

Cady Noland : freak shows and talk shows = Freakshow und Talkshow

Autor(en): **Bogdan, Robert / Nansen**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern**

Band (Jahr): - **(1996)**

Heft 46: **Collaborations Richard Artschwager, Cady Noland, Hiroshi Sugimoto**

PDF erstellt am: **17.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-679987>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

ROBERT BOGDAN

FREAK SHOWS and TALK SHOWS

The respectable did not always despise freak shows. For close to a century, freaks thrived in circuses, fairs, carnivals, dime museums and amusement parks both in the United States and abroad. Collected under the common term of "freak" were born freaks—*lusus naturae* or "nature's mistakes"; made freaks and novelty acts—those who altered their bodies or performed wild stunts; and faked freaks or "gaffs." In the mid-nineteenth century, the ultimate freak show was operated by celebrated entrepreneur P.T. Barnum in his American Museum in the heart of New York City. The rich and famous and commoners alike flocked to Barnum's establishment to feast their eyes on attractions which included "The Last of the Aztecs" (a brother and sister with pointed heads who were mentally retarded), "The Swiss Bearded Lady," "The Highland Fat Boys," "The Original Siamese Twins," domestic and foreign "savages," an African-American mother with her two albino children, and a person dressed half as a woman and half as a man, who sang in an appropriately gendered voice according to which side faced the audience. P.T. Barnum's legacy, the Ringling Brothers Barnum & Bailey Circus, which opened with fanfare every year in Madison Square Garden, sported a large freak show until the 1950s. It was not until well into the

twentieth century that freak shows came to be seen as crude and exploitative—as "a pornography of disability."

In the last decade, more than twenty nationally syndicated television talk shows—plus countless local versions—have appeared in the United States. In addition to accredited celebrities, contemporary talk shows host guests of varying notoriety, including some (such as heavily tattooed people) who in another time would have been on the freak-show platform. While talk shows are incredibly popular, recently they have come under attack by moral entrepreneurs who label them disparagingly as "modern-day side shows." Circus freaks, for the most part, were deemed noteworthy for their physiological peculiarities, while guests on talk shows tend to draw our attention to their emotional, sexual, or interpersonal eccentricities. Nevertheless, the confraternity of freak-show and talk-show participants is characterized by their relationship—at times exploitative, and at others complicit—to the structures of show-business performance. For performance is, certainly, what both types of show purvey.

Throughout the early part of the nineteenth century, Christian convention frowned upon theater and other forms of "frivolous" recreation—lauded instead were edifying pursuits such as attending lectures, recitals, and museums. But the public craved entertainment, and, in its heyday prior to the turn of the century, the freak show was looked on as a "rational amusement." The fact that reputable scien-

ROBERT BOGDAN is professor of sociology at Syracuse University. His book, *Freak Show: Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*, was published by the University of Chicago Press in 1988.

tists were interested in the “curiosities” of the freak show acted to legitimize public enthusiasm. Over the years, however, more purely pleasure-oriented popular entertainments—vaudeville, moving pictures, organized sports—gradually gained precedence, and, in the spring of 1914, an encounter unlike any previously recorded took place between a group of doctors and freak-show promoters. The Barnum & Bailey show was opening in New York. A circus official had invited representatives of the New York College of Physicians and Surgeons for a private viewing of the sideshow attractions. When the entourage of doctors arrived, they discovered they were not alone: The publicity department had invited the press to

them enthusiastically attested to the authenticity of freaks and collaborated in other ways with the shows’ promoters to enhance their own visibility and status. But later in this century—as the medical establishment moved toward a pathology of physical and mental anomalies which categorized such differences not as curiosities available to the public view, but as clinical diseases or disorders—these same enthusiasts began turning their backs. In following years, as freak shows declined in popularity and respectability, the community of scientific experts distanced themselves altogether from the enterprise.

Talk shows also have their legitimizers. The standard talk-show format requires at least one expert



cover their visit. It was a staged media event. When the physicians discovered this, they walked out, declining to participate in the showmen’s promotional schemes.

