

# MEDIEN KOMPARA RATISTIK

Beiträge zur  
Vergleichenden Medienwissenschaft

3 / 2021

AISTHESIS VERLAG

*Wissenschaftlicher Beirat:*

Lorenz Engell (Weimar), Jörn Glasenapp (Bamberg), Vinzenz Hedinger (Frankfurt a. M.), Jochen Hörisch (Mannheim), Angela Keppler (Mannheim), Andreas Mahler (Berlin), Ruth Mayer (Hannover), Nicolas Pethes (Köln), Jens Schröter (Bonn), Linda Simonis (Bochum), Uwe Wirth (Gießen), Sandro Zanetti (Zürich)

Das Periodical *Medienkomparatistik* eröffnet ein neues Forum für vergleichende Medienwissenschaft. Das Zusammenwirken unterschiedlicher Medien und verschiedener medialer Praktiken spielt nicht nur in der gegenwärtigen Alltagswelt eine zunehmend bedeutende Rolle. Vielmehr hat sich in den letzten Jahren, ausgehend von den literatur-, kunst-, und medienwissenschaftlichen Einzeldisziplinen ein fächerübergreifendes Diskussionsfeld herausgebildet, das sich gezielt Fragen des Medienvergleichs und der Interferenz von Medien widmet. Dieser interdisziplinäre Forschungsbereich erlebt derzeit in den Kulturwissenschaften eine erstaunliche Konjunktur. Neben der vergleichenden Methodologie als wichtige heuristische Grundlage besteht eine weitere Zielsetzung der Medienkomparatistik darin, allgemeine Kriterien zur systematischen Erfassung der einzelnen Medien zu entwickeln und ihre jeweiligen Operationsleistungen in sich wandelnden kulturellen Kontexten zu erkunden. Dabei soll ein weites Spektrum medialer Formen und Verfahren einbezogen werden, das von analogen und digitalen Bild- und Schriftmedien über dispositive Anordnungen bis hin zu diskursiven Wissensformationen reicht.

Welche spezifischen Eigenschaften zeichnen einzelne Medien aus, was trennt und was verbindet sie? Welche produktiven Austauschbeziehungen ergeben sich aus medialen Konkurrenzen und Konvergenzen? Wie lassen sich historische Transformationen medialer Praktiken und Ästhetiken erfassen? Wie können mediale Verhältnisbestimmungen medientheoretisch neu konturiert werden?

Das Periodical erscheint zunächst jährlich in einem Band von ca. 200 Seiten. Da es in einem interdisziplinären Forschungsbereich angesiedelt ist, richtet es sich an verschiedene kulturwissenschaftliche Fachgruppen, wie zum Beispiel Komparatistik, Medienwissenschaft, Kunstgeschichte sowie einzelne Philologien wie Anglistik, Germanistik, Romanistik etc.

# Medienkomparatistik

Beiträge zur  
Vergleichenden Medienwissenschaft

3. Jahrgang

2021

Herausgegeben von  
Lisa Gotto und Annette Simonis

AISTHESIS VERLAG

---

Bielefeld 2022

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2022  
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld  
Satz: Germano Wallmann, [www.geisterwort.de](http://www.geisterwort.de)  
Alle Rechte vorbehalten

Print ISBN 978-3-8498-1794-7  
E-Book ISBN 978-3-8498-1795-4  
ISSN 2627-1591  
[www.aisthesis.de](http://www.aisthesis.de)

# Kuratieren als medienkomparatistische Methode

Herausgegeben von  
Nicole Kandioler und Marion Biet

Philipp Hohmann (Bochum)

## Ander(e)s bilden

### *N.O.Body* als queere, kuratorische Intervention in Magnus Hirschfelds *Bilderteil*

„Motto: Bilder sollen bilden.“ Diesen Satz stellt Magnus Hirschfeld, (Mit-)Begründer der deutschen Sexualwissenschaft, Mediziner und Fürsprecher für die Rechte von Homosexuellen, seinem *Bilderteil*, dem vierten der fünfbändigen *Geschlechtskunde. Auf Grund dreißigjähriger Forschung und Erfahrung* voraus.<sup>1</sup> Ein Aphorismus, dem auf dem ersten Blick keine allzu große Bedeutung zugemessen werden muss, zumal er am Anfang eines hunderte Seiten und Abbildungen/Bilder umfassenden, durchaus edukativ-pädagogisch ausgerichteten Bandes steht. Eine harmlose Alliteration, eine etymologische Assoziation. Nehmen wir den Satz aber als Motto ernst, betrachten wir ihn länger, so wird er deutlich unklarer und weniger harmlos. Was oder wen Bilder bilden, wovon dieser Bildungsprozess abhängt, läge es nahe zu fragen, oder auch, ob es sich statt einem Jemand auch um ein Etwas handeln könnte. Zu *was* bilden uns *welche* Bilder?

Der vorliegende Text befasst sich mit einer künstlerischen Arbeit, die sich dem *Bilderteil* von Magnus Hirschfeld annähert, indem sie zunächst eine Auswahl aus dieser umfangreichen Publikation trifft. Die Frage nach dem Ziel und den Adressat\_innen der Bildung durch Bilder, so eine erste These, stellt sie mit Nachdruck.<sup>2</sup> Gemeint ist damit die Filminstallation *N.O.Body* (2008) des Künstler\_innenduos Pauline Boudry und Renate Lorenz (Boudry/Lorenz)<sup>3</sup>, die sich auch als künstlerische Intervention in die Hirschfeldsche Sammlung und ihre Bildungsprozesse, bzw. in Hirschfelds „Bildpolitiken“<sup>4</sup> verstehen lässt und die

---

1 Magnus Hirschfeld. *Geschlechtskunde auf Grund dreißigjähriger Forschung und Erfahrung. Bilderteil*. IV. Bd. Stuttgart: Julius Püttmann, 1930.

2 Der *Bilderteil* ist selbst bereits eine Auswahl aus einer schier unendlichen Bilderflut: Hirschfelds *Institut für Sexualwissenschaft* beherbergte neben der umfangreichen Bibliothek tausende Fotografien. Nach der Zerstörung des Instituts durch die Nationalsozialisten ist von der historischen Foto-Sammlung fast nichts erhalten geblieben – abgesehen von den Abbildungen im *Bilderteil*. Vgl. Ludwig Lenz. *Erinnerungen eines Sexualarztes. Aus dem Memorien eines Sexologen*. Baden-Baden: Wadi, 1954. S. 372ff.

3 Im Folgenden werden die beiden Künstlerinnen mit ihren Nachnamen abgekürzt. Boudry/Lorenz arbeiten seit 2007 kontinuierlich als Duo mit wiederkehrenden Kollaborationspartner\_innen. Zur gemeinsamen Arbeit der beiden sowie für weitere Abbildungen und Materialien zu *N.O.Body* vgl. <https://www.boudry-lorenz.de> [10.08.2021].

4 Mit dem Begriff der Bildpolitik von Kathrin Peters lässt sich die Funktionalisierung und Vektorisierung von Bildern durch Hirschfeld, im Sinne seiner sexualwissenschaftlichen Arbeit verstehen. Kathrin Peters. *Rätselbilder des Geschlechts. Körperwissen und Medialität um 1900*. Zürich: Diaphanes, 2010. S. 158ff.

eine Arbeit an und mit den Bildern leistet. Im Folgenden wird entwickelt, inwiefern die komplexe Praxis des Duos sich auch als eine kuratorische verstehen ließe.

