

KATRIN KÖPPERT

DAS ‚HANDWERK‘ DES SCHMERZES. FOTOGRAFIE ZWISCHEN AUTOMATISIERUNG UND AFFIZIERUNG

Vor schwarzem, schimmerndem Hintergrund zeichnet sich in Halbnähe und aufrechter Pose ein Bild versehrter Männlichkeit ab (Abb. 12.1), das einerseits an die spätmittelalterliche Darstellung des Wundenmanns (Abb. 12.2) und andererseits die des Heiligen Sebastian erinnert (Abb. 12.3). Die spätmittelalterliche Darstellung des Wundenmanns diente dem medizinischen Blick auf den Körper und ermöglichte dem Chirurgen zu erlernen, welche Verwundungen durch spitze Gegenstände entstehen und was unternommen werden müsste, um die Körperfunktionen wiederherzustellen.¹ Das Bild des Heiligen Sebastian koproduzierte die Verehrung des christlichen Märtyrers, der vor allem im Mittelalter als Schutzpatron gegen die Pest und andere Seuchen angerufen wurde. In beiden Fällen steht das Bild für die Abwendung bzw. Milderung von Schmerzen. Der Wundenmann wie auch der Heilige Sebastian informieren die westliche visuelle Kultur des Schmerzes als eine der Anästhesie, der Herstellung von Empfindungslosigkeit.²

Beiden, dem Wundenmann und dem Heiligen, gemein ist der ruhende, nahezu in sich gekehrte Blick. Dieser wird in der vorliegenden Fotografie adaptiert (Abb. 12.1). Der Blick ist hier ein erdulgender, einer, der dem Schmerz, aber auch der betrachtenden Person durch unmittelbaren Augenkontakt standhält. Männlichkeit im Schmerz, so ließe sich der Blick lesen, artikuliert sich als stählerne.³ Der beim Heiligen Sebastian noch nach oben gekehrte Blick, der Gottesverbundenheit, Hingabe an Gott und Erhabenheit zum Ausdruck bringen sollte⁴, ist in der Fotografie durch die Direktheit des Blicks in eine Geste transformiert, die trotz Verletzung Kühnheit re-präsentiert. Mit der Fotografie – so ließe sich an dieser Stelle behaupten – wird eine Männerfantasie eingelöst: wahre Standhaftigkeit, ganz gleich, welcher Schmerz dem Körper zugefügt wird.

¹ Eugen Blume/Annemarie Hürlimann/Thomas Schnalke/Daniel Tyradellis (Hg.), *Schmerz. Kunst + Wissenschaft*, Berlin, 2007, S. 139.

² Sigrid Weigel, „Schmerz-Wissen: Vom Mythos zum Labor“, in: Corina Caduff/Tan Wälchli (Hg.), *Schmerz in den Künsten*, Zürich, 2008, S. 22-41.

³ Ernst Jünger, „Über den Schmerz“, in: ders., *Sämtliche Werke, Band 7, Essays I*, Stuttgart, 2002 [1934], S. 145-191.

⁴ Andreas Henning/Gregor J. M. Weber (Hg.), „Der himmelnde Blick“ – *Zur Geschichte eines Bildmotivs von Raffael bis Rotari*, Dresden, 1998, S. 25. Siehe auch Georges Didi-Huberman, *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*, München, 1999.



12.1 – Albrecht Becker, *Becker punktiert*, o.D.



12.2 – Meister Hans von Gersdorff, *Feldbuch der Wundartzney*, 1562



12.3 – Guido Reni, *Heiliger Sebastian*, ca. 1615

Dieser Rede soll nun die Gegenrede folgen. Ich werde am Beispiel der obigen Fotografie, der ähnliche Fotografien aus dem Konvolut des hier zu sehenden Amateurfotografen Albrecht Becker zur Seite gestellt werden könnten, argumentieren, dass der geschlechterstereotype Automatismus, der Männlichkeit mit stählernem Schmerzaushalten verbindet, nicht greift. Um dies darzulegen, werde ich mich den im Bild zentral zur Ansicht gebrachten Händen widmen. Dabei interessiert mich insbesondere das Verhältnis zwischen amateurischen Medienpraktiken und Handwerk, Automatismus und Entautomatisierung sowie Fotografie und Affizierung.

Um das Verhältnis zu erörtern, werde ich zuerst die Bedeutung des Handwerks und da speziell die Bedeutung der Hand innerhalb des Medienamateur-Diskurses diskutieren. Im Anschluss beschäftige ich mich mit der sich durch die Fotografie Beckers ergebenden Eigensinnigkeit, die, insofern sie auf die sinnliche, also affektive Qualität im zeitlichen Intervall zurückgeht, zu Verschiebungen des Medienamateurischen führt. Diese Verschiebungen bzw. Überformungen sind davon geprägt, sich als Medienamateur_in nicht länger auf Öffentlichkeit als einziger Alternative der Verhandlung des Politischen hin zu orientieren. Vielmehr zeigen sie die entautomatisierende, also meiner Lesart nach queerpolitische Dimension dessen auf, sich dem Scheitern gegenüber offen und empfänglich zu zeigen. Ergebnis meiner Auseinandersetzung mit der Fotografie Albrecht Beckers wird also sein, Schmerz als entautomatisierendes ‚Handwerk‘ fotografischer Affizierung statt Anästhetisierung zu verstehen. Damit steht im Zusammenhang, Schmerz als queeres Intervall zu etablieren, das Bündnisse hervorbringt, die nicht auf einem liberalen Subjektverständnis beruhen. Ich werde darlegen, dass die privaten Selbstdarstellungen des Fotografen Albrecht Becker, für die ich die obige als typisches Beispiel ausgewählt habe, eine Neuformulierung von Schmerz und Verletzbarkeit im Kontext der homosexuellen visuellen Kultur anregen. Nicht nur aufgrund dessen, dass seine circa 100.000 Selbstbilder nahezu über das gesamte 20. Jahrhundert entstanden sind, sondern auch, weil sie in Form der visuellen und sinnlichen Ästhetik des Schmerzes aus dem Kanon der privaten und zum Teil künstlerischen Fotografie seiner Zeit, aber auch unserer Gegenwart hervorstechen, stellen sie einen ganz besonderen Fund dar. Ich werde sie daher gegen den Strich der – vor dem Hintergrund gesellschaftlicher Diskriminierungen und körperlicher sowie psychischer Verletzungen erzählten – westlichen Geschichte der Medialisierung und Visualisierung männlicher Homosexualität lesen.

Albrecht Becker: Ein fotografisches Martyrium

Die Fotografie, die mir als Aufhänger dient, ist Teil eines Konvoluts, das, wie bereits erwähnt, mit circa 100.000 Selbstverletzungsdarstellungen das nahezu gesamte 20. Jahrhundert als Martyrium visualisiert. Albrecht Becker ist Subjekt und Objekt dieser Selbstaufnahmen. Im Harz geboren, in Quedlinburg

zum Schneider ausgebildet, im Nationalsozialismus nach § 175 RStGB inhaftiert, in der Bundesrepublik als Bühnenausstatter beim Film, später beim Fernsehen beschäftigt, fotografiert sich Becker in seinen vier Wänden durch sein Leben, das aufgrund seiner Homosexualität und BDSM⁵-Leidenschaft von Verfolgung, Stigmatisierung und Diskriminierung geprägt war.

Seine Fotografien, die er in seinem 90. Lebensjahrzehnt in den 1990ern dem Archiv des Schwulen Museums Berlin übergab, ließen sich sicherlich als Zeugnisse eines introjizierten gesellschaftlichen Hasses oder des Durcharbeitens des Traumas seiner Inhaftierung während des Nationalsozialismus lesen. Daher – so könnte abgeleitet werden – sehen wir inmitten der mitunter martialischen Schmerzdarstellungen Insignien der Mannhaftwerdung, wie stählerne Blicke, konfrontative Zentralperspektiven und die durch Modifikationen wie Paraffineinspritzungen hervorgerufene Vergrößerungen seines Geschlechts.

