Sprache, sondern auch den Frieden. Seine Sprache ist daher humanistischer Luxus, eine Kunst, die mehr für sich selbst steht als für die soziale Mechanik. Sie ist absurd (und kann ihn daher letztendlich nicht retten), weil er sich ihrer Ambivalenz nicht bewusst ist; ja, er schafft sie eigentlich erst als Ausdruck seiner Gefühle. Wie er das Wort „Freunde“ spricht, zeigt, dass es durch das Außen nicht gedeckt ist, und wie der Film an einem bestimmten Punkt an einer Spiegelachse gebrochen ist, so wird an diesem Punkt das Wort, das John Merrick spricht, für Treves zur verpflichtenden Belastung.⁴³

Weil Merrick anders als ein Tier Gefühle und Gedanken zu artikulieren vermag, die von den Menschen verstanden werden können, gewinnt er als Objekt der Schaulust eine Bedeutung, die weit über den Jahrmarkt und die Forschung hinausreicht, denn der zivilisatorische Anteil des Elefantenmenschen kann nun nicht mehr geleugnet werden und verpflichtet die Gesellschaft (bis zu einem gewissen Grad) zur Verantwortung. Um den *Freak* allerdings auf Lebenszeit in das Krankenhaus aufnehmen zu können und der (gehobenen) Gesellschaft ihre Verpflichtung gegenüber dem „unheilbar Kranken“ zu verdeutlichen, lässt Carr Gomm als Direktor des Krankenhauses einen offenen Brief in der Zeitung veröffentli-

⁴³ Ebd. S. 58f.

chen. Diese Strategie geht zwar insofern auf, als es letzten Endes die Queen selbst ist – mit bedingt durch das Interesse des Adels und der gehobenen Mittelschicht am Elefantenmenschen – deren Brief die Ratsmitglieder davon überzeugt, dass der Patient auf Lebenszeit aufgenommen werden soll, doch birgt diese Vorgehensweise auch Risiken: John Merrick wird gerade aufgrund des folgenden Wortgehalts des in der Zeitung abgedruckten Briefes des Direktors in den Diskurs der (Massen)Medien gerückt:

Zurzeit befindet sich in einem Zimmer des Dachgeschoßes des Hospitals ein Mann namens John Merrick, dessen Anblick so schrecklich ist, dass er es nicht einmal am Tage wagt, in den Garten zu gehen. Er ist bekannt als der Elefantenmensch aufgrund seiner furchtbaren Deformationen. Auch wenn er furchtbar aussieht, ja so furchtbar, dass bei seinem Anblick Frauen und Menschen mit schwachen Nerven voller Entsetzen die Flucht ergreifen, wenn sie ihm begegnen, so dass es diesem Mann unmöglich ist, auf normale Art seinen Lebensunterhalt zu verdienen, ist er doch überdurchschnittlich intelligent. Er kann schreiben und lesen, er ist freundlich, ruhig und von kultiviertem und klarem Verstand.

Es ist in der Folge ein verständliches Motiv für einzelne Gesellschaftsgruppen, dass dieser Brief ihr Interesse hervorruft wie das der populären Schauspielerin Mrs. Kendal und des Nachtportiers, einerseits weil der Elefantenmensch zu einem allseits bekannten Medienspektakel geworden ist und andererseits gerade diesen beiden Personen an der Peripherie des Geschehens Vorteile verspricht. Für erstere bietet sich die Möglichkeit, ihre humanistische Gesinnung öffentlich zur Schau zu tragen und durch die Akzeptanz eines Tabus für die anderen Mitglieder der gehobenen Gesellschaft zum moralischen *role modell* zu avancieren, wodurch der Besuch des Elefantenmenschen wegen des Bekanntheitsgrades des Patienten zur „Mode“ gemacht werden kann. Der Nachtportier wiederum – er verwendet den Zeitungsartikel als Werbung – nutzt die Gelegenheit, um zu seinem eigenen Vorteil von den Kunden teuer bezahlte *Freak*-Touren in das Zimmer des Elefantenmenschen zu veranstalten, was nur deshalb gelingt, weil Merrick nicht irgendein *Freak*, sondern ein großes Medienereignis ist.