*N.O.Body* begreife ich in diesem Sinne als queering einer als ambivalent zu bewertenden Sammlung, das in einer kuratorischen Geste die Affirmation der historischen Materialien mit einer kritischen Positionierung verbindet. Medienkomparatistisch relevant ist diese Arbeit insofern, als sie historische Medien sowie die Praktiken ihrer Hervorbringung, Zirkulation und Funktionalisierung nicht nur offengelegt, bzw. verhandelt, sondern diese sichtbar in eigene, zeitgenössische Medienpraktiken einbettet. Ich hoffe, im Folgenden zeigen zu können, dass *N.O.Body*, in Lisa Guttos und Annette Simonis' transhermeneutischen Verständnis von Medienkomparatistik, „Berührungsflächen und Vermittlungsterrains“ zwischen Medien(-Praktiken) entstehen lässt, die „sich auf die Verlaufsform des Vergleichs [konzentrieren], [...] ihn also nicht fraglos voraus[setzen], sondern [...] selbst als mediales Verfahren [reflektieren].“<sup>5</sup> Dabei geht es nicht darum, die queere Kunstpraxis in die Form der (Medien-)Wissenschaft zu pressen oder durch Akademisierung vermeintlich aufzuwerten, sondern ihre macht- und medienkritischen Ansatz als Arbeit am Wissen, an bestehenden Epistemologien, ernst zu nehmen.

Weil es sich bei Boudry/Lorenz' Arbeit um eine dezidiert künstlerische handelt, die ihrerseits durch kuratorische Arbeit Dritter in Ausstellungszusammenhänge eingebettet wird<sup>6</sup>, verweist das Herantragen des Begriffs des Kuratierens an *N.O.Body* auch auf Diskurse um Verschiebungen und Brüche in der Distinktion zwischen ‚klassischen‘ Kurator\_innen von (Kunst-)Ausstellungen und den von diesen ausgestellt/ausgewählten Künstler\_innen sowie auf die Etablierung von Künstler\_innen als Kurator\_innen.<sup>7</sup> Im Zusammenhang mit *N.O.Body* soll das Kuratorische als künstlerisch-epistemologisches Verfahren verstanden werden, das einen Zu- und Eingriff in eine (gewaltvolle) Wissens- und Mediengeschichte ermöglicht. Wenn Kuratieren als künstlerisches Verfahren oder künstlerische Praktiken als legitime kuratorische Konzepte heute nicht unbedingt als neue Erscheinungen zu bezeichnen sind<sup>8</sup>, so können sie dennoch nach wie vor als Abgrenzung gegen andere etablierte Konzeptionen des

5 Lisa Gotto/Annette Simonis. „Medienkomparatistik – Aktualität und Aufgaben eines interdisziplinären Forschungsfelds.“ *Medienkomparatistik*, 1 (2019): S. 7-20, hier S.20.

6 *N. O Body* entstand im Rahmen der Ausstellung *Sex brennt. Magnus Hirschfelds Institut für Sexualwissenschaft und die Bücherverbrennung. Kunst und Dokumente im Berliner Medizinhistorischen Museum*, 6.–14.9.2008, kuratiert von Rainer Herrn.

7 Vgl. z. B. Elena Filipovic. *The Artist as Curator: An Anthology*. London: König Books, 2017.

8 Die Tate Gallery hat in ihrem Glossar „Art Terms“ einen eigenen Eintrag für „Artist-Curator“ eingerichtet und verweist auf eine Geschichte, die im New York der 1960er Jahre beginnt und vor allem mit einer Abwendung vom kommerzialisierten Kunstmarkt zusammenhänge. Dagegen ließe sich entgegen Gustave Courbet habe mit der selbstständigen Ausstellung seiner Gemälde, die nicht zur *Exposition Universelle* zugelassen wurden, bereits 1855 die Figur des Künstler-Kurators erfunden – lang bevor es den\_die Kurator\_in wie wir sie ihn heute verstehen gab. 2022 wird mit der

Kuratorischen gelten, etwa die souveräne Position des Kurators (sic!) als Diskurs und Kunstwelt überschauender „meta-artist“<sup>9</sup> oder dessen ebenso problematische Antithese, der\_die zurückgenommene, neutrale Kurator\_in als unschuldige\_r Gastgeber\_in.<sup>10</sup>

## Boudry/Lorenz' queere Praxis

Boudry/Lorenz' Arbeiten sind sicherlich alles andere als unschuldig, intervenieren sie doch häufig in Gemengelagen visueller, epistemischer, struktureller Gewalt und befassen sich mit denjenigen, die historisch als Andere markiert wurden. Mit „Arbeiten“ sind hier vor allem begehbare Film-Installationen gemeint, die verschiedene Medienpraktiken analysieren und mobilisieren, wobei sie eine tiefgehende theoretisch-historische Reflexion ihrer Gegenstände und ästhetisch-medialen Arbeit gleich mitbringen. Dem historisch-archivarischen Material, das in der Regel den Ausgangspunkt der Installationen bildet, fügen sie dabei häufig selbstbewusst und selbstreflexiv etwas hinzu und positionieren sich dazu, während sie ihr Material zugleich situieren.<sup>11</sup>

Diese Positionierung ist keine, die wissenschaftliche Objektivität im engeren Sinne beanspruchen würde, sondern ist eher daran interessiert, was innerhalb einer solchen Ordnung nicht sichtbar werden kann.<sup>12</sup> Das gibt Boudry/Lorenz

---

*Documenta Fifteen* eine der größten und bedeutendsten Kunstaustellungen der Welt von ruangrupa kuratiert, einem Künstler\_innenkollektiv. Mag ein Anspruch alternativer Ökonomien inhaltlich auch bei der Verbreitung dieses Kurator\_innen-Typus bestehen bleiben, ist das Konzept der „Artist-Curators“ damit strukturell sicherlich mehr als etabliert. Vgl. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/artist-curator> (04.08.2021), <https://documenta-fifteen.de/ueber/> (04.08.2021).

- 9 Dorothee Richter, „Artists and Curators as Authors – Competitors, Collaborators, or Team-workers?“ *On.Curating* 19 (2013): S.43-57, hier S. 47. Online: [https://www.on-curating.org/files/oc/dateverwaltung/issue-19/Print\\_to\\_download/ONCURATING\\_Issue19\\_A4.pdf](https://www.on-curating.org/files/oc/dateverwaltung/issue-19/Print_to_download/ONCURATING_Issue19_A4.pdf) [(03.08.2021)]. Richter sieht bereits Harald Szeemann, Kurator der Documenta 5 (1972), in dieser vergeschlechtlichten Position als Meta-Künstler: „the curator as a god/king/man among artists“. Ebd. S. 45
- 10 Vgl. Nanne Buurman. „Angels in the White Cube? Rhetorics of Curatorial Innocence at DOCUMENTA (13)“. *OnCurating*, 29 (2016): S. 146-161, hier S. 149ff.
- 11 Die „unzeitgemäßen“ Hinzufügungen zum historischen Material und die Arbeit an und mit Zeit, die Boudry/Lorenz vornehmen, hat Mathias Danbolt ausführlich und eindrucklich mit dem Begriff des „Anachronismus“ besprochen: Mathias Danbolt. „Disruptive Anachronisms: Feeling Historical with N.O.Body.“ *Temporal Drag*. Hg. Pauline Boudry/Renate Lorenz. Ostfildern: Hatje Cantz, 2011. S. 1982-1990. Als Beispiel für die Reflexion der eigenen Arbeit vgl. „Stages: A Conversation Between Andrea Thal, Pauline Boudry, and Renate Lorenz.“ Ebd. S. 1998-2003, sowie Renate Lorenz. *Queer Art. A Freak Theory*. Bielefeld: Transcript, 2012.
- 12 Boudry/Lorenz' Arbeit ließe sich in ihrem Interesse für wissenschaftlich/historische Verfahren und Erkenntnisse und der zugleich klaren Markierung ihrer Position in die Tradition von Donna Haraways Konzeption situierten Wissens und einer partialen Perspektive stellen. Vgl. Donna J. Haraway. „Situieretes Wissen. Die