Jedoch lenken noch darzulegende motivische Elemente, formalästhetische Aspekte, aber auch materielle Beschaffenheiten von dieser durchaus naheliegenden Lesart ab. Sie lassen das Bild griffig und zu einem ‚Handwerk‘ werden – jedoch ohne Könnerschaft und herzerwärmenden „Wertkonservatismus“.⁶ Ich komme damit zur Bedeutung seiner Hände in den Fotografien und dies vor allem vor dem Hintergrund, dass wir es hier mit Medienpraktiken des Amateurlischen und des Selbermachens zu tun haben.

Fotografie als ‚Handwerk‘: Medienamateur_innen

Zwei Hände, übereinander auf dem Bauch abgelegt, bilden das Zentrum der Schwarz-Weiß-Fotografie (Abb. 12.1). Sie wurde von Becker selbst nicht datiert, befand sich aber in einem Karton, der vom damals im Archiv für den Nachlass Beckers zuständigen Kunsthistoriker Andreas Sternweiler mit der vagen Zeitangabe 1970-1979 versehen wurde.⁷ Auf den Händen ist jeweils ein Stern zu sehen, der an die Kompassrose erinnert – ein in der Tätowierszene aufgrund der Nähe zur Seefahrt beliebtes Motiv. Statt der Richtungsangaben Nord-Ost-Süd-West zwischen den Zacken sind auf der oberen Hand Buchstaben zu sehen, die das Wort ‚Arschficker‘ bilden. Die pejorative Bezeichnung für männliche Homosexuelle wird hier affirmiert ins Selbstbild eingebracht.

⁵ BDSM ist das Amalgam dreier Akronyme: B&D stehen für *bondage* und *discipline*, also Hörigkeit und Disziplin; D/s für *domination* und *submission*, Herrschaft und Unterwerfung; SM für Sodomasochismus. Ich werde im Verlauf dieses Artikels die Terminologie BDSM nutzen, da es sich um einen Community-Begriff handelt, der freiwillige Wahl und konsensuelle Praktiken in den Vordergrund stellt. Margot Weiss, *Techniques of Pleasure: BDSM and the Circuits of Sexuality*, Durham NC, 2011, S. vii; Robin Bauer, *Queer BDSM Intimacies. Critical Consent and Pushing Boundaries*, Houndmills, 2014, S. 2.

⁶ Richard Sennett, *Handwerk*, Berlin, 2007.

⁷ Andreas Sternweiler, *Fotos sind mein Leben: Albrecht Becker*, Berlin, 1993.

Der Kompass gibt die ‚Orientierung‘⁸ vor: Sie lautet schwuler Sex. Bereits mit dem Verweis auf sexuelle Praktiken findet eine Veralltäglicung und Profanierung des, wie ich vorher dargelegt habe, sakralen Bedeutungshorizonts von Schmerzenszenierungen statt. Schmerz wird nicht als Quelle des Erhabenen, sondern des Banalen visualisiert. Gleichzeitig wird mit dem Konzept sexueller Identität gebrochen, weil – trotz des Hinweises im Bild, ‚Arschficker‘ zu sein und/

oder als solcher gesehen zu werden – aufgrund der modifizierenden Eingriffe kein funktionstüchtiger Penis zur Verfügung steht.⁹ Die Kausalität zwischen Geschlecht, sexueller Praxis und sexueller Identität, die Judith Butler als einen Effekt des ideologischen Systems der Zweigeschlechterordnung kritisch diskutierte¹⁰, wird in schöner Queermanier durchschnitten. D. h., dass es zwischen dem Geschlecht einer Person und ihren sexuellen Vorlieben keinen Automatismus gibt. Danach gründet schwule Identität nicht darauf, eine bestimmte sexuelle Aktivität durchzuführen. Becker kann ‚Arschficker‘ sein, ohne tatsächlich aktiv mit Männern zu verkehren. Im Umkehrschluss hieße das, er könne etwas tun, ohne es zu sein. Die Hände betonen dieses Tun, ohne etwas *per se* zu sein, und verweisen auf die praktische Ebene sexueller Identität, die nicht als vorausgesetzt oder biologisch essentialisiert verstanden werden kann, sondern als eine Tätigkeit, als etwas, an das Hand angelegt wird, das gemacht wird und somit keinen Automatismus darstellt. Diesen für Queere Theorie zentralen Gedanken möchte ich aufnehmen und im Folgenden auf die mediale Dimension des Fotografierens beziehen.

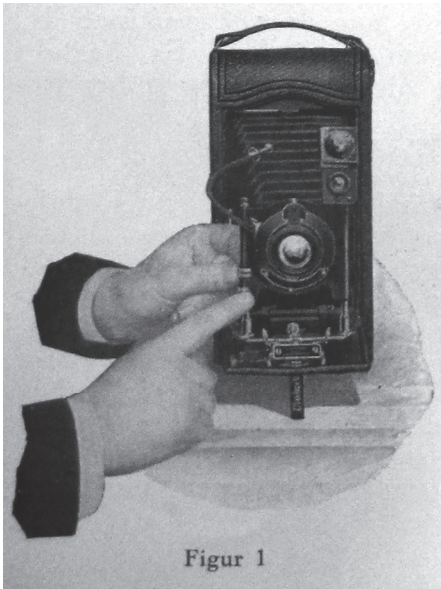
Insbesondere im Kontext des Medienamateurischen steht die Hand im Vordergrund. Hände heben die Technologie hervor, die es zu ertüfeln oder auszuprobieren gilt. Vom Rest des Körpers entkoppelt, sind in frühen Fotografie-Amateurratgebern oder späteren Home-Computer-Werbeanzeigen Hände abgebildet, wie sie die neueste Technologie halten und/oder bedienen (Abb. 12.4 bis 12.7). Die Hände sollen scheinbar die praktische Anwendung von Technologie im heimischen Zusammenhang symbolisieren. Dass die Anwendung von Fotokameras oder Heimcomputern nicht ohne Berührung erfolgt, wird durch die Hand signalisiert. Das Benutzungsparadigma ist eines der metaphorischen Haptik. Insofern diese Haptik in den Ratgebern und Anzeigen in ein heteronormatives Setting eingebunden ist, d. h. wir in anderen Bildern tüftelnde Familienväter mit im Hintergrund kochenden Frauen sehen, konstruiert – so Simon Strick – der amateurische Diskurs Technologiebenutzung und -berüh-

⁸ Wenngleich ich aufgrund der Motivik des Kompasses die Begrifflichkeit der Orientierung aufgreife, möchte ich unter Verweis auf Sara Ahmeds Auseinandersetzung auf die problematische, weil essentialisierende Ebene von Sexualität als Orientierung hinweisen. Sara Ahmed, *Queer Phenomenology. Orientations, Objects, Others*, Durham NC, London, 2006.

⁹ Nicht nur dürfte die Erektion mit solchen schweren Piercings erschwert sein, sondern Becker war auch aufgrund zahlreicher Luft- und Paraffineinspritzungen nicht mehr in der Lage, den Sexualakt auszuführen. Dies geht unter anderem aus der von Sternweiler zusammengetragenen Biografie wie aber auch Randbemerkungen im Nachlass hervor. Sternweiler (1993), *Fotos*.

¹⁰ Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt/M., 1991.

rung als *safe*.¹¹ Damit geht einher, dass das die Technik berührende Subjekt im Rahmen seiner normativen Einbettung als nicht gefährdet verstanden werden soll. Diese Interpretation entspricht der gewohnheitsmäßigen Verschaltung des Medienamateur-Begriffs mit Konzepten bürgerlicher und (neo-)liberaler Subjektivität.



