

6. Trans* Horizonte auf der Leinwand: Visuelle Grammatiken der »Geschlechtsumwandlung«

Der Film ist eine Tatsache, eine so allgemeine, sozial und psychisch so tiefwirkende Tatsache geworden, daß wir, gerne oder nicht, uns mit ihr auseinandersetzen müssen. Denn der Film ist die Volkskunst des Jahrhunderts. Nicht in dem Sinn, leider, daß sie aus dem Volksgeist entsteht, sondern daß der Volksgeist aus ihr entsteht.

— Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch*, 1926 [1924]

The historical ›void‹ of authentic trans images [...] should not be seen as an empty void, but overfull and ready to become again a scene of wild activities.

— Eliza Steinbock, *Shimmering Images*, 2019

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts war kaum ein anderes Medium so verbreitet wie der Film, was den österreich-ungarische Schriftsteller und frühen Filmtheoretiker Béla Balázs Mitte der 1920er Jahre dazu veranlasste, Film zur »Volkskunst des Jahrhunderts« (Balázs 1926 [1924]: 11) zu erklären. Laut Balázs spielten allein in Wien allabendlich fast zweihundert Kinos ein Programm, das täglich fast dreihunderttausend Menschen erreichte. Als neues Massenmedium nahmen Film und Kino dadurch eine zentrale Rolle in der Prägung von Ideen, Imaginationen und Affekten ein. Wie Balázs festhielt, übernahm der Film so »in der Phantasie und im Gefühlsleben der städtischen Bevölkerung die Rolle [...], die früher einmal Mythen, Legenden und Volksmärchen gespielt

haben« (ebd. 12). Neben den im vorherigen Kapitel diskutierten Printmedien, die einen wichtigen Beitrag zur öffentlichen Wissensproduktion über Geschlecht und dessen Wandelbarkeit leisteten, war das Kino ebenfallsein zentraler Ort für die Popularisierung von »Geschlechtsumwandlung« und die damit verbundenen kollektiven Imaginationen und Affekte. Das noch relativ junge Massenmedium Film bot nicht nur neue technische Möglichkeiten, Wissen über die Plastizität und Wandelbarkeit von Geschlecht zu verbreiten. Vielmehr kreierte die Ästhetik der bewegten Bilder alternative Bedeutungen über »Geschlechtsumwandlung« und formte sowohl affektive Bezüge als auch visuelle Vorstellungswelten für die Zuschauer_innen.

Der genaue Beginn der österreichischen Filmgeschichte ist schwer festzulegen, wie der Filmhistoriker Robert Dassanowsky bemerkt. Dies liegt nicht zuletzt am hybriden Status der Doppelmonarchie, die das Bestimmen nationaler Filmgeschichten und -traditionen erschwert (vgl. Dassanowsky 2008: 7). Zudem waren österreichische Filmproduktionen von Beginn an internationale Projekte, die zum Beispiel häufig in Kollaborationen mit deutschen Filmstudios gedreht wurden, bevor sie in Österreich in die Kinos kamen. Dies lag nicht zuletzt auch an der finanziellen Krise des österreichischen Filmmarktes ab Mitte der 1920er Jahre, die viele Filmschaffende dazu zwang mit deutschen Filmvertrieben zusammen zu arbeiten (vgl. Seibel 2017: 12f.).

Die Geschichte des Kinos steht in Österreich in enger Verbindung mit der Unterhaltungskultur des Wiener Praters. Hier fanden sich Ende des 19. Jahrhunderts die ersten Panoramen und Kinematografen und auch das erste feste Kinogebäude wurde 1902 inmitten des Praters eröffnet. Diesem folgten schnell weitere Kinos, von denen nicht wenige ebenfalls im oder rund um den Prater angesiedelt waren, so dass es bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges in Wien allein bereits einhundertfünfzig Kinos gab. Wie Jovita dos Santos Pinto (2013) anmerkt, ging diese Entwicklung mit einer Verschiebung der »Techniken des Andersmachens« (ebd.: 153) einher, durch welche die *lebendigen Spektakel*, die bis dato die Unterhaltungskultur des Wiener Praters prägten, zunehmend durch die *lebendigen Bilder* des Films ersetzt wurden (vgl. Schwarz 2001: 16). So war es kein Zufall, dass auch der Tiergarten anlässlich der »Aschanti«-Schaustellung 1896 einen eigenen Kinematografen errichtete. Die ersten Kinogebäude Wiens, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Prater errichtet wurden, etablierten eine neue Form der Wahrnehmung des »Fremden« und »Exotischen« (vgl. Storch 1999: 146; Schwarz 2001: 16; Pinto 2013).

Das neue Medium Film produzierte durch die Kombination bewegter Bilder und die sich rasant entwickelnder Techniken des Schnitts und der Mon-

tage neue Sichtweisen auf die Welt und diejenigen, die in ihr leben, knüpfte aber auch an zentrale Darstellungstraditionen wie etwa jene des kolonialen Spektakels und der *Freak-Show* an. Zugleich bot das Medium Film die Möglichkeit, Welten zu schaffen, die bis dato nur – oder nicht – in der Imagination der Zuschauer_innen existierten, aber im Kino plötzlich vor ihren Augen lebendig wurden. Als zeitliche und räumliche, narrative und visuelle – ab den 1930er Jahren zunehmend auch audiovisuelle¹ – Darstellungsform trugen Filme zur Bedeutungsproduktion bei und das Kino wurde zu einem neuen Aushandlungsort von Identität und Differenz. In Bezug auf die im Folgenden untersuchten Visualisierungen von Geschlecht und dessen Wandelbarkeit lässt sich dementsprechend feststellen, dass Kino und Film Wissen über Körper und Geschlecht nicht nur *darstellten*, sondern dieses auch *herstellten* (vgl. Peters 2010: 17).

Die filmisch produzierten Bedeutungen waren oft nicht deckungsgleich mit der narrativen Ebene der Filme oder überschritten diese. Eliza Steinbock (2019) bezeichnet diese Diskrepanz zwischen der visuellen und narrativen Ebene und den dadurch – abhängig vom Blickwinkel des sehenden Subjektes – eröffneten Zwischenraum als *Schimmer*. »Schimmernde Bilder« (ebd.: 8) flackern und pulsieren zwischen den Schnitten und innerhalb der einzelnen *frames*. Sie bieten durch ein beständiges Oszillieren zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, Anwesenheit und Abwesenheit, Markiertem und Unmarkiertem ein alternatives Verständnis von im Wandel begriffenen Körpern und Geschlechtern. Der Schimmer ist für Steinbock dabei sowohl filmische Eigenschaft als auch theoretisches Konzept. Als konzeptuelle Rahmung lenkt der Schimmer die Aufmerksamkeit von Fragen der Repräsentation hin zu einer Untersuchung der medienspezifischen Visualität selbst und mache Film als Medium der Transition begreifbar: »cinema, with its system of editing cuts and suturing images, parallels the incisions and sutures that take place in a surgical theatre« (Steinbock 2019: 35). So argumentiert Steinbock, dass filmische wie chirurgische Schnitte den Körper rekonfigurierten und die kulturellen und technischen Bedingungen schufen, unter denen neue Verständnisse von Identität, Körper und Geschlecht entstehen konnten. Anhand der Arbeiten des französischen Filmemachers Georges Méliès (1862–1938), der als Erfinder der *Stop-Motion*-Filmtechnik gilt, entwirft Steinbock eine Genealogie des Schimmers, die verdeutlicht, dass Méliès technische Errungenschaften zugleich

¹ Wobei der Film im Kino nicht »stumm« war, wurden die Vorführungen doch meist durch eine Kinoorgel oder ganze Orchester begleitet.

mit einer neuen Visualisierung von »Geschlechtsumwandlung« einhergingen. In seinem filmischen Korpus finden sich gleich mehrere Filme, in welchen sich Männer durch die *Stop-Motion*-Technik in Frauen verwandeln. Durch das Anhalten der Kamera, den in diesem Zeitraum vollzogenen Wechsel der Schaupieler_innen und das anschließende Zusammenfügen der nacheinander aufgenommenen Bilder, entstand die Illusion einer zeitlich ungebrochenen Bewegung, in welcher sich die von der Kamera eingefangene Person vor den Augen der Zuschauer_innen auf magische Weise von einer Sekunde auf die nächste in eine Person des anderen Geschlechts verwandelte. Diese spezifische auf Schnitten und Zusammensetzungen beruhende Technik produzierte ein neues medial vermitteltes Verständnis von Geschlecht als Montage, welches den endokrinologischen Diskursen über die Form- und Wandelbarkeit von Geschlecht um einige Jahrzehnte vorausging (vgl. ebd.: 40). Wibke Straube (2014) zu folge produzierten diese Visualisierungen *exit scapes*, flüchtige Momente, die eine vorübergehende Alternative zu negativen Affekten und gewaltvollen Darstellungen ermöglichen, indem sie kurze Momente der Hoffnung und Freude generieren, die Imaginationen anderer Welten provozieren können. Diese Visualisierungen boten einen »horizon of intelligibility« (Steinbock 2019: 27) für diverse Konzeptionalisierungen von geschlechtertransgressiven und nicht-konformen Verkörperungen und Identitäten, die teilweise noch nicht in einer einheitlichen Bezeichnung konsolidiert waren.