die Freiheit, sich von ihrem Material affizieren und anstecken zu lassen.<sup>13</sup> In ihrer Praxis einer ‚queer archeology‘ bergen sie nicht nur historisches Material aus dem Leben minorisierter, geschlechtlicher oder sexueller Nonkonformist\_innen, sondern suchen auch Zugänge dazu, die jenseits der Episteme liegen, die an der Unterdrückung ebendieser Leben mitwirk(e). Gerade hier liegt auch begründet, warum ihre künstlerische Praxis als explizit queer zu verstehen ist: sie interveniert einerseits konkret in die (gewaltvolle) Geschichte von Geschlecht und Sexualität und markiert so die Gewordenheit ihrer naturalisierten Normativität sowie ihre unhintergehbaren Verschränkungen mit Fragen von Klasse und *race*, immer mit einem Blick für die devianten Sub- oder Objekte (bzw. Objektivierte). Andererseits versucht das Duo nicht *die* Geschichte ‚der Minorisierten‘ zu erzählen, etwa in der Hoffnung einer Vervollständigung der Historie, sondern nimmt die epistemologischen wie medialen Verhältnisse und Hegemonien in den Blick, die diesen Ausschluss bedingen und antworten darauf mit einem ästhetischen, queeren statt eines historisch-positivistischen Verfahren, das sie im weitesten Sinne als „drag“ bezeichnen.<sup>14</sup>

Pauline Boudry und Renate Lorenz' Arbeiten werden zwar in der Regel in Ausstellungs- und Museumsräumen gezeigt, sie führen aber fast immer eine Form der Bühne auf, sei es einen Hörsaal, einen (Nacht-/Konzert-/Fetisch-) Club, oder ein Foto-/Film-Studio. Damit bringen Boudry/Lorenz Operationen des Kuratierens, der Sammlung, Auswahl oder Präsentation (und nicht zuletzt der Pflege/Sorge) mit solchen des Inszenierens, mit Performance-, und Drag-Praktiken in Berührung. Dass Kunsträume wie Museen oder Bühnen nicht frei sind von Machtverhältnissen und auch die Künstler\_innen in diese eingebunden sind, wird in den Filmen dabei in der Regel expliziert. Offensichtliche Schnitte im Ton (*(No)Time* [2021]), Anweisungen aus dem Off (*Normal Work* [2007]), oder ein bildliches Einfangen der Regieposition (*Toxic* [2012]) verweisen auf die Regieinstanz, und rahmen und ergänzen die Performances, welche häufig ein komplexes Verhältnis zwischen Performer\_innen, Publikum und (historischem) Material herstellen, in dem sich verschiedene Modi des Blickens und Angeblickt-Werdens, des Ausgesetzt-Seins und des Begehrens nach dem Blick der Anderen überkreuzen.<sup>15</sup>

---

Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive“. *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Hg. Dies. Frankfurt a. M. u. a.: Campus, 1995. S. 73-97.

13 Renate Lorenz macht das z. B. in ihrer eigenen schriftlichen theoretischen Reflexion ihrer Arbeit deutlich. In der Einleitung zu *Queer Art* schreibt sie: „What occurs between the performer and the historical photograph, as well as between the film and the film's viewer – relations of desire or contagion, rather than the „imitation“ of a historical figure – will be the topic of this book.“ Lorenz. *Queer Art* (wie Anm. 11). S. 17.

14 Zur Bedeutung von „drag“ in Boudry/Lorenz' Arbeit vgl. Lorenz. *Queer Art* (wie Anm. 11). Insbes. S.21-23.

15 Auch in *N.O.Body* sind Fragen nach Blick-Strukturen zwischen Kamera, Performer\_in und Publikum nicht unwichtig, können im vorliegenden Text jedoch leider nicht ausführlich behandelt werden.

## N.O.Body kuratieren: Die Auswahl einer Auswahl

*N.O.Body* beginnt, wie dieser Text, mit Magnus Hirschfelds *Bilderteil*: 47 kleinformatige, in dunkelblauen Passepartouts gerahmte Fotografien aus Hirschfelds Buch, auf einer hellblauen Wand arrangiert, bilden (je nach Ausstellungsarchitektur) den Eingang in die Installation. Es sind Fotografien, die Ausschnitte aus dem Buch zeigen, eine eigene Auswahl aus Hirschfelds Auswahl. Manche sind angeschnitten, viele zeigen die Hirschfeldschen Bildunterschriften, Seiten oder Abbildungszahlen, manche beschränken sich sogar darauf. Wir stehen vor einer Ansammlung heterogener Bilder: taxidermierte Vögel, abgeschnittene Haarzöpfe oder SM-Szenarien. Auf eine Person im eleganten langen Kleid mit langem Bart folgen nackte Menschen, deren Gesichter mit einem Schleier oder einer Maske verdeckt sind, eine Gruppe androgyner Personen, die rauchen, eine Person in Gehrock mit Monokel und eine mit einem Schnurbart in Badekappe und Tutu. Diese Zusammenstellung suggeriert die Heterogenität der Motive, die in Hirschfelds *Bilderteil* versammelt sind, findet sich darin doch so ziemlich alles, was sich im weitesten Sinne dem Bereich der Geschlechtlichkeit oder Sexualität zuordnen lässt: Abbilder von Kunstwerken aus verschiedenen Zeiten und Kulturen, die Nacktheit, Androgynität oder gleichgeschlechtliches Begehren andeuten, (anatomische) Zeichnungen, obszöne Karikaturen oder Abbildungen von Tieren und ihren (sekundären oder tertiären) Geschlechtsmerkmalen. Hinzu kommen alle möglichen fotografischen Portraits – etwa auch von mehr oder weniger prominenten Schauspieler\_innen – und schließlich selbst erstellte oder von Kolleg\_innen erhaltene Fotografien von medizinischen Untersuchungen.

Die Bild-Anordnung auf der blauen Wand (Abb. 1) lässt auf den ersten Blick nicht erkennen, was diese Sammlung organisiert, welche Zusammenhänge diese Ordnung aufzeigen soll. *Dass* sich dahinter überhaupt ein möglicher Sinn verbergen könnte, liegt im Kontext von Hirschfelds Arbeit nahe: Bilder sollen schließlich bilden. Der *Bilderteil*, aus dem hier ausgewählt wurde, folgt Wouter Egelmeers zufolge dem viel zitierten Credo des Sexualwissenschaftlers „durch Wissenschaft zur Gerechtigkeit“ und verfolge einen durchaus aufklärerischen Impetus in seiner Zusammenstellung/Kuratierung von Bildern und Bildtypen.<sup>16</sup> Wer durch die hunderten Seiten von Bildern verschiedenster Ursprünge, Medialitäten und Kontexte blättert, soll Hirschfelds nicht ganz stringentem, aber doch thematisch geordneten Narrativ folgen und etwas über das Wesen des Geschlechts im Sinne des Autors lernen. Von den (zell-)biologischen Grundlagen

16 Vgl. zum aufklärerischen Impetus Hirschfelds z. B. Wouter Egelmeers. „Universal Fetishism? Emancipation and Race in Magnus Hirschfeld’s 1930 Sexological Visual Atlas.“ *Journal of the History of Sexuality*, 30/1, (2021): 23-47, S. 24f. sowie S. 31f. Ähnlich argumentiert Barbara Eder: Barbara Eder. „Butterfly Kisses, addressed to „N.O.Body“ Zur Animation von Magnus Hirschfelds Bilderatlas „Geschlechtskunde“.“ *„When we were gender...“ – Geschlechter erinnern und vergessen. Analysen von Geschlecht und Gedächtnis in den Gender Studies, Queer-Theorien und feministischen Politiken.* Hg. Jacob Guggenheimer et. al. Bielefeld: Transcript, 2013. S. 321-336.