But despite this scruple expressed by the College’s fellows, it was not until much later that freak shows were totally discredited. Until the event reported above, no scientist or doctor was recorded as being actively opposed to freak shows; many of

Ringling Brothers, Barnum & Bailey Side Show, 1934:

The “giant” Jack Earle in the top row, third from the right /

Der «Riese» Jack Earle in der oberen Reihe, dritter von rechts.

with credentials and experience relevant to the guest's predicament to appear on each broadcast—PhDs in psychology and sociology, as well as MDs, abound. They usually make an appearance later in the show and are often peripheral to the main attraction; experts on a typical show might account for, say, three percent of the total speaking turns. As with the endorsers of earlier freak shows, these experts have a symbiotic relationship with the talk show. Many are promoting their books and other aspects of their careers. Although talk shows have yet to run out of willing and available experts, as the shows become more bizarre, as guests allow themselves to be more blatantly taken advantage of, and as the predetermined plot becomes more obvious, talk shows are getting a bad name among professionals. Only a few years ago, professionals applauded some shows as being therapeutic and as giving voice to oppressed groups, much as earlier generations of experts had touted freak shows as valid sources of scientific and educational information. Now, like the freak shows before them, talk shows are being discredited. They are no longer deemed respectable as venues for serious inquiry, and increasingly professionals frown upon colleagues who participate in them.

In the spring of 1903, New York newspapers reported that the Barnum & Bailey sideshow exhibits were in mutiny. They no longer wanted to be referred to as "freaks." At first glimpse, this historic tidbit would seem to be pertinent to the origins of the present disability rights movement. To the contrary: at that time, pity as a mode of presentation was absent; it did not fit into the world of amusement. In fact, Tody Hamilton, publicity agent extraordinaire, had deliberately initiated and orchestrated this "revolt of the freaks" to boost interest in the show. These exhibits were true "troupeurs"—amusement-world showmen and willing conspirators in this prime example of the razzle-dazzle art of circus publicity. Hamilton's machinations were common practice: Human interest stories accompanied by photos of freaks were a regular part of newspaper coverage well into the twentieth century; circus press agents created stories and local papers hungrily consumed them. The entertainment industry, then as now, depends on such conflict to generate publicity.

The increasing repudiation of talk shows in the "respectable" press—a recent op-ed in *The New York Times* entitled "Double Exploitation" vehemently accused the *Sally Jesse Raphael Show* of actively promoting "ritualized, legalized child abuse" in an episode entitled "My Teen Can't Go Without Sex"—attests to their sustained power over the public imagination. The more their flagrant opportunism is criticized, the more titillating and compelling and baroque their theatrical presentations become.

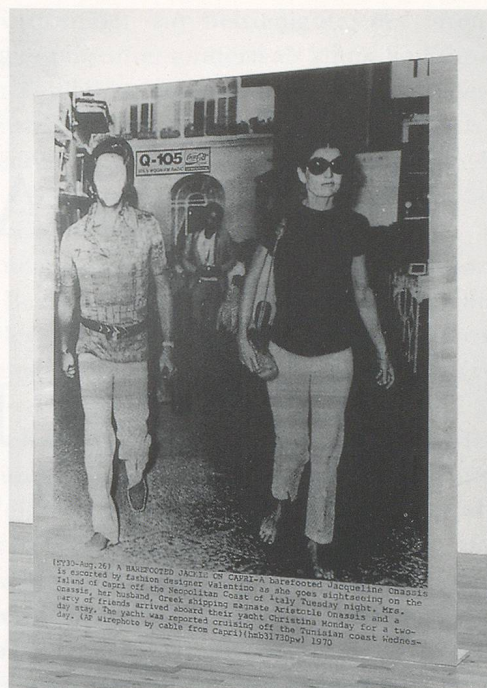
Freaks looked down on the audience from their platforms; there was a categorical distinction between "us" and "them." The exhibits understood their role as entertainers and hustlers, sharing a bond with all those in the business—the managers, roustabouts, barkers, and so on. (Of course, there were exceptions to this, especially in the case of disenfranchised "exotic" freaks such as retarded children or coerced "primitives.") The insiders knew the ways of the show, what went on behind the scenes, the staging, the script, the manipulation, how to make it all happen. The outsiders were their dupes, disparagingly referred to as rubes, townies, and country bumpkins. This may be the significant difference between freak shows and talk shows. The paid talk-show participants take part in the freak-show frame of mind about being "with it," but the role of the guests on talk shows is complicated by the psychosocial nature of their "differences." While most freaks made a career of their public appearances, talk show guests are usually revealed as fairly unremarkable people eager to play out their fifteen minutes of notoriety or fame—usually to their own detriment. However, one might make a case for the development of a genre of "professional" or regular talk-show guests such as the older woman and her teenage boyfriend whose May–December romance was avidly chronicled over the course of several appearances on the *Jenny Jones Show*.