Figur 1



12.4 und 12.5 – Handbedienung I und Handbedienung II, beide 1938



12.6 – Geschütztes Hantieren, 1984

¹¹ Simon Strick, „The Straight Screen: Begradigungsarbeiten am iPhone“, in: *Feministische Studien*, 2 (2012), S. 228-244: 233.

Inside Apple

Apple Computer Inc. ©1983 Macintosh, Macintosh, Coprocessor, California 95014 Vol 1 No 1
For the authorized Apple dealer nearest you call 800-538-9696 (800-665-9238 in California)

Fruitful Connections.

There are more people in more places making more accessories and peripherals for Apple than for any other personal computer in the world.

Thanks to those people – in hundreds of independent companies – you can make the humblest 1978 Apple II turn tricks that are still on IBM's Wish List for 1984.

But now we're coming out with our very own line of peripherals and accessories for Apple's Personal Computers.

For two very good reasons. First, compatibility. We've created a totally kluge-free family of products designed to take full advantage of all the advantages built into every Apple.

Second, service and support.

Gutenberg would be proud.

Old Faithful Silents® has now been joined by New Faithfuls, the Apple Dot Matrix Printer and the Apple Letter Quality Printer.

So now, whatever your budget and your needs, you can look your Apple to printer that's specifically designed to take advantage of all the features built into your Apple. With no compromises.

The 700 Apple Dot Matrix Printer is redefining "correspondence quality" with exceptional legibility.

With 144 dots per square inch, it can also create high resolution graphics.

The Apple Letter Quality Printer which gets the words out about 33% faster than other daisy-wheel printers in its price range, also offers graphics capabilities. See your authorized Apple dealer for more information and demonstrations. Because, unfortunately, all the news fit to print simply doesn't fit.

A joy to behold.

The new Apple joystick II is the ultimate hand control device for the Apple II.

Why is it such a joy to use? With two firing buttons, it's the first ambidextrous joystick – just as comfortable for lefties as righties.

Of course, it gives you 360° cursor control (not just 8-way like some game-oriented devices) and full X-Y coordinate control.

And the joystick II contains high-quality components and switches tested to over 1,000,000 life cycles.

Which makes it a thing of beauty. And a joystick forever.

Up the creek without a paddle?

Or less in space? Or down in the dashboard?

Whatever your games, you'll be happy to know that someone has finally come out with game paddles built to hold up under blistering heat. Without giving you blisters.

Apple Hand Controller II game paddles were designed with one recent discovery in mind: People playing games get excited and can squeeze very hard.

So we made the cases extra rugged. We had switches tested to 1,000,000 life cycles. We shaped them for holding hands and placed the firing buttons on the right rear side for maximum comfort.

So you'll never miss a shot.

Launching pad for numeric data.

Good things for crunchem of numbers.

Apple now offers a numeric keypad that's electronically and aesthetically compatible with the Apple II Personal Computer.

So you can enter numeric data faster than ever before.

The Apple Numeric Keypad II has a standard calculator-style layout. Appropriate.

because unlike some other keypads, it can actually function as a calculator.

The four function keys to the left of the numeric pad should be of special interest to people who use MacCalc. Because they let you zip around your work done more easily than ever, adding and deleting entries. With one hand and not behind your back.



12.7 – Knöpfe drücken, 1983

Mit der Bezeichnung Medienamateure_innen sind all jene nicht-professionellen Produzent_innen von Fotografien oder auch Filmen gemeint, die heute als Internetakteur_innen auch als Prosumer¹², Produser¹³ oder schlicht User bezeichnet werden.¹⁴ Mediengeschichtlich handelt es sich um aus Liebhaberei an einer Sache sich engagierende Nicht-Profis, die als Foto- und Film-, und auch Funkamateure_innen im Privaten, aber auch in semiöffentlichen Vereinen ab 1900 agierten.¹⁵ Dabei hatte der Amateurbegriff lange Zeit ein schlechtes

¹² Der Begriff wurde von Alvin Toffler im Rahmen seiner Utopie einer Technokultur, in der Konsumierende aktiv an den Produktionsprozessen beteiligt werden, geprägt. Alvin Toffler, *Die Zukunftschance. Von der Industriegesellschaft zu einer humaneren Zivilisation*, München, 1980.

¹³ Axel Bruns zufolge ist der Produser, der „aus eigenem Antrieb aktive, kreative Ersteller und Weiterbearbeiter neuer Inhalte, wie er heutzutage in Projekten von der Open-Source-Software über die Wikipedia bis hin zu *Second Life* zu finden ist“ und unterscheidet sich vom Prosumer dahingehend, dass er abseits von kommerziellen Interessen nutzergesteuerte Kollaborationsprojekte gestaltet. Axel Bruns, „Vom Prosumer zum Produser: Ein neues Verständnis nutzergesteuerter Inhaltserschaffung“, auf: *produsage.org*, online unter: <http://produsage.org/node/55>, zuletzt aufgerufen am 28.10.2015.

¹⁴ Susanne Regener/Katrin Köppert, „Medienamateure in der homosexuellen Kultur“, in: dies. (Hg.), *Privat-öffentlich. Mediale Selbstentwürfe von Homosexualität*, Wien, Berlin: 2013, S. 7-18: 12.

¹⁵ Timm Starl, Knipser, *Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 und 1980*, München, 1995, S. 12; Susanne Regener, „Medienamateure – Fotografie und soziale Praxis im Alltag“, in: Annabelle Hornung/Helmut Gold/Verena Kuni/Tina Nowak (Hg.), *DIY. Die Mitmach-Revolution*, Mainz, 2011, S. 176-187.

Image, da er seit der deutschen Klassik mit Dilettantismus¹⁶ und, wie es in Alfred Lichtwarks programmatischer Schrift¹⁷ deutlich wird, Weiblichkeit¹⁸ verbunden wurde. Diese pejorativen Konnotationen scheinen sich durch die alltägliche Praxis mit digitalen Medien seit der Jahrtausendwende sukzessive und zugunsten einer allgemeinen Aufmerksamkeit für Amateurisches durch professionelle Medien, Wissenschaft und Kunst aufzulösen.¹⁹ Heute belebt das Amateurische als nicht wegzudenkender, ökonomischer Teil das Internet und versorgt uns mit Instagram-Bilderwelten oder Pinterest-Anleitungen.

Schon Alfred Lichtwark hob in seiner Schrift zur Bedeutung der Amateurfotograf_innen die ökonomische Seite ihres Handelns hervor und versuchte, indem er auf den volkswirtschaftlichen Nutzen anspielte, eine Aufwertung zu erzeugen.²⁰ Damit begründete er diskursiv, was – wie Ramon Reichert behauptet – für die digitalen Amateur_innen konstitutiv ist: Die Subjektkonstitution von Amateur_innen ereignet sich in einem Terrain, das in Prozesse der Ökonomisierung und Vermarktlichung eingebunden ist.²¹ Schon die Amateurfotograf_innen zu der Zeit der Jahrhundertwende bedienen sich der Diskurse der ökonomisch durchdrungenen und auf Konkurrenzialität beruhenden Selbstoptimierung. Mit der neuesten technologischen Entwicklung ausgestattet, wetteifern sie in Vereinen um „durchgehende Glattheit, Gleichmäßigkeit und Schärfe“.²² Die Technologie, die nicht von dem ökonomischen Druck abgekoppelt werden kann, scheint den Rahmen für den ästhetischen Ausdruck zu bestimmen. Immer bessere Linsen, Kameras und Filmrollen, die es zu erwerben und mit denen es zu experimentieren gilt, formulieren das Ziel, „alles klar und deutlich auf die Platte zu bringen“.²³ In die Liebhaberei – dies wird hier deutlich – schreibt sich nicht nur der ästhetische Ausdruck der Präzision und Schärfe ein, sondern auch der Diskurs der wahren Könnerschaft, der Meisterschaft.