Es sind diese Horizonte der Intellibilität, die ich als *trans* Horizonte* bezeichne, welche ich im Folgenden anhand von DER STEINACH-FILM (D 1922, R: Curt Thoma) und MYSTERIUM DES GESCHLECHTS (A 1933, R: Lothar Golte und Carl Kurzmayer) untersuche.² Sie boten zugleich temporäre wie ambivalente Alternativen zur gewaltsamen visuellen Konstitution von »Geschlechts-umwandlung« und trugen so das Potenzial, andere Formen der Verkörperung von Geschlecht und Geschlechtertransgression denk- und spürbar zu machen, auch wenn Zuschauer_innen mitunter die Augen zusammenkneifen und den Blick anstrengen mussten, um sie wahrzunehmen (vgl. Muñoz 2009: 22).

² Ausschnitte aus DER STEINACH-FILM wurden ebenfalls in der in Kapitel 4 diskutierten *TransTrans*-Ausstellung im *Schwulen Museum* in Berlin gezeigt.

Geschlecht zwischen Wissenschaft und Spektakel: DER STEINACH-FILM (1923)

Unter der Regie von Curt Thomalla in Zusammenarbeit mit einer Reihe von Beratern – unter ihnen auch Paul Kammerer – produziert, war DER STEINACH-FILM einer der ersten populärwissenschaftlichen Aufklärungsfilme,³ der laut Oskar Kalbus (2005 [1924]) ein »Ereignis für die Wissenschaft, [...] für die Filmindustrie, [...] [und] für das Kinogewerbe« (ebd.: 101) darstellte, da er es geschafft habe »einen Kontakt zwischen Wissenschaft und Volk« (ebd.) herzustellen. Der von der Kulturabteilung der deutschen *Universum Film A.G.* (Ufa)⁴ in Zusammenarbeit mit der österreichischen Bundesfilmhauptstelle in Wien produzierte anderthalbstündige Film eröffnet mit einer Seitenansicht auf die *Biologische Versuchsanstalt* im ehemaligen Vivarium, hinter dem sich das emblematische Wiener Riesenrad gemächlich dreht. Der Film nimmt seinen Ausgang im Wiener Prater, doch dessen verflochtenen Geschichten, die Steinachs Forschungen erst möglich machten, werden an den Rand gedrängt und durch die Kamera im wahrsten Sinne des Wortes un-sichtbar gemacht. So richtet die Kamera den Blick ausschließlich auf das Vivarium und die in seinem Inneren stattfindenden Tätigkeiten, verunmöglicht aber die umgekehrte Perspektive dessen, was Steinach und seine Kolleg_innen wahrscheinlich sahen, als sie

³ Neben dieser populärwissenschaftlichen Fassung wurde mit STEINACHS FORSCHUNGEN (DE 1922, R: Curt Thomalla) eine zweite Version des Filmes gedreht, die sich ausschließlich an ein wissenschaftliches Fachpublikum richtete. Dass zwei Fassungen des Films mit fast identischem Aufbau produziert wurden, lag zum einen an den Zielen der Kulturabteilung der Ufa, deren Filme über Hygiene und sexuelle Gesundheit sich an unterschiedliche Zuschauer_innenkreise in Universitäten, Schulen und Kinos richteten sollten und daher in wissenschaftlichen, pädagogischen und populären Versionen erschienen (vgl. Makela 2015: 40), zum anderen war auch Steinachs Mitarbeit an den Filmen für die Doppelung verantwortlich. Dieser habe, nachdem er sich zuerst gegen die Verfilmung seiner Arbeit gesträubt hatte, eine andere Vorstellung davon gehabt, welche Art von Film entstehen sollte, als der von der Ufa geplante Streifen: »Wir wollten einen Film herstellen, Steinach dagegen ein wissenschaftliches Werk. Wir sahen im Geiste die Leinwand, er vielleicht den Nobelpreis« (Kalbus 2005 [1924]: 103). So entstanden schließlich zwei Fassungen, die versuchten, diesen unterschiedlichen Visionen gerecht zu werden.

⁴ Die Ufa wurde 1917 mit dem Ziel gegründet, das Medium Film für die Kriegsführung zu nutzen und im In- und Ausland deutsche Wissenschaft und Kultur zu propagieren (vgl. Herrn/Brinckmann 2005: 79).

an ihren bahnbrechenden Experimenten arbeiteten: Die Kaffeehäuser, Ringelspiele und die Hochschaubahn, die Wahrsagerinnen und Tanzkapellen, und dazwischen die Performer_innen der anthropologischen Schaustellungen und *Freak Shows*. Der Prater als Ort der Unterhaltung und der gewaltsamen Zurschaustellung bleibt ebenso unsichtbar wie die Perspektiven jener, die zu Objekten dieser Blicke und der damit verbundenen Wissensproduktion gemacht wurden. Lediglich das im Hintergrund sichtbare Riesenrad deutet die Rolle des erhabenen Sehens an, die den Prater zur Jahrhundertwende charakterisierte. Nichtsdestotrotz bleiben, wie ich im Folgenden aufzeige, diese unsichtbar gemachten Gewaltverhältnisse, die den Prater als Ort des Spektakels und der Unterhaltung prägten, in den Blickregimen, die der Film etablierte, sowie in seinen Narrativen auf gespenstische Weise anwesend.

Nach der Eingangssequenz, die Steinachs Arbeiten durch den Blick auf das ehemalige *Vivarium* und das Riesenrad im Wiener Prater verortet, folgt eine kurze Montage, in der die Zuschauer_innen Steinach dabei beobachten, wie er über einem Stoß Papier sitzt, scheinbar grübelnd in die Ferne blickt und Gedanken notiert. Die Zuschauer_innen erhalten hier vermeintlich einen Blick in das Innere von Steinachs Forschungsstätte. Diese ist jedoch im Gegensatz zur vorab gezeigten Außenansicht lediglich eine Nachbildung des Originals, da sich die Räume der *Biologischen Versuchsanstalt* für die Filmaufnahmen als ungeeignet erwiesen. Um dennoch den Anschein zu wahren, es handele sich um im Labor hergestellte Aufnahmen, ließ die Ufa in Berlin eine getreue Replika des Labors mitsamt seiner Tierställe sowie den technischen Anlagen erstellen (vgl. Kalbus 2005 [1924]: 103).

Diese beiden Aufnahmen – die *Biologische Versuchsanstalt* im Prater und der am Schreibtisch arbeitende Steinach – rahmen die folgende Handlung. Sie betten sie in ein Narrativ wissenschaftlicher Objektivität ein, auch wenn diese sich von Beginn an als Täuschung erweist: In den folgenden sechs Akten, oder – wie der Film sie nennt – »Problemen«⁵, gibt der Film einen Überblick über Steinachs Forschungstätigkeiten und ihre gesellschaftlichen Relevanz: »1. Äußere und innere Geschlechtsmerkmale bei Tier und Mensch, 2. Die »Innere Sekretion« und ihre Bedeutung, 3. Geschlechtsumwandlung und Zwitertum, 4. Körperliches und seelisches Zwitertum beim Menschen, 5. Die Altersbekämpfung, 6. Altersbekämpfung beim Menschen«. Um diese »Probleme« darzustellen und zu diskutieren, kombiniert der Film unterschiedliche

⁵ Die in diesem Kapitel durch Anführungszeichen hervorgehobenen Begriffe entstammen, so nicht anders ausgewiesen, wörtlich dem Filmmaterial.

Genres und Darstellungsformen: Neben den ausführlichen Zwischentiteln inkludiert der Film dokumentarische Aufnahmen, ebenso wie mit Schauspieler_innen gestellte narrative Szenen sowie animierte Zeichnungen (vgl. Herrn/Brinckmann 2005: 83ff.).