Freak show commerce was highly stratified, ranging from the star-studded, nationally prominent venues to the precariously financed, flimsily put together, regional variety. The lower-level productions often engaged in flagrant fakery and exhibited acts which were too sleazy for more upscale audiences. As the competition for popular attention in-

creased, the hyperbole of freak-show publicity was inflated to an outlandish degree, and more sophisticated viewers began to drop away. In recent years, a similar shift in the perception of talk shows has narrowed their appeal as well.

The blatant fabrications and televised bickering which have become typical of the talk-show genre effectively degrade the distinction between individual shows, blurring the hosts and their eponymous productions into one strident whole. The talk show, like the freak show, is controlled homogeneity masquerading as a heterogenous free-for-all. From the barker who lured people inside, to the blowoff at the end where audiences could see an extra surprise exhibit for a slight extra charge, freak shows varied from each other in only minor ways. Highly staged and accompanied by canned advertising pitches, the conformity in exhibition strategy approached ritual. Similarly, while producers of talk shows carefully choreograph their productions to give the appearance of spontaneity, all aspects of what they do are shrewdly orchestrated according to formula. With their showcasing of pop psychology and other pseudo-intellectual trappings, talk shows are always promoted as educational, never as peep shows. Participating experts, guests, and audiences alike are explicitly coached on how to behave, and their appearances made over for maximum theatrical impact. Studio technicians cut, fade, do close-ups, take angles, pan, and adjust volume according to a predetermined menu of possible affect. Like the freaks who collaborated in the staged Barnum & Baily "revolt," talk-show guests become willing actors in the televised version of their personal dramas.

Success in show business begets imitation: Imitation is one tactic in competition. While capitalists remind us that competition is good, in the case of freak shows and talk shows, enterprises which rely on exploiting the unusual, imitation can undermine the whole genre. To show what everyone else is showing is to make the attraction mundane. Competition can result in innovation, but when dealing with subject matter on the fringes of respectability, innovation can easily be pushed over the conventional limits of good taste. Talk shows, like freak shows, thus have the problem of maintaining novelty while avoiding



CADY NOLAND, *not yet titled*, 1994, silkscreened black ink on aluminum plate, 6' x 5' x 6 1/4" / *noch ohne Titel, Siebdruck auf Aluminium, 183 x 152 x 15,9 cm.*

repulsing their audience. Their need to remain on the cutting edge of the unusual forces them to engage the audience in a continual, consensual redefinition of the boundary between the acceptable and the grotesque.

In the mid 1920s, Jack Earle, a very tall University of Texas student, visited the Ringling Brothers Circus side show. Clyde Ingalls, the show's famous manager, spotted Earle in the audience; after the show he approached the young man to ask, "How would you like to be a giant?" The story makes a point that freak-show personnel understood, and I suspect, talk-show insiders know as well, but which outside observers may miss: Being extremely tall is a matter of physiology—being a giant involves something more. "Freak" is a frame of mind, a set of practices, a way of thinking about and presenting people. It is the enactment of a tradition, the performance of a stylized presentation, and this, certainly, is true of the talk show as well. Freak shows and talk shows are, therefore, not about their subjects but about the fraught concept of audience.

ROBERT BOGDAN

FREAKSHOW und TALKSHOW

Die bürgerliche Gesellschaft hat die Freakshow nicht immer verachtet. Fast ein Jahrhundert lang bevölkerten Freaks Zirkusmanegen und Messen, Karneval, Dreigroschen-Museen und Vergnügungsparks, ob in den Vereinigten Staaten oder anderswo. Unter den Sammelbegriff «Freak» fielen die geborenen Freaks – als *lusus naturae* oder «Laune der Natur» –, angelegte Freaks und Kuriositäten-Darsteller sowie solche, die ihre Körper verformten oder wilde Kunststücke vollführten, und Gaukler, die in billigen Varietés auftraten und nur so taten als ob. Mitte des 19. Jahrhunderts zeigte der berühmte Theaterunternehmer P.T. Barnum in seinem *American Museum* mitten im Herzen von New York City die Freakshow schlechthin. Reiche und Berühmte strömten ebenso wie die gewöhnlich Sterblichen scharenweise in Barnums Etablissement und ergötzen sich an Attraktionen wie den «Letzten Azteken» (geistig zurückgebliebene Geschwister mit spitz zulaufenden Köpfen), der «Bärtigen Schweizerin», den «Fetten Jungen aus dem Hochland», den «Original siamesischen Zwillingen», einheimischen und fremdländischen «Wilden», einer afrikanisch-amerikanischen Mutter mit ihren beiden Albino-Kindern sowie einer