John Merrick wird damit jedoch nicht weiter in die Gesellschaft integriert, sondern findet mit den Medien eine weitere „Schaubude“. Da-

durch, dass der *Freak* nun erstmals finanziell unterstützt wird – dieser Aspekt sollte nicht vernachlässigt werden – kann die (industrialisierte) Gesellschaft eine Leistung von ihm zurückerwarten. Aber weil er nicht im herkömmlichen Sinne produktiv sein kann – in dem Zeitungsartikel wird explizit erwähnt, dass er aufgrund der Krankheit keiner Erwerbstätigkeit nachgehen könne – gibt es nur eine Rolle, die für ihn einnehmbar ist: die des *Freaks* als Objekt der (hier medial gestützten) Schaulust.

Gesellschaft und Humanismus

Wie vorangehend erwähnt, wird John Merrick sowohl zum medialen als auch zum gesellschaftlichen Ereignis. So wie Mrs. Kendal, die durch den Zeitungsartikel des Krankenhaus-Direktors Gomm auf den Elefantenmenschen aufmerksam geworden war und Merrick unbedingt persönlich kennen lernen will, wird es bald für die Mitglieder der gehobenen Gesellschaft en vogue, sich dem *Freak* vorstellen zu lassen. Neben der bloßen Befriedigung der Schaulust wird hier ein Aspekt berührt, der tief in der industriellen Situation der viktorianischen Gesellschaft begründet liegt und das Moralverständnis der Zeit mit einbezieht: wenn die Menschen John Merrick Mitleid entgegen bringen, so wirkt dies in dem vom Film gezeichneten Rahmen wie der Wille zum Humanismus einer Gesellschaftsschicht, die sich durch den Umgang mit einem *Freak* die eigene Menschlichkeit in einer Welt beweisen möchte, wo andere Menschen ausgebeutet werden. So schreibt Ulrich Behrens in einer neueren Rezension des Films:

Während Oliver Twist als Waise in gewisser Weise auch ein Außenseiter der damaligen Gesellschaft war, ist John Merrick als Filmfigur sozusagen die Probe aufs Exempel einer industriellen Gesellschaft, in der ausschließlich der Zeittakt der Produktion bestimmend zu sein scheint. Alles, was sich um diesen Zeittakt außerdem noch herum gruppiert, hechelt der industriellen Entwicklung hinterher.⁴⁴

Während das Proletariat, gequält von Armut und Krankheit, in Ghettos lebt – was Lynch immer wieder verbildlicht, wenn sich etwa Treves zu Beginn auf die Suche nach Merrick macht – richtet die Oberschicht ihre

⁴⁴ Vgl. Ulrich Behrens. „Die Illusion des Fremden“. in: *Filmbesprechungen*. URL: <http://www.filmbesprechungen.de/show.php?FilmID=2169> (zit. 17.07.2008).

Wohltätigkeit nicht auf die Missstände innerhalb der Gesellschaft (von der sie profitiert), sondern auf einen Außenseiter, der aufgrund seiner wirtschaftlichen „Unproduktivität“ ideal erscheint, um zum humanistischen Luxus der Reichen zu werden.

Doch während die Oberschicht aufgrund des religiösen Moralismus des viktorianischen Zeitalters gegenüber John Merrick Toleranz und Menschlichkeit demonstriert, verfahren die Mitglieder der Unterschicht in entgegengesetzter Weise: auf den vom Nachtportier organisierten *Freak*-Touren in das Krankenhaus demonstrieren die Zuschauer offen ihre Abscheu gegenüber John Merrick, indem sie ihn erniedrigen und begaffen. Was im Rahmen des Films wohl kalkuliert ist, denn dieses Verhalten führt im Gegensatz zum Humanismus der Oberschicht zu einer „Erdung“ des *Freak*: ihm wird immer und immer wieder bewusst gemacht, dass er das geblieben ist, was er von Beginn des Films an war: ein *Freak* aus dem Tabu-Bereich der Gesellschaft, ein Hervorbrechen der Natur aus der Mitte der Zivilisation, das zum Schaudern anregt, doch isoliert bleiben muss.

Aus heutiger Sicht hatte die funktionierende viktorianische Oberschicht ihre eigenen Regeln und bildete eine eigene Moral, weil es das Problem des eigenen Überlebens in der industriellen Gesellschaft zu lösen galt. Als soziale Wesen war es den Menschen nicht möglich, auf die Unterschicht zu verzichten, d.h. sie waren gezwungen (zumindest scheinbar) zu kooperieren, woraus sich ein unter Zwang entstandenes altruistisches, also helfendes Verhalten entwickelte, das im Umgang mit dem Phänomen des Elefantenmenschen deutlich wird. Die Protagonisten aus der Oberschicht werden von Lynch deshalb konsequenter Weise nicht als gut oder böse gezeigt, sie sind vielmehr beides.

