



SZENE & HORIZONT

BAND 5

Christiane König

Performative Figuren queerer Männlichkeit

Eine Mediengeschichte von Film und
Kino in Deutschland bis 1945



J.B. METZLER

Szene & Horizont. Theaterwissenschaftliche Studien

Band 5

Reihe herausgegeben von

Peter W. Marx, Köln, Nordrhein-Westfalen, Deutschland

Die 2017 begründete Reihe bringt Monographien, Sammelbände sowie Editionen zu Themen der Theaterwissenschaft und Medienkultur.

Weitere Bände in der Reihe <http://www.springer.com/series/15733>

Christiane König

Performative Figuren queerer Männlichkeit

Eine Mediengeschichte von Film
und Kino in Deutschland bis 1945



J.B. METZLER

Christiane König
Institut für Medienkultur und Theater
Universität zu Köln, Köln
Nordrhein-Westfalen, Deutschland

Habilitationsschrift der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln zur Erlangung der Venia Legendi in Medienkulturwissenschaften, vorgelegt von Christiane König. Angenommen von der Philosophischen Fakultät im April 2015.



Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der FONTE Stiftung zur Förderung des geisteswissenschaftlichen Nachwuchses.

Szene & Horizont. Theaterwissenschaftliche Studien
ISBN 978-3-476-05145-5 ISBN 978-3-476-05146-2 (eBook)
<https://doi.org/10.1007/978-3-476-05146-2>

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Springer-Verlag GmbH Deutschland, ein Teil von Springer Nature 2020

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von allgemein beschreibenden Bezeichnungen, Marken, Unternehmensnamen etc. in diesem Werk bedeutet nicht, dass diese frei durch jedermann benutzt werden dürfen. Die Berechtigung zur Benutzung unterliegt, auch ohne gesonderten Hinweis hierzu, den Regeln des Markenrechts. Die Rechte des jeweiligen Zeicheninhabers sind zu beachten.

Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag, noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen. Der Verlag bleibt im Hinblick auf geografische Zuordnungen und Gebietsbezeichnungen in veröffentlichten Karten und Institutionsadressen neutral.

Lektorat: Oliver Schütze

Titelbild: Das Geschenk des Inders, D 1913, Stiftung Deutsche Kinemathek, 2. Rolle 149.15

J.B. Metzler ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer-Verlag GmbH, DE und ist ein Teil von Springer Nature.

Die Anschrift der Gesellschaft ist: Heidelberger Platz 3, 14197 Berlin, Germany

Für Bärbel, Rolf-Peter und Chris

Danksagung

Dieses Buch hat eine sehr lange Vorgeschichte, eigentlich eine zu lange im zunehmend gehetzten konkurrenzlastigen akademischen Alltag. In der Umsetzung hat sich das Thema in diesen vielen Jahren zwangsläufig verändert. Auch der theoretisch-methodische Zuschnitt blieb im Zuge persönlicher Veränderungen hinsichtlich meines Fachwissens, aber auch meiner Erlebnisse und Erfahrungen in der Akademie nicht gleich. Die schlussendliche Buchfassung ist Resultat nicht nur einer notwendigen Überarbeitung der eingereichten Habilitationsschrift. Vielmehr ist sie die materiell-semiotische Gravur eines langwierigen Prozesses (nicht-)vorhandener finanzieller und menschlicher Ressourcen. Die Tatsache, dass dieses Buch nun erscheint, ist deshalb vielen Gesten und Handlungen des geistigen und praktischen Gebens, des Haltens, Rahmens und Stützens sowie des wohlwollenden Herausforderns zu verdanken. Mein Dank geht deshalb an Ingrid Hotz-Davies, die den ersten Themenentwurf gelesen und kommentiert hat. Marie-Luise Angerer danke ich für das Zurverfügungstellen nützlicher institutioneller Rahmenbedingungen. Norbert Finzsch habe ich so viel zu verdanken, dass hier nicht alles aufgeführt werden kann. Olaf Stieglitz danke ich für seine Unterstützung bezüglich des Forschungsdesigns der Studie. Peter Marx danke ich für die sehr inspirierenden Gespräche, die mich *outside the box* haben denken lassen, für seine Rückendeckung bei der Verteidigung der Arbeit und für die großzügige Offerte, in dieser schönen Reihe veröffentlichen zu können. Sabine Haenni danke ich für den vertiefenden filmhistorischen Austausch. Paul Fleming und Elke Siegel danke ich für die Möglichkeit, mein Projekt einem internationalen, versierten akademischen Publikum zur Diskussion stellen zu können. Stephan Trinkaus danke ich für Lektüre der und Feedback zur schlussendlichen theoretisch-methodischen Kernidee und seinen Appell, mutig für Un/eindeutigkeiten jeglicher Art und Science Fiction einzustehen. Ein filmhistorisches Projekt kann nicht ohne Archivarbeit und Recherche entstehen. Ich danke daher insbesondere Anke Hahn von der Stiftung Deutsche Kinemathek für den hürdenlosen Zugang zur audiovisuellen Sammlung sowie die überaus freundliche und entgegenkommende Kooperation. Ohne Maria Matzke und Olaf Saeger hätte ich mich an den Schneidetischen nicht zurechtgefunden. Auch ihnen sei herzlich gedankt. Mein besonderer Dank geht zudem

an Marcel Steinlein für die sehr nette Kommunikation sowie eine unkomplizierte und reibungslose Zusammenarbeit mit der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung. Auch dem Bundesarchiv – Filmarchiv gilt mein Dank. Frau Burkhardt und Frau Schwendele von der Beta Film GmbH sowie Frau Herberger von der Rio-Film GmbH haben wie selbstverständlich die Rechtevergabe an den veröffentlichten Filmstills gehandhabt. Meinem Lektor, Oliver Schütze, danke ich für seine ungemein hilfreiche Unterstützung in allen editorischen Angelegenheiten. Renate Kroll möchte ich für die großzügige finanzielle Förderung der Arbeit durch FONTE – Stiftung zur Förderung des geisteswissenschaftlichen Nachwuchses meinen besonderen Dank aussprechen. Rolf-Peter König hat mir Unschätzbare gegeben. Und Chris war wie immer in jeder Lebenssituation, auch der bisher schwersten meines Lebens, voll und ganz für mich da.

im August 2019

Christiane König

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	1
1.1	Filmgeschichte als Mediengeschichte – Technisch- Anthropomorphes/performative queere Männlichkeit	1
1.2	Medienarchäologische Voraussetzungen des Mediums Film	8
1.3	Queere Männlichkeit um 1900 – Der <i>double bind</i> des Anthropomorphen	19
2	Kaiserreich/Deutschland – Film und Kino, Geschlecht und Sexualität	29
2.1	Kaiserreich/Kleiner Exkurs: Kino und Film in Deutschland (1896 bis 1910)	29
2.2	Fortsetzung/Kaiserreich: Film/Kino/Geschlecht/Sex ab 1910	34
2.3	Die ‚fantastische‘ Szene vom ‚fremden Anderen‘ – <i>Das Geschenk des Inders</i>	59
2.4	Das komische Ge-Stell der Männlichkeit – <i>Aus eines Mannes Mädchenzeit</i>	83
2.5	Die mediale Verfolgung der ‚eigenen‘ Wahrheit – <i>Die Toten erwachen</i> – 6. Abenteuer des berühmten Detektivs <i>Stuart Webbs</i>	109
2.6	Der raumzeitliche geostrategische ‚Verrat‘ – <i>Das Tagebuch des Dr. Hart</i>	137
3	Weimarer Republik/Deutschland – Film und Kino, Geschlecht und Sexualität	167
3.1	Zwischen/Spiel I: Die technischen Räume rauschhafter ‚Widernatürlichkeit‘ – <i>Opium</i> – <i>Die Sensation der Nerven</i>	194
3.2	Das narrative Tableau un/mittelbarer Beziehungen – <i>Das Cabinett des Dr. Caligari</i>	221
3.3	Die ‚monströse‘ Un/möglichkeit der Selbst-Erkenntnis – <i>Nosferatu, eine Symphonie des Grauens</i>	260
3.4	Die narrative Un/entscheidbarkeit des ‚leeren Ursprungs‘ – <i>Geheimnisse einer Seele</i>	285

3.5	Die montierte Lebendigkeit der narrativen ‚Realität‘ – <i>Geschlecht in Fesseln – Die Sexualnot der Gefangenen</i>	313
3.6	Vor/Spiel I: Die uneigentlichen Beziehungen der Bildakustik – <i>Ein Lied geht um die Welt</i>	347
4	Nationalsozialismus/Deutschland – Film und Kino, Geschlecht und Sexualität	381
4.1	Der kinematografische Traum vom Einssein – <i>Robert und Bertram</i>	411
4.2	Die partikulare Szene kinematografischer Unmittelbarkeit – <i>Wunschkonzert</i>	439
5	Schlussbemerkung	467
	Filmografie	471
	Literatur	475



1.1 Filmgeschichte als Mediengeschichte – Technisch-Anthropomorphes/performative queere Männlichkeit

Ab dem Jahr 1896 tourten in ganz Europa Wanderkinos.¹ Zumeist waren sie auf Jahrmärkten zu besuchen, auf welchen sie eine Attraktion unter anderen darstellten und in deren Reise- und Aufführungsrhythmen sie eingebunden waren.² Die Menschen, die die Wanderkinos besuchten, entstammten allen Gesellschaftsschichten. Männer, Frauen und Kinder jeden Alters, jeglicher sozialer Herkunft besuchten die Jahrmärkte. Nur regionale religiöse Schwerpunkte oder sozio-geografische Kontexte wie Städte oder Dörfer dienten als relevante Ordnungskriterien. Die in den Wanderkinos projizierten Filme waren kurz, maximal ein paar Minuten lang. Sie wurden zu einem Programm mit einer Dramaturgie zusammengefasst. Täglich gab es mehrere Vorstellungen, die die Zuschauer*innen in Interessengruppen vorstrukturierten. Es gab beispielsweise Familienvorstellungen und Vorstellungen für ‚Herren‘. Das Programm wurde von einer Person erläutert, die mit dem, der Besitzer*in identisch war.³ Diese(r) hatte jeweils freie Hand darüber, welche Filme in welcher Reihenfolge auf welche Weise gezeigt wurden. Es heißt, so mancher Betreiber hätte seine Filme rückwärts abgespielt. Oft wurde das Programm von *live* vorgetragener Musik – einem Musiker, einer Musikerin, einer Musikgruppe – begleitet. Es bestand aus Aktualitäten, sprich kurzen Filmen, die politische oder kulturelle Ereignisse aus der ganzen Welt zeigten. Weiterhin enthielt es komische Szenen, einaktige Dramen, Tänze, Sportliches und Akrobatik,

¹Vgl. zum Wanderkino in Europa, der Türkei und Russland im 19. Jahrhundert bis zum Zweiten Weltkrieg Loiperdinger (Hg.) 2008.