Hands-on-Devise: Medienamateure revisited

Dem gegenüber steht eine Konzeption des Medienamateurischen, die ich bezogen auf Albrecht Becker etablieren und in den Kontext eines queer-poli-

¹⁶ Christine Heidemann, *Dilettantismus als Methode. Mark Dions Recherchen zur Phänomenologie der Naturwissenschaften*, Dissertation Justus-Liebig-Universität Gießen, online unter: <http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2006/3803/pdf/HeidemannChristine-2005-12-16.pdf>, zuletzt aufgerufen am 28.10.2015.

¹⁷ Alfred Lichtwark, *Die Bedeutung der Amateurphotographie*, Halle, 1894.

¹⁸ Lichtwark, indem er meint einen Gag zu machen, sagt, dass der Frau Dilettantismus zu verzeihen sei, Männern hingegen nie. Ebd., S. 6.

¹⁹ Ramón Reichert, *Amateure im Netz. Selbstmanagement und Wissenstechnik im Web 2.0*, Bielefeld, 2008.

²⁰ Lichtwark (1894), *Amateurphotographie*, S. 6.

²¹ Reichert (2008), *Amateure*, S. 13.

²² Lichtwark (1894), *Amateurphotographie*, S. 9.

²³ Ebd., S. 8.

tischen Medien,handwerks‘ stellen möchte. Die von Dieter Daniels als *Hands-on*-Devise beschriebene Ikonografie der Hand ist nämlich nicht zwingend und automatisch nur Ausdruck des hinter der Technik stehenden Subjekts, das sich in seiner Bedienfähigkeit und Könnerschaft ausweisen will. Eher markiert Beckers ‚Handwerk‘, was im Diskurs des Medienamateurischen infolge der Ökonomisierung unsichtbar gemacht wurde: nämlich die Eigendynamik des Apparats, die unkontrollierbare Unterbrechung der Funktionalität des Mediums, den Moment, in dem der Kurzschluss und die Fehldynamik nicht die Ausnahme, sondern die Regel bilden. Auch Claude Lévi-Strauss hebt im Kontext der Basterei und der Bricolage das ‚mystische Brabbeln‘ der Apparate hervor, dem der Funke der Poesie entspringt, statt die Rationalität der Begriffsbildung.²⁴ Infolge dessen lassen sich Momente in der Mediengeschichte extrahieren, die sich durch die obsessive Hingabe an die Technik und das radikale Abtauchen in die Eigenwelt des Mediums auszeichneten.²⁵ Die Hände symbolisieren im Kontext dieses medienhistorischen Moments die devote Haltung des Subjekts dem Medium und seinen Dynamiken gegenüber. Hieran möchte ich anknüpfen.

Becker legt Hand an, ohne im Sinne handwerklicher Meisterschaft zu handeln. Beckers Hände, die wie in der Ratgeberliteratur im Bild inszeniert werden, deuten auf seinen Körper hin, heben ihn hervor, berühren ihn (Abb. 12.1). Anstelle des technischen Apparats scheint es sein Körper zu sein, der in der Eigendynamik im Moment der Versehrung durch Schmerzzufügung affirmiert wird. Becker berührt sich im Augenblick der unmittelbaren Schmerzeinwirkung, d. h. in genau dem Moment, in dem er nicht exakt vorhersagen kann, welchen Effekt die Nadeln erzeugen, welche Nebenwirkungen sie hervorbringen. Der Körper wird – so meine These – als Entautomatisierung zwangsläufiger Reaktionen, als die Automatismen unterbrechende, unbändige Technik haptisch affirmiert. Es handelt sich damit nicht um eine technikpessimistische Hinwendung zur anthropomorphen Ontologie des Körpers – schließlich ist sein Körper von kulturellen Techniken vielfach durchzogen – noch um die Rezentrierung des Bemeisterungsanspruchs von Körpern als Apparate. Es ist der Körper, der als Technik an den Rändern ihres Gelingens affiziert wird. Es ist die Affizierung des Eigensinns des Techno-Körpers, d. h. des durch kulturelle Techniken bestimmten Körpers, um die es mir geht.

Affizierung, so schreibt Michaela Ott, ist die „Relationierung zweier ungleicher Größen und deren trennende Vereinigung, insofern sie zwischen den angenäherten Größen ein auch zeitliches Intervall eröffnet und diesen Zwischenraum mit sinnlichen Qualitäten auflädt.“²⁶ Indem sich also durch die Affizierung vermeintlich disparate Größen wie Technik und Körper einander annähern, eröffnen sich Möglichkeiten für Qualitäten, die sinnlich und somit

²⁴ Claude Lévi-Strauss, *Das wilde Denken*, Frankfurt/M., 2009.

²⁵ Dieter Daniels, *Kunst als Sendung*, München, 2002, S. 209.

²⁶ Michaela Ott, „Entautomatisierende Affizierungen“, in: Annette Brauerhoch/Norbert Otto Eke/Renate Wieser/Anke Zechner (Hg.), *Entautomatisierung*, Paderborn, 2014, S. 115-124: 116.

eigensinnig sind. Das sich eröffnende Intervall ist vor dem Einbruch des Irrationalen und Nicht-Bewussten nicht sicher und kann vom Ort des Nicht-Bewussten symbolische Überformungen bestimmen. Eine solche Überformung findet bezogen auf die Bedeutung des Medienamateurs in der obigen Fotografie statt, wie ich im Folgenden noch einmal deutlicher machen möchte.

Im Rahmen der gesellschaftlichen Verhandlung von Medienamateuren, denen es um die meisterhafte Beherrschung von Technik geht, ist eine Orientierung hin zu Öffentlichkeit und Partizipation deutlich. Die Professionalisierungsbestrebungen von Amateuren sind mit der Aufwertung des Partizipationserlebnisses eng verflochten²⁷, weswegen Vereinsstrukturen und gemeinsam organisierte Ausstellungen damals und soziale Medien heute von hoher Relevanz waren und sind. Partizipation an Öffentlichkeit, beziehungsweise die Orientierung hin zur teilhabenden Öffentlichkeit scheint wesentliches Charakteristikum des Medienamateurs-Begriffs. Das soll nicht negieren, dass es im Moment der Aneignung von Technik, Ästhetik und Öffentlichkeit nicht auch zu Brüchen und zu die Mediengeschichte entscheidend beeinflussenden Verschiebungen gekommen ist. Reichert hat im Anschluss an Michel Foucaults Technologien des Selbst²⁸ und Butlers Theorie der Subjektivierung²⁹ darauf verwiesen, dass amateurlische Selbstpraktiken zwar an Ordnungswissen gebunden sind, aber immer auch performative Momente bereithalten, die das normative Wissen unterlaufen.³⁰ Nichtsdestotrotz ist mein Anliegen, den Aspekt der Orientierung an Öffentlichkeit in den Fokus zu stellen, um einen vom Eigensinn überformten politischen Medienamateurs-Begriff einführen zu können.

Die Kulturtheoretikerin Sara Ahmed verweist in *Queer Phenomenology* darauf, dass allein schon die Orientierung auf etwas Welt formt.³¹ Es macht, wie sie sagt, einen Unterschied, was oder wem wir uns zuwenden. Wie sich unsere Körper formen, wie sich der gestalterische Ausdruck bildet, ist nicht nur darauf zu reduzieren, dass sich in der Wiederholung von etwas eine Verschiebung ereignet, wie es Butlers Performativitätsbegriff nahelegt.³² Stattdessen hängt die Form des Körpers, der Fotografie, des Selbst auch davon ab, *wohin* wir uns wenden. Insofern ist es kein Zufall, dass sich Medienamateuren einer Öffentlichkeit zuwenden, die normativ vorstrukturiert ist. Daher ist es für die Frage der Bestimmung der Fotografie Beckers von Bedeutung zu fragen, wohin er sich wendet. Meine These ist, dass er sich nicht auf Öffentlich-

²⁷ Reichert, dessen Ansatz ich hiermit historisiere, bezieht sich auf Computer-Amateuren. Diese würden das Internet als Bühne begreifen. Auf dieser würden sich Subjekte in Szene setzen, um sozialen Erfolg zu erzielen oder Aufmerksamkeit zu erlangen. Reichert (2008), *Amateure*, S. 15 f.