Abb. 1 Boudry/Lorenz' Bilderwand<sup>17</sup>

der Fortpflanzung und Geschlechtlichkeit über die Geschlechtsanatomien und deren kulturelle Modifikation geht es zu den Geschlechtsunterschieden bei Tieren, über Geburt, Wachstum und Vererbung werden die Lesenden schließlich zu den sogenannten „hermaphroditischen“, „androgynen“ und „transvestitischen Menschen“, bzw. deren Abbildung geführt.<sup>18</sup>

Diese Narration leitet ein Denken von Geschlecht und Sexualität als biologische Fakten und zielt, gerade in der anfänglichen Trennung der männlichen und weiblichen Geschlechtsanatomien, auf die schließlich deren vermeintliche Vermischung in gerade genannten ‚Menschentypen‘ folgt, auf Magnus Hirschfelds Theorie der sexuellen Zwischenstufen ab. Dieser zufolge ist die Menschheit nicht bloß in zwei, sondern in eine Vielzahl an Geschlechtern, eben in die namensgebenden Zwischenstufen aufgeteilt.<sup>19</sup> Die Pole und das heißt hier auch,

17 Installationsansicht *N.O.Body*. Pauline Boudry/Renate Lorenz. Zürich: Les Complices, 2009. Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerinnen.

18 Vgl. dazu das Inhaltsverzeichnis des *Bilderteils* sowie Egelmeers. *Universal Fetishism?* (Wie Anm. 16). S. 30.

19 Hirschfeld geht sogar so weit zu behaupten: „Die Zahl der denkbaren und tatsächlichen *Sexualtypen* ist unendlich; in jedem Menschen findet sich eine verschiedene Mischung männlicher und weiblicher Substanz“ Magnus Hirschfeld. *Geschlechtskunde. Bd. 1* Stuttgart: Julius Püttmann, 1926, S. 599, zitiert nach Rainer Herrn. „Magnus Hirschfelds Geschlechterkosmos: Die Zwischenstufentheorie im Kontext hegemonialer Männlichkeit“. *Männlichkeiten und Moderne*. Hg. Ulrike Brunotte/Rainer Herrn, Bielefeld: Transcript, 2008. S. 174-196, hier S. 187.

die Ideale für dieses verzweigte ‚Zwischen‘ bleiben dabei jedoch das (rein) Weibliche und (rein) Männliche. So radikal die Rede von hunderten oder gar tausenden zu unterscheidenden Geschlechtscharakteren, die zu berücksichtigen seien, anmuten mag, so sehr bleibt dieses Denken gängigen binären Stereotypen von Geschlecht verhaftet.<sup>20</sup>

Besonders brisant für den kuratorischen Umgang mit Hirschfelds Arbeit, für eine Praktik des kritischen Umsorgens oder Besorgt-Seins, als welche sich Kuratieren auch verstehen lässt<sup>21</sup>, ist die Nähe seiner Forschung – durchaus dem zeitgenössischen Stand der Wissenschaft entsprechend – zu eugenischen Diskursen. Hirschfeld versteht Homosexualität, Hermaphroditismus und Transvestitismus aller Vielfalt der Zwischenstufen und seinem eigenen Aktivismus gegen ihre Kriminalisierung zum Trotz als (sekundär) pathologisch, im weitesten Sinne als ‚Degeneration‘.<sup>22</sup>

Dass Boudry/Lorenz sich mit der Ambivalenz, die in Hirschfelds Erbe eingeschrieben ist, auseinandersetzen, zeigt sich auch im Verfahren des Ausschnitts, der Abtrennung von Bildunterschriften und der Rekombination. Die Bildunterschrift „Fall von irrtümlicher Geschlechtsbestimmung (lebte bis zum dreißigsten Jahre als Frau, dann als Mann)“ stellt etwa ein eigenes Bild dar, macht sich von der kleinen Nummer 679, die auf ihre Anbindung an eine Abbildung im *Bilderteil* verweist, selbstständig.<sup>23</sup> So wird nicht nur die Arbeit, die Hirschfeld durch Kommentierung und Sortierung an diesen Bildern vornahm, hervorgekehrt, sondern auch ein Imaginations- und Assoziationsraum geöffnet: Die Unterschrift kann sich nicht nur an andere Bilder anlagern, sondern auch die Frage evozieren, was gegenwärtig bestehende Vorstellungen oder Erwartungen an Geschlecht sind.

## Rekonstellation einer Bildpolitik ästhetischer Neutralität

Boudry/Lorenz' Bilderauswahl und Hängung verweist abgesehen vom *Bilderteil* auch auf eine noch explizitere Medialisierung der skizzierten Zwischenstufentheorie und Hirschfelds Vorstellung von Geschlecht. Seit 1913 arbeitete der Sexualwissenschaftler mit der sogenannten ‚Zwischenstufenwand‘, die im 1919 gegründeten Berliner Institut für Sexualwissenschaft auch einen festen Ort fand.<sup>24</sup>

Kathrin Peters hat dafür argumentiert, dass die Bilder, die sich im *Bilderteil* und auf der Zwischenstufenwand finden, sehr viel mehr als Illustrationen sind,

20 Herrn. Geschlechterkosmos (wie Anm. 18). Hier S. 181.

21 Die etymologische Wurzel des Wortes stammt aus dem lateinischen „cura“: Sorge, Fürsorge und Sorgfalt, aber auch Besorgnis, Kummer, Unruhe.

22 Vgl. dazu Herrn. Geschlechterkosmos (wie Anm. 18). S. 191.

23 Ein unvollständiger Abdruck der ausgewählten Bilder/Ausschnitte findet sich im bereits zitierten Katalog/Zine *Temporal Drag*. Boudry/Lorenz. (wie Anm. 11). S. 1864-1873.

24 Vgl. dazu Peters. Rätselbilder (wie Anm. 4). S. 190-192, sowie Magnus Hirschfeld: *Sexualpathologie I. Ein Lehrbuch für Ärzte und Studierende*, Bonn: A. Marcus & E. Webers, 1917.

ja, dass sie Hirschfelds Theorie motivieren, operativ sind. Die Medienwissenschaftlerin weist dem Sexualwissenschaftler und seiner Bilderpolitik außerdem eine, bis zu einem gewissen Grad naive Annahme der ästhetischen Neutralität des Medialen nach. Hirschfeld arbeitet, so Peters, mit Bildmedien unter der Prämisse, dass ihnen vollständige Transparenz zukomme, ein Bild soll (im Zusammenspiel mit anderen Medien) die Wahrheit über den Geschlechtscharakter/die Zwischenstufe, eines abgebildeten Subjekts preisgeben.<sup>25</sup> Das zeige sich etwa im Postulat „einer unbedingten Sichtbarkeit des Geschlechts“<sup>26</sup> in und an Bildern, die es Hirschfeld überhaupt erlaubt, mit den Bildmedien diagnostisch zu operieren. Hirschfelds Bildersammlung sei nicht als Illustration seiner Theorie von Geschlecht zu verstehen, es sei vielmehr der Fall,

dass die Zwischenstufen, [...] im Bild erst *entstehen*, dass also ästhetisch-mediale Aspekte die Signifikanz der jeweiligen Körperlichkeit erst hervorbringen: wenn nämlich Beckenweiten durch Kameraperspektiven erzeugt, Posen und Kleidung als Geschlechtsmerkmale gelesen werden.<sup>27</sup>

Für eine Reflexion über *N.O.Body* ist dieses Wissen insofern von Bedeutung, als wir es hier dann nicht mit einer Arbeit am ‚Illustrationsmaterial‘ zu tun haben, sondern die Arbeit mit und an Bildern in diesem Sinne sofort theoretische Relevanz gewinnt. Im Rückgriff auf das Kuratieren lässt sich die Annahme ästhetischer Neutralität mit derjenigen kuratorischer Unschuld assoziieren, beide sind Illusionen, die die eigene Positionalität lediglich verschleiern und in einer Unmittelbarkeit naturalisieren, anstatt im Sinne einer partialen Perspektive die Situiertheit der eigenen Perspektive offenzulegen.