Das erste »Problem« beginnt mit einer schier endlos erscheinenden Aneinanderreihung von Aufnahmen männlicher und weiblicher Tiere. Dies dient der Visualisierung der vermeintlichen Sichtbarkeit und Natürlichkeit von Geschlechtsunterschieden: Auf den Löwen mit seiner großen Mähne folgt die Löwin, dem kräftigen Hengst folgt die das Fohlen säugende Stute, die ihre Jungen beschützt, das Geweih des Hirsches wird dem Reh gegenübergestellt, die Hörner des Ziegenbocks werden mit dem hornlosen Kopf der Ziege kontrastiert, dem prächtigen Federnrad des männlichen Pfaus steht die unscheinbare Henne gegenüber. Diese durch die Montage produzierte vermeintliche Sichtbarkeit der Differenz findet ihren Höhepunkt in der Gegenüberstellung eines Mannes, der mit einem Lendenschurz bekleidet und einem Speer in der Hand auf einem Felsen steht – eine Inszenierung, die einen zeitgenössischen Autor nicht zu Unrecht an die Figur des Siegfried der germanischen Nibelungensage erinnerte (vgl. Großmann 1922: 5) – und einer Frau, die in einem langen Kleid und mit Blumen in den wallenden Haaren Wasser aus einem See schöpft, um es zu »Siegfried« zu bringen. Mit Speer und Schüssel ausgestattet werden Mann und Frau hier durch den Film als *Jäger* und *Sammlerin* repräsentiert. Als solche werden eingereiht in die Logik der »natürlichen« Geschlechterdifferenzen, die vorher anhand der Tieraufnahmen etabliert wurde. Damit begründet die Darstellung des ersten »Problems« einerseits die Tier-Mensch-Analogie, die sich als zentrales Argumentationsprinzip durch den gesamten Film zieht (vgl. Herrn/Brinckmann 2005: 90), und enthüllt zugleich die heteronormative Organisation dieser Analogisierung. Anhand von Steinachs »weltberühmte[r] Präparatsammlung« sowie der in Käfigen gehaltenen Versuchstiere – Ratten und Meerschweinchen – werden die zuvor durch die Tieraufnahmen und die Gegenüberstellung von Mann und Frau als Alltagswissen etablierten »bekanntlichen« Geschlechtsunterschiede weiter aufgefächert und in äußere und innere Geschlechtsunterschiede eingeteilt.

Das zweite »Problem« vertieft diese Unterscheidung und wendet sich der durch Steinachs Forschungen etablierten Bedeutung der sogenannten inneren Sekretion im Organismus zu. Dazu wird zunächst zwischen *innerer* und *äußerer* Sekretion unterschieden, wobei erstere im Gegensatz zu äußeren Sekretionen wie Speichel oder Schweiß durch die direkte Absonderung ihrer Substanzen in die Blutbahn charakterisiert ist. Auf diese Unterscheidung folgt eine

schematische Visualisierung der Lage verschiedener Drüsen im menschlichen Körper. Die »normale« Funktion der einzelnen Drüsen wird anschließend anhand medizinischer und inszenierter Aufnahmen von durch »Störungen« der Drüsenfunktion ausgelösten »Abnormalitäten« wie etwa kleinwüchsige und dicke Körper verdeutlicht. Die »diagnostische Kamera« (Herrn/Brinckmann 2005: 86) entkleidet, vermisst, vergleicht und klassifiziert dabei die in Szene gesetzten Körper, in dem diese neben Maßstäben platziert oder im Verhältnis zu vermeintlich normalen Körpern von Vergleichspersonen gezeigt werden. Aus verschiedenen Perspektiven gefilmt, werden diese Körper zu medizinischen Objekten, die entlang einer Dichotomie von Normalität und Abnormalität angeordnet werden. Diese Dichotomie wird jedoch nicht nur durch die in Szene gesetzten Körper repräsentiert, sondern über eine animierte schematische Darstellung der Drüsen und ihrer inneren Sekretionen gleichsam in den Körper hineinverlegt. Wie Sabine Flach (2005) in ihrer Analyse der Kulturfilm der *Ufa* feststellt, wird der Körper durch die verschiedenen Filmtechniken, die auch in DER STEINACH-FILM zum Einsatz kommen und in das Innerste des Körpers eindringen, »zum Schauplatz der Darstellung von Norm und Abweichung« (ebd.: 317), wobei die kleinsten Einheiten – in diesem Fall die Drüsen – »der Fixierung eines normativen Rahmens« (ebd.) dienen. Gleichzeitig reproduziert der Film durch die zur Schau stellende, pathologisierende, aber auch unterhaltende Inszenierung körperlicher Differenz den »Kitzel einer Freakshow« (Herrn/Brinckmann 2005: 88).

Auf der Grundlage des so produzierten normativen Rahmens diskutiert der Film als nächstes Steinachs zentrales Wissensojekt: die »Pubertätsdrüse«. Die Kamera blickt gemeinsam mit dem im Labor arbeitenden Wissenschaftler durch das Mikroskop auf den Querschnitt eines Hodengewebes. Ein Zeigestock, der aus dem Off in den Bildrahmen hineinragt, identifiziert zunächst die Samenkanälchen, die der äußeren Sekretion dienen. In deren unscheinbaren Zwischenräumen befindet sich jedoch, wie die eingebledeten Zwischentitel erklären, die von Steinach benannte Pubertätsdrüse. Ihre Sichtbarkeit wird erst durch das Zusammenspiel der mikroskopischen Kameraperspektive, die erklärenden Zwischentitel und den Einsatz eines Zeigestocks produziert. Bei dem mikroskopischen Bild handelt es sich jedoch um eine Zeichnung, wie Herrn und Brinckmann (2005: 83) betonen. Innerhalb dieses Settings und dessen Konstruktionen von Wissenschaftlichkeit und Wirklichkeit werden die Zuschauer_innen zu »Studierenden« (ebd.: 88), die in einer bestimmten Form des Sehens geschult werden, während Film und

Kamera als wissenschaftliche »Objektivität bezeugende Instrumente« (Flach 2005: 309) eingesetzt werden.

Animierte Zeichnungen verschiedener Zelltypen, körperlicher Abläufe und Nahaufnahmen der Ratten-Präparate aus Steinachs Sammlung dienen schließlich auch der visuellen Objektivierung der These, dass die »innere Sekretion« nicht nur die körperlichen, sondern auch die »seelischen Geschlechtsmerkmale« bestimme. Untermauert wird diese These der durch die Pubertätsdrüsen determinierten Geschlechtscharaktere erneut durch eine Montage dokumentarischer Tieraufnahmen, die anhand von Vögeln, Hunden, Pferden und Affen vorgeblich typisch weibliches und männliches Verhalten darstellen sollen: Hahnenkampf, Balzverhalten, Brutpflege und Mutterschaft, schließlich zwei Dackel, deren Spiel durch den Zwischentitel als heterosexuelle »Jagd nach dem Glück« gerahmt wird. Den Abschluss der Montage bildet die Aufnahme einer Frau, die einen Säugling stillt und mit der freien Hand ein Kind umarmt. Die Tier-Mensch-Analogie wird »bis zum Exzess [...] [dekliniert]« (Herrn/Brinckmann 2005: 90). Auffällig ist, dass analoge Bilder männlichen, durch die Pubertätsdrüse bestimmten Verhaltens beim Menschen fehlen. Dies deutet meiner Ansicht darauf hin, dass DER STEINACH-FILM darum bemüht war, denn Mann als vermeintliches Kulturwesen vom Makel der Naturbestimmtheit fernzuhalten.

Im dritten Akt wendet sich der Film den »Problemen« der »Geschlechts-umwandlung« und der Intergeschlechtlichkeit zu. Es wird zunächst Steinachs Experiment der »künstlichen Geschlechtsumwandlung« durch Transplantation der Pubertätsdrüse am Versuchstier vor der Kamera rekreiert. Die Zuschauer_innen beobachten Steinach dabei, wie er am Operationstisch mit kleinen Instrumenten winzige Organe in die offene Bauchhöhle platziert und vernäht. Durch ein *Split Screen*-Verfahren, den Einsatz eines Maßstabs, der mal horizontal, mal vertikal angelegt wird, sowie die Einblendung von Röntgenbildern, werden die auf diese Art »feminisierten« und »masculinierten« Tiere mit nicht operierten und kastrierten Artgenossen verglichen, um die vermeintlichen Differenzen zu visualisieren. Den Zuschauer_innen wird durch diese vergleichende und diagnostizierende Kameraführung die privilegierte Perspektive der Wissenschaftler_innen gewährt. Sie werden in die Lage versetzt, in Fell, Größe und Körperbau Merkmale der Geschlechterdifferenz zu erkennen und anhand der Vergleiche über den »Erfolg« der Steinachschen Operationen zu urteilen. Dass nicht nur der anatomische Geschlechtskörper, sondern auch das geschlechtliche Verhalten der Tiere durch die Transplantation der Pubertätsdrüsen beeinflusst wurde, erzählt der Film anhand eines »feminisierten« Meer-

schweinchens, das Junge säugt. Dessen »angeborene Rauflust« sei verloren gegangen und anstatt mit seinen männlichen Artgenossen zu kämpfen, werde es von ihnen »wie ein echtes Weibchen« umworben. Doch nicht nur »Feminierung« und »Masculierung«, sondern auch »künstliche Hermaphrodisierung« wird im Film als eine Errungenschaft der Steinachschen Forschungsarbeiten hervorgehoben. Dabei betont der Film, dass die von Steinach im Experiment hergestellten »Zwitterbildungen« auch in der Natur zu finden seien. Dem Duktus der diagnostischen Kamera folgend präsentiert er erneut eine Reihe von Tieren mit Geschlechtsmerkmalen, die sich nicht eindeutig in die Raster binärer Zweigeschlechtlichkeit einordnen lassen.