Die Unmöglichkeit ein Star zu werden

Die bisher angestellten Überlegungen haben eines verdeutlicht: John Merrick liegt als Zwitter aus Natur und Zivilisation im Tabu-Bereich verankert. Doch als Objekt der Schaulust vermag er auch in der von der Industrialisierung geprägten Viktorianischen Gesellschaft bestimmte „produktive“ Rollen einzunehmen, wobei es für ihn, was die soziale Odyssee zeigt, weder ein Entrinnen aus der Rolle des *Freaks* noch einen Raum gibt, in dem er länger verweilen könnte: er fasziniert nur so lange, wie er eine „Neuheit“ darstellt, die Menschen ihn sehen wollen und noch nicht gesehen haben. Allerdings besitzt der Film gleichzeitig einen humanisti-

schen Anspruch, der sich dadurch erklärt, dass trotz des fortwährenden Betonens von Merricks sozialer Determiniertheit ein Bereich existiert, der eine Verheißung auf Erlösung repräsentiert: die Kunst. Der Elefantenmensch könnte in ihr den eigenen Status als *Freak* überwinden, weil hier nicht der Künstler im Zentrum steht, sondern das Kunstwerk, das ein ästhetisches Eigenleben entwickelt und (im Falle des Gelingens) über den eigenen Produzenten hinausreicht. Die Darstellung der Wahrnehmungskriterien für das Medium „Elefantenmensch“ in der Gesellschaft Ende des 19. Jahrhunderts aus einer Perspektive heraus, die hundert Jahre später (1980) für ein modernes Publikum produziert wurde, wirft viele Fragen in Bezug auf die Einschätzung des Gesamtkunstwerks auf, die nachfolgend in Anlehnung an Walter Benjamins 1935/36 im Pariser Exil entstandenen Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“⁴⁵ so umfassend wie möglich beantwortet werden sollen.

Walter Benjamins „Aura“ und das Theater

Die Karriere des Elefantenmenschen beginnt auf der Bühne einer Schaubude, wo er von den Zuschauern für etwas bestaunt wird, das er nicht selbst geschaffen hat, sondern das er „ist“: ein deformierter *Freak*, der von seinem Besitzer der Menge vorgeführt wird. Dieser „Mischmensch“ ist für den Bürger Ende des 19. Jahrhunderts ein Ereignis, das nicht befürchtet wurde, das aber aufgrund des geringen allgemeinen Wissens eine Bedrohung darstellt. Aber weil das „Mischwesen“ in einer Schaubude ausgestellt werden kann, birgt seine Existenz kein konkretes Risiko für die Allgemeinheit in sich. Was wiederum bedeutet, dass die Wahrscheinlichkeit, dass das Wesen großen Schaden anrichten kann, nicht im Tatsächlichen, sondern im Vermeintlichen liegt. Um das damalige vermeintliche Risiko mit dem damit verbundenen Denken und den daraus folgenden Handlungen besser verständlich zu machen, ist es notwendig, für den heutigen Rezipienten eine Brücke zum Damals zu schlagen. Dies ist durch das Beleuchten des Szenarios mithilfe der Einführung des Begriffs „Aura“ möglich, da der Elefantenmensch so mithilfe der „Kunst“ erklärt werden kann: Um die Beziehung zwischen physischer

⁴⁵ Vgl. Walter Benjamin. „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“. Hg. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser (Walter Benjamin Gesammelte Schriften). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980.

Präsenz und Virtualität zu erhellen, wäre es nicht die letzte Konsequenz eines filmischen Entwicklungsromans mit humanistischer Zielrichtung, wenn das Ausstellungsobjekt zum eigenen Herr würde, wenn der Elefantenmensch keinen Besitzer mehr hätte, der ihn auf die Bühne führt, sondern er selbst Performance-Künstler würde, er seine äußerliche Einmaligkeit dadurch nutzt, dass er in einer von serieller Produktion geprägten Industriegesellschaft so etwas wie eine Walter Benjamin'sche „Aura“ entwickelte?