²Joseph Garncarz ist der Verdienst zuzuschreiben, dies für Deutschland in einem groß angelegten Forschungsprojekt aus verschiedenen Textquellen rekonstruiert zu haben. Vgl. Garncarz 2010a.

³Zum Erzähler vgl. Lacasse 2012, Châteauevert 1996.

Tierdressuren, magische Tricks, *tableaux vivants* oder eine Naturansicht. Die meisten Inhalte waren dabei nicht per se neu, die Zuschauer*innen kannten vieles aus den Nachrichten, aus Literatur, aus anderen Jahrmarktsbuden, Spezialitäten- und Sensationstheatern oder Varietés. In der Besonderheit, nun technisch reproduziert und dabei ‚lebensecht‘ zu sein, war das Erlebnis des sogenannten Kinematografen eine Novität.

Die Zuschauer*innen waren einer Vielzahl heterogener, andauernd wechselnder Schauwerte ausgeliefert, die von der Apparatur und den Lichtbildprojektionen erzeugt wurden, sodass die Wahrnehmung stetig herausgefordert, angereizt und gesteigert wurde. Es sollte die Aufmerksamkeit möglichst bis zum Programmende erhalten bleiben. Die auf die Leinwand projizierten Bewegtbilder stellten sich den Betrachter*innen zwar als Objekte des Sichtbaren dar. Die Art der Bezugnahme konnte jedoch so vielfältig sein, wie die Heterogenität der Schauwerte groß war. Einziger Rezeptionsmodus war nicht nur, wie Tom Gunning ihn für das Kino in diesem Zeitraum veranschlagt, das passiv-aggressive ‚Glutzen‘.⁴ Die sinnlich-ästhetische Bezugnahme zu den Bewegtbildern wurde durch die Heterogenität der *vistas* multipliziert. Man konnte die Bewegtbilder anstarren, man konnte sie aber auch bedächtig betrachten. Man konnte ebenso absorbiert werden vom Geschehen auf der Leinwand, wie schockiert sein oder auch distanziert werden. Dies alles erfolgte in rasch wechselnden Kombinationen und Wiederholungen. Das Betrachtete konnte mit anderen geteilt, es konnte lauthals kommentiert, sogar der Erklärer konnte ins Erlebnis mit einbezogen werden. Oder man verließ einfach mitten in einer Vorstellung das Vorführungszelt. Keinesfalls war man allein mit den Augen und Ohren konkret in das Geschehen eingebunden. Vielmehr wurde der gesamte Körper mit allen Sinnen permanent vielfältig, heterogen relational zu dem konstituiert, was nicht nur auf der Leinwand, sondern im gesamten Aufführungsraum geschah, inklusive der körperlichen individuellen Eigen-Wahrnehmungen und Selbst-Reflexionen.⁵

An diesem Ort stelle ich mir einen jungen Mann im Publikum vor, der sich ein Programm ansah, vielleicht allein, vielleicht mit seinen Arbeitskolleg*innen, Freund*innen oder auch Verwandten, seinen Schwestern beispielsweise. Davor waren sie vielleicht bei einer Hellseherin gewesen, anschließend schlenderte die Gruppe eventuell zu einem Stand mit Süßigkeiten, um danach noch in einer Schankhalle ein Bier trinken zu gehen. Das aus internationalen Produktionen bestehende Programm zeigte möglicherweise einen Serpentinanz,⁶ einen Boxkampf,⁷ ein

⁴Vgl. hierzu Gunning 1994 sowie weiterführend Thomson 2009.

⁵Vgl. zum frühen Kino als Ereignis und Projektionskunst in historischer Perspektive Vogl-Bienek 1994.

⁶Es könnte sich um einen Tanz von Loïe Fuller handeln oder auch einen der Mlle. Ancion wie im Wintergarten-Programm Max und Emil Skladanowskys von 1895/96 gezeigt.

⁷Vorstellbar wäre der Kampf zwischen Greiner und Sandow von 1895 ebenfalls aus dem Wintergarten-Programm.

Drama mit Enthauptung,⁸ einen magischen Trick,⁹ eine komische Szene,¹⁰ eine zweite komische Szene¹¹ sowie schließlich eine Landschaftsaufnahme. Für meinen Zuschauer stelle ich mir vor, dass ihn die kraftvolle Geschmeidigkeit, die licht-erfüllte Gestalt der Serpentinentänzerin verzauberte, während er die muskulösen, wendigen Körper von Greiner und Sandow bewunderte und sich vorstellte, ebenfalls so kräftig und sportlich zu sein. Er erinnerte sich dabei an den Boxkampf mit Sandow, von dem er in der Zeitung gelesen hatte. Mit der enthaupteten Königin Mary litt er vielleicht mit, dachte dabei eventuell an das ihm geläufige Schiller'sche Drama, um sich rasch für ein paar Minuten in die raue Schönheit der US-amerikanischen Natur zu versenken. Das mit Mr. Delaware boxende Känguru brachte ihn zum Lachen, während er dem Mann, der auf das Pferd aufzusteigen versucht, andauernd auf den Hintern glotzen musste. Parallel dachte er an einen Bekannten, der dem Boxer ähnlich sah, den er schon lange nicht mehr gesehen hatte und nun wiedersehen mochte. Während der Vorführung ließ er eventuell den Blick durch den Saal schweifen und traf auf ein Augenpaar, das ihn erwiderte, welches das eines älteren Mannes war. Vielleicht wendete sich der junge Mann abrupt ab, voller Erregung, während ihm zeitgleich seine Nebensitzerin etwas ins Ohr flüsterte, den Blick gebannt auf die Tänzerin auf der Leinwand gerichtet. Die Stimme des Erklärers übertönte dabei das Raunen des Publikums. Das Orchester brauste. Die Szenen auf der Leinwand lösten sich in rascher Folge ab. Ein Arbeitskollege winkte ihm von ein paar Sitzbänken weiter vorne aus zu. Der junge Mann winkte zurück, begann gleichzeitig, sich auszumalen, wie eine Begegnung mit dem Fremden verlaufen hätte können oder auch mit jenem Freund, der Sandow ähnelte, bis er schließlich in seiner Phantasie zuerst mit einem Känguru tanzte, dann mit Sandow ein Rendez-vous, schließlich Sex hatte, vielleicht selbst Sandow war, wobei dieser wie Made-moiselle Ancion oder Loïe Fuller in ein ausladendes Gewand gehüllt war, während er selbst Boxhandschuhe trug. Er umarmte kurz seine Nebensitzerin und hauchte ihr ein Küsschen auf die Wange. Am späteren Abend hätte er möglicherweise zu Hause seine Erlebnisse im Wanderkino, initiiert durch jene per Licht auf die Leinwand projizierten Bewegtbilder, sowie die damit verknüpfte Phantasie in sein Tagebuch notiert, anschließend onanierte er vielleicht. Womöglich dachte er dabei an die Ausführungen Albert Molls oder Alfred Nordaus über Degeneration bei Masturbation, die er kursorisch gelesen hatte, vielleicht auch an Richard Krafft-Ebings *Psychopathia Sexualis* oder an den ihm gerade erst bekannt gewordenen Berliner Sexualwissenschaftler Magnus Hirschfeld und dessen Thesen vom ‚Dritten Geschlecht‘, wobei er beim Akt der Selbstbefriedigung etwas Scham empfunden hätte. Vielleicht ging er aber noch zum Tanzen, Schwofen und Schmusen in eine Kneipe, obwohl er am nächsten Tag wieder früh im Büro sein musste.

⁸Es handelt sich um die Edison-Produktion *The Execution of Mary, Queen of Scots* von 1895.

⁹Repräsentativ wäre hierfür Georges Méliès' *L'Éscamotage d'une dame au théâtre Robert Houdin* von 1886.

¹⁰Das Beispiel ist hier der Lumière-Produktion *La voltige* von 1895 nachempfunden.

¹¹Es handelt sich um die Lumière-Produktion *L'arroseur arrosé* von 1896.

Das für dieses Szenario gewählte Jahr fällt bewusst nicht mit dem mythischen Datum der Geburt des Kinos zusammen, dem Jahr 1895 nämlich. In diesem beginnt in der Filmgeschichte der Institutionalisierungsprozess des Kinos mit der Lichtprojektion von Bewegtbildern auf Leinwand für ein größeres Publikum. Davor war der technische Apparat auf Weltausstellungen oder Jahrmärkten als technische Neuheit im Fokus des Interesses gestanden, die Filme bildeten illustrierendes ‚Beiwerk‘. Oft wurden sie auf anderen Apparaten wie dem Edison’schen Kinetoskop ohne Leinwandprojektion vorgespielt, das das visuelle Erlebnis auf eine*n einzelne*n Zuschauer*in beschränkte. Mit den Wanderkinos vergrößerte sich jedoch immens die Erreichbarkeit des Publikums. Ab dem Jahr 1896 setzte daher die Breitenwirkung des Mediums Film ein, die den bereits initiierten Institutionalisierungsprozess des Kinos begleitete.¹²

Mir ist allerdings das gesamte *setting* wichtig: Die kurzen Filme bildeten den Fokus der im Saal sitzenden Menschen mit all ihren Sinnen, der Taktilität ihrer Körper, einschließlich ihrer Erkenntnisvermögen, aber auch mit der Soziabilität ihrer vergeschlechteten, religiösen, alters- und herkunftsbedingten Identitäten. Zugleich demonstriert diese Szene die dynamische, irreduzible Komplexität, Vielfalt und Formbarkeit, durch die das visuelle und akustische Feld von den anwesenden Subjekten zugleich taktil, kognitiv und sozial erlebt wurde. Wahrnehmungen, Körpermotorik, Affekte, Begehren und Kognition waren zwar auf die schillernden, lichtdurchflutenden immateriellen Bewegtbilder gerichtet. Heterogene Anordnung sowie Vielfalt der Programminhalte aber ließen, trotz aller Ordnungstendenzen, kein stabiles Bezugsverhältnis von Gesehenem, Erlebtem und (heterogenem) Publikum zu. So wurden Wahrnehmung und Kognition, Affekte und Begehren der einzelnen Subjekte zwar adressiert und gesteigert, um re-modelliert zu werden, wodurch in dieser *assemblage* partiell neue Muster entstanden. Aufgrund der dabei mitproduzierten Öffnungen ergaben sich jedoch Momente temporärer Unentscheidbarkeit, die zu potenziell unvorhersehbaren Fortsetzungen führen konnten. Anders formuliert, das neu Produzierte war in seiner Un-/Bestimmtheit nicht vollständig determinierbar. Die mit ihm einhergehenden Un/möglichkeiten und In/stabilitäten konnten sich zudem an einem anderen Ort, zu einer anderen Zeit bezüglich anderer Wissens- und Begehrensobjekte entladen oder intelligibel gemacht werden. Das Technisch-Mediale von Apparat, Kino und Filmprojektion verschränkte sich vielfältig und komplex mit den sozial ebenfalls multipel verschränkten humanen Affekten, Wahrnehmungsweisen und Erkenntnisformen. Am Ort Wanderkino entstanden immer wieder aufs Neue veränderliche techno-humane, materiell-sensitiv-kognitiv-semiotische Entitäten, wie ich es anhand meiner Figur des jungen Mannes mit dieser singulären queeren *assemblage* zu verdeutlichen versuchte.