Im vierten Akt überträgt der Film diese an Tieren demonstrierten Fragen auf den Menschen, wobei dabei auf entscheidende Weise die bis dato durchdeklinierte Tier-Mensch-Analogie verändert wird: Hat der Film bis zu diesem Akt jeweils zuerst anhand Steinachs Versuchstieren sowie dokumentarischen Naturfilmaufnahmen ein »Problem« aufgezeigt, um es im Anschluss in exakt derselben Logik auf den Menschen zu übertragen, dreht der vierte Akt diese Logik um. Denn während die »feminisierten«, »masculinierten« und »hermaphrodisierten« Tiere im vorherigen Akt hauptsächlich als Ergebnisse von Steinachs Experimenten und somit auch als wissenschaftliche Errungenschaften der Beherrschung der Natur repräsentiert werden, beginnt der vierte Akt mit der Feststellung, dass eine durch die Natur hervorgebrachte Kombination männlicher und weiblicher psychologischer wie physiologischer Eigenschaften auch bei bestimmten menschlichen »Typen« zu finden sei. Trotz dieser pathologisierenden Typisierung entstehen im vierten Akt des Filmes spezifische *trans** Horizonte, die ich im Folgenden aufschlüssle.

Die »Typen« der »masculinen Frau« und des »femininen Mannes« werden im Film zunächst durch eine Reihe medizinischer Doppel-Aufnahmen repräsentiert, in welchen Hüften, Schultern, Muskeln, Brustwarzen und Brüste durch den diagnostischen Blick der Kamera – unterstützt durch einen aus dem Off hineinragenden Zeigestock und einen die Körper vermessenden Arzt – zu objektiv feststellbaren körperlichen Merkmalen der jeweiligen »Typen« erklärt werden, die »normalen« Körpern gegenübergestellt werden (vgl. Abb. 11). So zeichne sich die »normale Frau« durch »runde Formen«, »schmale Schultern« und »zarte Arme« aus. Zwischentitel, Kameraperspektive und der Zeigestock produzieren die visuellen Evidenzen ihres »breiten Beckens«, »vollen Busens« und »großer Brustwarzen«. Demgegenüber wird die Sichtbarkeit der »masculinen Frau« als »eckig«, mit »breiten Schultern«, »robusten Armen«, »schmächtigem Busen« und »kleinen Brustwarzen« hergestellt.

Teilweise durch Gesichtsmasken pseudoanonymisiert und mit Schamtüchern bekleidet werden ihre Körper als medizinische Schauobjekte inszeniert, die der Belehrung des Publikums dienen sollen. Dabei unterläuft nicht nur die Theatralität der Masken diesen Objektivitätsanspruch. Auch die Sichtbarkeit ihrer Körper selbst stellt diesen in Frage, kann doch deren behauptete eindeutige Differenz nur durch den Einsatz diverser Differenz-erzeugender Mittel visuell hergestellt werden.

Abb. 11: Typisierung des »femininen Mannes« durch die diagnostische Kamera



Quelle: Friedrich-Wilhelm-Murnau Stiftung/Das Bundesarchiv

Dieser diagnostischen Typisierung der durch die innere Sekretion hervorgerufenen geschlechtlichen Devianz folgt eine Montage performativer Inszenierungen, die bezeugen sollen, dass nicht nur die Körper, sondern auch das Verhalten der »sexuellen Zwischenstufen« von der »natürlichen«, also heteronormativ organisierten Geschlechterordnung abweicht. Die Zuschauer_innen werden durch einen Zwischentitel darüber informiert, dass die folgenden Aufnahmen »nicht etwa von Schauspielern gestellt« seien, »sondern sämtliche Personen [...] ärztlich vielfach untersuchte und wissenschaftlich wiederholt begutachtete ›sexuelle Zwischenstufen‹ darstellen«. Tatsächlich stammen einige der im Film verwendeten Aufnahmen aus diversen wissenschaftlichen Instituten und Kliniken in Wien und Berlin, nicht zuletzt auch aus Hirschfelds Institut für Sexualwissenschaft (vgl. Deutsche

Kinemathek, F4797_OT). Trotz dieses Versuches, die Objektivität des Filmes durch diesen Einschub abzusichern, entwickeln die folgenden Sequenzen ein »performatives und inszenatorisches Eigenleben« (Herrn/Brinckmann 2005: 89), welches dem Objektivitätsanspruch des Filmes zuwiderläuft.

Die ersten so vorgeführten Fallgeschichten zeigen eine rauchende und lesende Frau, die durch die Zwischentitel als »Mannweib« konstruiert wird, sowie »weibische Männer«, welche sticken, sich gegenseitig frisieren und liebevoll die Arme umeinander legen (vgl. Abb. 12). Während diese Bilder als Repräsentationen homosexueller Stereotypen gedeutet werden können – wobei auffällig ist, dass weibliche (Homo-)Sexualität lediglich über »männliches« Auftreten, nicht aber über gleichgeschlechtliche Intimität visualisiert wird – entwirft der Film einen Spannungsbogen hin zu »krassen Fällen«, in welchen »Männer zu Frauen, Frauen zu Männern« werden. Im Gegensatz zu den eher alltagsweltlich orientierten – wenn auch karikaturhaften – Repräsentationen sexueller Devianz werden diese »Fälle« theatralisch und mittels der eingesetzten Filmtechniken als Spektakel in Szene gesetzt.

Abb. 12: »Das »Mannweib« als »sexuelle Zwischenstufe«



Quelle: Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung/Das Bundesarchiv

Anhand von vier aufeinander folgenden Fällen etabliert der Film verschiedene visuelle Strategien der Repräsentation geschlechtlicher »Zwischenstufen«. Dabei entwickelt die visuelle Ebene mitunter ein Eigenleben; ein »Schimmern« (Steinbock 2019), welches die Inhalte des wissenschaftlichen

Kommentars der Zwischentitel überschreitet, mit ihnen bricht und eine andere Geschichte erzählt.

Der erste Fall beginnt mit der frontalen halbnahen Aufnahme einer Person, die vor einem neutralen hellen Hintergrund steht. Zu Beginn der Szene trägt die Person einen dunklen Anzug mit Hut und Krawatte und raucht eine Zigarette; dann nimmt sie den Hut ab und verschränkt die Hände hinter ihrem Rücken. Nach einem Schnitt steht die Person in derselben Pose nur mit einem Schamtuch bekleidet, die nackten Brüste im Fluchtpunkt des Bildes, vor einem dunklen Hintergrund und blickt abwechselnd geradeaus in und hinter die Kamera. Die Visualisierung folgt in dieser Szene der Logik der *Enttarnung* und *Aufdeckung* durch den Schnitt, der den nackten Körper als materielles Signifikat einer objektiven Wahrheit konstruiert, demgegenüber Kleidung und Verhalten in der vorherigen Einstellung als performative Täuschung erscheinen. Während diese Gegenüberstellung von nacktem und bekleidetem Körper auf die visuelle Tradition der sexualwissenschaftlichen Repräsentation von »sexuellen Zwischenstufen« und »Transvestiten« zurückgreift (vgl. Sutton 2018), die Anfang des 20. Jahrhunderts vor allem durch Magnus Hirschfeld etabliert wurde, ist auffällig, dass der Film hier die Logik der Vorher-Nachher-Komposition der Fotografie umdreht, welche häufig mit dem nackten Körper beginnt und dessen erfolgreiche »Verkleidung« darstellt. Demgegenüber fokussiert der Film der Logik des Spektakels folgend auf die sensationelle Entkleidung desselben. Diese visuelle Strategie des »naked-body-shots« (Straube 2014: 46) oder vielmehr des *naked-body*-Schnittes repräsentiert Wahrheit als eine biologische Eigenschaft und Geschlecht als eine verkörperte Tatsache, während geschlechtliche Identität oder geschlechtliche Performance als oberflächlich, von der Materialität des Körpers abgetrennt und an ihr scheiternd gezeigt werden. Kamera, Schnitt und Bildsprache produzieren auf diese Weise nicht nur ein »visuelles Coming Out« (Saalfeld 2020: 274), sondern etablieren darüber hinaus den geschlechtlich nicht-konformen Körper als Abweichung. Wie Eliza Steinbock festhält, repräsentiert die Strategie der Enthüllung einen Kampf über die Bedeutung des Körpers, »but one the trans person always loses« (Steinbock 2019: 5).