Walter Benjamin spricht Aura sowohl Personen als auch Kunstwerken zu und bemüht sich, den (sonst eher intuitiv erfassbaren) Begriff durch Schlagworte wie „Echtheit“⁴⁶, „einmaliges Vorkommen“⁴⁷ oder „sein Hier und Jetzt“⁴⁸ zu umschreiben:

Die Umstände, in die das Produkt der technischen Reproduktion des Kunstwerks gebracht werden kann, mögen im Übrigen den Bestand des Kunstwerks unangetastet lassen – sie entwerten auf alle Fälle sein Hier und Jetzt. Wenn das auch keineswegs vom Kunstwerk allein gilt [...], so wird durch diesen Vorgang am Gegenstände der Kunst ein empfindlicher Kern berührt, den so verletzbar kein natürlicher hat. Das ist seine Echtheit. Die Echtheit einer Sache ist der Inbegriff alles von Ursprung her an ihr Tradierbaren, von ihrer materiellen Dauer bis zu ihrer geschichtlichen Zeugenschaft. Da die letztere auf der ersten fundiert ist, so gerät in der Reproduktion, wo die erstere sich dem Menschen entzogen hat, auch die letztere: die geschichtliche Zeugenschaft der Sache ins Wanken. [...] was aber dergestalt ins Wanken gerät, das ist die Autorität der Sache. Man kann, was hier ausfällt, im Begriff der Aura zusammenfassen.⁴⁹

Auch wenn sich John Merrick durch die Fähigkeit zu sprechen vom Ausstellungsobjekt hin zu einem „Menschen“ wandelt, dem der aktive Horizont einer Partizipation und Interaktion durch Kommunikation möglich geworden ist, und er dabei so etwas wie eine Aura gewinnt, ist dies noch keineswegs ein Ausweg aus der sozialen Determiniertheit. Als Objekt der Schaulust wird er durch eine persönliche Aura nur umso faszinierender.

⁴⁶ Ebd. S. 476.

⁴⁷ Ebd. S. 477.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Ebd.

Wenn die Aura als „Erlösung“ funktionieren soll (d.h. den Elefantenmenschen nicht in der Rolle als *Freak* manifestiert, sondern ihn daraus befreit und dadurch eine gesellschaftliche Integration ermöglicht), dann nur dadurch, dass John Merrick die Aura nicht besitzt, sondern sie „schafft“. Walter Benjamin beschreibt das Theater in einem „Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit“ als eine der wenigen Kunstformen, wo das „Hier und Jetzt des Kunstwerks – sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet“⁵⁰ noch gegeben ist. Dabei bezieht Benjamin sich explizit auf den Unterschied zwischen der schauspielerischen Leistung auf der Bühne und im Film⁵¹: „Der Schauspieler, der auf der Bühne agiert, versetzt sich in eine Rolle. Dem Filmdarsteller ist das sehr oft versagt“⁵². Während der Filmschauspieler – durch einen Apparat vermittelt – mehr zu einer „Requisite“ werde, besitze die „Live-Performance“ des Theaterschauspielers eine Aura, Einmaligkeit. Die besondere und beeindruckende Wirkung des Originals komme durch die tatsächliche Anwesenheit und die Ausstrahlung des Schauspielers auf der Bühne zustande, weil dieser, anders als der Darsteller im Film, der nur beim Dreh den Regisseur und das Aufnahmeteam als direktes Publikum habe, direkt auf sein Publikum reagieren könne.

Der Film spielt diese Möglichkeit durch, wenn Mrs. Kendal bei ihrem Besuch im Krankenhaus gemeinsam mit John Merrick eine Szene aus *Romeo und Julia* probt. Während der „schauspielerischen Performance“ des *Freaks* wird dem Zuschauer jedoch bewusst, dass es dem *Freak* wie dem Filmschauspieler ergeht: während Letzterer daran scheitert, dass er medial vermittelt wird, d.h. die Aura im technischen Transformationsprozess verloren geht, steht der *Freak* vor dem Problem, dass der für das Theater typische rezeptionsästhetische Transformationsprozess „Schauspieler“/„Rolle“ an der Dominanz des Schauspielers scheitert, niemand ihm die Rolle des Romeo wegen seines Äußeren abnehmen würde.

Das Kunstwerk

Aus diesem System der performativ-auratischen Ausweglosigkeit heraus erklärt sich ein Element des Films, das auf den ersten Blick wie eine filmische Arabeske, ein ornamentales Zusatzstück wirkt, auf das der Regis-

⁵⁰ Ebd. S. 475.

⁵¹ Ebd. S. 487 ff.