²⁸ Michel Foucault, „Technologien des Selbst“, in: Luther H. Martin (Hg.), *Technologien des Selbst*, Frankfurt/M., 1993.

²⁹ Judith Butler, *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung*, Frankfurt/M., 2001.

³⁰ Reichert (2008), *Amateure*, S. 28 f.

³¹ Ahmed (2006), *Phenomenology*, S. 1 f.

³² Butler (1991), *Unbehagen*.

keit im Muster normativer und standardisierter Prozesse hin orientiert. Seine Orientierung ist der Schmerz und die sich mit Schmerz ergebende Macht der Affektion und des Eigensinns.

Orientierung hin zum Eigensinn

In *Willful Subjects* widmet sich Sara Ahmed dem innerhalb medienanthropologischer Auseinandersetzungen wichtigen Begriff des Eigensinns.³³ Sie begründet ihren Begriff der *willfulness* mit der im Deutschen von Alf Lütke etablierten Bedeutung von Eigen-Sinn im Feld alltäglicher Praktiken. „Willfulness might be thought of as becoming crafty“, schreibt Ahmed im Anschluss an Lütke und zielt damit auf die doppelte Bedeutung des Handwerklichen und des Widerspenstigen.³⁴ Demzufolge thematisiert sie nicht den Willen eines Selbst, eigensinnig zu sein, sondern die Spontanität unangemessener, gerissener, possenhafter – eigensinnig sich ereignender – Alltagshandlungen. Diese Eigensinnigkeit im Alltäglichen impliziere mehr den Rückzug von formalisierten Politiken, als dass sie einen Versuch darstelle, sich in diese widerständig einzuschreiben.³⁵ Mit Bezug auf Lütke hebt Ahmed die Alltäglichkeit politischer Kämpfe hervor, womit andere, eigensinnige Gesten der Emanzipation etabliert werden können. So zum Beispiel plädiert sie für eine andere Lesart der Geste der Anerkennung.

Impliziert Anerkennung in klassischen Emanzipationsnarrativen die Hoffnung auf gesellschaftliche Akzeptanz und auf die Überwindung von negativen Gefühlen infolge von Benachteiligungen, verweist Ahmed auf eine Form der Anerkennung, welche negative Gefühle, die zumeist als Bürde empfunden würden, annehme, aufnehme, in Empfang nehme. Mit Anerkennung ist somit gemeint, sich den meist als Last und Bedrohung empfundenen Gefühlen offen gegenüber zu verhalten und empfänglich zu zeigen. Ahmed schreibt: „If we are charged with willfulness, we can accept and mobilize this charge. To accept charge is not simply to agree with it. Acceptance can mean being *willing to receive*.“³⁶ Die Bereitschaft, sich der Bürde der negativen Gefühle gegenüber empfänglich zu zeigen, heißt, sie nicht zu verwerfen oder zu überwinden. Dies erachtet sie schließlich als emanzipativ in einem ganz anderen als dem konventionellen Gewand der Begriffsbildung des Politischen, nämlich in einem, das Anerkennung mit Eigensinn verknüpft. Anerkennung als eigensinnig zu betrachten, geht also auf die Frage der Empfänglichkeit, beziehungsweise des Empfangens zurück.

³³ Sara Ahmed, *Willful Subjects*, Durham NC, London, 2014.

³⁴ Ebd., S. 133.

³⁵ Alf Lütke, „What Happened to the ‚Fiery Red Glow‘? Workers’ Experiences and German Fascism“, in: ders. (Hg.), *The History of Everyday Life. Reconstructing Historical Experiences and Ways of Life*, Princeton, 1995, S. 198–251, Lütke zit. n. Ahmed (2014), *Willful*, S. 206.

³⁶ Ebd., S. 134.

Beckers Fotografien lassen sich insofern mit dem Begriff des Eigensinns von Ahmed analysieren, als dieser auf Alltäglichkeit und Empfänglichkeit rekurriert. Dass dies auf Beckers Darstellungen zutrifft, soll im Folgenden deutlich werden.

Ich hatte bereits erwähnt, dass sich Beckers Fotografie weniger auf eine Öffentlichkeit hin orientierte als es für Medienamateur_innen im klassischen Sinne üblich ist. Unterstützung meiner These finde ich in den Lücken seines Archivs. Weder gibt es Hinweise darauf, dass Becker im Verein organisiert war, noch schien er sich über entsprechend verlegte Amateurzeitschriften und -ratgeber zu informieren oder mit anderen über Equipment³⁷, technische Praxis oder Rezeptionserfahrungen auszutauschen. Zwar befand er sich vor allem ab den 1950ern im Briefaustausch mit vornehmlich Männern, die BDSM praktizierten, dieser diente aber eher der gegenseitigen Information, wie der Körper zu modifizieren und zu verletzen sei. Die Eingravierung in den Körper – und im prothetischen Sinne in die Fotografie – stellte die Sozialisierung seines Körpers dar³⁸, nicht aber die Medienreflexion oder Verständigung über das richtige Bild oder das meisterhafte Beherrschen der Medientechnik. Die Öffentlichkeit und der in ihr stattfindende normative Diskurs über die Könnerschaft in der Fotografie waren schlichtweg uninteressant für das, was er in der Fotografie zu suchen schien. Eher orientierte er sich an dem, was an den Rändern dieses Diskurses wimmelte, was irgendwie in der Welt war, aber nicht zu ihr im Sinne von Intelligibilität gehörte. Dazu zähle ich die in der Semiöffentlichkeit getauschten Privataufnahmen; die in geheimen Verteilern zirkulierenden Blättchen, auf denen sich Menschen (halb-)nackt und vollständig tätowiert mehr schlecht als recht abgelichtet hatten; die Schnappschüsse Tätowierter und BDSM-praktizierender Menschen; die Amateurpornografie im Sinne billig hergestellter Bildchen. War er an Kunst interessiert, dann nur im Kontext seiner Orientierung hin zum Alltäglichen und zu vernakulären Praktiken. Er schnitt aus Magazinen fotografisch reproduzierte Repräsentationen von Kunst aus, bekritzelte sie und unterwarf sie der Technik des Scrap-Bookings, des Do-it-yourself. Die kunsthistorische Bedeutung der Montage findet also im Kontext einer Medienpraxis statt, die ich dem Spektrum der vernakulären Kultur zurechne; einer Kultur, die der Kunst zeitlich nie nachgeordnet war, die der Kunst ästhetisch und politisch in nichts nachstand³⁹, deren Orientierung aber auf das Private, Alltägliche und Intime ausgerichtet ist.

³⁷ Es ist bekannt, dass Becker 1927 eine Leica erworben hatte. Mit dieser fotografierte er noch nach dem Zweiten Weltkrieg. Da er später dann eine Stativkamera mit zeitmechanischem Auslöser genutzt haben muss, ist davon auszugehen, dass er noch einmal ein neues Modell erworben hat. Das war es dann aber auch schon. Er schien folglich nicht passioniert in der Frage des permanenten Neuerwerbs von Technik gewesen zu sein.

³⁸ Karin Harrasser, *Prothesen: Figuren einer lädierten Moderne*, Berlin, 2015, S. 11.