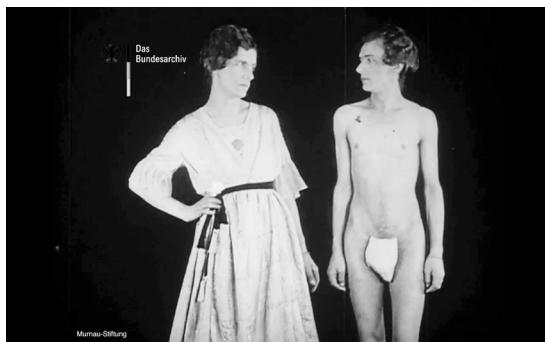
Der zweite Fall kombiniert und erweitert diese visuellen Strategien, indem er zunächst eine Person mit langen Haaren zeigt, die ein helles Kleid trägt, welches um die Taille mit einem schwarzen Band zusammengebundenen ist. In einem Wohnzimmer oder Salon gefilmt, drapiert die Person zuerst Blumen in einer Vase am rechten Bildrand und setzt sich dann mit einem Buch in der Hand auf eine am linken Bildrand platzierte Couch. Im selben

Augenblick erscheint im Hintergrund vor einem dunklen Vorhang eine bis auf ein Schamtuch, das ihre Genitalien verdeckt, nackte Person. Diese wirkt aufgrund der langsam Einblendung, die sie zuerst fast durchsichtig erscheinen lässt, kurzzeitig wie ein Gespenst. Nachdem sich ihr Körper langsam im Raum materialisiert hat, bewegt sich die neu erschienene Person frontal auf die Kamera zu, während die sitzende Person aufsteht und seitlich auf sie zugeht, bis die beiden schließlich nebeneinanderstehen. Im nächsten Schnitt stehen sie einander zugewandt vor einem dunklen Hintergrund, der bereits in der ersten Szene zu sehen war. Durch die halbnahe Aufnahme können die Zuschauer_innen erkennen, dass es sich um dieselbe Person handelt, die sich nun fast wie im Spiegel selbst betrachtet (vgl. Abb. 13). Was in der vorherigen Szene noch das Privileg der Zuschauer_innen war, wird nun scheinbar zur visuellen Erfahrung der gefilmten Person selbst: Während die Wahrnehmung der geschlechtlichen Inkongruenz in der ersten Szene noch durch den Vorher-Nachher-Schnitt in zeitlicher Abfolge nur für die Zuschauer_innen sichtbar wurde, fallen in dieser Szene Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zusammen, so dass die (ge)doppelt im Bild stehende Person scheinbar die vergeschlechtlichte Differenz ihres nackten und bekleideten Körpers selbst wahrnehmen kann. Dadurch interveniert diese Szene in die zuvor durch den Film aufgebaute Blickhierarchie und multipliziert für einen kurzen Moment die möglichen Blickpositionen.

Auch ohne die Anwesenheit eines materiellen Spiegels kann diese Szene als prototypisch für das wiederkehrende Spiegelmotiv in trans* Autobiografien (vgl. Prosser 1998: 99ff.) und zeitgenössischen Filmen betrachtet werden, in welchen der Blick in den Spiegel einerseits eine gescheiterte Selbstvergewisserung markiert (vgl. Saalfeld 2020: 291), andererseits aber auch »als Raum [fun-giert], innerhalb dessen sich die transgeschlechtliche Figur als Person in ihrem gewünschten Geschlecht vorstellen kann« (ebd.). In der fast schon an magischen Realismus angrenzenden Szene erscheint die Person gleichsam gedopelt wie gespalten und wird durch den Geist ihres materiellen Körpers heimgesucht. Erst der nächste Schnitt führt die Szene wieder in die Raster der diagnostischen Kamera zurück, wobei die magische Doppelung der Person aufrecht erhalten bleibt und den objektiven Anspruch des diagnostizierenden Blickes untergräbt. Während die Schnitttechnik der ersten Szene noch die Aufdeckung der Wahrheit markiert, die an den nackten Körper geheftet wird, bleibt in dieser Sequenz auf visueller Ebene unklar, welcher der beiden identischen und doch differenten Körper der vermeintlich reale ist und welcher als Fälschung zu lesen ist. Es ist eine intime Szene. Der Blick der dargestellten Person

auf sich selbst wirkt durchaus liebevoll und anerkennend, statt, wie der Kommentar suggerieren möchte, abwertend und pathologisierend. Für einen kurzen Moment eröffnet die visuelle Ebene des Filmes hier einen alternativen Vorstellungsräum. Im Gegensatz zum Blick der Kamera lädt der auf sich selbst gerichtete Blick der Person die Zuschauer_innen dazu ein, Formen der Anerkennung und Wertschätzung zu imaginieren, die trans* Personen und ihre Körper nicht lediglich als abweichend und krankhaft rahmen.

Abb. 13: Gespenstische Doppelung



Quelle: Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung/Das Bundesarchiv

Der dritte Fall wird durch den Zwischentitel »Ein typisch männlicher Beruf: Ein Kutscher« eingeleitet. Die Kamera zeigt in seitlicher Perspektive eine Person mit Reiterhose und Weste, die in einem Stall zunächst ein Pferd streigelt. Dann legt die Person das Pflegewerkzeug zur Seite, dreht sich mit dem Rücken zum Tier, lehnt sich an und breitet die Arme aus. Diese Szene wird überblendet. Plötzlich steht die Person bis auf ein weißes Schamtuch unbekleidet in derselben Pose vor der Kamera (vgl. Abb. 14). Diese Szene vereint die visuellen Strategien des *naked-body shots* und der Überblendung und bildet visuell den dramaturgischen Höhepunkt der Fallgeschichten. Interessanterweise findet in dieser Szene kein weiterer Schnitt statt, der die Person vor einem neutralen Hintergrund in die Raster der vermeintlich objektiven diagnostischen Visualisierung einschreiben würde. Lediglich das weiße Schamtuch weist noch darauf hin, dass es sich bei der Darstellung um ein medizini-

sches Fallbeispiel handelt. Das Ausbleiben des Schnittes verleiht der Szene eine imaginäre Offenheit, die durch die laszive Pose und die Intimität zwischen Mensch und Tier mit sexuellen Fantasien aufgeladen werden kann (vgl. Herrn/ Brinckmann 2005: 89f.). Im Gegensatz zu der zuvor etablierten visuellen Logik der Tier-Mensch-Analogie verschmelzen der menschliche geschlechter-transgressive Körper und der nicht-menschliche Körper des Tieres hier in zu einer artenübergreifenden Einheit, einem trans*animalischen Körper, welcher nicht zuletzt auch an die im kolonialen Diskurs über die *Mujerados* produzierende Nähe zwischen Geschlechtertransgression und Pferden erinnert. Das Echo dieser kolonialen Fantasie flickert zwischen den Schnitten und unterfüttert die erotisch aufgeladene Fantasie des trans*animalischen Körpers.

Abb. 14: Kutscher_in und Pferd: Animalisierung von Geschlechtertransgression



Quelle: Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung/Das Bundesarchiv

Den Abschluss der Fallgeschichten bildet die filmische Darstellung einer Person, deren »abnormaler Zustand« laut dem zuvor eingeblendeten Zwischenstitel wahrscheinlich auf einer »innersekretorischen Grundlage« beruht. Die Person trägt ein weißes Kleid, große glitzernde Ohringe und hat die Haare zu einer aufwendigen Wasserwelle frisiert. Während sie die Hände in die Taille abstützt, dreht sie sich langsam vor einem dunklen Vorhang hin und her, ohne jedoch den Zuschauer_innen den Rücken zuzuwenden, und blickt dabei direkt in die Kamera. Dann lässt sie ihr Kleid außerhalb des Bildrandes

zu Boden fallen und wendet sich erneut der Kamera zu. Im Gegensatz zu den vorherigen Darstellungen verwendet der Film hier weder eine Überblendung, eine Doppelbelichtung noch einen Schnitt, um die Geschlechterambivalenz der Person zu repräsentieren. Stattdessen wird die Abwesenheit des *naked-body*-Schnittes durch eine selbstentblößende Handlung ersetzt. Während auch diese Sequenz ohne Zweifel einen medizinisch-pathologisierenden Blick reproduziert und darauf abzielt, die Person als »abnormal« zu konstruieren, lässt sich dennoch eine Widerständigkeit erkennen, die die Ambivalenz gewaltförmiger sexualwissenschaftlicher Diskurse und deren Aneignung durch die von ihnen beschriebenen Subjekte andeutet.

Zusammen betrachtet zeigen also alle vier Sequenzen diese Ambivalenz: Einerseits erfolgt die Visualisierung der dargestellten Personen innerhalb der Raster pathologisierender und verändernder Blickregime. Andererseits subvertiert die visuelle Grammatik immer wieder die Logik der diagnostischen Kamera, überschreitet die pathologisierende Repräsentation und eröffnet imaginäre Horizonte, deren Schimmern, im Sinne Steinbocks, sich der dominanten Logik des Filmes entzieht. Die Figuren bleiben opak – und genau daraus resultiert eine gewisse Widerständigkeit. Wenngleich alle Szenen die dargestellten Personen als Verkörperungen geschlechtlicher und sexueller Devianz konstruieren und der Film keinen subjektiven Zugang zu den dargestellten Personen, ihren Gefühlen, ihren Gedanken oder ihrem Begehrten erlaubt, werden doch alle Personen innerhalb eines bürgerlichen Ambientes gezeigt. Markiert durch die Kleidung, den Habitus und die Räume, in denen die Personen platziert sind, konstruiert die visuelle Ebene des Films trans* Leben als innerhalb bürgerlicher Konventionen intelligibel. Auch dies ermöglicht eine affirmative Lesart. Die Grenzen dieser möglichen Anerkennung werden jedoch zugleich durch »den Kutscher« und die in dieser Repräsentation ange deutete Gefahr des zum Tier Werdens markiert. Geschlechtertransgression wird hier im selben Moment innerhalb der Raster des Menschlichen (als weiß und bürgerlich) intelligibel, wie sie durch die suggerierte Nähe zum Tierischen aus eben jenen Rastern ausgeschlossen wird. Das Potential von trans* Leben flickert zwischen diesen zwei Polen.