⁵² Ebd. S. 490.

seur hätte verzichten können: gemeint ist das modellhafte Nachbauen jener Kathedrale, deren Glockenturm John Merrick von dem Fenster des Krankenzimmers aus sieht. Wirkt dieses Modell zuerst wie eine „Beschäftigungstherapie“ oder eine infantile Handlung, weisen das eigenhändige Zusammenfügen der Pappelente und das selbstständige Bemalen der Oberfläche – nicht nach dem Vorbild draußen vor dem Fenster, sondern aus der Phantasie heraus – weit über sich selbst hinaus, denn sie verdeutlichen den Willen des *Freaks* zur Kunst, zum Produzieren von etwas Einmaligen, dessen Aura zwar beschränkt sein mag, doch immerhin die (potentielle) Möglichkeit eines Auswegs in sich trägt.

Diese durchaus humanistische Botschaft ermöglicht dem Film zum Ende hin aber eine positive Aussage. Allein jene Aufnahme, in der John Merrick das Pappmodell nach dessen Fertigstellung selbst signiert, verdeutlicht, dass es sich bei der Miniatur-Kathedrale um mehr als die Bastelerei eines Kindes handelt. Es soll den Status eines Kunstwerks erhalten, mit dem der Künstler sich in Verbindung bringen lassen will.

Wenn John Merrick nach der Vollendung der Kathedrale sagt: „Ich habe es geschafft“ und sich danach in jener Position schlafen legt, die für ihn tödlich enden muss, er also Selbstmord begeht, dann unterstreicht dies nicht nur die Bedeutung des Modellbaus für den Elefantenmenschen – es ist die letzte Handlung, die er vollzieht – sondern verdeutlicht auch, dass John Merrick erkannt hat, worin das Maximum dessen liegt, was er in der Gesellschaft erreichen kann: den eigenen Objekt-Status dadurch zu überwinden, dass er als schaffend-schöpferisches Subjekt ein auratisches Objekt, ein Kunstwerk, produziert. Auch wenn außer Frage steht, dass dieses Kunstwerk nicht als solches erkannt werden wird, dass die Gesellschaft es als „rührendes“ und kindliches Produkt eines *Freaks* einstuft, ist es ihm doch erstmals gelungen, etwas zu produzieren, das sich vom eigenen Körper lösen lässt. Diesen Aspekt hebt u.a. Andreas Thomas in einer Rezension des Films hervor: „Merrick findet sein wahres Ich. Er wird Künstler, weil sich erst in der Kunst der Mensch über sein materielles und sterbliches Dasein erhebt“⁵³.

⁵³ Vgl. Andreas Thomas. „Der Elefantenmensch“. in: *Filmzentrale*. URL: <http://www.filmzentrale.com/rezis/elefantenmensch.htm> (zit. 17.07.2008).

Zusammenfassung

Als konsequent umgesetzter und genau portraierter *freak of nature* nimmt John Merrick eine Sonderrolle im Werk des David Lynch ein. Auch wenn der Regisseur bei der Konzeption des Protagonisten gewisse Konzessionen gegenüber der Produktionsfirma zu machen hatte, verdeutlichen vor allem die den Elefantenmenschen durchziehenden Antagonismen *Natur vs. Zivilisation/Industrialisierung*, *Innen vs. Außen* und *Sprache vs. Deformation*, dass auch dieser *Freak* Teil von „Lynchville“ ist und der Regisseur schon früh gewisse Themenkomplexe behandelte, die in späteren Werken in neuer, häufig verkomplizierter, nicht selten auch sublimerer Form wieder auftauchen.

War es Ziel des vorliegenden Aufsatzes, anhand der „Konzeption“ des Elefantenmenschen und der dadurch bedingten Schaulust der ihn umgebenden Gesellschaft aufzuzeigen, wie der *Freak* trotz raumsemantischer Veränderungen immer weiter in die Rolle des *Freaks* hineingedrängt wird, ohne dass sich ihm ein Ausweg aus der fortlaufenden Determinierung böte, kann nun konstatiert werden, dass der Film tatsächlich das Portrait einer viktorianischen Gesellschaft bietet, die das Paradox vollbringt, den Elefantenmenschen einerseits immer weiter in die Gesellschaft vordringen zu lassen, ihn andererseits jedoch genau dann am stärksten isoliert und in der Rolle als *Freak* manifestiert, wenn er am nächsten an den Menschen ist, wofür ein typisches Beispiel der Applaus für John Merrick im Theater ist.