Diese Studie ist daher keine Filmgeschichte im herkömmlichen Sinne, sondern eine Mediengeschichte queerer Männlichkeit, bezogen auf Film und Kino

¹²Vgl. hierzu erneut Garncarz 2010a.

in Deutschland.¹³ Sie ist es deswegen nicht, weil ich mich dabei nicht primär am Paradigma der Repräsentation orientiere,¹⁴ weshalb an dieser Stelle ein paar Worte zur von mir vertretenen Epistemologie der Medien angebracht sind. Diese bestimmen zugleich auch die hier zugrundeliegende Methode.

Alle charakteristischen Merkmale des Mediums Film existierten bereits, als sich das Kino herauszubilden begann. Insbesondere zählen hierzu die Fotografie, die in ihm als Serie wiedergegeben wurde, und das *théâtre optique*, dessen virtuelles Bewegungskomposit es um die Fotografie ergänzte, aber auch die wechselnden Szenen der Dioramen, die sequenziell und narrativ angelegt waren. Dazu gehören auch Sensationen wie beispielsweise aus dem Sensationstheater bekannte Zugentgleisungen oder Vulkanausbrüche sowie niesende Männer, Akrobat*innen oder dressierte Kängurus, die die Zuschauer*innen aus den Varietés und Spezialitätentheatern kannten. Im Medium Film traten all diese Elemente in einer ganz spezifischen Konstellation um den Zeitpunkt seines vermeintlich mythischen Ursprungs herum zusammen. Der Film konstituierte sich, indem er diese Bezüge sichtbar zutage treten ließ, in dem Maße, wie er unter dem Signum antrat, ‚das Leben an sich‘ optimiert, sprich besser als jedes andere Medium zuvor sichtbar zu machen. Das Medium Film produzierte also seine charakteristischen Sichtbarkeiten, indem es bereits vorhandene Medien technisch re-produzierte. Es bildete sich als Medium heraus durch die sichtbare, spezifische Differenzbildung zu anderen Medien, durch differenziale Relationalität also. Diese rekurierte im Wesentlichen auf die Grundprinzipien von An- und Abwesenheit, von Illusionserzeugung und Illusionsbruch sowie von Nah- und Fernverhältnissen. Diese raumzeitlich-dynamischen und -kritischen Prozesse der De- und Rekomposition visueller heterogener Ansichten lassen sich daher als performative Wieder-Auf-führungen im Bereich des Symbolischen bezeichnen.¹⁵ Folgerichtig beginnt diese

¹³Diese Mediengeschichte hätte sich selbstverständlich auch als transnationale Geschichte schreiben lassen. Unter anderem aufgrund materieller Beschränkungen wie Ressourcen für den Zugang zu Archiven muss ich hier die für den europäischen und deutschen Kontext spezifischen diskursiven und dispositiven Umstände fokussieren.

¹⁴Es handelt sich um keine Historiografie zunehmender Sichtbarkeit schwuler Identitäten in Kino und Film seit den Anfängen, wie es noch Vito Russos Anliegen war. Hier soll auch nicht mit einem vermeintlich aktuellen Wissen von männlicher Homosexualität ein Blick in die Filmgeschichte geworfen werden, um retrospektiv Figuren als schwul zu ‚outen‘ oder Begehrenskonstellationen zu vereindeutigen. Vgl. Russo 1981.

¹⁵Inspiriert ist dieser Ansatz vom Konzept der Remediation von Jay D. Bolter und Richard Grusin, welcher hier historisch spezifisch verortet und methodisch angepasst ist. Vgl. Bolter/Grusin 2000. Sie fokussieren in ihrer historisch angelegten Studie zunächst einmal neue Medien, hier den Computer. Dass diese nicht aus dem Nichts kommen, sondern sich konstituieren, indem sie bereits Vertrautes reproduzieren, veranschaulichen die beiden als Kunsthistoriker durch eine Archäologie dieser Konfiguration. Anhand des Computers arbeiten sie weiterhin ein grundlegendes konstitutives mediales Differenzprinzip heraus: das produktive Wechselspiel von transparenter Illusion (vermeintlich unvermittelter Zugang zum ‚Leben‘, zur ‚Wirklichkeit‘) und Hypermedialität (Aufzeigen medialer Verfasstheit). Der erzeugte Effekt von Lebensechtheit

Mediengeschichte queerer Männlichkeit mit den medienarchäologischen Voraussetzungen des Films,¹⁶ spätestens seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert.

Für queere Männlichkeit wiederum bedeutet diese spezifische mediale Konstellation des Films, dass sowohl Geschlecht als auch Sexualität nie nur in einfacher Form – als geschlechtliche Identität, als ‚sexuelle Orientierung‘ oder sexuelle Praktiken – abgebildet wurden. Sie waren (und sind es bis heute) den spezifischen technisch-medialen Prozessen der multiplen und zugleich spezifischen Differenz-erzeugungen im Zeichen optimierter Sichtbarmachung des ‚Lebens an sich‘ in doppelter Hinsicht unterworfen. Bei der technischen Re-produktion von Sex und Geschlecht im Film wurden großteils bereits vorhandene Bilder, Ansichten, Konzepte, Erzählungen und Diskurselemente von beidem wieder-aufgeführt, sprich performativ erzeugt. Zudem fand auch diese performative Wieder-Aufführung unter der Bedingung der herausgestellten Sichtbarkeit ihrer (medialen) Herkünfte im Zeichen der Steigerung des ‚Lebens an sich‘ als differenziale Relationalität statt. Folglich konnten geschlechtliche und sexuelle Identität sowie Begehren und Begehrenskonstellationen nur als in sich differente Relationalitäten insbesondere im Spannungsverhältnis von Konstruktionscharakter und ‚Lebensechtheit‘ erscheinen.

In diesem Licht muss man die mediale Neuorganisation von Affekten, Begehren, Perzeption und Kognition der Zuschauer*innensubjekte betrachten. Durch das Filmerleben wurde der Bezug des ‚Subjekts‘ zu sich selbst neu als affektives und kognitives (Selbst-)Erlebnis und affektive sowie kognitive (Selbst-)Erfahrung von Differenz(en) mit Bezug zu diesen Konzepten konstituiert. Film als Medium war nicht nur Objekt des Wissens und der Erkenntnis über das und vom (anderen) Medium. Er war zugleich Instrument und Operator gesteigerter (eigener) Lust am Schauen und Lust am Willen zum Wissen von sich und dem anderen, was ich in Anlehnung an Michel Foucault, Georges Didi-Huberman und Linda Hentschel als Wissenslust bezeichne.¹⁷

Die technisch-medialen, performativen und affektiv-kognitiven Verschränkungen von Geschlecht, Sexualität und Begehren mit der Wissenslust des Filmpublikums bildeten aufgrund der dynamischen De- und Rekombinationsprozesse bei ihrer un/bestimmten Wieder-Aufführung stets neue Konturen aus. Diese flexiblen Konturen bezeichne ich modellhaft als Technisch-Anthropomorphes des Mediums

durch ein Mediums ist deshalb unauflöslich verschränkt mit dem Verweis auf ein anderes Medium und dessen Konstruktionscharakter.

¹⁶Hinsichtlich der Medienarchäologie als Methode vgl. Kittler 1986, Ernst o. A. sowie 2001, Huhtamo/Jussi Parikka (Hg.) 2011. Eine frühe Archäologie des Kinos findet sich bei Cerams 1964. Speziell Filmgeschichte als Medienarchäologie skizziert Elsaesser 2004.

¹⁷Zur Wissenslust vgl. Foucault 2005, Didi-Huberman 1997, Kittler 2002 sowie Hentschel 2001. Dass die Beziehung zu Kino und Film stark libidinös strukturiert war, wurde bereits in den schriftlichen Ausführungen zum frühen Kino wie bspw. von Walter Serner bezeugt. Serners diesbezügliche Beobachtungen erschienen 1913 in *Die Schaubühne* 9. Vgl. Serner 1913.

Film. Gemeint ist damit die performative, dabei relationale Bezogenheit von technisch-medialen und humanen Prozessen. Darin wurden die Positionen von Objekt und Subjekt (vor und auf der Leinwand) partiell ununterscheidbar. Affekt und Begehren sowie Wissen und Erkenntnis (seitens der Bilder, seitens der Betrachter*innen) brachten dabei auf un/bestimmte Weise stetig (neue) Körper, Begehren, Sexualitäten, Geschlechter und Identitäten hervor.