Boudry/Lorenz' Umgang mit den problematischen eugenischen Verstrickungen Hirschfelds, der epistemischen Gewalt, die manchen Bildern oder der Sammlung als solcher eingeschrieben ist, lässt sich als bewusste Bemühung, diese nicht zu wiederholen, verstehen, als die Einnahme eines markierten Standpunktes jenseits vermeintlicher Objektivität. Dies erfolgt einerseits durch die als solche klar erkennbaren Ausschnitte, andererseits durch die Hängung:

R[enate] L[orenz]: [...] I think the possibility to see the photographs anew is stressed by the way we hang the photographs. We neither use Hirschfeld's categories, such as „sexual fetishist“ or „transvestites“ to structure their hanging, nor do we produce new categories. Instead, we stress similarities and proximities between the photographs, we hang some images closer to others and some farther away. So it becomes a question of relations – of relative closeness or farness. This process changes with every installation of the photographs.<sup>28</sup>

25 „Hirschfelds Verfahren zielt darauf ab, Geschlecht – gleichgültig, ob anatomische oder psychische Merkmale – als etwas Stoffliches, als sichtbare Materialität hervorzubringen. In gegenwärtiger Terminologie gesprochen: Aus *gender* wird *sex*.“ Peters. Rätselbilder (wie Anm. 4). S. 168.

26 Ebd.

27 Ebd. S. 190.

28 Boudry/Lorenz/Thal. Stages (wie Anm. 11). S. 2002.





Abb. 2 Detailansicht von Boudry/Lorenz' Installation<sup>29</sup>

Eine gewaltvolle Kategorisierung wird in dieser kuratorisch-künstlerischen Intervention in Hirschfelds Sammlung so zu einer kontingenten, sich stets verändernden Konstellation, deren nicht fixierter Sinn sich den Besucher\_innen nie vollständig erschließen kann. Verstehen wir diese Arbeit als kuratorische, im Sinne einer Sorge-Arbeit, so steckt in der Ambivalenz dieses Begriffs die Komplexität von Boudry/Lorenz' Praxis.<sup>30</sup> Kuratieren als Sorgen, wäre hier nicht nur als pflegendes Erhalten zu verstehen – obwohl Boudry/Lorenz gerade in ihrer Situierung in einer Ausstellung, die an die Zerstörung von Hirschfelds Institut erinnert und in ihrer Arbeit mit und an seinem Buch Pflege-Arbeit vollziehen –, sondern vor allem auch als Übernahme von Verantwortung, den (impliziten) Bild- und (Geschlechter-)Politiken gegenüber. Als eine queere (kuratorische) Sorge-Praxis wäre diese Arbeit dann insofern zu verstehen, als sie gerade Manches nicht zeigt, herauschneidet, während sie Anderes durch einen Zoom hervorhebt. Die Künstlerinnen tragen in diesem Sinne Sorge, dass das Material gerade *nicht* unverändert und unbeschädigt wieder zur Ausstellung kommt,

29 Installationsansicht *N.O.Body*, Pauline Boudry/Renate Lorenz. Zürich: Les Complices, 2009. Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerinnen.

30 Für einen Überblick über die Ambivalenz des Sorgebegriffs in der (deutschsprachigen) Medienwissenschaft vgl. Jasmin Degeling/Maren Haffke. „Medien der Sorge. Einleitung in den Schwerpunkt“, *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 24, (2021): S. 10-17.

sondern bearbeiten und verschieben es (etwa auch zurück in den Kunst-Kontext, aus dem einige Bilder stammen, z. B. durch die Rahmung in Passepartouts). Es handelt sich hier um einen Vorgang, der diese Bilder und die abgebildeten Subjekte als Teil der visuellen Kultur erhalten will, ohne sich einer gewaltvollen Logik der Kategorisierung oder voyeuristischen Blickstruktur zu unterwerfen.

Dieses Zeigen und gleichzeitige Verbergen steht im Zeichen von Opazität: Wir sehen etwas oder jemanden, können es/ihn\_sie aber nicht durchdringend verstehen, es/er\_sie wird nicht transparent.<sup>31</sup> In diesem Sinne können wir auch den Titel der Installation lesen. Denn *N.O.Body* verweist nicht nur auf die Negation eines Körpers oder einer Person, im Sinne der Wortbedeutung von „nobody“ (niemand, keiner, aber auch: jemand ohne Bedeutung) oder „no body“ (kein Körper), sondern auch auf einen bestimmten Jemand, nämlich auf Karl M. Baer, der seine Biographie *Aus eines Mannes Mädchenjahren* 1907 unter ebendiesem Pseudonym – N. O. Body (hier mit Leerzeichen) – veröffentlichte. Darin berichtet er von seinem Aufwachsen als Mädchen (Martha, bzw. Nora) und seinem späteren Weiterleben als Mann (Karl, bzw. Norbert).<sup>32</sup> Boudry/Lorenz schreiben dazu:

N.O.Body ist so ein Name und doch kein Name. Uns gefällt, dass dieser die Identität von jemandem bezeichnet, der zugleich als niemand jede Identität verweigert. Es wird ein Körper – body – näher benannt, der als kein Körper – nobody – nicht adressierbar ist.<sup>33</sup>

## Eine unmögliche Berührung: Vom Buch zum Film

Wenden wir uns nach dieser ausführlichen Betrachtung von Boudry/Lorenz' Bilderwand dem Zentrum der Installation *N.O.Body* zu, einem fünfzehnminütigen 16 mm Film, der, je nach Ausstellungsarchitektur, auf die Rückseite der ‚Foto-Wand‘ projiziert wird und im Loop läuft. Die Mise en Scène des Films

31 Der Begriff der Opazität ist eng mit Édouard Glissants Theorie/Poetik der Relation verknüpft, auf die sich Boudry/Lorenz an anderer Stelle explizit beziehen, was hier jedoch nicht ausgeführt werden kann. Vgl. Édouard Glissant. *Poetics of Relation*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2010. Insbes. S. 111-120 sowie S. 189-203.

32 Baer (bzw. N. O. Body) verbindet mit Hirschfeld, dass der Sexualwissenschaftler der behandelnde Arzt des Autors war, sogar das Nachwort zu dessen Buch schrieb. Vgl. N. O. Body. *Aus eines Mannes Mädchenjahren*. Hg. Hermann Simon. Berlin: Hentrich, 1993. Weiterführend dazu: Marion Hulverscheidt. „N. O. Body – Aus eines Mannes Mädchenjahren‘ – von einer Medizinhistorikerin neu gelesen.“ *Männlich-weiblich-zwischen* (2017). S. 163f.; <https://intersex.hypotheses.org/4931> (10.08.2021); Miriam Spörri. „N. O. Body, Magnus Hirschfeld und die Diagnose des Geschlechts: Hermaphroditismus um 1900.“ *L'homme. Zeitschrift für Feministische Geschichtswissenschaft*. 14/2 (2003): S. 244-261.