Trotz dieser mehr pessimistischen (oder: realistischen) Sichtweise des Films konnte durch das Miteinbeziehen des „Aura“-Begriffs von Walter Benjamin gezeigt werden, dass der von Lynch formulierte humanistische Anspruch des Films durchaus gegeben ist. Zwar scheitert der *Freak* im gesellschaftlichen Umgang ebenso wie in der künstlerischen Performance an der Dominanz des eigenen Äußeren, doch das Herstellen eines „einmaligen“, „echten“, „im Hier und Jetzt“ situierten und aus der Phantasie geborenen Kunstwerks ermöglicht ihm die für andere Menschen natürliche Erfahrung, dass Handlungen bzw. Kunstwerke losgelöst vom eigenen Körper betrachtet werden können, dass diese (auch gegenüber dem Schöpfer) ein Eigenleben zu führen vermögen.

Quelle - Film

Der Elefantenmensch. Regie: David Lynch. UK/USA 1980. 118 min. Hamburg: Universal (Universal Klassiker).

Erwähnte Filme

Blue Velvet. Regie: David Lynch. USA 1986

Die letzten Tage von St. Petersburg. Regie: Wsewolod Pudowkin. UdSSR 1927

Dune. Regie: David Lynch. USA 1984

Eraserhead. Regie: David Lynch. USA 1977

Freaks. Regie: Tod Browning. USA 1932

Lost Highway. Regie: David Lynch. Frankreich/USA 1997

Mulholland Drive. Regie: David Lynch. Frankreich/USA 2001

Panzerkreuzer Potemkin. Regie: Sergej M. Eisenstein. UdSSR 1925

The Hunchback of Notre Dame. Regie: Wallace Worsley. USA 1923

The Hunchback of Notre Dame. Regie: William Dieterle. USA 1939

Literatur

Behrens, Ulrich. „Die Illusion des Fremden“. in: *Filmbesprechungen*. URL: <http://www.filmbesprechungen.de/show.php?FilmID=2169> (zit. 17.07.2008).

Walter Benjamin. „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“. Hg. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser (Walter Benjamin Gesammelte Schriften). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980.

- Blumenberg, Hans C. „Zum Beispiel John Merrick“. in: *Die Zeit*. URL: <http://www.zeit.de/1981/09/Zum-Beispiel-John-Merrick> (zit. 17.07.2008).
- Fischer, Robert. *David Lynch. Die dunkle Seite der Seele*. München: Wilhelm Heyne, 1997 (Heyne Filmbibliothek).
- Sigmund Freud. „Das Unheimliche“. *Psychologische Schriften*. Hg. Alexander Mitscherlich (Sigmund Freud Studienausgabe). Frankfurt am Main: S. Fischer, 1970.
- Grabar, Edda. „Kampf gegen den Horror-Wurm“. in: *Technology Review*. URL: <http://www.heise.de/tr/Kampf-gegen-den-Horror-Wurm-/artikel/96324> (zit. 17.07.2008).
- Hugo, Victor. *Der Glöckner von Notre Dame*. Zürich: DiogenesVerlag, 1985.
- Langenscheidts Handwörterbuch Englisch*. Hg. von Heinz Messinger. Berlin u. München: Langenscheidt Verlag, 1988.
- „Proteus-Syndrom“. in: *Krankheiten.de*. URL: <http://www.krankheiten.de/Krankheiten/proteus-syndrom.php> (zit. 17.07.2008).
- Pühringer, Julia. „David Lynch zu Gast in Wien“. in: *Kurier*. URL: <http://www.kurier.at/interaktiv/blog/kult/120585.php> (zit. 17.07.2008).
- Rodley, Chris. *Lynch über Lynch*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1998 (Filmbibliothek).
- Seeßlen, Georg. *David Lynch und seine Filme*. Marburg: Schüren Verlag, 1997.
- Thomas, Andreas. „Der Elefantenmensch“. in: *Filmzentrale*. URL: <http://www.filmzentrale.com/rezis/elefantenmensch.htm> (zit. 17.07.2008).

Treves, Frederick. *The Elephant Man, and Other Reminiscences*. London: Cassell and Co., 1923.

„Was ist Neurofibromatose?“ in: *Bundesverband Neurofibromatose*. URL: <http://www.von-recklinghausen.org/index.php?id=15> (zit. 17.07.2008).

Žižek, Slavoj. *Die Pest der Phantasmen. Die Effizienz des Phantasmatischen in den neuen Medien*. Wien: Passagen Verlag, 1999 (XMedia).