Person, die halb als Mann und halb als Frau gekleidet war und je nachdem, welche Seite sie dem Publikum zuwandte, mit einer Männer- oder Frauenstimme sang. P.T. Barnums Vermächtnis, der *Ringling Brothers Barnum & Bailey-Circus*, der jedes Jahr mit Pauken und Trompeten im Madison Square Garden seine Pforten öffnete, präsentierte bis in die 50er Jahre hinein eine grosse Freakshow. Erst im Lauf des 20. Jahrhunderts begann man die Freakshows als beleidigend und ausbeuterisch zu betrachten: als eine Art «Pornographie der Behinderung».

In den Vereinigten Staaten werden seit rund zehn Jahren bundesweit über zwanzig Talkshows ausgestrahlt – hinzu kommen zahllose lokale Varianten. Neben den üblichen Prominenten werden zu diesen Talkshows auch Gäste von unterschiedlicher Berühmtheit eingeladen, darunter solche (z.B. über und über tätowierte Typen), die zu anderen Zeiten eher in einer Freakshow aufgetreten wären. Zwar sind Talkshows unglaublich beliebt, aber in letzter Zeit sind sie in die Schusslinie einiger Moralisten geraten, die sie verächtlich als «zeitgenössische Variante der Schaubude» bezeichnen. Die Zirkus-Freaks zogen in den meisten Fällen die Aufmerksamkeit durch ihre körperlichen Merkwürdigkeiten auf sich, während uns an den Talkshow-Gästen doch eher deren emotionale, sexuelle oder zwischenmenschliche Besonderheit interessiert. Dennoch zeichnet sich die Protagonistengemeinde der Freak- und der

ROBERT BOGDAN ist Professor der Soziologie an der Universität in Syracuse. Sein Buch *Freak Show: Presenting Human Oddities for Amusement and Profit* erschien 1988 bei Chicago University Press.

Talkshows durch ihr besonderes Verhältnis zu den typischen Darbietungsformen des Showbusiness aus; das kann sowohl die Rolle des Opfers wie die des Komplizen sein. Und um ein Rollenspiel geht es zweifellos bei beiden Show-Varianten.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts galten das Theater und andere Formen der «frivolen» Zerstreuung als unchristlich und unsittlich; hoch angesehen war hingegen alles Erbauliche, also Vorträge, Lesungen und Museen. Das Volk wollte jedoch Unterhaltung, und zu ihrer Blütezeit vor der Jahrhundertwende galt die Freakshow ja auch als «vernünftige Zerstreuung». Die Tatsache, dass angesehene Wissenschaftler sich für die «Kuriositäten» der Freakshow interessierten, legitimierte die Begeisterung des Publikums. Doch im Lauf der Jahre gewannen Volksbelustigungen die Oberhand, die noch mehr auf das reine Publikumsvergnügen ausgerichtet waren – Vaudeville, bewegte Bilder, organisierter Sport. So fand im Frühjahr 1914 eine bis dahin wohl beispiellose Begegnung zwischen einer Gruppe von Ärzten und Freakshow-Organisatoren statt. Die *Barnum & Bailey-Show* öffnete in New York ihre Pforten. Der Zirkus hatte Repräsentanten der New Yorker Hochschule für Ärzte und Chirurgen zu einer privaten Besichtigung ihrer Sonderschau eingeladen. Als die Ärzteschaft eintraf, stellte sie jedoch fest, dass sie nicht allein war: Die Presse war eingeladen worden. Es sollte ein inszeniertes Medien-Ereignis werden. Als die Ärzte das bemerkten, machten sie rechtsumkehrt, weil sie den Veranstaltern nicht als Werbehilfe dienen wollten.