Mit dem Verweis auf die medienarchäologischen Bedingungen des Films lassen sich die Aspekte des Technisch-Anthropomorphen spezifizieren, die für die Figuren des Technisch-Anthropomorphen queerer Männlichkeit relevant waren. Hieraus ergibt sich auch eine spezielle epistemologische Grundlage für den Begriff ‚queer‘ in diesem Buch, welche zudem eine andere theoretisch-methodische Umgangsweise mit ihm bedingt: ‚Queer‘ bedeutet hier weniger, im Symbolischen vermeintlich Gegebenes wie Begehren, Begehrensojekte oder -konstellationen zu interpretieren. Vielmehr ist ‚queer‘ eine Praxis des Aufsuchens in sich differenter Wieder-Aufführungen von Geschlecht und Sexualität als Konturen des Technisch-Anthropomorphen des Mediums Film. Queer ist dabei die unablässig treibende Kraft, durch welche die historiografische Perspektive diese Konturen auf spezifische Weise in den Blick nimmt, indem sie *pace* Eve Kosofsky Sedgwick als antihomophobes, -misogynes und -rassistisches Projekt primär deren wertschätzende und ermächtigende Effekte verzeichnet.¹⁸

Ziel ist es, die Konturen des Technisch-Anthropomorphen des Films und seine ermächtigenden Effekte als technisch-mediale, performative queere Männlichkeit seit dem Jahr 1896 nachzuvollziehen und ihre Veränderungen bis 1945 zu notieren. Ich habe mir diesen Zeitraum bewusst erwählt, um zu zeigen, dass die Zeit der NS-Herrschaft zwar einen markanten Bruch darstellt, der durch die Veränderungen des filmischen Dispositivs aufgrund der soziopolitischen Umstände angezeigt wird, ohne die Konstituierung technisch-medialer, performativer queerer Männlichkeit vollständig zu unterbinden.¹⁹ Ich fokussiere hier speziell die technisch-mediale Performativität queerer Männlichkeit nicht nur, weil es, wie es Teresa de Lauretis formulierte,²⁰ eine historisch bedingte differente

¹⁸Vgl. Sedgwick 1990.

¹⁹Es gab und gibt in der Geschichte keine harten Brüche, weshalb auch die in der ‚offeneren‘ Kultur der Weimarer Republik vermeintlich uneingeschränkte Expressivität queerer Identitäten nicht mit dem Stichtag der NS-Herrschaft abrupt endete, was gerne in der Queer Theory so kolportiert wird. Vgl. hierzu die Argumentation bei erneut Russo 1981, weiterführend bei Mennel 2012 sowie Brown 2016. Implizit findet sich die These schon bei Dyer 1990a, 1990b sowie Kuzniar 2000.

²⁰Vgl. Lauretis 1991. Es geht hierbei nicht um die Differenz von männlicher und weiblicher sexueller Identität. Entscheidend für dieses Verständnis von Queerness sind die durch unterschiedliche Codierungen und Normierungen bezüglich weiblicher und männlicher Homosexualität erzeugten, unterschiedlichen diskursiven Zuschreibungen sowie individuellen und kollektiven Erfahrungen, inklusive Selbstverständnissen, die historisch unterschiedliche Strategien der (Un-) Sichtbarmachung, der medialen Reproduktion und Performativität (bis heute) mit sich brachten. Eine solche Film- und Mediengeschichte queerer Weiblichkeit steht noch aus. Vielleicht muss sie aber auch nie geschrieben werden.

Erfahrungsebene von Männern und Frauen gibt, wobei die ‚männliche‘ aufgrund der soziopolitischen Voraussetzungen sichtbarer und schlichtweg einfacher einholbar ist.²¹ Vielmehr lassen sich die medienarchäologischen Voraussetzungen für queere Männlichkeit auf besondere Weise mit der bereits existierenden, brillanten Arbeit von Eve Sedgwick zu queerer Männlichkeit in der Literatur sehr gut erläutern und begründen.

Ich werde im nächsten Abschnitt die medienarchäologischen Bedingungen darlegen, die beim historischen Auftreten des Mediums Film vorlagen, mit denen die filmspezifischen Voraussetzungen für queere Männlichkeit erklärbar werden. Sie sind im größeren Kontext der sich während des 19. Jahrhunderts herausbildenden Charakteristika ‚moderner‘ europäischer Gesellschaften zu sehen und lassen sich im Großen und Ganzen deren bedeutsamen Bereichen der Unterhaltungs- und Wissenskulturen zuordnen. Anschließend werde ich auf Sedgwicks historische Darstellung der Figur jenes Anthropomorphen eingehen, dessen Konturen sich speziell durch rhetorische Strategien in der Literatur bis zum *fin-de-siècle* auf Basis der Arbeit der in sich irreduzibel inkohärenten, paradoxal wirksamen Doppelstruktur der beiden zentralen, für Männlichkeit beziehungsweise männliche Beziehungen verfügbaren Definitionen herausbildeten. Am Ende der Einleitung wird durch die Verknüpfung von beidem schlussendlich eine historisch situierte, spezifische technisch-anthropomorphe Figur der Verschränkung von Medium Film und Geschlecht, sprich technisch-mediale, performative queere Männlichkeit stehen. Deren Modifikationen im Verlauf der Herausbildung des Kino- und Filmdispositivs in Deutschland werde ich im Hauptteil der Arbeit anhand der Lektüre ausgewählter Filme aufzeigen, indem ich die jeweiligen Figuren des Technisch-Anthropomorphen queerer Männlichkeit darin skizziere.

1.2 Medienarchäologische Voraussetzungen des Mediums Film

Die Unterhaltungs- und Wissenskulturen lassen sich im Kontext der für ‚moderne‘ europäische Gesellschaften im 19. Jahrhundert charakteristischen soziokulturellen und -politischen Bedingungen betrachten.²² Arbeit, Leben und Repräsentation bildeten ihre wesentlichen soziopolitischen Axiome, gemäß derer kapitalistische (Re-)Produktions-, Vertriebs- und Konsumtionsprozesse

²¹Damit meine ich grundsätzlich alle Männer und Frauen, hier jedoch im speziellen Fall Personen, die im soziopolitischen Sinne als nicht-heterosexuell markiert sind und sich potenziell auch so identifizieren.

²²Zum Konzept der Moderne als in sich widersprüchlicher Differenzierungsprozess, als nicht-linearer Re- und Dekompositionsprozess sich verschieden aktualisierender Ordnungsmuster vgl. Welskopp u. a. (Hg.) 2012. Es handelt sich um eine Weiterführung des Modernekonzepts bei Harvey 1990. Zur queeren Kritik hieran vgl. Halberstam 2005.

mittels imperialistisch-territorialer Raubbau- und Expansionsbewegungen systematisiert und standardisiert wurden. Sie waren begleitet von Transport- und Kommunikationstechnologien,²³ von Migrationsbewegungen und Urbanisierungsschüben.²⁴ Europäische Nationalstaaten entstanden auf Basis von Technologien zur erfassungstechnischen, medizinisch-physiologischen und anthropologischen Klassifizierung von Individuen sowie zur biopolitischen Bevölkerungsregulierung,²⁵ eingedenk deren experimenteller Erprobung in den Kolonien.²⁶ Als homologe Komplemente zu Produktion und Arbeit entstanden Konsum und Freizeit.²⁷ Beides unterlag denselben modernen Prinzipien zunehmender Systematisierung, funktionaler Ausdifferenzierung, Standardisierung und Frequenzierung. In ihnen ließ sich die unübersichtliche ‚moderne‘ Merkwelt von Technik und Lebensentwürfen unter ‚sicheren‘ Bedingungen reproduzieren und erleben.²⁸

Dazu zählte insbesondere das mentale und physische Erleben von Raum und Zeit, von Nah- und Fernverhältnissen, von Beziehungen zu Technik, Waren und Körpern, sprich belebten und unbelebten Objekten, von Beziehungen zu Individuen und Gruppen sowie von Selbst-Verhältnissen. In teils mobilen, teils fixen Einrichtungen wie Spezialitätentheatern,²⁹ Schank- und Trinkhallen,³⁰ Zirkussen,³¹ Wachsfigurenkabinetten,³² Panoramen und Dioramen,³³ Panoptika,³⁴ Sensations- und Illusionstheatern,³⁵ Varietés,³⁶ Kabaretts,³⁷ Jahrmärkten,

²³Vgl. hierzu Hugill 1999, Ross 2008 sowie Headrick 1981, 2000.

²⁴Vgl. Bade 2000 sowie Mergel 2009.

²⁵Vgl. hierzu Hagner 2000, Florey/Breidbach (Hg.) 1993, Harrington 2002, Palm 2008, 2009, Zimmermann 2001, 2004 sowie Köstering 2003.

²⁶Vgl. hierzu Grosse 2000, Conrad 2006, Kundrus 2003, (Hg.) 2003 sowie Goodman u. a. (Hg.) 2003.

²⁷Vgl. hierzu Haupt/Torp (Hg.) 2009, König 2000, Siegrist u. a. (Hg.) 1997. Zum Verhältnis von Freizeit und Konsum vgl. Cross 1993, Furlough 2001, dies./Strikwerda (Hg.) 1999 sowie Butsch (Hg.) 1990. In Genderperspektive vgl. Grazia/Furlough (Hg.) 1996. In post-kolonialer Perspektive vgl. Ciarlo 2011.

²⁸Vgl. hierzu Kane 2013.

²⁹Vgl. hierzu Jansen 1990.

³⁰Zu den Trink- und Schankhallen vgl. Geisthövel 2005, Lange 2016 sowie Kosok 1992.

³¹Vgl. hierzu Crary 2002.

³²Vgl. hierzu Sandberg 2003, Jordanova 1995 sowie Warner 1995.

³³Vgl. hierzu Sternberger 1946, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH (Hg.) 1993, Koschorke 1996, Oettermann 1997, Miller 1996, Huhtamo 2013, Haps 2010 sowie Griffith 2008. Zu den Dioramen vgl. Gernsheim/Gernsheim 1956.

³⁴Vgl. hierzu Oettermann 1992.

³⁵Zum Sensationstheater vgl. Singer 2001 sowie Becker 2016. Zu den Illusionstheatern vgl. During 2002, Steinmeyer 2003, Solomon 2010 sowie Gunning 2012.

³⁶Vgl. hierzu erneut Jansen 1990, weiterführend Günther 1981 sowie Ochaim/Bald 1998.

³⁷Vgl. hierzu Jelavich 1990, 1993.

Vergnügungsparks,³⁸ Rummelplätzen,³⁹ Zoos⁴⁰ und Weltausstellungen⁴¹ wurde im Modus der Sensation ein Konglomerat unüberschaubarer visueller, auditiver und taktiler Reize offeriert. Diese wurden wiederum entsprechend der Prinzipien von Analyse und Klassifizierung in Erlebnisformen und Wahrnehmungsschemata gegliedert.