Erst der Abschluss des vierten Aktes fängt die alternativen Imaginationen wieder ein, indem der letzte Zwischentitel betont, dass in manchen Fällen eine »operative Beeinflussung des abnormen Zustandes bereits gelungen« sei. Die entsprechenden Operationen werden im Folgenden zuerst schematisch, dann mit medizinischem Anschauungsmaterial direkt aus dem Operations saal gezeigt. Mit Verweis auf die von Steinach und Lichtenstein (1918) durchge-

führte experimentelle Hodentransplantation zur »Re-Heterosexualisierung« eines schwulen Mannes werden die zuvor als deviant und abnormal konstruierten Sexualitäten und Geschlechter als »heilbar« repräsentiert. Zentral ist jedoch, dass der Film hier im Gegensatz zum vorherigen Kapitel, welches die von Steinach entwickelte Operation als Mittel der geschlechtlichen Transformation und »künstlichen Geschlechtsumwandlung« bei Tieren anbietet, die Operationen als Medium zur (Wieder)-Vereindeutigung von Geschlecht und (Wieder-)Herstellung der heterosexuellen Ordnung darstellt.

Damit kehrt der Film im vierten Akt auf entscheidende Art und Weise die Tier-Mensch-Analogie um, die sich durch den gesamten Film zieht. Diese Umkehr lässt sich besonders im Vergleich zu den zwei abschließenden Akten des Films verdeutlichen, die sich den »Problemen« der »Altersbekämpfung« und Steinachs Verjüngungstheorien zuwenden. Erneut beginnt die Inszenierung der Tier-Mensch-Analogie beim Tier und etabliert zu Beginn die visuellen und charakteristischen Merkmale des Alters anhand von Ratten. Eine alte Ratte, die den Namen Methusalem erhielt,⁶ wird als spärlich behaart, träge und schlaftrig ohne Spiel- und Rauflust sowie ohne Libido beschrieben. Nachdem Steinach persönlich die Verjüngungsoperation an »Methusalem« durchgeführt hat, bei der die Zuschauer_innen kurzzeitig die Perspektive der Medizinschüler_innen einnehmen, indem sie Steinach quasi über die Schulter schauen und jede seiner Handbewegungen, die kleinen Schnitte mit dem Skalpell und das vorsichtige Zunähen des operierten Tieres genau mitverfolgen können, wird die Ratte dem Publikum als verjüngt präsentiert. Erkennbar wird die erfolgreiche Verjüngung dadurch, dass Methusalem wieder in die heterosexuelle Ordnung eingegliedert wurde, mit männlichen Ratten kämpft, weibliche Artgenossinnen umwirbt und schließlich sogar Nachkommen zeugt: »Mit Männern geschlagen – – – mit Weibern sich vertragen«, wie es der Zwischentitel ausdrückt. Im letzten Akt des Filmes wird die These der im Tierexperiment entwickelten Verjüngungsoperation schließlich auf den Menschen übertragen. Während die Zwischentitel zwar betonen, dass der Alterungsprozess bei Tieren und Menschen ein unterschiedlicher sei und die Meinungen über die Erfolge der Steinach-Operation beim Menschen auseinandergingen, wird diese schlussendlich doch als »Sieg der Wissenschaft über die Natur« (Herrn/Brinckmann 2005: 82) dargestellt. Um die erfolgreiche Wirkung der Operation zu illustrieren, präsentiert der Film eine Reihe von

⁶ Methusalem ist eine Figur im Alten Testament und mit einem Alter von 969 Jahren der älteste Mensch in der Bibel.

zufriedenen Patienten, von denen die Zuschauer_innen jeweils die Initialen des Namens, das Alter, den Beruf und den Wohnort erfahren. Im Gegensatz zu den Fallgeschichten des vierten Aktes erscheinen diese Patienten also weniger als Repräsentanten menschlicher »Typen« sondern als Individuen, deren »Frische, Leistungsfähigkeit und Lebensmut« durch den operativen Eingriff wiederhergestellt sei. Der Film endet mit dem Bild eines verjüngten weißen Mannes, der mit ausgebreiteten Armen auf einem Berggipfel steht, eine Szene die gleichermaßen die Wiederherstellung hegemonialer Männlichkeit aber auch kolonialer Eroberung und die Fantasie omnipotenter Naturbeherrschung ausdrückt (vgl. Herrn 1997: 62f.; Herrn/Brinckmann 2005: 96; Purtschert 2019). In einer Zeit, die von öffentlichen Gefühlen der Depression, der Niederlage und der Angst vor der Auflösung bestehender (Geschlechter-)Normen geprägt ist, verspricht der Film auf diese Weise die Wiederherstellung der heteronormativen Ordnung und die Stärkung der Nation, da Verjüngung nicht nur dem Individuum versprochen wird, »but also for their families, their countries, and the world« (Steinach/Loebel 1940: 272). Mit diesem Versprechen wurde der Film zu einem internationalen Spektakel. Nicht nur in Österreich und Deutschland lockte er Menschenmassen in die Kinos (vgl. Kalbus 2005 [1924]; Makela 2015), sondern auch in den USA sorgte er für großes Aufsehen. Sogar die *New York Times* berichtete darüber, dass DER STEINACH-FILM durch Steinachs Freund und Kollegen Harry Benjamin auf dem Treffen der *German Medical Society* an der *Academy of Medicine* in New York gezeigt wurde (vgl. »Rejuvenation is Filmed« 1923).

Bevor der Film jedoch in den Kinos und Vortragssälen gezeigt werden konnte, wurde er durch die deutsche Zensurbehörde zunächst verboten und schließlich nach einer Reihe von Gutachten um fast fünfzig Meter gekürzt.⁷ Diese Zensur betraf vor allem Szenen, die von der Behörde als pornografisch und homoerotisch eingestuft wurden. Das betreffende Filmmaterial ist heute nicht mehr erhalten, doch handelte es sich, wie aus dem Bericht der Prüfstelle hervorgeht, sowohl um Tieraufnahmen als auch um »die Bildfolge, in der von den mit Nähen und Stricken beschäftigten Jungmännern der eine dem anderen die Haare streichelt und der andere zärtlich zu ihm aufblickt«. Oskar Kalbus, wissenschaftlicher Referent der Kulturfilmabteilung der Ufa und Mitarbeiter an der Produktion von DER STEINACH-FILM, wies in seiner 1924 erschienenen Filmkritik bereits darauf hin, dass in den Zensurbestrebungen

⁷ Dies entspricht einer Dauer von ca. zwei Minuten.

nicht nur wissenschaftliches Konkurrenzverhalten, sondern auch Antisemitismus eine Rolle spielte (vgl. Kalbus 2005 [1924]: 104). Während der Film in Prag komplett verboten wurde, da die Zensurbehörden befürchteten, dass er durch die Betonung der »sexuellen Seite des menschlichen Lebens« (»Der Steinach-Film« 1923: 6) der »öffentlichen Ordnung widersprechen« (ebd.) könnte, schienen die deutschen Zensurbehörden besorgt, dass der Film »Gefahren für die Volksgesundheit« (vgl. Kalbus 1922, zit. in Herrn/Brinckmann 2005: 98) haben könnte, indem er Anreiz für die »im Bilde gezeigten Eingriffe« (ebd.) gebe. Unklar ist allerdings, welche Eingriffe als Gefährdung der Volksgesundheit eingeschätzt wurden. Da der Film selbst darum bemüht ist, die von Steinach entwickelten Operationen zur Altersbekämpfung als provisorische wissenschaftliche Erkenntnisse zu rahmen und explizit darauf hinweist, dass »ein endgültiges Urteil [...] von längerer Erfahrung abhängig zu machen sein [wird]«, ließe sich zumindest vermuten, dass die Filmprüfstelle das Potential der subversiven Lesart der im Film dargestellten »künstlichen Geschlechtsumwandlung« an Ratten und Meerschweinchen erkannt hat und die Verbreitung des Wissens über die Möglichkeit dieser Eingriffe unterbinden wollte.

