

TANJA BROCK

„GESCHICKTE HÄNDE“ UND
„WEIBLICHES EINFÜHLUNGSVERMÖGEN“ –
ÜBERLEGUNGEN ZUR MATERIALISIERUNG DES
FOTOGRAFINNENKÖRPERS IN HISTORISCHER PERSPEKTIVE

Fotohistorische Studien haben sich immer wieder mit dem Körper und Prozessen der Verkörperung auseinandergesetzt. Im Fokus steht primär das Setting vor der Kamera, sprich das fotografierte Objekt samt seiner Posen und seiner Körperinszenierung. Hierbei überwiegen vor allem Untersuchungen zur Inszenierung von Geschlecht bzw. kommt oftmals die Frage auf, wie Geschlechtervorstellungen und -normen im fotografischen Bild erzeugt und schließlich in den Massenmedien reproduziert werden und über Diskurse hinweg zirkulieren.¹ Der Begriff der Materialisierung bzw. der Materialität spielt hingegen vor allem für indexikalische Bestimmungen des Fotografischen eine relevante Rolle, indem die optisch-chemische Einschreibung eines Objektes auf einen lichtempfindlichen, materiellen Bildträger ins Zentrum gerückt wird.²

Der vorliegende Beitrag möchte den Fokus nun wieder zurück hinter die Kamera zum Zeitpunkt des Fotografierens lenken und stellt den fotografierenden Körper zur Debatte, der in der Forschung bislang weitestgehend vernachlässigt wurde. Genauer geht es mir um die Frage nach der Konstitution des Fotografinnenkörpers, der unter historisch und technisch spezifischen Bedingungen immer wieder neu hergestellt wird. Dabei gehe ich von der in der aktuellen Körper- und Techniksoziologie diskutierten Annahme der sich wechselseitig bedingenden Körper-Technik-Relationen aus, die „menschliche Körper und technische Artefakte nicht einfach als zwei distinkte Instanzen

¹ Exemplarisch für das erste Drittel des 20. Jahrhunderts sei hier die Monografie von Patricia Gosalbez Cantó zu nennen: *Fotografische Inszenierungen von Weiblichkeit. Massenmediale und künstlerische Frauenbilder der 1920er und 1930er Jahre in Deutschland und Spanien*, Bielefeld, 2012 bzw. konkret für die Weimarer Republik der Sammelband von Katharina Sykora/Annette Dorgerloh/Ada Raev/Doris Noell-Rumpeltes (Hg.), *Die „Neue Frau“: Eine Herausforderung für die Bildmedien der Weimarer Republik*, Marburg, 1993.

² Als maßgebliches Beispiel sei hier Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt/M., 1989 [frz. OA 1980] genannt. Mit dem Übergang von analoger zur digitaler Fotografie ergeben sich neue Überlegungen zur Materialität im Sinne einer Auflösung der materiellen Basis in einen digitalen Code, was jedoch keinen direkten Einfluss auf die Frage der Authentizität von Fotografien darstellt, vgl. W. J. T. Mitchell, „Realismus im digitalen Bild“, in: Hans Belting (Hg.), *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München, 2007, S. 237-255 sowie Alexander Böhnke/Jens Schröter (Hg.), *Analog/Digital. Opposition oder Kontinuum. Zur Theorie und Geschichte einer Unterscheidung*, Bielefeld, 2004.

sozialer Realitäten nebeneinander stellt, sondern systematisch nach den wechselseitigen Beziehungen und Verschränkungen zwischen ihnen sucht.“³ Bei der sozialen Konstitution des Fotografinnenkörpers spielt demnach weniger der Körper an sich eine Rolle, sondern seine Einbettung in ein Handlungsgefüge, das zudem die jeweilige Fototechnik und den Umgang mit ihr umfasst.

Dass sich interessante Fragen nach Formen der Verkörperung bzw. Materialisierung gerade am fotografierenden Körper auf tun, möchte ich exemplarisch anhand eines historischen Beispiels demonstrieren.

Es handelt sich um einen Auszug eines 1932 erschienenen Beitrages aus der Fotozeitschrift *Photo-Börse*, einer Monatszeitschrift für AmateurfotografInnen, die sich mit praktischen Fragen rund um die Fotografie beschäftigt. Die AutorInnen waren meist selbst AmateurfotografInnen und zum Teil innerhalb des organisierten Netzwerkes sehr bekannt.⁴ So auch die Autorin des folgenden Artikels, Cécile Machlup, die in Wien als renommiertes Mitglied der Ottakringer Fotogruppe Vorträge hielt und Veranstaltungen organisierte. In dem Artikel widmet sie sich insbesondere der fotografischen Praxis von Frauen:

Es wirkt unbedingt unangenehm und auffallend, wenn eine Frau im Freien, besonders auf der Straße der Großstadt aus ihrer gleichmäßigen Ruhe tritt und sich quasi mehr und lebhafter bewegt als man dies an der normalen Frau zu beobachten gewohnt ist. Darum war es bis vor Kurzem für die Frau peinlich und hat grotesk gewirkt, wenn sie auf der Straße photographiert hat. Es hat lächerlich ausgesehen, wenn sie mit einem großformatigen photographischen Apparat (oft bis zu 10/15) durch die Straßen wanderte, sich dann gelegentlich mit vielen Umständen ihr großes Holzstativ aufstellte, den Riesenapparat anschraubte und sich schließlich den Kopf mit dem unvermeidlichen ‚schwarzen Tuch‘ einhüllte. Die Körperstellung, die sie dann beim Einstellen einnahm, wirkte auch nicht immer ästhetisch einwandfrei. Dadurch hat die Frau beim Photographieren, ob sie jetzt jung war oder alt, schön oder häßlich, bei den Vorübergehenden oft abfällige Bemerkungen ausgelöst, die ihr die Lust an der Arbeit, wenn sie nur ein wenig eitel war, gründlich verleidet haben. Eine Betätigung, die, wenn sie von Männern gesetzt wird, das Publikum kaum beachtet, erregt, wenn sich eine Frau in gleicher Weise damit befaßt, immer ein gewisses Aufsehen. In den letzten Jahren aber, wo das Photographieren sich derart verbreitet hat, [...] ist es nun völlig anders geworden – die Frau photographiert ebenso begeistert wie der Mann!⁵

³ Werner Rammert/Cornelius Schubert, *Körper und Technik. Zur doppelten Verkörperung des Sozialen*, Berlin, 2015 (= TUTS – Working Papers 1-2015), S. 4.

⁴ Autorinnen waren eher die Ausnahme, wobei es sich oftmals um Mitglieder in Vereinen bzw. um Lehrende aus dem fotografischen Gewerbe handelte. Einen ersten Überblick gibt die ausgearbeitete Bibliografie von Timm Starl, die sämtliche Beiträge „von Fotografinnen, auch Amateure, oder Künstlerinnen, die mit Fotografie arbeit[et]en“ in Zeitungen und Zeitschriften im Zeitraum zwischen 1857 bis 1991 umfasst. Vgl. Timm Starl, „Frauen und Fotografie. Eine Bibliografie aus internationalen Zeitschriften 1857-1991“, in: *Frauen Kunst Wissenschaft. Rundbrief*, 14 (1992), S. 104-157.

⁵ Cécile Machlup, „Die photographierende Frau“, in: *Photo-Börse*, 3 (1932), S. 77-78: 77 [Herv. i. O.].

Stets ausgehend von diesem Textbeispiel und mit dem Augenmerk auf Prozesse der Verkörperung und Materialisierung werde ich in meinem Beitrag drei Punkte besprechen, die wesentlich für die Konstitution des fotografierenden Körpers sind. *Erstens* geht es mir generell um die Frage nach der Fotografie als eine Form körperlicher bzw. verkörperter Praxis. In welche praktischen Bewegungsvollzüge ist der Körper beim Fotografieren eingebunden? Inwiefern werden, ähnlich wie beim Sport, körperliche Routinen abgerufen, die auf ein implizites Wissen verweisen, das wiederum auf sozialen Normen basiert? Die letzte Frage führt unweigerlich zum *zweiten* Punkt, der sich speziell mit dem Abrufen eines bestimmten Geschlechterwissens beschäftigt: Wie werden soziale Ordnungen bzw. Normen und ästhetische Vorstellungen von Geschlecht in fotografischen Routinen verdichtet? An welchen Stellen gibt es Reibungspunkte und Widerstände? Wie wird anhand des Fotografinnenkörpers jeweils Geschlecht ausgehandelt? *Drittens* soll stärker die Wechselwirkung zwischen Technik und dem Geschlecht(skörper) im Vordergrund stehen. Wie schreiben sich Normen und gesellschaftliche Geschlechterverhältnisse in Fototechnik ein? Welche Rolle spielen technische Weiterentwicklungen in der Fotografie für die Materialisierung von Geschlecht?

Bei der Untersuchung beschränkt sich der Beitrag insbesondere auf Diskurse von FotoamateurInnen aus den 1920er und 1930er Jahren, die sich dadurch auszeichnen, dass sie Einblicke in die routinierte und alltägliche fotografische Praxis erlauben, indem FotografInnen selbst über ihr Handeln reflektieren. Zum Schluss werde ich einen kurzen Ausblick über aktuelle Prozesse der Verkörperung fotografischer Praxis geben.