³⁹ Geoffrey Batchen, „Snapshots: Art History and the Ethnographic Turn“, in: *Photographies* 1, 2 (1991), S. 121-142; speziell zu Montage siehe Katrin Köppert, „Scrap-Book of Tears. Entwürfe des Selbst im (Zeit-)Gefüge von Schmerz und Hoffnung“, in: Susanne Regener/Katrin

Innerhalb dieses Alltäglichen – so behaupte ich weiter – kommt es zu einer, wie Sara Ahmed es formuliert, Politik der Eigensinnigkeit, die auf der Anerkennungsfähigkeit, d. h. der Fähigkeit empfänglich zu sein, beruht.

Wenn Becker im Rahmen der alltagsfotografischen Inszenierung seine Hände auf den Bauch legt, sehe ich eine solche Präsentation als eine Form der Anerkennung seines Körpers im Schmerz. Die schmerzhaft Herabwürdigung seines Körpers, seiner Sexualität, die er im Verlauf seines Lebens erdulden musste, wird nicht in eine Form der Anerkennung übersetzt, die Schmerzabwehr bedeutet, sondern Schmerzempfangen. Daher sind seine Hände auch mit dem Handrücken zu den imaginierten Betrachter_innen gerichtet. Hände sind innerhalb des Tätowierdiskurses der verletzlichste Körperteil, nicht nur weil es physisch betrachtet besonders schmerzvoll ist, auf der dünnen Haut des Handrückens tätowiert zu werden, sondern auch weil Hände die exponiertesten und potenziell vulnerabelsten Flächen für eine Tätowierung darstellen. Dort den Blick der Kamera und des betrachtenden Publikums zu imaginieren und zu spüren, verstehe ich als *willingness to receive* oder als die Anerkennung des Empfänglich-Seins. Im Rahmen dieses Empfänglich-Seins und Empfänglich-Zeigens öffnet sich das Intervall, das sich mit sinnlichen, weniger rationalen und eigensinnigen Qualitäten füllt. Hier kann das Symbolische überformt werden.

Eine solche Überformung sehe ich schon allein in der Unschärfe des Bildes. Indem Becker empfängt, kann er nicht einschreiten und die Selbstauslösetechnik oder den Stand der Kamera optimieren. Er nimmt die Verwackelung hin und lässt das Scheitern des heiligen Grals der Amateurfotografie – also der Schärfe – zu. Medienamateur ist er also im Sinne einer devoten Haltung gegenüber der Eigendynamik der Technik, was aus heutiger Sicht einem Queering des optimierten Konzepts medienamateurischer Hochglanzleistungen vor allem auch im Rahmen der schwulen Selbstdarstellung gleichkommt.⁴⁰ Die Unschärfe der Fotografie, die verrutschten Körperländer, das sich ausfransende Selbst stellen für die Gesamtheit des fotografischen Nachlasses Beckers keine Seltenheit dar. Daher nehme ich diese Auffälligkeiten zum Anlass, noch einmal aus einer anderen Perspektive auf die Hände zu schauen. Ziel dessen wird sein, meine bisher dargelegte These – Fotografie als ‚Handwerk‘ der entautomatisierenden, queeren Affizierung – zu untermauern.

Fotografie als queeres Affektbild

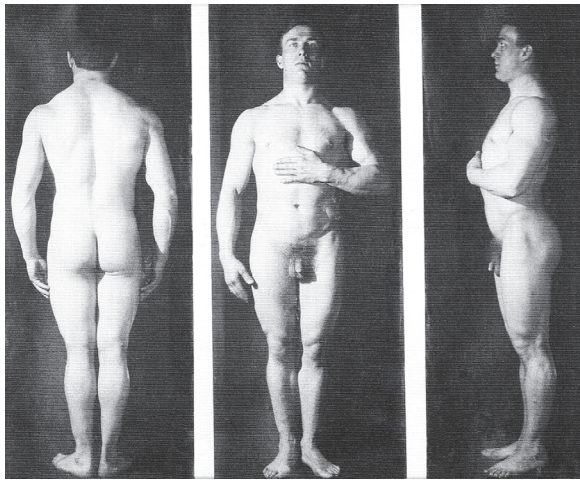
Wenn ich Hände als Mittel beschrieben habe, Kontakt zum Körper als unbändiger Technik und eigensinnigem Apparat aufzunehmen, meine ich, dass eine

Köppert (Hg.), *Privat-öffentlich. Mediale Selbstentwürfe von Homosexualität*, Wien, Berlin, 2013, S. 175-204.

⁴⁰ Exemplarisch ist die Fotografie von Robert Mapplethorpe. Sie besticht durch Schärfe.

weitere normative Ebene der Fotografie unterbrochen wird (die erste war die eines standardisierten Medienamateur-Diskurses).

Die Art und Weise, wie Becker in den Fotografien Hände inszeniert, löst Assoziationen mit der wissenschaftlichen Fotografie zur Verzeichnung und Vermessung des Abjekten aus, die Eingang in künstlerische Aktfotografien gefunden hat. Mit Beckers Inszenierungsform des nackten Körpers in frontaler Stellung ergibt sich eine Nähe zu den Künstleranatomien Ende des 19. Jahrhunderts. Diese hatten durch die frontale Darstellung des nackten Körpers versucht, ein Idealbild des modernen Menschen zu kreieren.⁴¹ Im Genre dieses fotografischen Akts finden sich naturwissenschaftliches Wissen und klassizistische Ästhetik in einem Bild wieder. Abbildungen Beckers, in denen er eingefroren der Kamera zugewandt steht und die Hand/die Hände auf dem Bauch ablegt, rufen zum Beispiel die fotografischen Studien Gustav Fritschs um die Jahrhundertwende auf. In diesen diente, wenn auf eine Messlatte im Bild verzichtet wurde, die Hand als Maßeinheit (Abb. 12.8), um Körperproportionen nachvollziehen zu können. Aber auch mit den anthropometrischen Fotografien, die im kriminologischen Bilddiskurs mannigfach zum Einsatz kamen, ergeben sich verblüffende Ähnlichkeiten. So gleicht die Darstellung einer halbnackten Frau (Abb. 12.9) in dem 1950 durch die französische Sicherheitspolizei veröffentlichten Korpus kriminalisierender Fotografien Tätowierter⁴² der Fotografie Beckers vor allem in der Haltung der Hände.



12.8 – Gustav Fritsch, *Lionel Strongfort*, o.D.

⁴¹ Kathrin Peters, *Rätselbilder des Geschlechts. Körperwissen und Medialität um 1900*, Zürich, 2010, S. 123 ff.

⁴² Die zwischen 1920 und 1940 angefertigten französischen Gefängnistätowierungen waren Gegenstand der detaillierten fotografischen Studie von Robert Doisneau. Die Fotografien wurden neben Zeichnungen 1950 in dem Buch *Les Tatouages du „milieu“* veröffentlicht. Jacques Delarue/Robert Giraud, *Les Tatouages du „milieu“*, Paris, 1950.