Sollte dies die Intention gewesen sein, so ist sie nichteglückt. Denn der Film hat nicht nur Aufklärung und Wissen über Drüsenvirktionen und innere Sekretionen verbreitet, die »zum Nachdenken und zur Selbstbeobachtung« (Kalbus 2005: 104) anregten, wie Kalbus in seiner Filmkritik bemerkte, sondern die im Film erzeugten trans* Horizonte entzogen sich dem Bestreben der Zensurbehörden, das Wissen über Sexualität und Geschlecht einzudämmen. Die Ambiguität der bewegten Bilder eröffnete für bestimmte Subjekte einen Raum, andere Welten zu erträumen. Weder opak noch repräsentiert, schimmert trans* als Potential am Horizont der filmischen Leinwand. So ist beispielsweise überliefert, dass Dora (»Dorchen«) Richter, eine jener trans*femininen Personen, die häufig in Geschichten rund um Hirschfeld und dessen Institut in Berlin Erwähnung findet, wo sie als Hausangestellte arbeitete, durch den STEINACH-FILM über die Möglichkeiten der operativen »Geschlechtsumwandlung« in Kenntnis gesetzt wurde. Ein Freund hatte ihr den Film empfohlen, durch welchen er »die Ueberzeugung gewonnen hätte, dass auch [Dora] durch eine Operation geholfen werden könnte« (Holz 1924: 21; vgl. Herrn 2005: 182). Nachdem sie selbst den Film angesehen hatte und dadurch von Hirschfelds *Institut für Sexualwissenschaft* in Berlin erfuhr, reiste sie noch im Mai 1923 nach Berlin, um sich dort in ärztliche Behandlung zu begeben. Ihre Geschichte ist exemplarisch für die transformative Macht des Kinos, neue Formen der Verkörperung von Geschlecht hervorzubringen und verdeutlicht zugleich die

imaginäre Arbeit von trans* Personen, diese schimmernden Horizonte in materielle und wahrnehmbare Modi der Geschlechtertransformation zu übersetzen (vgl. Keegan/Horak/Steinbock 2018: 3).

Gewaltvolle Repräsentationen, intime Gesten: MYSTERIUM DES GESCHLECHTES (1933)

Zehn Jahre nach Erscheinen des STEINACH-FILMS taucht Dora Richter, welche durch den Film inspiriert Anfang der 1920er Jahre Hirschfelds Institut in Berlin aufgesucht hatte, selbst auf der Leinwand auf. Gemeinsam mit Charlotte Charlaque und Toni Ebel, die sie vermutlich über das Institut in Berlin kennengelernt hatte und mit denen sie eine innige Freundinnenschaft verband,⁸ erschien sie 1933 in der österreichischen Tonfilm-Produktion MYSTERIUM DES GESCHLECHTS. Der von Lothar Golte und Carl Kurzmaier produzierte Film, der in Österreich nur wenige Wochen nach der Ausschaltung des Parlaments inmitten des schnell voranschreitenden Umbaus der Ersten Republik zum austrofaschistischen Regime erschienen ist und nur wenige Tage später wegen »Gefährdung der Gesundheit und der körperlichen Sicherheit der Kinobesucher« (»Der Film« 1933: 6) verboten wurde, wurde als »großer Sexual-Tonfilm« beworben. Eingelagert in eine fiktive romantische Rahmenhandlung über die Medizinstudentin Elisabeth und ihren Studienkollegen Felix,⁹ welche kurz vor ihrem abschließenden Examen stehen, zeigt der Film dokumentarische Szenen über die »Probleme der Sexualwissenschaft«.¹⁰ Dazu gehören unter anderem im Operationssaal aufgenommene dokumentarische Szenen von gewalttamen Geschlechtsangleichungen an intergeschlechtlichen Menschen ebenso wie die Ergebnisse »erfolgreich« durchgeföhrter Geschlechtsumwandlungen

8 Zur Biografie von Charlaque siehe Raimund Wolfert *Charlotte Charlaque. Transfrau, Laienschauspielerin, »Königin der Brooklyn Heights Promenade«* (2021); zur Beziehung zwischen Charlaque und Ebel sowie zur Kritik von Lesarten, die diese als bloße Freundinnenschaft auslegen, siehe Zavier Nunns *Liminal Lives* (im Erscheinen).

9 Gespielt von Renate Lansky und Otto Hartmann.

10 Dass durch den Charakter Elisabeth Gärtner eine Frau als Medizinstudentin repräsentiert wurde, ist insofern bemerkenswert, als Frauen zwar seit 1900 an der Medizinischen Fakultät der Universität Wien zugelassen wurden, sie aber zunächst weiterhin aus den Vorlesungen ausgeschlossen wurden und sich das männlich geprägte Bild des »kompetenten Arztes« trotz einer bereits Ende der 1920er Jahre deutlich angestiegenen Anzahl praktizierender Ärztinnen beharrlich hielt.

sowie eine Verjüngungsoperationen mittels Keimdrüsentransplantion. Daneben diskutiert der Film Eugenik, Suchtmittelkonsum und Geburtenkontrolle.

Das titelgebende »Mysterium des Geschlechts« begegnet den Zuschauer_innen zunächst in einem rauchigen Lokal, welches das studentische Paar aufgesucht hatte, um »sexuell abnorme Menschen« in ihrem Milieu zu beobachten – nur zu Studienzwecken, wie sie sich gegenseitig als auch dem Kino-Publikum versichern. Das Aufsuchen von subkulturellen Orten wie Bars und Tanzlokalen war eine gängige Praxis sexualwissenschaftlicher Forschung, die bereits Krafft-Ebing und Hirschfeld genutzt haben, um durch ihre Beobachtungen Material für ihre Studien zu sammeln. Als Beobachter_innen bedarf die Sexualität und das Geschlecht von Elisabeth und Felix dabei keiner Erklärung. Sie sind nicht Teil des Mysteriums, das der Film entschlüsseln will.

In Österreich wurden, anders als in Deutschland, auch gleichgeschlechtliche Handlungen von Frauen, nicht nur von Männern, als »Unzucht« strafrechtlich verfolgt.¹¹ Dennoch gab es Bars und andere subkulturelle Orte, wie die in MYSTERIUM dargestellte Bar. Dort tanzen Männer mit Männern, Frauen mit Frauen und Geschlechternormen werden durch Kleidung, Frisuren und allerlei Accessoires durchkreuzt. Schließlich wird eine Performerin,¹² die in dem von ihr vorgetragenen Lied davon träumt, »wie Baker, Josephine« in »London, Paris und Wien« zu tanzen, als »Mann« enttarnt. Dieses zwielichtige Milieu, das die Hauptcharaktere gleichermaßen schockiert und fasziniert zurücklässt, wird daraufhin in die Raster der wissenschaftlichen Objektivität übersetzt. Denn am folgenden Tag wohnen die Studierenden einer Operation bei, bei der laut Film-Narrativ »ein männlicher Patient sein Geschlecht ändern lassen will«. »Einige Fälle«, so kommentiert die Studentin, während sie sich auf dem Weg zum Operationsaal einen weißen Kittel umbindet, sollen bereits »ausgezeichnet gelungen seien«. In den darauffolgenden dokumentarischen Szenen werden Dora Richter, Charlotte Charlaque und Toni Ebel, die innerhalb der Narration des Filmes unbenannt bleiben, ins Bild gesetzt.

¹¹ Der entsprechende Paragraph, § 129 I lit. b. wurde 1852 im Strafgesetzbuch eingeführt, hatte aber bereits Vorläufer im Theresianischen Strafrecht, das 1770 in Kraft trat. Die strafrechtliche Verfolgung weiblicher und männlicher Homosexualität wurde in der Zweiten Republik erst 1971 durch die Kleinen Strafrechtsreform sukzessive abgeschafft. Erst 2002 wurde der § 209 aufgehoben, der das Schutzalter für männliche Homosexualität bis dahin auf 18 Jahre festgelegt hatte – im Gegensatz zum Schutzalter für heterosexuelle oder lesbische Jugendliche, das bei 14 Jahren lag.

¹² Gespielt wurde sie auf Empfehlung von Magnus Hirschfeld von der in Wien geborenen Tänzerin und Performerin Lareine (vgl. »Wer ist Lareine?« 1933).

In langen Wintermänteln und Hüten gekleidet blicken sie abwechselnd in die Kamera und zueinander. In der darauffolgenden Nahaufnahme legt Charlotte Charlaque ihren Arm liebevoll um Dora Richter und Toni Ebel und wendet ihr Gesicht den beiden Freundinnen zu. Die Gesten wirken vertraut, zärtlich und intim (vgl. Abb. 15). Die drei Frauen scheinen miteinander zu reden, sie lachen und wenden ihren Blick von der Kamera ab. Doch werden ihre Stimmen durch die Narration des Erzählers übertönt, welcher sie als »drei Personen, die ihrer Kleidung gemäß Frauen zu seien scheinen« vorstellt. »Tatsächlich«, so das *Voice-Over*, handele es sich aber um »Männer, die in Folge ihrer seelischen Einstellung seit ihrer Geburt weibliche Einstellungen besaßen und über ihren Wunsch auf operativem Wege zu Frauen wurden«. Die Ergebnisse dieser Operationen werden sodann ins Zentrum der diagnostischen Kamera gerückt.