33 Pauline Boudry/Renate Lorenz, „Lachen über N.O.Body“ (2008), ohne Seitenzahl, veröffentlicht auf der Homepage des Duos: [https://www.boudry-lorenz.de/media/Lorenz\\_Boudry\\_-\\_Lachen\\_ueber\\_N.O.Body.pdf](https://www.boudry-lorenz.de/media/Lorenz_Boudry_-_Lachen_ueber_N.O.Body.pdf), [04.08.2021].

ist durch einen holzgetäfelten Hörsaal aus dem 19. Jahrhundert bestimmt, der gespenstisch leer wirkt. Keine Student\_innen, keine Doktor\_innen, nur die Kamera erwartet einige Sekunden lang den Auftritt der\_des Protagonist\_in. Renate Lorenz beschreibt den Beginn des Films in ihrer theoretischen Reflexion der eigenen Arbeit wie folgt:

*The gaze follows the camera slowly from above, across rows of dark wooden benches up to a door at the end of a lecture hall, through which somebody is entering the room. Or is it nobody, as the title of the film N.O.Body would suggest? N.O.Body is wearing a long, light blue dress with puffy sleeves and a tightly belted bodice, which emphasizes the breasts. S\_he has a long black beard, you can see hair on her\_his chest and arms, and long black hair reaching down to the knees. The performer in this film installation bears the name Werner Hirsch. Slowly Werner Hirsch/N.O.Body strides down the stairs, where a little later – after s\_he has prepared the blackboard for the professorial presentation – s\_he gets up on the large wooden table of the 19<sup>th</sup>-century lecture hall, where usually the objects of study are presented to the interested or bored students.<sup>34</sup>*

Zu Beginn des Films befinden wir uns also im Inneren eines historischen Raums der Wissenschaft, des Wissens, den wir auch für die gesamte Dauer des Films nicht verlassen werden. Am Objektisch angekommen, schaltet Hirsch/N.O.Body einen Diaprojektor ein, der auf eine Leinwand projiziert, die hinter der herabgelassenen Tafel zum Vorschein kommt. Ein Bild wird auf die Leinwand geworfen und es wird ersichtlich, dass der\_die Performer\_in uns deshalb bekannt vorkommen könnte, weil er\_sie einer Person ähnelt, die uns schon begegnet ist. Das Bild der bärtigen Dame im eleganten Kleid, das sich auf der Bilderwand findet, ist jetzt großformartig zu sehen, zeigt eine ruhig, aber doch ernst in die Kamera blickende Person und die Ähnlichkeit zur\_m Protagonist\_in ist frappierend. Ein Close-Up des Bildes stellt kurz den Eindruck her, dass die Person auf dem Bild uns anschaut (Abb. 3).

Boudry/Lorenz lassen also auch in ihrem Film die Sammlung Hirschfelds auftreten, gleich zweifach – einerseits in der wiederholenden Projektion, andererseits in der verkörpernden Performance. Dabei wird die ‚Bartdame‘ – die, wie im Begleittext zu erfahren ist, Annie Jones heißt und bereits zu Lebzeiten (1865–1902 in den USA und Europa) eine gewisse Berühmtheit für ihre Arbeit als ‚Freak‘ im Zirkus von P. T. Barnum erlangte<sup>35</sup> – zu einer Art Protagonistin, ohne dass eindeutig von einer Identifikation der\_des Performer\_in mit ihr gesprochen werden könnte.<sup>36</sup> Die Verkörperung (oder performative Annäherung)

34 Lorenz. Queer Art (wie Anm. 11). S. 15. Herv. i. O.

35 Der Terminus „Freak“ ist durchaus derogativ konnotiert, aber auch ambivalent. Renate Lorenz schlägt entlang der ambivalenten Bedeutung des Begriffes „Freak“ eine eigene Theorie vor, die entscheidende Impulse aus queer, crip und critical race theory verknüpft. Vgl. Lorenz. Queer Art (wie Anm. 11).

36 In Werner Hirschs Performance äußert sich eine gewisse Distanz zwischen dem Performer und dem Bild der Annie Jones, Boudry/Lorenz bezeichnen die Performance-Methode in ihren Filmen selbst als „Bewegung zwischen einer gegenwärtigen





Abb. 3 Das Bild schaut zurück<sup>37</sup>

ihres Bildes bleibt dennoch über den ganzen Film bestehen, auch wenn Werner Hirsch/N.O.Body mit den anderen, eingangs betrachteten Bildern in Kontakt tritt. Im Fortlauf des Films verbleibt Hirsch/N.O.Body nun nicht nur über eine äußerliche Ähnlichkeit in Kontakt mit diesem Bild, sondern beginnt außerdem, es indirekt zu berühren: sein\_ihr Schatten fällt auf das Bild und die so erzeugte Verdeckung von Teilen des Bildes vermittelt den Eindruck einer Berührung zwischen Performer\_in und Abgebildeter.

Der Schatten von Hirsch/N.O.Bodys Arm streichelt scheinbar die Hand, die im Bild auf einer Chaiselongue ruht, berührt Schulter und Wange, fährt vorsichtig durch den Bart und das Haar der projizierten Annie Jones. Dabei changieren dieser Vorgang und die entstehenden Bilder zwischen zärtlicher Annäherung und deiktischer Geste. Ermöglicht wird die Berührung durch ein Spiel von Licht und Schatten, ein Wechselverhältnis von Transparenz und Intransparenz oder Opazität. Die Abwesenheit von Licht auf der Leinwand wird zum Zeichen

---

Verkörperung und einer Verkörperung aus der Vergangenheit verstehen oder noch eher, mit einem Material der Vergangenheit“ Renate Lorenz/Johanna Schaffer/Andrea Thal „Im Gespräch. Sichtbarkeitsregime und künstlerische Praxis.“ *Feministische Studien Zeitschrift für interdisziplinäre Frauen- und Geschlechterstudien* 2/30 (2012): S.285-296, hier S. 292.

37 Installationsansicht *N.O.Body*, Pauline Boudry/Renate Lorenz. Im Rahmen von „Sex brennt!“ Berlin: Charité Museum, 2008. Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerinnen.

der Berührung, der Teil des Bildes, der nicht zu sehen ist, lässt sich leuchtend-verzerrt auf N.O.Bodys/Hirschs Hand errahnen. In der Unterbrechung der Kontinuität des einen, projizierten Bildes, wird das Entstehen eines neuen Bildes ermöglicht, welches durch die Kamera zum Film-Bild wird. Die ruhige Performance von Hirsch/N.O.Body, seine\_ihre Selbstsicherheit, verbunden mit der Zärtlichkeit und Vorsichtigkeit der Handbewegung in der traumartigen Mise en Scène lässt vorstellbar werden, dass dort vielleicht etwas Unmögliches passiert: Ein haptischer Kontakt zwischen Bild und Performer\_in, eine Berührung deren Bedingung die Verdeckung ist. Zugleich kippt dieser Eindruck immer wieder: Der Schattenwurf wird zum Fingerzeig auf etwas *im Bild*.



Abb. 4 Zwischen Deixis und Haptik: Hirsch/N.O.Body/Annie Jones<sup>38</sup>

Opazität und Transparenz verweisen in diesem Sinne nicht nur auf die Frage nach der Licht(un)durchlässigkeit eines Körpers, sondern auf grundsätzliche Fragen der Wahrnehmung und der Rolle von Medien darin: Sehen wir den Fingerzeig oder die Berührung? Was nehmen wir hier als Körper und was als Bild wahr? Transparenz lässt sich mit Markus Rautzenberg und Andreas Wolfsteiner als „diejenige Qualität von Medien verstehen, die dem Beobachter als Eindruck einer Unmittelbarkeit begegnet“<sup>39</sup>, als Gelingensbedingung medialer Vollzüge

38 N.O.Body, Pauline Boudry/Renate Lorenz, Still. Installation in 16mm/HD, 15 min. und 47 Fotografien, 2008. Performance: Werner Hirsch. Mit freundlicher Genehmigung von Ellen de Bruijne Projects Amsterdam und Marcelle Alix Paris.