Fotografieren als körperliche Praxis

Zunächst möchte ich anhand des Eingangsbeispiels klären, welche körperlichen Bewegungsabläufe beim Fotografieren zum Einsatz kommen. Die Amateurfotografin Cécile Machlup beschreibt in erster Linie die Veränderung einer äußeren Gesamterscheinung des Körpers, die sich aus den Vorbereitungen für die fotografische Aufnahme ergibt: Die Kamera müsse samt Ausrüstung transportiert, das Stativ schließlich an einem geeigneten Ort aufgestellt, die Kamera angeschraubt und unter Umständen der Kopf und die Kamera mit dem Einstelltuch verdeckt werden. Eine beschriebene Szene, die sich vermutlich auf die Zeit um 1900 bezieht, als man für sein fotografisches Hobby größtenteils auf die Großformatkamera samt Ausrüstung mit Einstelltuch und Stativ angewiesen war.⁶ All diese Schritte bedingen, so Machlup, eher raumeinnehmende

⁶ Tragbare Boxkameras, für die man kein Stativ benötigte, gab es zwar bereits seit 1880, jedoch wurden diese vor allem von den sogenannten Knipsern genutzt, von denen sich ambitionierte AmateurfotografInnen, zu denen Cécile Machlup zu zählen ist, deutlich abgrenzten. Vgl. Timm Starl, *Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980* München, Berlin, 1995.

und auffällige Körperhaltungen und -positionen, die aber auch je nach Auswahl des Motivs und der Perspektive variieren können. Um eine erste analytische Eingrenzung vorzunehmen, könnten diese Formen körperlicher Praxis unter den performativen Akt der Aufnahme subsumiert werden. Zum anderen sind, wenn auch nicht direkt von ihr angesprochen, kleinteiligere Bewegungen an der Handlung beteiligt, wie beispielsweise diverse Handgriffe am Fotoapparat selbst bzw. Einstellungen am Objektiv oder finale Ausrichtungen der Kamera. Diese fasse ich als Interaktionen mit der Technik, die beispielsweise die manuelle Bedienung von Geräteschnittstellen beinhalten.

Beide Aspekte – der performative Akt der Aufnahme sowie der Umgang mit der Technik – spielen als entscheidende Strukturelemente fotografischer Praxis eine wichtige Rolle, an denen Prozesse der Verkörperung und Materialisierung maßgeblich beteiligt sind, was aus der Perspektive praxeologischer Theorieansätze kurz veranschaulicht werden soll. So macht Andreas Reckwitz in seiner Theorie sozialer Praktiken insbesondere die Materialität der Praktiken deutlich, die am menschlichen Körper und den Artefakten zum Tragen kommen, indem er – zunächst sehr basal – pointiert, „dass Praktiken nichts anderes als Körperbewegungen darstellen und dass Praktiken in aller Regel einen Umgang von Menschen mit ‚Dingen‘, ‚Objekten‘ bedeuten“.⁷ Zudem offenbare dieser Praxiskomplex aus Menschen und Dingen spezifische Formen praktischen Wissens:

Beim Vollzug einer Praktik kommen implizite soziale Kriterien zum Einsatz, mit denen sich die Akteure in der jeweiligen Praktik eine entsprechende ‚Sinnwelt‘ schaffen, in denen Gegenstände und Personen eine implizit gewusste Bedeutung besitzen, und mit denen sie umgehen, um routinemäßig angemessen zu handeln.⁸

Wichtiges Kriterium verkörperter Praktiken seien – hierbei beruft sich Reckwitz auf Pierre Bourdieu – routinisierte Bewegungen und Aktivitäten des Körpers, denen ein praktisches Verstehen des Praxisvollzugs vorausgesetzt sei, was unter den Prozess der Inkorporiertheit von Wissen zu fassen ist. Während sich diese Fähigkeit ‚im Inneren‘ vollziehe, beziehe sich die Performativität des Handelns auf eine Körperlichkeit des Praxisvollzugs, die ‚nach außen‘ gerichtet ist und von der Umwelt wahrgenommen und beobachtbar wird.⁹

Es wird nun zu prüfen sein, inwiefern ein körperlich lokalisiertes praktisches Verstehen im Sinne eines nichtbewussten, unhinterfragten Know-how-Wissens auf die Fotografie überhaupt zutrifft. Denn sofern wir bei dem bereits angeführten Diskurs der AmateurfotografInnen bleiben, stehen hier einige Aspekte im Widerspruch zu den oben referierten Bedingungen verkörperter Praxis. Als Vermittlungsorgan mit einem Lehranspruch liefern Amateurfoto-

⁷ Andreas Reckwitz, „Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive“, in: Zeitschrift für Soziologie, 4 (2003), S. 282-301: 290 [Herv. i. O.].

⁸ Ebd., S. 292.

⁹ Vgl. ebd., S. 290. Hierbei bezieht sich Reckwitz vor allem auf Bourdieus Habitus-Konzept (vgl. Pierre Bourdieu, Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft, Frankfurt/M., 1987 [frz. OA 1980]).

grafie-Zeitschriften ein Angebot an strukturierten Anleitungen zur Fotografie, die konkrete Handgriffe und Bewegungsabläufe vorsehen, oftmals mit visuellen Demonstrationen einer ,richtigen‘ und ,falschen‘ Kamerahaltung. Jedoch richten sich diese Verweise konkret an FotoanfängerInnen mit der Empfehlung, diese Abläufe zu üben und zu trainieren, damit sie internalisiert werden und in körperliche Routinen übergehen können, ohne die Abläufe im Einzelnen zu überprüfen und zu reflektieren. Anfängliche Prozesse der Einübung von Handgriffen und Bewegungsabläufen finden also noch im Bewussten statt, die im Idealfall nach dem wiederholten Training internalisiert werden und unbewusst ablaufen. So wird häufig betont, dass, über die sprachlich artikulierten Anleitungen hinaus, die Fotografie nur in der wiederholten körperlichen Praxis zu erwerben sei. Dabei wird der Lernprozess beim Fotografieren nicht selten mit einer Sportart verglichen:

Es gibt keinen Sport, den man wirklich beherrschen kann, wenn man ihm nur die Tage des Sommerurlaubs [...] widmen kann! Jeder Sport fordert Übung und Vertiefung. Genau so, nur noch im erhöhten Maße, der Photosport, denn er stellt immer wieder neue Aufgaben. [...] Viele Erklärungen, wie man sich in diesem und jenem Falle verhalten solle, haben auch hier keinen Wert [...]. Denn in der raschen Überlegung, was in jedem Falle zu geschehen hat, liegt erst der wirkliche Reiz jeglichen Sports.¹⁰

Gerade weil Bourdieu soziale Praxis in Dimensionen des Körperlichen denkt, verwundert es, dass er in seiner Studie *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie* nicht den körperlichen Akt der Aufnahme selbst in seine Überlegungen miteinbezieht. In seiner soziologischen Untersuchung über die Amateurfotografie fragt er hingegen nach klassenspezifischen Regeln und Konventionen fotografischer Praxis und mit welcher Intention fotografiert wird. Im Fokus stehen damit die Motivauswahl sowie ästhetische Urteilsmechanismen, welche „Gegenstände, Genres und Kompositionen“ von einer bestimmten Gruppe bevorzugt „photographierbar“ eingeschätzt werden im Gegensatz zu anderen:

Doch selbst wenn die Produktion des Bildes gänzlich dem Automatismus des Apparats anvertraut wird, so bleibt doch die Aufnahme selbst der Ausdruck einer Wahl, der ästhetische und ethische Kriterien zugrunde liegen: Während theoretisch das Prinzip und die Fortschritte der photographischen Technik dazu tendieren, alles objektiv photographierbar zu machen, wählt, jedenfalls innerhalb der theoretischen Unendlichkeit aller Photographien, die ihr technisch möglich sind,

¹⁰ Carl Scapinelli, „Die Kamera zur Hand!“, in: *Satrap. Freunde der Lichtbildkunst* 1, 6 (1925), S. 163-166: 163 und 166. Selbstverständlich bedingt die jeweilige Fototechnik auch den Möglichkeitsspielraum fotografischer Übung. In dem zitierten Fall kann es sich nur um eine Handkamera handeln mit passendem Aufnahmematerial (z. B. Rollfilm), um überhaupt in dieser Menge und zu jeder Gelegenheit fotografieren zu können.

jede Gruppe praktisch ein endliches bestimmtes Sortiment möglicher Gegenstände, Genres und Kompositionen aus.¹¹

Für Bourdieu verweist also vor allem die Auswahl des Motivs auf den Habitus der Fotografierenden, während das Bedienen des Fotoapparates selbst keinen Selektionsmechanismus darstelle im Gegensatz beispielsweise zur Malerei, die laut Bourdieu in Abgrenzung zur Fotografie eine künstlerische Tätigkeit darstelle.¹² Der fotografische Aufnahmeprozess selbst fungiert in diesem Sinne aufgrund seiner automatisierten Technik nur als Mittel zum Zweck einen Moment festzuhalten bzw. abzubilden.

Wie das Eingangszitat der Amateurfotografin Cécile Machlup jedoch bereits gezeigt hat, kommt bereits beim Fotografieren ein körperliches praktisches Wissen zum Einsatz, das implizite soziale Normen, das geschlechtsspezifische äußere Erscheinungsbild und den Umgang der Frau mit der Fototechnik betreffend offenbart. Im Folgenden soll daher untersucht werden, wie sich Geschlechtervorstellungen im Fotografinnenkörper materialisieren und genauer nachgefragt werden, welches Geschlechterwissen jeweils in der fotografischen Praxis abgerufen wird.

Materialisierung von Geschlecht

Für die Gender Studies sind praxistheoretische Ansätze insofern spannend, da sie nach der Herstellung bzw. der Hervorbringung von Geschlecht fragen und eine naturalistisch verstandene Geschlechtsidentität ausschließen. Gendercodes werden über alltägliche Praktiken und deren Wiederholung einverleibt und erhalten somit eine Tiefendimension, die sich bereits in Bourdieus Konzept der Hexis, einer verkörperten, somatischen Dimension des Habitus, widerspiegelt und der gesellschaftlichen Ordnung Stabilität verleiht: „Die körperliche Hexis ist die realisierte, einverleibte, zur dauerhaften Disposition, zur stabilen Art und Weise der Körperhaltung des Redens, Gehens und damit des Fühlens und Denkens gewordene politische Mythologie.“¹³

In der beschriebenen Szene von Cécile Machlup werden gewissermaßen zwei Praktiken miteinander verknüpft, die sich jedoch gegenseitig herausfordern: Die körperliche Hexis der in der Öffentlichkeit auftretenden Frau wird mit der konkreten Praxis des Fotografierens konfrontiert, was die Autorin allerdings als eine problematische Begegnung empfindet. Die fotografische Praxis wird mit vorherrschenden Geschlechternormen in Zusammenhang gebracht, indem Machlup geschlechtsspezifische Raumzuweisungen mit Körpervorstellungen verknüpft. So macht sie auf bestimmte Verhaltensnormen aufmerksam, die

¹¹ Pierre Bourdieu, „Einleitung“, in: Luc Boltanski/Pierre Bourdieu/Robert Castel/Jean-Claude Chamboredon/Gérard Lagneau/Dominique Schnapper (Hg.), *Eine illegitime Kunst: Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie*, Frankfurt/M., 1981, S. 11-21: 17.