Doch trotz dieser Skrupel der New Yorker Hochschul-Professoren dauerte es noch lange, bis die Freakshows endgültig für nicht mehr publikumsfähig befunden wurden. Und bis zu der oben beschriebenen Begebenheit ist kein Arzt oder Wissenschaftler bekannt, der sich aktiv gegen die Freakshows eingesetzt hätte. Viele von ihnen bestätigten begeistert die Authentizität der Freaks und kollaborierten auf andere Weise mit den Organisatoren der Shows, um sich selbst in den Vordergrund zu spielen und ihr Ansehen zu mehren. Doch als dann die Medizin sich allmählich einer systematischen Pathologie der körperlichen und geistigen Anomalien zuwandte, welche solche Abweichungen nicht mehr

als Kuriositäten zur Befriedigung der öffentlichen Neugier einstufte, sondern als klinische Krankheiten oder Fehlbildungen, da wandten sich eben diese Enthusiasten von der Freakshow ab. Und als in den folgenden Jahren die Freakshow weiter an Popularität und Ansehen verlor, gingen die wissenschaftlichen Experten allesamt auf Distanz.

Auch Talkshows haben ihre Legitimations-Figuren. Bei der Standard-Talkshow gibt es pro Sendung mindestens einen ausgewiesenen Experten mit Erfahrungen, die für die Kategorie des Gastes relevant sind – Ärzte, promovierte Psychologen und Soziologen *en masse*. Meist treten sie gegen Ende der Show auf und spielen im Vergleich zur Hauptattraktion nur eine Nebenrolle. Eine Studie besagt, dass die Experten in einer typischen Show drei Prozent der gesamten Gesprächszeit bestreiten. Wie die Befürworter der ehemaligen Freakshow haben diese Experten eine symbiotische Beziehung zur Talkshow. Viele nutzen sie zur Verkaufsförderung ihrer Bücher oder als anderweitige Karriereförderung. Zwar fehlt es den Veranstaltern keineswegs an willigen und verfügbaren Experten; doch je bizarrer die Shows werden, je schamloser die Gäste sich ausnutzen lassen und je unverkennbarer der eigentliche Charakter der Sache zutage tritt, desto mehr geraten die Talkshows bei den professionellen Experten in Verruf. Noch vor wenigen Jahren bescheinigten sie manchen Veranstaltungen dieser Art therapeutischen Nutzen und behaupteten, auf diese Weise werde unterdrückten Gruppen eine Stimme gegeben – ähnlich wie frühere Expertengenerationen die Freakshow einst als wertvolle wissenschaftliche und erzieherische Informationsquelle lobten. Und wie früher die Freakshow, so gerät jetzt die Talkshow in Misskredit. Sie gilt nicht länger als respektable Schauplatz für ernsthafte Fragestellungen; und zunehmend rümpfen die Spezialisten die Nase über jene Kollegen, die an so etwas noch teilnehmen.

Im Frühjahr 1903 berichteten die New Yorker Zeitungen, dass die Protagonisten der *Barnum & Bailey-Sonderschau* meuterten. Sie wollten sich nicht länger als «Freaks» bezeichnen lassen. Auf den ersten Blick scheint dieser historische Leckerbissen unmittelbar mit den Anfängen der heutigen Bewegung für die Rechte der Behinderten zusammenzuhängen.



Side-show talker at Louisiana State Fair,
1938 / Ausrufer einer Jahrmarkt-Freakshow
in Louisiana.

(PHOTO: RUSSELL LEE, FARM SECURITY
ADMINISTRATION)

Rechts / right:

CADY NOLAND, THE POSTER PEOPLE.

1995, silkscreen and aluminum,

68 x 10 $\frac{3}{4}$ x 6 $\frac{1}{2}$ " / DIE PLAKATMENSCHEN.

Siebdruck und Aluminium,

172,7 x 27,3 x 16,5 cm.