39 Andreas Wolfsteiner/Markus Rautzenberg. *Hide and Seek. Das Spiel von Transparenz und Opazität*. München: Fink, 2010. S. 11.

überhaupt. Damit wir den Film *N.O.Body* als solchen sehen können, dürfen wir ihn gerade nicht in seiner Materialität als Licht, das auf eine Wand fällt, sehen. Genau diese Materialität, die hier eigentlich zurücktreten muss, um den Gegenstand der Medialisierung erscheinen zu lassen, ist es aber, die ihn überhaupt ermöglicht. In diesem Sinne wird hier nicht bloß auf etwas oder jemanden gezeigt, sondern auf die Geste und das Medium des Zeigens selbst, in und durch sein Kippen in etwas anderes: Eine unmögliche, medienübergreifende Berührung.<sup>40</sup> Im Sinne der, unter anderem von Kathrin Peters dargelegten Verschränkung von Gender und Medien, ist dies auch ein Zeigen darauf, dass die Konstitution wie die Erkennbarkeit von Geschlecht abhängig ist von Medien, von den Formen seiner Medialisierung.<sup>41</sup> Vor dem Hintergrund einer medienkomparatistischen Perspektive werden hier wortwörtlich die eingangs erwähnten „Berührungsflächen“ zwischen Medien geschaffen und im Neben- und Ineinander von Fotografie, Performance und Film ein Vergleich zwischen Visualität und Haptik selbst als mediales Verfahren ausgestellt.<sup>42</sup>

## Opakes Lachen

Das Verhältnis zwischen Performer\_in und Bild in dieser Berührung ist komplex und es bleibt auch über den weiteren Verlauf des Films unklar, wer oder was uns hier von wem gezeigt, bzw. berührt wird. Die Konstellation wird noch komplizierter, wenn nach einem Schnitt der/die Protagonist\_in auf dem Objektisch liegt, sich räkelt, ins rechte Licht setzt und den Kamerablick nicht nur erwidert – wie es auch bisher schon der Fall war –, sondern uns amüsiert, fast flirtend anzuschauen scheint. Hinzu kommt, neben dem Einsatz einiger Requisiten, ein langsam einsetzendes und sich steigerndes Lachen, sowie eine Dia-Show, in welcher nach dem Bild der Annie Jones auch weitere der ausgewählten 47 Bilder zu sehen sind. Die Bezugnahme auf diese Bilder erfolgt nun jedoch nicht mehr durch eine versuchte Berührung, sondern über Blicke und das Lachen, welches sich abwechselnd in das leere Auditorium oder an die Bilder selbst zu richten, bzw. sich an ihnen zu entzünden scheint. Auch in der Dauer ist dabei nicht recht zu verstehen, was dieses Lachen denn nun auslöst oder wie dessen Variation, bzw. Steigerung zustande kommt. Es hat eine unheimliche Qualität und stellt in der Paarung von Unerklärlichkeit und Bestimmtheit einen Moment der Ent-rückung dar.

40 Mathias Danbolt theoretisiert diese Berührung im Kontext von Diskursen queerer Zeitlichkeit als „touching history“, eine haptisch-affektiver, verkörperter Zugang zu Geschichte, durchaus im Rückgriff auf Carolyn Dinshaws „touches across time“ im Umgang mit queeren Archiven. Vgl. Danbolt. *Disruptive Anachronisms* (wie Anm. 11). S. 1987f., sowie Carolyn Dinshaw. *Getting Medieval: Sexualities and Communities, Pre- and Postmodern* Durham: Duke University Press, 1999.

41 Vgl. Kathrin Peters/Andrea Seier „Einleitung“ *Gender & Medien Reader*. Hg. Dies. Zürich: Diaphanes, 2016. S. 9-19.

42 Gotto/Simonis. *Medienkomparatistik* (wie Anm. 5).

So wie die schattenhafte Berührung zwischen Deixis und Haptik changierte, so wechselt die Wahrnehmung des Lachens zwischen einer möglicherweise bedeutungstragenden Handlung – etwa einem Auslachen, von wem oder was auch immer – und einem in seiner Klanglichkeit und Körperlichkeit wahrzunehmenden, aber auch kontingenten Phänomen. Letztere sind gewissermaßen auch seine Ursprünge, stammt dieses Lachen doch in gewisser Weise aus der Arbeit einer anderen Künstlerin: Es folgt einem Score aus Antonia Baehrs Projekt *Rire. Laugh. Lachen*.<sup>43</sup> Im Lachen-Projekt der Berliner Choreografin geht es einerseits um die Natur des Lachens selbst und seine Verbindung zum Körper – weniger um seinen semantischen Gehalt –, andererseits um die Person Antonia Baehr, die sich mit Werner Hirsch, unserer\_m Protagonisten\_in einen Körper teilt, gewissermaßen diverse verschiedengeschlechtliche Alter-Egos in sich vereint.<sup>44</sup> Anders als in der Performance von Antonia Baehr ist in *N.O.Body* für Zuschauende nicht unbedingt ersichtlich, dass das Lachen einem Plan folgt – womit sicherlich ein Teil des Unbehagens, das es auslöst, zusammenhängt –, der Begleittext verweist nicht explizit darauf und auch diegetisch gibt es keinerlei konkrete Hinweise auf einen Score, der das Lachen organisiert. Selbst, wer davon weiß oder es ahnt, kommt immer wieder in die Versuchung, das Lachen als Zeichen zu lesen und bleibt doch in Unklarheit darüber, weshalb, oder über wen hier gelacht wird. Gerade in seiner arbiträren Stellung, kippt das Lachen dann von einer sinnvollen Geste in seine Materialität zurück, wird in diesem Sinne opak.

Das Phänomen des Lachens bringt aus einer medialen Sicht aber noch etwas Anderes mit: Es überschreitet das Bildhafte bis zu einem gewissen Grad. Lachen beinhaltet nicht nur Bewegung, sondern auch eine akustische Ebene, die ein Bild nur bedingt fassen kann. Lachen entspringt aus und befällt den Körper, es hat ein affektives und ansteckendes Potential, das nicht als Subversivität per se missverstanden werden sollte, aber doch von einem Entzugsmoment geprägt ist. N. O. Bodys, also Niemandes, Lachen, das Lachen (k)eines Körpers, entzieht sich der Kategorisierung im Rahmen des Bildlichen, ebenso wie einer sinnhaften semantischen Ausdeutung so wie es sich in seiner ansteckenden Natur der Kontrolle der\_des Lachenden in der Regel entzieht.<sup>45</sup>

43 Werner Hirsch ist einer von mehreren Namen oder Identitäten, unter denen Antonia Baehr auch bekannt ist, bzw. unter denen sie arbeitet. Für einen Eindruck von Baehrs Arbeit am Lachen und die abgedruckten Scores vgl. Antonia Baehr *Rire. Laugh. Lachen*. Aubervilliers/Paris: Les Éditions De L'œil/Les Laboratoires d'Aubervilliers, 2008. S. 9.

44 Zum Verhältnis verschiedener Identitäten/Namen vgl. das kleine ‚Manifest‘ über die Mitglieder von Baehrs Produktionsfirma *Make-Up Productions*: <http://www.make-up-productions.net/pages/about-make-up-productions.php> (04.0.2021). Zum Einfluss von Werner Hirsch/Antonia Baehr auf die Arbeit Boudry/Lorenz vgl. Marc Siegel „Charming Reticulous Werner“. *Temporal Drag* (wie Anm. 11). S. 2004-2007.

45 Werner Hirschs Lachen entlang eines Scores nimmt hier natürlich noch eine Sonderstellung ein, die hier aber nicht weiter ausgeführt werden kann. Zum Verhältnis von Kontrolle und Kontrollverlust im Lachen vgl. Baehr. *Rire*. (wie Anm. 36). S. 6-9 sowie den Score von Henry Wilt. Ebd. S. 44-45.