¹² Vgl. ebd., S. 19.

¹³ Bourdieu (1987), *Sozialer Sinn*, S. 129.

für – zumindest bürgerliche – Frauen in der Öffentlichkeit gelten und die den Körper bzw. Bewegungen des Körpers betreffen. Folgt man Judith Butlers Performativitätskonzept¹⁴, materialisieren sich Geschlechternormen *qua* Wiederholung im Körper, was in Machlups Formulierungen deutlich wird, indem sie von gesellschaftlich stabilisierten Gewohnheiten und von einem der ‚normalen‘ Frau angemessenen Verhalten spricht, das durch eine ruhige und unauffällige Erscheinung geprägt ist. Besonders hebt sie hierbei die Straße hervor, also den Ort, wo traditionell Öffentlichkeit überhaupt erst hergestellt und durch Praktiken von AkteurInnen verhandelt wird. Hier kommen die kulturellen Codes und deren wiederholte Aufführung besonders zum Tragen.

Das sich herauskristallisierende Diktum der Unauffälligkeit und demnach der Unsichtbarkeit von Frauen in der Öffentlichkeit macht die geschlechtsspezifische Raumzuweisung der Frau in die private, häusliche Sphäre hierbei besonders deutlich. Demgegenüber steht die fotografische Praxis auf der Straße als ein auffälliges Event, für dessen Vorbereitung notwendige Bewegungsabläufe sowie die einzunehmende auffallende Körperstellung der gesellschaftlichen Vorstellung von Frauen im öffentlichen Raum nicht entsprechen.

Die körperlich ausladende fotografische Praxis mit der Großformatkamera könnte nun als ein Störfaktor dieses Performativitätsprinzips gelesen werden, da Machlup in ihr eine Herausforderung der Geschlechternormen beobachtet und diese schließlich erst ins Bewusstsein rückt und zur Debatte stellt. Denn demgegenüber sei, so Butler, ein entscheidendes Prinzip der Performativität „die Wiederholung einer oder mehrerer Normen; und in dem Ausmaß, in dem sie in der Gegenwart einen handlungsähnlichen Status erlangt, verschleiert oder verbirgt sie die Konventionen, deren Wiederholung sie ist.“¹⁵

Aus Sicht der Praxistheorien demonstriert diese Irritation ein wesentliches Strukturmerkmal, denn Praktiken stehen im Spannungsfeld zwischen

der Routiniertheit einerseits, der Unberechenbarkeit interpretativer Unbestimmtheiten andererseits. Anders formuliert, bewegt sich die Praxis zwischen einer relativen ‚Geschlossenheit‘ der Wiederholung und einer relativen ‚Offenheit‘ für Misslingen, Neuinterpretation und Konflikthaftigkeit des alltäglichen Vollzugs.¹⁶

Befragt man ähnliche Textquellen wie das Eingangszitat von Machlup, die dem Diskurs der AmateurfotografInnen-Bewegung zuzuordnen sind, fällt ein weiteres wichtiges Merkmal bei der Konstitution des Fotografinnenkörpers auf. Im Gegensatz zu Beiträgen, die sich allgemein mit dem fotografischen Handwerk beschäftigen, bedienen sich Artikel, die sich explizit der fotografischen Praxis von Frauen widmen, stets dem weiblichen Körper als Argumentationsgrundlage für ihre Einschätzungen. Hier fällt der Körper überhaupt erst

¹⁴ Vgl. vor allem ihre Herausarbeitung der körperlichen Dimension von Performativität in Judith Butler, *Körper von Gewicht*, Berlin, 1997 [engl. OA 1993].

¹⁵ Ebd., S. 36.

¹⁶ Reckwitz (2003), *Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken*, S. 294.