12.9 – *Cette femme porte à la fois tatouages tribaux et des tatouages du milieu, 1920-1940*

Dass Becker von verzeichnenden und kriminalisierenden Bildtechniken betroffen war, ergibt sich aus dem Diskurs, der Homosexualität seit dem 19. Jahrhundert pathologisiert und kriminalisiert. Konkret war er im Zuge seiner Verhaftung durch die Gestapo von der fotografischen Erfassung beeinflusst. Zwar ist seine Gestapoakte vernichtet worden, aber es lässt sich aus den Akten seiner ebenso verhafteten homosexuellen Bekannten herleiten, dass auch bei Becker eine fotografische Erfassung stattgefunden hat.⁴³ Insofern lassen sich die Handstellungen als Kommentar zu pathologisierenden und kriminalisierenden Fotografiepraktiken verstehen. Dieser Rekurs artikuliert sich jedoch nicht als eine Form der Anerkennung bildlicher Zeichen der Entwürdigung, die versucht, den mit diesen entwürdigenden fotografischen Praktiken einhergehenden Schmerz zu vermeiden. Eher behaupte ich, dass durch das Exponieren der Hände und die mit ihnen einhergehende Affizierung des vom Schmerz eingenommenen Körpers, Schmerz anerkannt wird. In dieser Anerkennung öffnet sich das zeitliche Intervall, das Widerspenstiges und Eigensinniges insofern

⁴³ Sternweiler (1993), *Fotos*.

zulässt, als die Technik den Anspruch der vermessenden Kontrolle unterläuft und das Bild unscharf werden lässt. Mit der Agentialität der Kamera, die ohne Beckers Zutun Verwackelungen produziert, tritt Affekt ins Bild, ohne ein konventionelles Affektbild zu produzieren. Dieses Affektbild kennen wir im Kontext westlicher Kulturgeschichte als eines, das mitunter extreme Körperbewegungen zum Beispiel im Rahmen der fotografischen Inszenierung von hysterischen Frauen zeigt.⁴⁴ Oder wir wissen es als eines der verzerrten Mimik im Kontext der fotografischen Aufzeichnung von Emotionen durch beispielsweise den Neurologen Duchenne de Boulogne tradiert.⁴⁵ Dieser hatte unter dem massiven Aufwand technischer Apparaturen den Affekt auf das Gesicht „malen“⁴⁶ wollen.

Der Automatismus zu denken, Schmerz als Affekt müsse also in Form einer Grimasse oder einer extremen Körperbewegung und -verzerrung auftauchen, wird bei der Fotografie Beckers unterminiert. Affektbilder, die konventionelle kulturhistorische und medizingeschichtliche Repräsentationen von Schmerz bilden, werden verschoben, sozusagen gequeert. Zwar ist Affekt in Form einer Durchbrechung von Schärfe und all den mit Schärfe konnotierten Ideen wie Rationalismus, Erkenntnisfähigkeit und Vernunft im Bild vorhanden, aber nicht im Rahmen einer dieser Ideen dienenden Anordnung affizierter, massiv gemütsbewegter und mithin abjekter Männlichkeit. Affektbilder, die wie bei Duchenne de Boulogne Ergebnisse einer hochgradig kontrollierten Experimentalanordnung waren, um schließlich das im Bild abwesende, aber durch das Bild zu installierende Maß bürgerlicher Gefühle zu determinieren⁴⁷, werden hier der Unkontrollierbarkeit technischer Abläufe im Moment des Responsiv-Seins überantwortet.

Dass dies nur scheinbar zu einem – wie zu Beginn des Beitrags beschrieben – anästhetisierten und Schmerz kontrollierenden Männlichkeitsbild führt, lässt sich also durch die von Bewegungsunschärfe getragene Affizierung nachzeichnen. Dabei ist wichtig herauszustreichen, dass Bewegungsunschärfe nicht durch die wie üblich im Bild zu sehende Bewegung des Körpers entsteht, sondern in der sich außerhalb des Bildes bewegenden Technik. Indem die Kameratechnik Bewegungsunschärfe übernimmt, wird sie anthropomorph, d. h. übernimmt Fähigkeiten, die sich sonst eher über menschliche Bewegung oder Mimik ausdrücken. Genauso wie ich den menschlichen Körper im Bild zuvor als technomorph, also technisch determiniert angenommen habe, artikuliert sich Technik als menschlich und hierbei meine ich affektiv in einem entautomatisierenden, also den normalisierenden und normierenden Automatismus überschreitenden Sinne. Damit wird auch der Eigensinn von Techno-Körpern deutlich, steht dieser doch in einem engen Zusammenhang mit der Infragestel-

⁴⁴ Georges Didi-Huberman, *Die Erfindung der Hysterie: Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*, München, 1997.

⁴⁵ Petra Löffler, *Affektbilder. Eine Mediengeschichte der Mimik*, Bielefeld, 2004.

⁴⁶ Ebd., S. 120.

⁴⁷ Ebd.

lung normativer Affekt- und Männlichkeitsbilder. In der Affizierung der eigensinnigen Funktionsfähigkeit der Verbindung von Technik und Körper entsteht das Potenzial einer queeren Entautomatisierung von männlicher Subjektivität und anästhetisierter Schmerzdarstellung.

Schluss

Der Körper im Schmerz ruft kunst-, kultur- und wissenschaftsgeschichtlich Bilder der durchlöcherten Haut, des versunkenen Blicks und des verzerrten Gesichts auf. Diese sind bereits so hegemonial geworden, dass sie als nahezu automatisiert bezeichnet werden können. Gesicht, Blick und Haut sind die prädestinierten Schauplätze, „auf denen der Schmerz sichtbare Spuren hinterlässt“.⁴⁸ Schmerz, der nach Repräsentation verlangt, will – so wie es die Bildgeschichte des Schmerzes nahelegt – Ordnung in der Darstellbarkeit.⁴⁹ Die Motive wiederholen sich und konstituieren nicht nur den Individual-, sondern auch den kollektiven Geschlechtskörper. Der ausdruckslose Blick ist hiernach das sinnstiftende Bild der westlichen Kultur der Anästhesie und stählernen Männerfantasie à la Ernst Jünger, die schmerzverzogene Grimasse das der effeminierten, abjekten Männlichkeit. Was nun aber, wenn beides in ein Bild tritt? Wenn – wie in dem für das Konvolut beispielhaften Bild Beckers – die Effeminierung/Kastration durch Nadeln im Geschlecht zur Darstellung kommt, gleichzeitig aber der Blick stillsteht? Was, wenn das Gesicht stumm und kontrolliert, das Schmerzverzerrte aber durch die Verwackelung und Unschärfe im Bild präsent bleibt? Löst sich die Dichotomie auf? Wird die Binarität konventioneller Schmerzbilder ausgelöst? Gilles Deleuze und Félix Guattari schreiben, dass es dem Masochisten – und als solches bezeichnet sich der hier im Bild zu sehende Protagonist Albrecht Becker – weniger um die Zerstörung geht, als um den Austausch, die Zirkulation und das Auslösen bzw. Übertragen von Codes.⁵⁰ Ich möchte behaupten, dass mit dieser Fotografie eine solche Zirkulation angestoßen und die normative Codierung des Schmerzes ausgelöst wird. Dieses Auslösen beruht auf dem entautomatisierenden ‚Handwerk‘ fotografischer Affizierung, d. h. des durch die Hände artikulierten Offen- und Empfänglich-Seins gegenüber der aufgrund von Eigensinnigkeit potenziell verletzenden Medientechnologie Fotografie.

⁴⁸ Weigel (2008), Schmerz-Wissen, S. 32.

⁴⁹ Ute Holl, „Weltschmerz im Kopf. Technische Medien und Medizinische Bildgebung“, in: Eugen Blume/Annemarie Hürliemann/Thomas Schnalke/Daniel Tyradellis (Hg.), *Schmerz. Kunst + Wissenschaft*, Berlin, 2007, S. 45-54: 45.

⁵⁰ Gilles Deleuze/Félix Guattari, „Wie schafft man sich einen organlosen Körper?“, in: dies., *Tausend Plateaus*, Berlin, 1992, S. 202-227.