## Affirmation als kritisch-kuratorische Praxis: Mit, gegen und jenseits der Bilder

Die Einbettung der künstlerischen Praxis von Antonia Baehr in die Installation *N.O.Body* ließe sich außerdem als Teil einer kuratorischen Geste verstehen. Damit ist nicht gemeint, dass sie in einer offensichtlichen historisch, motivisch, oder technischen Verwandtschaft zum ansonsten präsentierten Material aus dem *Bilderteil* steht, sondern, dass die Zusammenführung zweier heterogener Positionen hier als kuratorisches Prinzip verstanden werden können. Das Lachen trägt auf den ersten und auch auf den zweiten Blick wenig zur Klärung der Bilderkonstellation bei, eher im Gegenteil.<sup>46</sup> Wir könnten hier davon sprechen, dass Boudry/Lorenz nicht unähnlich zu Hirschfeld agieren, der in seiner Sammlung durchaus dekontextualisierend vorging, löste er doch beliebig Bilder – wie die Carte de Visite von Annie Jones – aus ihrem Entstehungskontext (dem Zirkus, bzw. der Show von P. T. Barnum, wo sie als Souvenir verkauft wurde) heraus und funktionalisierte sie für seine Zwischenstufentheorie. Dabei gibt es aber zwei Unterschiede: Boudry/Lorenz reflektieren ihre (Macht-)Position als Künstler\_innen und machen diese sichtbar, indem sie mit ihrer Material-Zusammenstellung gerade nicht auf einen bestimmten Sinn zielen oder auf eine Objektivität, die die abgebildeten Menschen vereindeutigt bzw. objektiviert, sondern sie pluralisieren mögliche (Be-)Deutungen und Relationen.

Auswahl und Arrangement der Bilderwand, Berührung/Zeige-Geste und Lachen, sind weniger als funktionalisierte Vektorisierungen von Material zu verstehen, sondern als eine Anordnung, die offen dafür ist, dass in ihr etwas Neues gefunden wird, das diejenigen, die dafür Sorge tragen, nie bewusst darin platziert haben. Anstatt eines Gegen-Narrativs, einer eindeutigen, sich distanzierenden Kritik haben wir es mit einem Spiel aus Transparenz und Opazität zu tun, das zwischen Sinn und Kontingenz, Medialisierung und Materialität, Durchsichtigkeit und Undurchdringlichkeit changiert und (Be-)Deutungen multipliziert. Die kuratorisch-künstlerische Arbeit Boudry/Lorenz ließe sich vor diesem Hintergrund im Sinne Julia Bees und Nicole Kandiolers als eine Differenzen produzierende „Affirmation“ verstehen, also als:

Praxis, die unabschließbar Veränderung einfordert und das Anders-Werden bejaht und Kritik nicht als Affirmation (Adorno), sondern vielmehr Affirmation als Methode der Kritik versteht. Das aktive Denken der Differenzierung, die Differenzierung des Denkens ist eine bejahende Intensivierung [...] und der Versuch, aus dem Vorhandenen etwas Neues zu entfalten.<sup>47</sup>

46 Für Mathias Danbolt reichen die möglichen Ausdeutungen des Lachens vom Auslachen der Abgebildeten in Hirschfelds Sammlung oder eines imaginären Publikums über spöttisches Gelächter dem Wissenschaftler gegenüber, der es zu interpretieren versucht, bis hin zu einer möglichen Einladung mitzulachen. Vgl. Danbolt. Disruptive Anachronisms. (wie Anm. 11). S.1998.

47 Julia Bee/Nicole Kandiole. „Einleitung“ *Differenzen und Affirmationen. Queer/feministische Positionen zur Medialität* Hg. Dies., Berlin: b\_books, 2020, S. 9-36, hier S. 19.



*N.O.Body* wäre so als kritische Affirmation von Hirschfelds *Bilderteil* zu lesen, die die Forderung „aus dem Vorhandenen etwas Neues zu entfalten“ mit Magnus Hirschfelds Ausspruch von den bildenden Bildern kombiniert: Weil Bilder bilden, entwerfen Boudry/Lorenz mit, aber auch gegen den *Bilderteil*, in einem Prozess der Differenzierung eine neue Konstellation, die das Bildliche selbst überschreitet. Unter Einbezug der künstlerischen Praxis von Antonia Baehr, durch eine explizit partiale, markierte Perspektive kuratieren sie die ambivalente Sammlung, das heißt, umsorgen sie, werden von ihr affiziert, berühren sie, ebenso wie sie ihnen Grund zu Besorgnis und Unruhe ist. Das gibt einer Faszination für das Material Raum, lässt ein Begehren, es zu berühren oder sich ihm anzunähern, explizit werden, ohne eine Ebene von Kritik einzubüßen.

Die Notwendigkeit des Umgangs mit dem Hirschfeldschen Archiv, liegt nicht nur darin begründet, dass es sich um einige der wenigen materiellen Spuren handelt, derer sich eine queere Archäologie anzunehmen hat<sup>48</sup>, sondern auch darin, dass wir aus der gewaltvollen Wissensgeschichte, die uns an den Punkt brachte, an dem wir jetzt stehen, nicht einfach nach Belieben aussteigen können. Es gibt kein Jenseits der Macht oder des Diskurses, aber es gibt innerhalb dessen auch Widerstand, Begehren und Begehrenswertes, das es durch Affirmation zu differenzieren gilt. Für das Foucaultsche Dispositiv formuliert Moritz Aggermann pointiert, dass „auch die von ihm hervorgebrachten, das heißt strategisch vektorisierten und materialisierten Elemente wie beispielsweise Stimmen, Worte oder Körper [...] stets mehr oder weniger [sind,] als das, als was sie hervorgebracht werden“.<sup>49</sup> Ebendies scheinen Boudry/Lorenz mit ihrer kuratorischen Intervention hervorzukehren: Hirschfelds Bilder sind eingefasst in ein Sexualitätsdispositiv, in dem sie eine bestimmte Vorstellung von Geschlecht und Begehren, ja selbst vergeschlechtlichte Körper hervorbringen.<sup>50</sup> Mit ihren Ausschnitten und Rekonstellationen, in der (unmöglichen) Berührung und im Lachen lassen Boudry/Lorenz das Sexualitätsdispositiv nicht hinter sich, sondern sie entfalten etwas Neues aus dem Vorhandenem, indem sie das „mehr oder weniger“ fokussieren. Eine Arbeit, die sich als queere kuratorische Intervention verstehen lässt, die Affirmation als Methode der Kritik mobilisiert, um mit, gegen und auch jenseits dieser Bilder anders oder Andere(s) zu bilden.

---

48 Mit Blick auf immaterielle Spuren queeren Lebens im Kontext von Theoretisierungen queerer Zeitlichkeit und queerer Archive vgl. auch José Esteban Muñoz „Ephemera as Evidence: Introductory Notes to Queer Acts.“ *Women & Performance: a journal of feminist theory*. 8/2 (1996): S.5-16.

49 Lorenz Aggermann. „Die Ordnung der darstellenden Kunst und ihre Materialisationen. Eine methodische Skizze zum Forschungsprojekt *Theater als Dispositiv*“. *Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen in der Ordnung der Aufführung*. Hg. Ders. et. al. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2017. S. 7- 32, hier S.17.

50 Katrin Peters erinnert mit Judith Butler und Michel Foucault daran, dass Körper, ebenso wie Geschlecht, veränderliche Kategorien sind, die erst in „innerhalb kultureller Normen Bedeutung“ erhalten. Vgl. Peters. Rätselbilder (wie Anm. 4). S. 13-15. Vgl. dazu auch Judith Butler. *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Berlin: Suhrkamp, 1997.