ins Gewicht für die Besprechung fotografischer Praxis und wird zum Aushandlungsort von Geschlechternormen. Das müssen in erster Linie nicht immer Ausschlusskriterien sein, weshalb sich die Frau nicht für die Fotografie eigne, im Gegenteil: Einige Stimmen brachten die Anforderungen an den Berufszweig der Fotografie schon sehr früh¹⁷ mit geschlechtsspezifischen Charakteristika in Verbindung. So wurden Eigenschaften wie „[g]eschickte Hände, für Details geübten Blick, Genauigkeit und Reinlichkeit in den kleinsten Dingen“¹⁸ angeführt, um zu argumentieren, dass „[d]ie Lichtbildkunst [...] wie kaum ein anderer Erwerbszweig für weibliche Arbeit geeignet“¹⁹ sei. Diese Eigenschaften waren insbesondere für fotografische Reproduktionsarbeiten gefragt. So heißt es an anderer Stelle: „Unausgesetzt aber gehört zum Verarbeitungsprozeß des Aufnahmемaterials Fingerspitzengefühl, das bei der Frau viel eher vorhanden ist als beim Manne.“²⁰ In diesen Aussagen bildet sich die traditionelle Vorstellung von einer weiblich konnotierten Sphäre der Reproduktion ab. Diese steht im Gegensatz zur Assoziation der männlichen Sphäre mit dem Produktiven und Schöpferischen und ist Ausdruck einer ideologischen Geschlechterdichotomie, die die Fotohistorikerin Ulrike Matzer bereits anhand einer Untersuchung über Geschlechterverhältnisse im fotografischen Gewerbe Ende des 19. Jahrhunderts diagnostiziert hat. Typische Einsatzgebiete für Frauen im fotografischen Gewerbe waren demnach eher Assistenzen im Labor, z. B. als Entwicklungshelferinnen oder Retuscheusen oder an der Rezeption in Fotoateliers.²¹

Die Auflistung angeblich natürlicher Befähigungen des weiblichen Körpers für ein bestimmtes Gebiet im fotografischen Gewerbe verweist, bezugnehmend auf Butler, auf „das ‚biologische Geschlecht‘ [als] ein ideales Konstrukt, das mit der Zeit zwangsweise materialisiert wird.“²² Die Materialisierungsprozesse erhalten jedoch auch auf institutioneller Ebene an Relevanz, wo sich die Geschlechternormen einschreiben. Für den exemplarischen Diskurs bezüglich der Fotografie als geeigneten Frauenberuf sei hierbei auf die institutionellen Strukturen des Lette-Vereins in Berlin hingewiesen, der seit 1890 eine fotografische Abteilung mit unterschiedlichen Ausbildungsmöglichkeiten im fotografischen Gewerbe ausschließlich für Frauen unterhielt. Marie Kundt, die seit

¹⁷ Im Kontext der immer stärker werden Frauenbewegung, die sich für die Erwerbstätigkeit von Frauen einsetzte.

¹⁸ Unbekannt, „O. T.“, in: *Sonne oder Photographie für Alle* (1905), S. 11 f. Zit. n. Heike Foth, „Fotografie als Frauenberuf (1840-1913)“, in: Rudolf Herz/Brigitte Bruns (Hg.), *Hof-Atelier Elvira (1887-1928). Ästheten, Emanzen, Aristokraten*, München, 1985, S. 153-170: 165.

¹⁹ Fritz Hansen, „Die Frauenarbeit in den photographischen Anstalten Berlin“, in: *Wiener Freie Photographen Zeitung* 5 (1898), S. 73-75: 73.

²⁰ Wolf Henry Döring, „Frauen knipsen“, in: *Satrap. Blätter für Freunde der Lichtbildkunst* 6, 10 (1930), S. 217-220: 218.

²¹ Vgl. Ulrike Matzer, „Unsichtbare Frauen. Fotografie/Geschlecht/Geschichte“, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, 124 (2012), S. 29-36.

²² Butler (1997), *Körper von Gewicht*, S. 21 [Herv. i. O.].

1913 als Direktorin der Photographischen Lehranstalt tätig war, umschreibt deren Anspruch wie folgt:

Die Photographische Lehranstalt im Lette-Verein wurde einst gegründet aus dem Gedanken heraus, daß das photographische Handwerk besonders bei Ausübung der Porträtphotographie für die Frau geeigneter sei als für den Mann [...]. Es sind Kräfte unermüdlich am Werk, für Frauen neue Berufsmöglichkeiten, die mit der Photographie eng verknüpft sind, zu schaffen aus dem Gedanken heraus, daß die Photographie in Rücksicht auf die Forderungen, die sie stellt an Geduld, Ausdauer, peinliche Sauberkeit und Ordnung, gute Auffassungsgabe, Handgeschicklichkeit [...] zum großen Teil der Frau gehört.²³

Ob es sich nun um Stimmen handelt, die sich für die Eignung der Frau als Fotografin aussprechen, oder um skeptische Stimmen, stets wird über ideale Geschlechtsvorstellungen argumentiert, die vor allem an Körpereigenschaften gebunden sind.²⁴ Anders gesagt: Sobald über die Frau als Fotografin gesprochen wird – dies haben die bisherigen Beispiele gezeigt –, fällt ihr Körper ins Gewicht bzw. der Fotografinnenkörper wird zum Schauplatz für die Aushandlung von Geschlechternormen. Diese Beobachtung deckt sich mit zahlreichen anderen sozialhistorischen Studien zu bürgerlichen Geschlechterdiskursen in der Moderne, die zeigen, dass Körperlichkeit meist mit Weiblichkeit gleichgesetzt wird; die Frau demnach als „ein durch ihre Körperlichkeit bestimmtes Wesen“ inszeniert wird.²⁵