Der korrespondierende Präsentationsmodus entsprach anfänglich meist einem statischen Schema wie der Szene oder dem Tableau, welches einen statischen Weltausschnitt in einem festgelegten Rahmen präsentierte. Das Präsenzierte war durch regulierte Bewegungen und Wechsel der Ansichten strukturiert wie beispielsweise bei Guckkästen, Dioramen, Laterna Magicaschauen sowie in der frühen Stereoskopie. Ansichten, Perspektiven und Ausschnitte wurden zusammengebracht und verschweißt, ohne dass ihre Grenzen völlig verschwanden.⁴²

Die Betrachter*innenposition war dabei zunächst ebenso statisch und zudem distanziert. Die Grenzen von Ausschnitt und Umgebung sollten als Differenz von einer technisch-ästhetisch erzeugten, illusionistisch präsentierten ‚Realität‘ zu einer existierenden ‚Wirklichkeit‘ wahrgenommen und bewusst gemacht werden. Im Spiel von Illusionierung und Illusionsbruch sollte sich das (betrachtende, erlebende) Selbst als Größe erfahren, die diese bewusst konstruierte Grenze sinnlich wahrnehmbar erlebte. Beim – stets retroaktiven – Erkennen und Verstehen der Unterscheidung von Illusion und Bruch wurde es sich als kontrollierende Instanz in dezidiert abgegrenzter zum präsentierten Spektakel und seiner epistemologisch vermeintlich völlig verschiedenen Raumzeit gewahr.

Im Verlauf des 19. Jahrhunderts veränderten sich die Erlebnis- und Erkenntnisformen erneut unter dem Einfluss neuer Transport- und Kommunikationstechnologien, die zugleich das epistemo-ontologische Raumzeitschema modifizierten. Statt eines begrenzten Raums, in dem die Zeit linear und sequenziell, daher kontrolliert begrenzt ablief, bestand es nun aus prinzipiell endloser territorialer Ausdehnung sowie potenziell unabschließbarer Zeit. In den Manifestationen technisch-ästhetischer Reproduktion wurde es umgesetzt als multiple, verschieden gerichtete Bewegungen der Objekte im Raum, kombiniert mit heterogenen, wechselnden Raumausschnitten, daher auch beweglichen Perspektiven. Von besonderer Bedeutung waren dabei zudem Eigenbewegungen aller Art der jeweiligen Betrachter*innen. Nicht von ungefähr skizzieren Wolfgang Schivelbusch und Anne Friedberg die Entstehung eines Regimes des ‚virtuellen‘ Blicks in Panoramen und Fotografien (oft als Postkarten)⁴³, welcher im Wahrnehmungsmodus des

³⁸Vgl. hierzu Rabinovitz 2012, Becker u. a. (Hg.) 2011, Berger 2016, Niedbalski 2016, Dreesbach/Zedelmeier (Hg.) 2003, Brändle 2013 sowie Griffith 2002.

³⁹Vgl. hierzu Szabo 2006, (Hg.) 2009.

⁴⁰Vgl. hierzu Wessely 2008, Rothfels 1994, Dreesbach 2005, Wolter 2005, Blanchard u. a. (Hg.) 2012 sowie Thode-Arora 1989.

⁴¹Vgl. hierzu Mitchell 2002, Cauter 1993, Bennett 2004, Leach 1989 sowie Spiekermann 2000.

⁴²Vgl. Crary 1992, Hentschel 2001.

⁴³Vgl. zum Medium der Postkarte Geary/Webb 1998.

Erlebens des Eisenbahnfahrens präfiguriert war.⁴⁴ Visualität als analytische Kategorie muss allerdings um die haptische und taktile Dimension erweitert werden, da sie bereits bei der Erfahrung aller Arten von Bahnen sowie beim Besuch hydraulisch betriebener, mit Bewegungsbildern ausgestatteter Aufbauten eine gewichtige Rolle spielte.⁴⁵ Dazu zählten die sensomotorischen Gesamterlebnisse dieser Art, die die aufwändigen, multipel beweglichen Panoramen der 1890er Jahre boten, in die bewegliche Anordnungen wie Segel- oder U-Boote oder Ballone eingebaut waren. Ein ähnliches Gesamterlebnis stellten ebenso die Eisenbahnwaggons in *amusement parcs* beziehungsweise Vergnügungsparks zur Verfügung, die um 1900 mit den ersten Eisenbahnfilmen (*phantom rides*) ausgestattet waren. Beginn (‚Einsteigen‘) und Ende (‚Ankommen‘ bei einer ‚Sehenswürdigkeit‘) waren zwar vorgegeben, die ‚Fahrt‘ war jedoch prinzipiell endlos.

Auch in ihrer materiellen Existenz brachten die Präsentations- und Erlebnisformen die Bedeutung des veränderten Raumzeitschemas zum Ausdruck. Die Einrichtungen um 1900 waren entweder sehr leicht und modular, daher ressourcenarm und gut transportierbar wie die Aufbauten der *faux terrains* aus Holz und Pappmaché auf Weltausstellungen um 1900 beispielsweise.⁴⁶ Oft bildeten sie Komposits, die der Synthetisierung verschiedener Präsentationsweisen und zugleich jener der Wahrnehmungsformen entsprachen. Gerade die begehbaren, sehr aufwändigen Panoramen der späten 1890er Jahre bildeten ein simulatives synästhetisches Gesamterlebnis zum temporären Eintauchen in eine ‚künstliche Welt‘.

Sinnhaft wurde dieses raumzeitliche Schema in den Einrichtungen immer dann, wenn die zeitliche Komponente von Kontinuität und Dauer mit jenem Prinzip des stetigen Wandels des Inhalts sowie der räumlichen Ansichten verknüpft wurde.

Die im erzeugten Differenzerlebnis entstehenden Übersteigerungen sollten dabei prinzipiell auf neu entworfene Normwerte zurückverweisen. Weil sie potenziell neu und darin unbestimmt waren, mussten sie deshalb zur Stabilisierung permanent wiederholt, das heißt die Erlebnisweisen mussten systematisiert, standardisiert und frequentiert werden. Dieses Bestreben lässt sich allgemein an der zunehmenden Institutionalisierung urbaner Unterhaltungseinrichtungen ablesen. Es lässt sich zudem an besonderen Öffnungs- und Vorführungszeiten erkennen, welche die Regelmäßigkeit der Veranstaltungen sowie deren Besuche vorgaben. Auch die vorgegebenen Programme mit Nummern wie in den Varietés bezeugen die Tendenz zur quantitativen Frequenzierung und Taktung von Freizeit- und Konsumerlebnissen. Besonders aussichtsreich waren daher generell insbesondere jene Institutionen und Apparate, Techniken und Verfahren, die Segmentierung und Standardisierung mit Variation und Vielfalt kombinierten. Nur mittels guter Transportier-, Vertrieb- und Konsumierbarkeit konnten sie überdies mit den Prozessen der Beschleunigung, Intensivierung und Ausdehnung der Bewegungen von

⁴⁴Vgl. hierzu Schivelbusch 1977 sowie Friedberg 1993.

⁴⁵Vgl. hierzu Williams 1997.

⁴⁶Vgl. hierzu erneut Haps 2010.

Waren und Menschen, mit ihren Rotations- und Austauschbewegungen mithalten, ansonsten wurden sie marginalisiert.

Die reproduktive Spektakularisierung von in sich differentem Un/Bekanntem wurde dabei keineswegs in symmetrischer Anordnung von Binarismen dargeboten. Vielmehr wurde ein Teil des jeweiligen Binarismus als Normgrenze re-produziert wie insbesondere in den *freak shows*, in denen anhand des spektakularisierten außergewöhnlichen Körpers die Normalisierung arbeitsfähiger moderner Körper verhandelt und austariert wurde.⁴⁷ Die jeweilige Normgrenze wurde meist durch den ‚Störfall der Ordnung‘ wie ‚dem Kranken‘ oder ‚dem Fremden‘ (oft auch in Kombination) technisch-ästhetisch aufgeworfen, um es wissenschaftlich durch Verschiebung der Grenze neu zu verhandeln und anschließend zu stabilisieren.⁴⁸

Anhand der in Zoos, Biergärten, Panoptika sowie auf Weltausstellungen stattfindenden Völkerschauen lässt sich demonstrieren, dass zwar Normbildung gewollt war, die in Differenzproduktion entstehenden Un/Bestimmtheiten immer auch zu ungewollten Konstellationen führen konnten.⁴⁹ Durch die Präsentation ‚anderer‘ ‚fremder‘ Menschen sollten sich die Europäer*innen in der Differenz als solche wahrnehmen und erkennen. Die Bezugnahme war insofern doppelt strukturiert, als dass diese Wissen über die ‚fremden Völker‘ erlangen sollten. Da die Präsentation jedoch im Modus der Spektakularisierung stattfand, spielte die Wissenslust stets eine große Rolle. Intrinsisch war der Bezugnahme also die exotistische und erotistische Faszination und Attraktion, die beide Gruppen jeweils in der Differenz miteinander verband, eingeschrieben. Konzeptionell betrachtet, sollten sich die Europäer*innen beim Erkennen der Differenz abgrenzend konstituieren. Realiter gingen beide Gruppen jedoch teils erotische und sexuelle Beziehungen miteinander ein.⁵⁰ Die Positionen von ‚Subjekt‘ und ‚Objekt‘, von ‚Eigenem‘ und ‚Fremdem‘ wurden hier potenziell ebenso ununterscheidbar wie die Art der Bezugnahme von abgrenzender (reflexiver) Identifizierung sowie voyeuristischem und sexuellem Begehren.

Epistemologisch waren somit die Erlebnisweisen und Erkenntnisformen der ‚modernen‘ Welt grundlegend abhängig von den kompositartigen illusionistischen Welten sowie deren Bruch. Dieser verwies zwar auf ein Reales, das sich aufgrund der sich stetig re-produzierten Differenz nie unmittelbar und

⁴⁷Vgl. zu den *freak shows* Durbach 2010, Craton 2009 sowie Blue II 2014.