(THE ELLA GALLUP SUMNER AND

MARY CATLIN SUMNER COLLECTION FUND,

WADSWORTH ATHENEUM)

Aber das Wecken von Mitgefühl war damals kein plausibles Ziel. Das passte nicht in die Welt des Amusements. Tatsächlich hatte Tody Hamilton, ein gewiefter PR-Agent, diesen «Aufstand der Freaks» bewusst angezettelt und inszeniert, um das Interesse an der Show anzukurbeln. Diese Rebellen waren treue «Truppenmitglieder» bzw. Schausteller aus dem Vergnügungsgeschäft, willige Mitverschwörer in einem erstklassigen Beispiel für das kunstgerechte Tamtam der Zirkus-Werbung. Hamiltons Intrigen gehörten zur alltäglichen Praxis: Menschliche Schicksalsgeschichten, illustriert durch Photos von Freaks, erschienen bis weit ins 20. Jahrhundert hinein regelmässig auf den Titelseiten der Zeitungen. Die Presseagenten des Zirkus erfanden Geschichten, und die Lokalzeitungen griffen sie gierig auf. Damals wie heute steht und fällt die Unterhaltungsindustrie mit solchen Doppelbödigkeiten, die Öffentlichkeit schaffen. Und je mehr ihr krasser Opportunismus in der seriösen Presse kritisiert wird, desto reisserischer, dramatischer und extremer präsentieren sich die Talkshows.

Von ihrem Podest schauten die Freaks auf das Publikum hinunter. Es gab einen kategorischen Unterschied zwischen «uns» und «denen». Selbst bei ernsthaften Behinderungen verstanden sich die Ausstellungsobjekte als Entertainer und Gaukler, die ihr

Los mit all den anderen im Geschäft teilen, den Managern, Handlangern, Marktschreibern usw. Als Insider wusste man alles über die Show, was hinter den Kulissen ablief, über den Bühnenaufbau, den Ablauf, die Tricks und wie alles funktionierte. Die Outsider waren die Genarrten, die man verächtlich als Deppen, Städter und Bauertölpel bezeichnete. Das ist vielleicht der entscheidende Unterschied zwischen der Freakshow und der Talkshow. Die bezahlten Talkshow-Teilnehmer haben zwar einerseits auch die Genugtuung, dazugehören, aber andererseits wird die Rolle der Talkshow-Gäste durch die psychosoziale Natur ihres Andersseins verkompliziert. Während die meisten Freaks aus ihren öffentlichen Auftritten eine Karriere machten, erweisen sich Talkshow-Gäste gewöhnlich als ziemlich unauffällige Menschen, die einfach scharf darauf sind, ihre Viertelstunde Berühmt- oder Berüchtigtsein auszukosten – meist auf ihre eigenen Kosten. Denkbare wäre allerdings auch die Herausbildung regelmässiger, quasi professioneller Talkshow-Gäste, wie jene ältere Frau und ihr jugendlicher Liebhaber, deren Romanze von Mai bis Dezember über mehrere *Jenny Jones Show*-Auftritte hinweg gierig verfolgt wurde.

Das Geschäft mit den Freakshows war äusserst vielschichtig und reichte von landesweit bekannten Veranstaltungen mit Starbesetzung bis hin zum

WIREPHOTO
GIERAUD
(115) BIRMINGHAM, DEC. 11--MARCH OF DIMES POSTER CHILD--Mrs. Betty Ford/enjoys a laugh with Jamie Gay, the 1975 March of Dimes Foster Child, during a visit at the Mite House Wednesday, Jamie, 9, of Spokane, Wash., was born without eyes. (P Wirephoto) (dl4164hb) 1975



schlampig zusammengebastelten und wacklig finanzierten regionalen Varieté. Minderwertige Produktionen arbeiteten oft mit himmelschreiendem Schwindel und stellten Dinge zur Schau, die für ein besseres Publikum zu fadenscheinig waren. Da der Konkurrenzkampf um die öffentliche Aufmerksamkeit sich immer härter gestaltete, wurde die Übertreibung in der Freakshow-Werbung auf exotische Spitzen getrieben, bis schliesslich das gebildete Publikum wegblieb. In den letzten Jahren hat eine ähnliche Entwicklung in der Wahrnehmung der Talkshows deren Anziehungskraft in ähnlicher Weise geschmälert.