Abb. 15: V.l.n.r.: Toni Ebel, Charlotte Charlaque und Dora Richter in MYSTERIUM DES GESCHLECHTS



Quelle: Filmarchiv Austria

Dabei fällt auf, dass im Gegensatz zum zehn Jahre zuvor erschienenen STEINACH-FILM, operative »Geschlechtsumwandlung« am Menschen nicht nur als

technisch umsetzbare Möglichkeit inszeniert und intelligibel gemacht wird, sondern sich darüber hinaus auch das Verständnis davon, was eine erfolgreiche »Geschlechtsumwandlung« konstituiert, gewandelt hat. Standen zu Beginn der 1920er Jahre noch die Endokrinologie und die Transplantation von Keimdrüsen im Mittelpunkt des Unterfangens, Geschlecht physisch und psychisch zu formen, fokussiert MYSTERIUM DES GESCHLECHTS eine Dekade später primär die Errungenschaften der plastischen Chirurgie und deren Techniken der Ausformung von Genitalien. Die »Herrschaft der Drüsen« (vgl. Loewenstein 1926) und die mit ihr verbundene Inwertsetzung rassifizierter und animalisierter Körper scheint sich dem Ende entgegenzuneigen. Gleichzeitig wird das Kino zum buchstäblichen Operationssaal, wenn die Kamera Schritt für Schritt und Schnitt für Schnitt den Ablauf einer Vaginoplastik an einem intergeschlechtlichen Körper nachvollzieht und die Genitalien von Dora Richter, Charlotte Charlaque und Toni Ebel als Evidenzen »erfolgreich durchgeführter Geschlechtsumwandlungen« im *Close-up* zeigt, während aus dem *Off* ins Bild hineinragende behandschuhte Hände die Schamlippen auseinanderziehen. An der gewaltvollen Logik der filmischen Inszenierung scheint sich wenig geändert zu haben; sie ist gewissermaßen sogar noch expliziter.

Die Kamera nimmt die nackten Körper der drei Frauen in den Fokus, um nach »Rückständen ihrer Männlichkeit« zu suchen; sie exponiert, die bereits bekannten gewaltvollen Repräsentationslogiken wiederholend, ihre Genitalien vor der Kamera, um zu eruieren, welche der drei die »glaubhafteste« Frau sei. Dennoch liefert der Film auf visueller Ebene, der Gewalt der diagnostischen Kamera und der pathologisierenden Narration zum Trotz, doch auch einen flüchtigen Einblick in die intimen Beziehungen von Richter, Charlaque und Ebel. Er porträtiert diese als miteinander in Beziehung stehende, einander zugewandte und Freude empfindende Personen. Auch wenn dies nur ein flüchtiger »Schimmer« (Steinbock 2019) ist, der kurz auf der Leinwand aufflackert, eröffnen diese Szenen den Horizont dafür, trans* Leben in der Vergangenheit jenseits der gewaltvollen Register der Archive vorzustellen, welche diese Personen nur als pathologische Einzelfälle und gescheiterte Subjekte fest-schreiben. Inmitten all der Gewalt, die sie umgibt und welche sie filmisch konstituiert, scheinen sie Geborgenheit in ihrer Umarmung zu finden. Bevor der Film verboten wurde, eröffnete er für einen kurzen Moment die Möglichkeit, trans* Horizonte auf der Leinwand zu erblicken, die trotz aller sie umgebenden Gewalt affirmativ und zärtlich sind. Die Intimität dieser Gesten hallt bis in die Gegenwart hinein und erlaubt auch mir als forschende Person, die diese Bilder Jahrzehnte später betrachtet, etwas anderes zu fühlen als Verzweiflung

und Trauer. Der sich in MYSTERIUM DES GESCHLECHTS eröffnende Horizont liefert flüchtige Eindrücke erfüllter Leben, die sich der Gewalt der visuellen und medizinischen Archive entziehen.

Abb. 16: Die erhabene Perspektive der Mediziner_innen



Quelle: Filmarchiv Austria

Dennnoch ist auch die Intelligibilität dieses Horizonts durch die in diesem Kapitel nachgezeichneten Genealogien medialer Diskurse über »Geschlechtsumwandlung« bedingt. Die damit verbundenen Geschichten der Verquickung von Wissenschaft und Spektakel mit samt ihrer kolonialen und entmenschlichenden Gewalt gestern nicht nur durch die dem Film zugrundeliegenden Logiken, ihr Echo manifestiert sich auch am Ende des Films. So führt MYSTERIUM DES GESCHLECHTS die Zuschauer_innen zum Abschluss in den Wiener Wurstelprater, wo die beiden Hauptcharaktere Elisabeth Gärtner und Felix Werkmann ihr erfolgreich absolviertes Medizin-Examen feiern (vgl. Abb. 16). Doch bevor sie in die Kamera winkend mit Kettenkarussell und Hochschau'bahn fahren, nehmen die beiden frischen Absolvent_innen die erhabene Perspektive des Wiener Riesenrads ein, die gleichsam symbolisch für die erhabene Perspektive wissenschaftlicher Objektivität einsteht, während sich zu ih-

ren Füßen der Prater als Spielwiese der zu erforschenden »Mysterien des Geschlechts« erstreckt. Das Ende des Films re-establiert so den dominanten Blick der Medizin und dessen Fähigkeit zu sehen, ohne gesehen zu werden.

Visualisierungen der Moderne zwischen Riesenrad und Labor

Dass ausgerechnet das Wiener Riesenrad sowohl im STEINACH-FILM als auch zehn Jahre später in MYSTERIUM DES GESCHLECHTES so prominent vorkommt, ist bei genauerer Betrachtung weniger verwunderlich. Wie Alexandra Seibel in ihrer Studie *Visions of Vienna* (2017) aufzeigt, waren der Prater und das Wiener Riesenrad beliebte Motive im nationalen und internationalen Film, wobei der Prater häufig als transgressiver Raum sexueller Versuchungen und klassenübergreifender Begegnungen fungierte. Gleichzeitig war, so Seibel, der Prater auch ein beliebter Ort für filmische Repräsentationen der Krise der Moderne sowie eine Kontaktzone, in der Gegenteiliges aufeinandertraf, soziale Beziehungen und neue Freiheiten ausgehandelt wurden (vgl. ebd.: 32). Das Riesenrad wiederum symbolisierte nicht nur Repetition und Zirkularität, sondern war darüber hinaus auch das Symbol der Moderne schlechthin: »Epitomized by the famous Ferris wheel, which was built in 1897 and became the icon of modernity in Vienna, the fairground functioned as a playground for social masquerade and seduction« (Seibel 2017: 25, Herv. i.O.). In beiden hier untersuchten Filmen symbolisiert das Riesenrad aber auch die visuelle Überlegenheit der Wissenschaft – sei es Medizin oder Biologie –, deren objektiver Blick sich vom Labor und Operationssaal metaphorisch auch über die Spektakel des Praters erstreckte. Diese Perspektive, zu der die Zuschauer_innen der Filme eingeladen sind, verspricht die im Prater kondensierten und als krisenhaft verstandenen Körper der »Anderen«, die die soziale Ordnung zu bedrohen schienen, zu demystifizieren, zu ordnen und schlussendlich durch medizinische Intervention in die gesellschaftliche Ordnung einzufügen. Analog zum Diskurs über »Geschlechtsumwandlung« in Printmedien führten Filme wie DER STEINACH-FILM und MYSTERIUM DES GESCHLECHTES im frühen 20. Jahrhundert zu einer medial vermittelten Neuverhandlung von Geschlecht und dessen Wandelbarkeit, im Zuge derer kulturelle Ängste, die mit Erfahrungen der Moderne und der Veränderung der sozialen Ordnung einhergingen, eingefangen wurden. Homosexuelle, hermaphroditische, alternde, geschlechter-nicht-konforme und behinderte Körper wurden durch die Filme in einer »kurativen Imagination« (Kafer 2014: 27) zusammengebunden, in welcher ihre Zu-

kunft als Teil des modernen Volkskörpers ausschließlich über jene Intervention denkbar wurde, die ihre Queerness, ihre Geschlechtertransgression, ihr Alter und ihre Behinderung gleichermaßen auslöschen sollte – Homosexualität sollte geheilt, eindeutige Geschlechter wiederhergestellt, Behinderungen beseitigt und der Alterungsprozess umgekehrt werden. Nichtsdestotrotz eröffneten diese visuellen Grammatiken für bestimmte Subjekte neue Horizonte, in denen sie sich selbst wiedererkennen konnten und ihre Identität und ihre Körper artikulierbar wurden. Auf entscheidende Weise waren diese Horizonte jedoch von einem klinischen Blick geprägt, der wenig Raum für Identitäten und Körperpraxen jenseits medizinischer Intervention bot.