⁴⁸Zur Aufführung von Binarismen als Grenzwertiges vgl. Garland Thompson (Hg.) 1996. Insbesondere mit Bezug zu Geschlecht anhand des Transgenderkörpers vgl. Grosz 1996. Die Extremfälle dieser Grenzen des Darstellbaren bilden in westlichen Kulturen Tod und Sex. Vgl. hierzu Williams 1999. Zum Tod vgl. Stewart 1995. Explizit mit Bezug zur epistemischen Raum-Zeitthematik gegen Ende des 19. Jahrhunderts im Bereich medizinischer Fotografie vgl. Schmidt 2001.

⁴⁹Mit diesem Beispiel möchte ich die Völkerschauen keineswegs ihrer soziopolitischen Funktion entheben. Sie sind als Technologien zur Entmenschlichung radikal zu verurteilen.

⁵⁰Vgl. hierzu erneut Brändle 2013, Dreesbach/Zedelmeier (Hg.) 2003 sowie Lewerenz 2007.

wahrhaftig zeigte, gerade weil es immer wieder aufs Neue vereindeutigt und festgeschrieben werden musste. Weil lediglich in permanenter Wiederholung als Differenzverhältnis veranschaulicht, waren auch Illusion und Reales potenziell ununterscheidbar. Da davon die Wahrnehmungs- und Erkenntnisformen des Zuschauer*innensubjekts abhingen, affizierte diese Konstellation potenziell immer auch die Stabilität der Position des (sich) erlebenden, wahrnehmenden, erkennenden Subjekts. Insbesondere weil die illusionistischen Techniken auf der Überlistung und Simulation menschlicher Sinnesleistungen basierten, daher unbemerkt, weil automatisch abliefen, war hierüber letztendlich keine sichere Erkenntnis zu erlangen. Zum Ende des 19. Jahrhunderts waren Wissen von der Welt, des jeweiligen Mediums *und* des Selbst als durch dieses Medium konstituierte relational verschränkt. Die Welt erschien als heterogen strukturiertes Bewegtbild, welches durch das Medium kompositartig zusammengesetzt war. Das mit dem technisch-medial konstituierten Welt-Bild verschränkte Selbst existierte in vollem Umfang – hinsichtlich seines Körpers, seiner Identität, seines Willens zum Wissen, seines Begehrens – ausschließlich als Produkt und Effekt dieser Relationalität.⁵¹ Es war sich nur noch so verfügbar, insofern das Erleben und Erkennen qua medial und apparativ konstituierter Selbst-Bilder stattfand. Hierdurch war es im epistemo-ontologischen, dabei doppelten Sinn kaum mehr möglich, wahrhaftig zu wissen, ob man sich selbst sah und erkannte oder ein Bild des Selbst, das aber immer auch ein Bild des anderen war, zumal das Bild durch die in sich differente Re-produktion stets mehrfach gegliedert sein konnte. Die potentielle Ununterscheidbarkeit von sichtbaren und wahrnehmbaren Objekten und Subjekten überlagerte sich daher untrennbar mit der potenziellen Ununterscheidbarkeit von eigenem und fremdem Körper, eigener und fremder Identität, von Anderem und Selbst.

Ein Blick in die Wissenskulturen ist dafür instruktiv. Mit Wissenskulturen sind zuvorderst wissenschaftliche Museen, Vortragssäle und Labore gemeint.⁵² Sie unterlagen denselben Axiomen von Arbeit, Leben und Repräsentation hinsichtlich individueller und gesellschaftlicher (Un-)Produktivität, dazu nötiger (Nicht-)Reproduktivität und deren (unmöglichen) Veranschaulichungen.⁵³ Entsprechend wurden physikalische und physiologische Entitäten beziehungsweise Materialitäten (tierischer und humaner Abkunft) teilweise recht gewaltförmig der Analyse, Verzeichnung und Klassifizierung nach den allgemeinen Prinzipien der Standardisierung (Durchschnittlichkeit, Reproduzierbarkeit) sowie der funktionalen Ausdifferenzierung (Fragmentierung, Vergleichbarkeit) im Hinblick auf ihre ökonomische, soziokulturelle und -politische Fungibilität unterworfen.

⁵¹Vgl. hierzu Goble 2010 sowie Schrage 2001.

⁵²Vgl. hierzu Felsch 2005 sowie Hoffmann 2001a, b.

⁵³Zum Thema der Produktivität vgl. Rabinbach 2001 Sarasin/Tanner (Hg.) 1998, Varchmin/Radkau 1981 sowie Rieger 2002. Speziell in Genderperspektive vgl. Osietzki 2003.

Dabei ähnelten sich die Ausstellungs- und Darbietungsformen für eine (selektive, interessierte) Öffentlichkeit⁵⁴ sowie die Praktiken und Modi der Zurschau- stellung von humanen und nicht-humanen Objekten.⁵⁵ Zudem zirkulierten die epistemischen Objekte,⁵⁶ inklusive der Apparate und Medien, sowie das jeweils darin implementierte physiologische, biologische, ethnografische, anthropo- logische, aber auch mathematische und physikalische Wissen zwischen bei- den – ganz zu schweigen von personellen Überschneidungen. Was in den Laboren untersucht, gesetzmäßig angeschrieben sowie konkret und modellhaft gebildet wurde, wurde in den Unterhaltungskulturen praktisch umgesetzt. Die dort erzeugten neuen Erfahrungen und das neue Wissen flossen wiederum in die Experimentalanordnungen zurück.⁵⁷

Qua dieses materiell fundierten Wissens waren insbesondere in die daraus hervorgehenden Apparate die Grundsätze von An- und Abwesenheit, Analyse und Synthese sowie Frequenz und Wiederholung implementiert. Es gelangte dabei auf experimentelle *und* unterhaltsame Weise das Differenzprinzip zur strategi- schen Anwendung. Die Apparate operierten mit den Grenzen von Illusion sowie Sichtbarkeit per se wie beispielsweise die bereits erwähnte Stereoskopie, aber auch das Thaumatrope. Die apparative Bewegung des Flippens des kleinen Blätt- chens, welches auf der einen Seite einen leeren Käfig, auf der anderen Seite einen Vogel zeigte, erzeugte ein statisches Bild. Der Effekt der Synthese, näm- lich das Bild eines im Käfig sitzenden Vogels, vollzog sich dabei in der technisch gestützten Wahrnehmung. Dieser Effekt der Überlistung des menschlichen Sehver- mögens sollte dabei dezidiert Teil der Erfahrung sein und auch so bewusst wer- den. Das Phenakistiskop, das Zoetrop, das Praxinoskop und viele weitere Apparate basierten auf dem Prinzip, aus sequenziellen Bildern eine in der Wahrnehmung zusammengesetzte, kontinuierliche Bewegung zu erzeugen. Dabei unterlagen auch diese anfänglich der potenziellen zeitlichen Unabschließbarkeit, insofern sich das Gezeigte wie ein tanzendes Paar oder eine fliegende Möve beispielsweise endlos wiederholte. In verschiedenen apparativen Anordnungen wurden diese Bewegt- bilder dann geschichtet, gespiegelt sowie gerahmt, sodass wechselnde Hand- lungen in einem Ausschnitt zu sehen waren wie in Guckkästen oder gar auf eine Leinwand projiziert. Das *théâtre optique* bildet den glanzvollen Höhepunkt die- ser kompositartigen Bewegtbilder, worin mehrere Streifen von Bewegtbildern einmal in einen Projektionsapparat eingespannt, dort gespiegelt waren, um dann

⁵⁴Vgl. hierzu Daum 2002, Zimmermann 2002, Daston (Hg.) 2004, dies./Galison 2004, Heintz u. a. (Hg.) 2001 sowie Reichert 2007.

⁵⁵Vgl. hierzu erneut Griffith 2008, weiterführend Rony 1996 sowie Grewe (Hg.) 2006.

⁵⁶Vgl. hierzu Rheinberger 1992.

⁵⁷Es handelte sich hierbei um keinen generalstabsmäßig durchgeführten Masterplan. Der Systematisierungsprozess vollzog sich aufgrund lokaler Situierung, indem jeweils spezi- fische Akteur*innen, technisch-physikalische sowie -physiologische Anordnungen und Dis- kursivierungsstrategien zu einer *assemblage* zusammentraten.

als virtuelle Bilder auf eine mehrfach in sich in die Raumtiefe hinein geschichtete Bühne auf eine große Leinwand projiziert zu werden.⁵⁸ Von ihm unterscheidet sich das Medium Film lediglich darin, Nah- und Fernverhältnisse stärker skalieren zu können sowie durch die Verwendung des fotorealistischen Bildmodus'. Es konnten im *théâtre optique* wechselnde Szenen betrachtet werden, in denen Figuren kurze Handlungssequenzen im Bildvorder- und Mittelgrund aufführten, deren semantisch-narrativer Kausalzusammenhang von den Betrachter*innen erschlossen werden musste.⁵⁹

Nicht nur wurden die Zuschauer*innen sensomotorisch durch die Apparate adressiert. Vielmehr waren sie als Akteur*innen an diese gekoppelt, indem sie sie selbst bedienten. Es wurde gekurbelt und gedreht, was das Zeug hielt. Als Teil der Anordnung sorgten die Zuschauer*innen dafür, dass das Sehen erfolgreich war in dem Maße, wie es vom taktilen, ‚richtigen‘ Bedienen der Apparate abhing.⁶⁰ Systematisch wurde das Wissen insbesondere vom physiologischen Sehen zur Produktion der Apparate genutzt, welche wiederum die Prinzipien der Physiologie gesetzmäßig so ‚verinnerlicht‘ hatten, dass sie diese simulieren konnten, sprich in der Reproduktion gerade unter der Schwelle des Bewusstseins operierten.

Um die physiologischen Gesetzen aber aufzuspüren, musste man ihnen erst einmal auf die Schliche kommen. Dementsprechend zeichneten die optisch-mechanischen und elektro-mechanischen Apparate sensomotorische Prozesse auf, sprich sie grafierten sie. Analytisch betrachtet, sind Grafen deshalb von großer epistemologischer Bedeutung, weil sie im strengen Sinn nichts zur Anschauung brachten. Statt dass sie ein Referenzobjekt symbolisch anschieben, gravierten sich hier vermeintlich die Prozesse des ‚Lebens selbst‘ – wie Bewegungs-, Puls- und Herzfrequenzen – unmittelbar in physikalische Materie ein.⁶¹ Wenn nun aber die Bewegungsfrequenz eines humanen Akteurs von einem Grafen abgenommen wird, welcher selbst der Wissenschaftler ist, fallen Wissen vom humanen Wissensobjekt sowie des Erkenntnissubjekts in eins.⁶² Hierdurch wird bereits die Trennlinie von Objekt und Subjekt unterlaufen.