Die unverfrorenen Lügengeschichten und das Gezänk vor der Kamera, die für das Talkshow-Genre typisch geworden sind, verwischen letztlich die Unterschiede zwischen den einzelnen Shows und machen aus den Gastgebern und den nach ihnen benannten Produktionen einen undifferenzierten Einheitsbrei. Genau wie die Freakshow ist auch die Talkshow eine kontrollierte Homogenität, die sich als heterogenes Gerangel ausgibt. Vom Marktschreier, der die Leute anlockte, bis zum Höhepunkt, wo dem Publikum gegen einen kleinen Aufschlag noch eine extra Überraschung geboten wurde, unterschieden sich die Freakshows nur durch Kleinigkeiten voneinander. Die Vorstellungs-Strategie basierte auf einer ausgeklügelten Inszenierung, begleitet von vorfabrizierten Werbestrecken, und wurde in ihrer Konformität allmählich zum Ritual. Genauso halten es auch die Produzenten von Talkshows: Während sie ihre Produktionen sorgfältig choreographieren, damit der Anschein von Spontaneität entsteht, ist der gesamte Ablauf nach einem genauen Rezept vorgezeichnet. Experten, Gäste und Publikum werden ausdrücklich darauf trainiert, wie sie sich zu verhalten haben. Die Studiot Techniker kalkulieren die Wirkung nach einer feststehenden Skala: Schneiden, Überblenden, Nahaufnahmen, ungewohnte Perspektiven, Schwenks, Veränderungen der Lautstärke. Mit ihrer Zurschaustellung von Pop-Psychologie und anderen pseudo-intellektuellen Täuschungsmanövern geben sich Talkshows immer als Bildungsveranstaltung, nie als Peepshows. Gleich den Freaks, die in der inszenierten «Revolte» bei *Barnum & Bailey* mitgespielt haben, werden auch die

Talkshow-Gäste zu willigen Akteuren in der Fernseh-Version ihres persönlichen Dramas.

Erfolg im Showbusiness zieht Imitation nach sich. Imitation ist eine Wettbewerbsstrategie. Zwar mahnen uns die Kapitalisten, Wettbewerb sei gut; doch im Falle der Freakshow und der Talkshow, die ja beide auf der Ausbeutung von Ungewöhnlichem basieren, kann Imitation das gesamte Genre aushöhlen. Wenn man zeigt, was alle anderen auch zeigen, verblasst die Attraktion. Wettbewerb kann zu Innovationen führen; aber wenn es um ein Geschäft geht, das in den Randbereichen des Anstands operiert, dann kann die Innovation leicht die Grenzen des guten Geschmacks überschreiten. Talkshows



Ringling Brothers and Barnum & Bailey Side Show, ca. 1930.

wie Freakshows stehen also vor dem Problem, immer wieder etwas Neues zu bringen, ohne das Publikum abspenstig zu machen. Ihre notwendige Gratwanderung entlang dem Ungewöhnlichen zwingt sie dazu, das Publikum in die kontinuierliche gemeinsame Neudefinition der Grenze zwischen Akzeptablem und Groteskem einzubinden.

Mitte der 20er Jahre besuchte Jack Earle, ein sehr hochgewachsener Student der Universität von Texas, die Sonderschau des *Ringling Brothers-Circus*. Clyde Ingalls, der berühmte Manager der Show, entdeckte Earle im Publikum. Nach der Vorstellung ging er auf den jungen Mann zu und fragte: «Was hielten Sie davon, ein Riese zu sein?» In der Geschichte geht es

um etwas, das Freakshow-Mitglieder verstehen und Talkshow-Insider vermutlich auch, aber ein Ausenstehender vielleicht nicht: Sehr gross zu sein ist eine physiologische Angelegenheit – ein Riese zu sein bedeutet hingegen mehr: «Freak» ist ein Geisteszustand, eine bestimmte Verhaltensweise, eine Art, über Menschen zu denken und ihnen gegenüberzutreten. Es ist die Fortführung einer Tradition, die Vorführung einer stilisierten Präsentationsform, und dies trifft wohl auch für die Talkshow zu. Freakshow und Talkshow sagen deshalb weniger über die direkt Beteiligten aus als über den schwer belasteten Begriff des Publikums.

(Übersetzung: Nansen)



CADY NOLAND, *BLANK FOR SERIAL*. 1989, mixed media, installation at American Fine Arts, New York / *RAUM FÜR EINE SERIE*.

CADY NOLAND, *COBBLE-GAZES*, 1989, installazioe, Massimo de Carlo, Arte Contemporanea, Milano / GEBELERUNGSGANGSLESEN, Weidm.