Literatur

- Ahmed, Sara, *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*, Durham NC, London, 2006.
- Dies., *Willful Subjects*, Durham NC, London, 2014.
- Batchen, Geoffrey, „Snapshots: Art History and the Ethnographic Turn“, in: *Photographies* 1, 2 (1991), S. 121-142.
- Bauer, Robin, *Queer BDSM Intimacies. Critical Consent and Pushing Boundaries*, Houndmills, 2014.
- Blume, Eugen/Hürlimann, Annemarie/Schnalke, Thomas/Tyradellis, Daniel (Hg.), *Schmerz. Kunst + Wissenschaft*, Berlin, 2007.
- Brunz, Axel, „Vom Prosumer zum Produser: Ein neues Verständnis nutzergesteuerter Inhaltserstellung“, auf: produsage.org, online unter: <http://produsage.org/node/55>, zuletzt aufgerufen am 28.10.2015.
- Butler, Judith, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt/M., 1991.
- Dies., *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung*, Frankfurt/M., 2001.
- Dieter Daniels, *Kunst als Sendung*, München, 2002.
- Delarue, Jacques/Giraud, Robert, *Les Tatouages du „milieu“*, Paris, 1950.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix, „Wie schafft man sich einen organlosen Körper?“, in: dies., *Tausend Plateaus*, Berlin, 1992, S. 202-227.
- Didi-Huberman, Georges, *Die Erfindung der Hysterie: Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*, München, 1997.
- Ders., *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*, München, 1999.
- Foucault, Michel, „Technologien des Selbst“, in: Luther H. Martin (Hg.), *Technologien des Selbst*, Frankfurt/M., 1993.
- Harrasser, Karin, *Prothesen: Figuren einer lädierten Moderne*, Berlin, 2015.
- Heidemann, Christine, *Dilettantismus als Methode. Mark Dions Recherchen zur Phänomenologie der Naturwissenschaften*, Dissertation Justus-Liebig-Universität Gießen, online unter: http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2006/3803/pdf/Heidemann_Christine-2005-12-16.pdf, zuletzt aufgerufen am 28.10.2015.
- Henning, Andreas/Weber, Gregor J. M. (Hg.), „Der himmelnde Blick“ – *Zur Geschichte eines Bildmotivs von Raffael bis Rotari*, Dresden, 1998.
- Holl, Ute, „Weltschmerz im Kopf. Technische Medien und Medizinische Bildgebung“, in: Eugen Blume/Annemarie Hürlimann/Thomas Schnalke/Daniel Tyradellis (Hg.), *Schmerz. Kunst + Wissenschaft*, Berlin, 2007, S. 45-54.
- Jünger, Ernst, „Über den Schmerz“, in: ders., *Sämtliche Werke, Band 7, Essays I*, Stuttgart, 2002 [1934], S. 145-191.
- Köppert, Katrin, „Scrap-Book of Tears. Entwürfe des Selbst im (Zeit-)Gefüge von Schmerz und Hoffnung“, in: Susanne Regener/Katrin Köppert (Hg.), *Privat-öffentlich. Mediale Selbstentwürfe von Homosexualität*, Wien, Berlin, 2013, S. 175-204.
- Lévi-Strauss, Claude, *Das wilde Denken*, Frankfurt/M., 2009.
- Lichtwark, Alfred, *Die Bedeutung der Amateurphotographie*, Halle, 1894.
- Löffler, Petra, *Affektbilder. Eine Mediengeschichte der Mimik*, Bielefeld, 2004.
- Ott, Michaela, „Entautomatisierende Affizierungen“, in: Annette Brauerhoch/Norbert Otto Eke/Renate Wieser/Anke Zechner (Hg.), *Entautomatisierung*, Paderborn, 2014, S. 115-124.
- Peters, Kathrin, *Rätselbilder des Geschlechts. Körperwissen und Medialität um 1900*, Zürich, 2010.

- Regener, Susanne, „Medienamateure – Fotografie und soziale Praxis im Alltag“, in: Annabelle Hornung/Helmut Gold/Verena Kuni/Tina Nowak (Hg.), *DIY. Die Mitmach-Revolution*, Mainz, 2011, S. 176-187.
- Dies./Köppert, Katrin, „Medienamateure in der homosexuellen Kultur“, in: dies. (Hg.), *Privat-öffentlich. Mediale Selbstentwürfe von Homosexualität*, Wien, Berlin, 2013, S. 7-18.
- Reichert, Ramón, *Amateurs im Netz. Selbstmanagement und Wissenstechnik im Web 2.0*, Bielefeld, 2008.
- Sennett, Richard, *Handwerk*, Berlin, 2007.
- Starl, Timm, *Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 und 1980*, München, 1995.
- Sternweiler, Andreas, *Fotos sind mein Leben: Albrecht Becker*, Berlin, 1993.
- Strick, Simon, „The Straight Screen: Begradigungsarbeiten am iPhone“, in: *Feministische Studien*, 2 (2012), S. 228-244.
- Toffler, Alvin, *Die Zukunftschance. Von der Industriegesellschaft zu einer humaneren Zivilisation*, München, 1980.
- Weigel, Sigrid, „Schmerz-Wissen: Vom Mythos zum Labor“, in: Corina Caduff/Tan Wälchli (Hg.), *Schmerz in den Künsten*, Zürich, 2008, S. 22-41.
- Weiss, Margot, *Techniques of Pleasure: BDSM and the Circuits of Sexuality*, Durham NC, 2011.

ABBILDUNGSNACHWEISE

Tanja Brock

Abb. 11.1 und 11.2: Fotobeilagen aus Alexander Niklitschek, „Geknipste Knipser“, in: *Photographische Rundschau und Mitteilungen. Halbmonatsschrift für Freunde der Photographie*, 16 (1931), S. 314-317: 315.

Abb. 11.3: Kodak Anzeige aus der Zeitschrift *The Passing Show*, August 20 (1921), S. 428. Illustrator: Fred Pegram.

Abb. 11.4: Kameramodell aus dem Kodak Vanity Ensemble, online unter: <https://static.pacificrimcamera.com/images/196121.jpg>, zuletzt aufgerufen am 18.11.2017.

Abb. 11.5: Cover der ersten Ausgabe der Zeitschrift *camerawoman* 1, 1 (2015).

Katrin Köppert

Abb. 12.1: Albrecht Becker, *Becker punktiert*, o.D., Schwarz-Weiß-Fotografie in Folie (Zuschnitt KK), 24 x 18 cm, Dünner_Ordner_(o.J.), in: *AB_Fotos_Selbst_Tattoo_1970-1979*.

Abb. 12.2: Meister Hans von Gersdorff, *Feldbuch der Wundartzney*, 1562, Buchillustration, in: Eugen Blume/Annemarie Hürlimann/Thomas Schnalke/Daniel Tyradellis, *Schmerz. Kunst + Wissenschaft*, Köln, 20017, S. 139.

Abb. 12.3: Guido Reni, *Heiliger Sebastian*, ca. 1615, Öl auf Leinwand, 127 x 92 cm, Genua, Musei di Strada Nuova.

Abb. 12.4: *Handbedienung I*, 1938, Illustration, in: Kodak, *Wie erzielt man gute Aufnahmen? Ein Buch für Amateurphotographen*, Berlin, 1938, S. 29.

Abb. 12.5: *Handbedienung II*, 1938, Illustration, in: Kodak, *Wie erzielt man gute Aufnahmen? Ein Buch für Amateurphotographen*, Berlin, 1938, Titelbild.

Abb. 12.6: *Geschütztes Hantieren*, 1984, Werbung *Take Macintosh Out for a Test Drive*, in: *Personal Computing* 12, 1984, S. 1-2.

Abb. 12.7: *Knöpfe drücken*, 1983, Einleger *Inside Apple*, in: *Byte* 1, S. 1-2.

Abb. 12.8: Gustav Fritsch, *Lionel Strongfort*, o.D., drei Fotografien im Passepartout, je 23.2 x 8.5 cm, Archiv der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte (BGAEU), FS 1533-1553, in: Kathrin Peters, *Rätselbilder des Geschlechts. Körperwissen und Medialität um 1900*, Zürich, 2010, S. 140.

Abb. 12.9: *Cette femme porte à la fois tatouages tribaux et des tatouages du milieu*, 1920-1940, Collection Docteur Jean Lacassagne, Photo Labo. Police technique Lyon, in: Jacques Delarue/Robert Giraud, *Les Tatouages du „milieu“*, Paris, 1950, Nr. 75.