Diese Anordnung verschärfte sich mit dem Phänomen, das Jonathan Crary als „Subjektivierung des Sehens“ („subjective vision“, Crary 1992, S. 67) bezeichnete. Das Sehen wurde physiologisch,⁶³ womit Crary meint, die

⁵⁸Zur Vielzahl dieser Apparate vgl. Rossell 1998.

⁵⁹Dieser Funktionsweise unterstanden teilweise auch die Panoramen und Dioramen, worin sich der Gesamteindruck für das Publikum erschloss, indem dieses von repräsentiertem Raum und repräsentierter Zeit abstrahierte und die ‚Leerstellen‘ selbst sinnhaft füllte wie bei einem Roman bspw.

⁶⁰Vgl. erneut Williams 1997.

⁶¹In der Physiologie begann Claude Bernard mit der Methode, am lebendigen Körper Untersuchungen vorzunehmen, in den 1830er Jahren. Vgl. hierzu Schmidgen 2013 sowie Bühler 2004.

⁶²Vgl. hierzu Hahn u. a. (Hg.) 2002, Hess 2010, Hoffmann 2001b sowie Rieger 2004.

⁶³Vgl. Crary 1992.

„störrische“ menschliche Materie habe sich in den zuvor transparenten, metaphorisch durch die Camera Obscura ausgedrückten Prozess der Wissens- und Erkenntnisproduktion geschoben. Wissenshistorisch wurde es jedenfalls erstmals als Erkenntnisgegenstand in seiner materiellen Verfasstheit reflexiv. Im Zuge der diskursiven Ausdifferenzierung sensorischer und motorischer Nerven im Verhältnis zu den zentralen willentlichen und unwillkürlichen Aktivitäten sowie des gesamten Nervensystems trat in der physiologischen Forschung erstmals die fundamentale Arbitrarität von Reiz und Empfindung, von Empfindung und Wahrnehmung sowie letztlich auch von Wahrnehmung und Erkenntnis offenbar zutage.⁶⁴

Insbesondere die von Johannes Müller aufgestellte sogenannte Theorie der „spezifischen Nerven“ demonstrierte, dass Reiz und Empfindung augenscheinlich in keinem systematischen Kausalverhältnis zueinander standen, sondern verstreut und unorganisiert waren.⁶⁵ Daher bildete visuelle Wahrnehmung offenbar wie alle anderen Wahrnehmungsarten ein Komposit. Das Skandalöse dieser Erkenntnis ist nicht nur darin zu sehen, dass die humane Materie den unmittelbaren Zugang zur Erkenntnis eines Cogito versperrt, sondern darin, dass aufgrund dieser materiellen „Versperrung“ zwangsläufig alle humane Erkenntnis per se problematisch wird. Auch ist nicht nur, wie Crary argumentiert, relevant, dass Sinnesapparat und Wahrnehmung grundsätzlich für Störungen anfällig sowie für Fehlleistungen und Manipulationen geradezu prädestiniert sind.⁶⁶ Vielmehr wirken sich physikalische Materien in geregelter Form als Medien destabilisierend auf die Position eines transzendentalen Cogito aus.

Bernhard Siegert spitzt diese Konstellation auf seine epistemo-ontologische Dimension hin zu.⁶⁷ Indem das Erkenntnissubjekt zum Messinstrument avancierte und sich die physiologischen Kräfte dabei selbst aufzeichneten, veränderte sich mit der Epistemologie des Menschen auch dessen Ontologie, da sich die Aufzeichnungsprozesse der Anschaulichkeit *und* der Analyse entzogen. Das entsprechende materielle Substrat wie die Aufzeichnung eines Grafen repräsentierte nicht, sondern encodierte die Materie und machte aus ihr statt eines symbolischen

⁶⁴Crary nennt in diesem Zusammenhang die Forschungen von Maine de Biran, Sir Charles Bell, François Magendie, Pierre Flourens, Alois Riegl, Konrad Fiedler und Theodor Lipps. Besonderen Fokus legt er aber auf die Arbeiten von Johannes Müller und Hermann von Helmholtz. Vgl. Crary 1992, S. 67 ff.

⁶⁵In ihr war die funktionale Ausdifferenzierung der Nerventätigkeit (ein Nerv erzeugt stets dieselbe Empfindung) festgehalten. Sie konnte durch beliebige Reize, verursacht von gänzlich verschiedenen Quellen (Faustschlag, Elektrizität), ausgelöst werden. Zu Müllers Experimenten und Theorien vgl. Lenoir 1998, Lohoff 1993, Verwey 1992 sowie Otis 2007. Zu den Arbeiten Gustav Th. Fechners vgl. Scheerer 1993, Marshall 1982 sowie Heidelberger 2000. Zu den Arbeiten Wilhelm Wundts vgl. Woodward 1982, Fahrenberg 2013 sowie Jüttemann (Hg.) 2006. Zu den Arbeiten von Helmholtz vgl. erneut Lenoir 1998, weiterführend Osietzki 1998, Turner 1982 sowie Schmidgen 2009.

⁶⁶Zu den automatischen unbewussten Vorgängen sowie zu den Störungen dieser Prozesse vgl. Schüttelpelz/Kümmel (Hg.) 2003 sowie Rieger 2001.

⁶⁷Vgl. Siegert 2003, bes. S. 225–390.

Zeichens ein zeitkritisches, dynamisches Signal, das (bei Überschreiten einer Schwelle) automatisch ausgelöst werden konnte. Hierin wurde das materielle Substrat ‚Mensch‘ einem physikalischen Substrat wie dem Leiter oder Relais analog. Bei den zu untersuchenden Gesetzmäßigkeiten sensomotorischer Tätigkeiten, so Siegert weiter, ließen sich die Differenzen zwischen Reiz und Empfindung sowie zwischen Empfindung und Wahrnehmung nicht als kontinuierlicher Fluss von Kräften anschreiben. Ausschlaggebend hierfür waren neue Erkenntnisse über Elektrizität, wie von Faraday in der Körperphysik (Induktionselektrizität) untersucht, die durch jene in der Optik wie durch Fresnels Wellentheorie bekräftigt wurden. Im Kern besagten sie, dass es sich bei dieser Art der Elektrizität nicht wie zuvor angenommen, um ein Fluidum handelte, sondern um zeitabhängige Zersetzungs- und Rekombinationsprozesse, das heißt um kombinierte Schwingungsfrequenzen, sprich oszillierende Schwingungen (Wechselstrom).⁶⁸

Mit der physikalischen Ordnung der von Faraday angeschriebenen und experimentell belegten Induktionselektrizität zum Betreiben von Maschinen ließ sich auch die Differenz zwischen humanem Reiz und humaner Empfindung sowie zwischen Empfindung und Wahrnehmung beschreiben. Die in der Aufzeichnung sichtbar werdenden Differenzen waren als zeitliche Differenzen der Funktion zweier kombinierter Bewegungen und daher als Impulsfrequenzen veranschaulichbar. Ihre physikalischen Gesetzmäßigkeiten wurden mathematisch als Relation von stetigen und unstetigen Grenzfunktionen errechnet. In der Veranschaulichung selbst jedoch, so Siegert, bildeten sie dabei kein Kontinuum, sondern vielmehr Sprünge ab. Das Reelle, auf das sie verwiesen, war nur noch als diskreter Staub beziehungsweise ‚Datenchaos‘ zu entziffern.⁶⁹ Dass nun das Subjekt zum Relais geronn, welches durch Impulse geschaltet wurde und aus Rotationsbewegungen und oszillierenden Schwingungen bestand, wie es diese Figur aus der psychophysikalischen Forschung besagte, ist weniger als Veränderung in der metaphorischen Bezeichnungspraxis von Wahrnehmungs- beziehungsweise Erkenntnisform und technischem Medium zu verstehen. Vielmehr handelt es sich dabei um eine epistemo-ontologische Verschränkung von Selbst und Medien, die materiell und semiotisch relational *und* dabei different gegeben sind.

Diese Erkenntnis konnte jedoch in ihrer Radikalität um 1900 zunächst nicht gedacht werden. Entsprechend tauchte in dieser neuen Ordnung des Seins das

⁶⁸Diese wiederum wurden mathematisch als Relation von stetigen und unstetigen Grenzfunktionen bzw. oszillierenden Funktionen errechnet. In der Veranschaulichung ergaben sie kein Kontinuum mehr, sondern bildeten Sprünge ab, sodass das Phänomen bzw. Reelle, worauf sie sich bezogen, nur noch als diskreter Staub zu entziffern war.

⁶⁹Zur modernen formalisierten Mathematik und Analysis vgl. Merthens 1990, Heintz 1993 sowie Stigler 1986. Die resultierende Doppelerkenntnis, dass einmal die gesetzmäßige physikalische Repräsentation der Realität und zudem der humane Wahrnehmungsapparat völlig unzuverlässig waren, initiierte, so Siegert, die gesellschaftliche Debatte über die ‚Krise der Anschauung‘. Vgl. hierzu Volkert 1997. Vgl. zur ‚Krise der Anschauung‘ im kulturellen und gesellschaftlichen Bereich im Kurzüberblick Peters/Schäfer 2006 sowie Burrow 2003.