Demgegenüber wird in den Amateurfotografie-Zeitschriften der männliche Fotograf als Universalfall verhandelt, indem sein Geschlecht und sein Körper nur selten explizit thematisiert werden.²⁶ Er scheint jeweils als Souverän und Kontrolleur über seinen Körper die Kamera zu bedienen. Einzig in Beiträgen, die den Knipser und seine vermeintlichen Fehlritte zum Thema haben, wird sich spöttisch über den Einsatz seines Körpers geäußert. So macht der Autor Alexander Niklitschek in seinem Beitrag „Geknipste Knipser“ anhand der beigefügten Fotografien, die zwei ähnlich aufgebaute fotografische Settings (vgl. Abb. 11.1 und 11.2) zeigen, die Kontrastierung zwischen dem knipsenden Anfänger und dem fortgeschrittenen Amateurfotografen deutlich.

²³ Marie Kundt, „Die Photographie gehört der Frau?“, in: *Satrap. Blätter für Freunde der Lichtbildkunst* 6, 10 (1930), S. 220-225: 220 f. und 225.

²⁴ Vgl. Studie von Thomas Laqueur, *Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud*, Frankfurt/M., 1992. Nach Laqueur stelle die enge Kopplung zwischen Geschlechtlichkeit und Körperlichkeit vor allem ein Charakteristikum der Moderne dar.

²⁵ Michael Meuser, „Frauenkörper – Männerkörper. Somatische Kulturen der Geschlechterdifferenz“, in: Marcus Schroer (Hg.), *Soziologie des Körpers*, Frankfurt/M., 2005, S. 271-294: 279.

²⁶ Einen ähnlichen Diskurs gibt es auch für die Kunstgeschichtsschreibung, den bspw. Maïke Christadler anhand der KünstlerInnen-Viten von Giorgio Vasari untersucht hat. Dort zeichnet sich auch eine Gegenüberstellung zwischen dem genialen männlichen Künstler und der weiblichen Künstlerin, die nur auf ihre Biologie und ihren Körper reduziert wird, ab. Der Erfolg und die Kreativität von Künstlerinnen seien, so führt Vasari aus, auf die Reproduktionsfähigkeit des weiblichen Körpers zurückzuführen. Vgl. Maïke Christadler, *Kreativität und Geschlecht. Giorgio Vasaris ‚Vite‘ und Sofonisba Anguissolas Selbst-Bilder*, Berlin, 2000.



11.1 und 11.2 – Fotobeilagen aus Alexander Niklitschek, „Geknipste Knipser“, in: *Photographische Rundschau und Mitteilungen* (1931)

Die Fotografien zeigen jeweils einen Fotografen, der mithilfe eines Dreibeins Nah- bzw. Großaufnahmen am Wegesrand bewerkstelligt. Anhand der Körperhaltungen und des Umgangs mit dem Zubehör bewertet und vergleicht Niklitschek die jeweiligen fotografischen Kompetenzen:

Es hätte die Arbeit weit wesentlicher vereinfacht, wenn das Stativ nicht so ungeschickt aufgestellt wäre, daß ein Bein den Einstellenden behindert. Auch ein Einstell Tuch wäre hier wohl am Platz gewesen und hätte die p.t. Halswirbel vor der hinreichend illustrierten Beanspruchung auf Verdrehen verschont, die durch den seitlich angeordneten Lichtschutz an der Mattscheibe eben nötig wird. Weit besser, ja geradezu vorbildlich macht es da unser Held auf Abb. 3. Schon der ganze Aufbau des Bildes verrät ruhiges zielbewußtes Arbeiten ohne nervös machende Verkrampfung und Verdrehung. Wie schön ist das [...] Einstell Tuch gelegt.²⁷

In dem angeführten Beispiel dienen der Körper des ersten Fotografen und die akribische Beschreibung seiner Körperdrehung als Kontrastfolie für den zweiten Fotografen, der die Aufstellung des Dreibeins und die Einstellung der Kamera nach den Vorstellungen des Autors problemlos meistert. Auf den Körper fokussiert hieße das, dass ein unkontrollierter, widerständiger Körper (des Knipsers) und ein in die fotografische Routine eingebundener – und somit unsichtbar funktionierender – Körper gegenübergestellt werden. Jedoch dient diese Kontrastierung der körperlichen Praktiken nicht einer Zurückführung auf das Geschlecht, sondern auf die jeweilige fotografische Erfahrung der beiden Fotografen.

Der Fotografinnenkörper und der Fotoapparat

Wie oben bereits erwähnt, umfasst der Aspekt der Materialität der Praktiken auch die Objekte und die jeweiligen Umgangsformen mit ihnen. Dabei plädie-

²⁷ Alexander Niklitschek, „Geknipste Knipser“, in: *Photographische Rundschau und Mitteilungen. Halbmonatsschrift für Freunde der Photographie*, 16 (1931), S. 314-317: 315.

ren praxeologische Techniktheorien für eine Sichtweise, die die Artefakte nicht nur als Hilfsmittel oder Gebrauchsgegenstände für Praxis begreifen, sondern sie in ihrer konstituierenden Rolle in einem Handlungsnetzwerk untersuchen, ohne jedoch dabei einem Technikdeterminismus zu verfallen.²⁸ Vielmehr bedingen sich Körper und Technik im Praxisvollzug wechselseitig. Für die Frage nach der Materialisierung von Geschlecht bedeutet das, in dem Fall vor allem den direkten Umgang der Fotografin mit der Fototechnik zu beleuchten.