menschliche Bewusstsein erst einmal als mathematischer Grenzwert, sprich als Fehlfunktion beziehungsweise Störung der Abläufe und retroaktiv auftretende Komponente auf. Positiv umgeschrieben wurde diese, wie Stefan Rieger demonstriert,⁷⁰ als getaktete Pulsfrequenz. So erschien es in der Bewusstseinstheorie Henri Bergsons, abgrenzend erläutert anhand des neuen Mediums des Kinematografen. Anders als jene grundlose Unanschaulichkeit der Onto-Epistemologie elektromagnetischer Apparate, ließen sich am Film die Prinzipien der Manipulierbarkeit von Zeit und Raum (Reversibilität, Rücklauf und Vorlauf) erläutern. Dabei ließ sich das Bewusstsein aber nur als Verhältnis zweier irreversibler Impulsfrequenzen (Schwelle) gegenüber einfachen, reversiblen Impulsfrequenzen ausdrücken, wodurch sich seine Einzigartigkeit nurmehr von der Tätigkeit technischer Apparate abgrenzen ließ. In der psycho-physikalischen Forschung konnte genau dieses Differenzverhältnis wiederum nur als Differenz von Aufzeichnungs- und Wahrnehmungsfrequenz angeschrieben werden, sprich humane Sensorik existierte epistemo-ontologisch nur in der Verschränkung von Apparat und Subjekt. Das vermeintlich rein biologisch-humane Resultat war eine Figur, deren spezifische zeitabhängige Wahrnehmung als Trennung von Bewusstsein und Erleben nur in zwei – technisch abgenommenen – Impulsfrequenzen darstellbar war. Als ‚rein‘ biologischer musste der Organismus sich im Modus eines spezifischen Zeitverhaltens permanent an seiner Umwelt ausrichten, welches im Takt von Bildfrequenzen operierte. Es handelte sich dabei, so Riegers Hauptthese, um virtuelle Bilder, insofern sie einmal seitens des Subjekts durch oszillierende Schwingungen, sprich De- und Rekompositionsprozesse erzeugt wurden. Zudem bestand das Reelle, auf welches sie verwiesen, ebenfalls aus Schwingungs- und Impulsfrequenzen, welche in der Anschauung kein kohärentes ‚Bild‘ der Realität ergaben. Mit dieser epistemo-ontologischen ‚Sackgasse‘ der Nachträglichkeit, Unanschaulichkeit und Unzuverlässigkeit von ‚realen‘ Phänomenen und Bewusstsein erklärt sich, so Rieger, die theoretische Begründung eines nachgerade existenziellen Zwangs für den Organismus, diese virtuellen Bilder zu erzeugen. Nur durch Bildproduktion konnte der kohärente Weltbezug und die Einheit des Organismus (noch) garantiert werden. Hiermit sollte erneut die wesentliche Differenz von humanen und apparativen Dynamiken getakteter Bildfrequenzen evident werden: Im Gegensatz zu Apparaten, gelang ‚dem Menschen‘ aufgrund der doppelten Impulsfrequenz seiner Senosomatorik ein bildliches Vorweg-Sein (Entwurf), nach Melchior Palágyi von Rieger „vitale Phantasie“ genannt.⁷¹

Da sich in der System-Umweltrelation das Tun an der Umwelt auszurichten hatte, veränderte es sich ständig mit der Veränderung von deren Parametern. Aufgrund dessen modifizierten sich aber auch permanent die Resultate und deshalb die Existenz des Phänomens selbst bei der Beobachtung (‚Störung‘). Nicht nur war, was ist, im Augenblick seiner Fixierung nicht mehr, wie es sich eingestellt hatte, sondern es war (bereits immer schon) ein anderes gewesen und würde es auch

⁷⁰Vgl. Rieger 2003, bes. S. 159–186.

⁷¹Vgl. Rieger 2003, bes. S. 226–236 sowie Palágyi 1901.

sein.⁷² Die vom Körper permanent prozessierte Ordnung der Evidenz der eigenen Existenz, so Rieger, war ein zeitabhängiges, auf Dauer gestelltes dynamisches Bewegungsprinzip der ständigen Selbst-Regelung. ‚Der Mensch‘, notiert Rieger, war um 1900 ein sich selbst durch Bildproduktion dauerhaft steuerndes Wesen. Im Grunde war ‚er‘ sich hierdurch lediglich als intrinsisch differente Figur gegeben. In leichter Abänderung der Figur des automatisch geschalteten Selbst, dessen Cogito ein nachträgliches ‚Anhängsel‘ bildet, entstand hier die Figur einer zeitkritischen, geringfügigen (Selbst-)Differenz, worin ein Selbst sich qua virtueller Fantasie etwas voraus sein musste, um sich nachträglich immer wieder als bereits neues, anderes definieren zu können. In diesem Selbst-Bild war es, so Riegers Fazit, im Grunde unablässig zeitlich *out of synch* und daher sein eigener Anderer.⁷³

Zwar wurde diese Figur als ‚rein‘ biologisch-humane angeschrieben. Jedoch war sie relational über die Konzepte von Oszillation, Impulsfrequenz und Bildtaktung mit jenen Medien und Apparaten verschränkt, von denen sie sich eindeutig abgrenzen sollte. Das in der unablässigen Wiederholung sich differenzierende Selbst ist als Figur des Technisch-Anthropomorphen der Wissenskulturen schlechthin zu bezeichnen. Sie ist die epistemo-ontologische Umschrift jener flexiblen Figur, in der Subjekt und Objekt sowie Wissen und Lust potenziell ununterscheidbar waren, wie sie in den Unterhaltungskulturen permanent in Gestalt oszillierender Binarismen ‚eigen‘ und ‚anders‘, ‚vertraut‘ und ‚fremd‘ von Körper, Identitäten und Begehren wieder-aufgeführt wurde, um sie (vergeblich, dabei unaufhörlich) zu (re-)stabilisieren.

Im nächsten Abschnitt werde ich ihre epistemo-ontologische Dimension speziell für queere Männlichkeit erläutern, indem ich mit Hilfe von Sedgwicks Überlegungen ihre Verschränkungen mit der im 19. Jahrhundert bis zum *fin-de-siècle* sich herausbildenden Geschlechterordnung sowie Epistemologie von Geschlecht und Sexualität darlege.

1.3 Queere Männlichkeit um 1900 – Der *double bind* des Anthropomorphen

Aus Sedgwicks historischer Epistemologie von Männlichkeit in europäischen Gesellschaften im 19. Jahrhundert geht deren diskursive Dynamik deutlich hervor.⁷⁴ Im Zeichen von Leben, Arbeit und Repräsentation machte sie vermehrt

⁷²Zu dieser paradoxalen epistemo-ontologischen Konstellation die Ausführungen von Karen Barad, die sie am Dopplerexperiment in der Quantenphysik erläutert und als intra-aktives Phänomen des *cutting together-apart* bezeichnet. Vgl. Barad 2014. Reflexiv wurde sie in der Physik als Beobachterrelationalität. Barad bezieht sich dementsprechend auf Niels Bohrs Quantenmodell.

⁷³Vgl. Rieger 2003, S. 239.

⁷⁴Sedgwick hat diese in *Epistemology of the Closet* systematisch ausgearbeitet. Vgl. erneut Sedgwick 1990, bes. S. 86 f. sowie 157 ff. Vorarbeiten hierzu finden sich bereits in Sedgwick 1985, 1986.

männliche geschlechtliche Identität und männliche Körper sichtbar. Effekt hiervon war die zunehmende Dis- und Inkriminierung männlicher Homosexualität. Im Zuge einer sich fixierenden heterosexuellen zweigeschlechtlichen Norm verdichtete sich ein Bündel sexueller Akte, die vormals nur lose an ein Körpergeschlecht gebunden waren, zu „Perversionen“. Sie dienten als Grenzfälle, was (nicht) als männlich definiert werden konnte, um dadurch ‚normale Männlichkeit‘ evident erscheinen zu lassen. Geschlecht und Sexualität, auch wenn sie noch nicht als kohärente Identität konzipiert waren, verschränkten sich darin, sodass, wie Foucault schreibt, „der Homosexuelle“ eine Spezies darstellte.⁷⁵ Sedgwick betont in diesem Zusammenhang die Reduktion einer Vielzahl sozioökonomischer, -politischer und -kultureller Differenzierungsmerkmale, die männliche Identität und männliche Beziehungen vormals definiert hatten. Bis 1900 entstand, was wir gewohnt sind, als ‚sexuelle Orientierung‘ (die Ausrichtung des Begehrens auf ein Objekt der sexuellen Wahl) zu bezeichnen, worin das Geschlecht des Begehrensobjekts übercodiert ist.

Die Definition von Männlichkeit (und Weiblichkeit) orientierte sich entsprechend einmal am Geschlecht einer Person, zudem vorwiegend am geschlechtlichen Begehren. Die sich daraus ergebende diskursive Dynamik erläutert Sedgwick nun anhand zweier zeitgenössisch relevanter Tropen, nämlich die der sexuellen Inversion sowie die des Geschlechterseparatismus. Der Inversion lag dabei das Verständnis zugrunde, dass das Begehren einer Person, relativ unabhängig vom Körpergeschlecht, aus männlichen und weiblichen Komponenten zusammengesetzt sei (‚hetero‘). Es lässt sich beispielsweise aus Hirschfelds Konzept vom „Dritten Geschlecht“ entnehmen. Demgegenüber definierte der Geschlechterseparatismus das Begehren einer Person als gleich mit dem einer anderen Person, die das Geschlecht mit ihr teilte (‚homo‘). Im ersten Fall liegt ein partikulares, in Sedgwicks Worten minorisierendes Verständnis von Begehren und Identifizierung (‚anders‘) vor, aus der eine partikulare schwule Identität und Politik abgeleitet werden konnte. Im Fall Hirschfelds war sie zugleich gender-transitiv, was sich in seinen Bündnissen mit feministischen Gruppen zeigte. Im zweiten Fall lag demgegenüber ein universales Verständnis von Begehren und Identifizierung (‚gleich‘) vor, wie es sich beispielsweise in der – zugleich misogynen und antisemitischen – Kultur ‚des Eigenen‘ von Benedict Friedländer ausdrückte.⁷⁶

Begehren und Geschlecht verschränkten sich demnach in der Struktur eines binären *double binds* von ‚gleich‘ und ‚anders‘ sowie ‚homo‘ und ‚hetero‘, wobei beide potenziell minorisierende und universalisierende Effekte zeitigen konnten.

⁷⁵Vgl. hierzu Foucault 1983, Katz 1995 sowie Halperin 1990.

⁷⁶Aus der historiografischen Forschung zu Männlichkeit und (Homo-)Sexualität in Deutschland um 1900 geht deutlich hervor, dass beide Binarismen minorisierende, diskriminierende Varianten sowie universalisierende, wertschätzende Varianten männlicher Beziehungen hervorbrachten, wie bspw. in den homosozialen Männerbünden oder der Wandervogelbewegung. Je nach grundlegender Ausrichtung der Gemeinschaft, wurde darin der Eros entweder marginalisiert oder als Grundkonstituens universal definierter männlicher Beziehungen ausgewiesen, während lediglich der sexuelle Akt verpönt war (s. Abschn. 2.2 sowie Kap. 4).