Bezugnehmend auf unser Eingangszitat zeigt sich der Aspekt in der Annahme bzw. der Empfehlung einer geschlechtsspezifischen Umgangsform mit dem Fotoapparat. In der Beschreibung eines vergangenen Szenarios, in dem die Fotografin noch auf die recht große fotografische Apparatur und das mitzuführende Zubehör angewiesen war, argumentiert Machlup primär auf der Ebene der äußeren Erscheinung von Fotografinnen. Ihre Darstellung eines spezifisch weiblichen Umgangs mit dem damals noch großformatigen Fotoapparat samt Stativ und Zubehör mutet fast schon wie eine Karikatur an, die der Leserin und dem Leser vor Augen geführt wird. Sie inszeniert dabei den Fotoapparat in den Händen der Frau eher als einen ‚Fremdkörper‘, mit dessen Umgang sich handwerkliches und technisches Missgeschick offenbare.

Machlup versucht jedoch nicht in ihrem Beitrag den Frauen das Fotografieren ganz abzuspochen, sondern empfiehlt ihnen den Umgang mit den neuen Kleinbildkameras bzw. Rollfilmkameras, mit denen ein unauffälliges Fotografieren auf der Straße möglich sei, weshalb sich die bürgerliche Frau auch keiner Sittlichkeitsverstöße mehr schuldig fühlen müsse. Zum anderen seien die kleinen Kameras in ihrer Bedienbarkeit einfacher zu handhaben und daher für Frauen besser geeignet:

[D]ie Art und Weise zu photographieren ist nicht mehr so umständlich, so schwerfällig und so sehr die Aufmerksamkeit aller Unbeteiligten erregend wie früher. Der enorme Fortschritt und die außerordentliche Vervollkommnung der Behelfe zur Photographie, d. h. das Aufnahmematerial und die Apparate, ermöglichen es, sich diesem Vergnügen in ganz unauffälliger Weise hinzugeben. Die modernen Kleinapparate und die hochempfindlichen Filme und Platten ermöglichen es bei enorm lichtstarken Objektiven ohne Stativ zu arbeiten. Dies allein ist die Ursache, daß sich jetzt auch schon die Frau mit wahrem Feuereifer diesem edlen Sport hingibt und damit die besten Erfolge erzielt.²⁹

Machlup beschreibt hier den Übergang von der Großformatkamera zu kleinformatigen Kameras, wie etwa der Rollfilmkamera und die sich daraus ergebenden Veränderungen für die fotografische Praxis. Interessant ist hierbei, welche Schwerpunkte sie bei der Umstellung auf eine neue Kameratechnik setzt. So stehen weniger die technischen Details und Fortschritte für ein besseres fotografisches Erzeugnis im Vordergrund als vielmehr die äußere körperliche Erscheinungsform der Frau in der Öffentlichkeit. Die kleinen, unauffälli-

²⁸ Vgl. Reckwitz (2003), Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken, S. 291.

²⁹ Machlup (1932), Die photographierende Frau, S. 77.

gen Kameras, die ohne jegliches Zubehör auskommen, würden die zunehmende Zahl an fotografierenden Frauen bedingen. Der ideale Fotografinnenkörper erscheint hier nahezu als ein von jeglicher auffälliger Fototechnik befreiter Körper.

In ihrem zwei Jahre später erschienenen Beitrag in der Zeitschrift *Der Lichtbildner* geht Machlup erneut auf die Vorzüge von Kleinkameras für die fotografierende Frau ein, indem sie vor allem die „mondäne“ Frau adressiert:

[G]erade sie hätte die schönste Gelegenheit, zu photographieren, und zwar in der Weise, daß es ihr elegantes Aussehen, worauf sie ja sehr viel hält, nicht im mindesten beeinträchtigt. [...] Eine kleine 4x4 Rollfilmkamera im gelben Juchtenfutteral, das schik über die Schulter gehängt wird, verleiht dem Reisekostüm unbedingt einen feschen Anstrich. Das Photographieren selbst ist mit einer Kleinkamera absolut nicht anstrengend, die Dame ist nicht gezwungen, sich mit Stativ-aufstellen und Einstellen zu plagen, es geht alles ruhig, glatt und vornehm vor sich, ohne daß sie sich nur ein bißchen derangiert oder ihrem Äußern im gepflegten Aussehen nur im Geringsten schadet. Welch mondäner schiker Anblick: eine schlanke, elegant gekleidete Frauengestalt am Turf mit ihren fein behandschuhten Händchen eine ‚Leica‘ oder ‚Contax‘ vor das Auge haltend, um knipsend die einzelnen Phasen des Pferderennens festzuhalten.³⁰

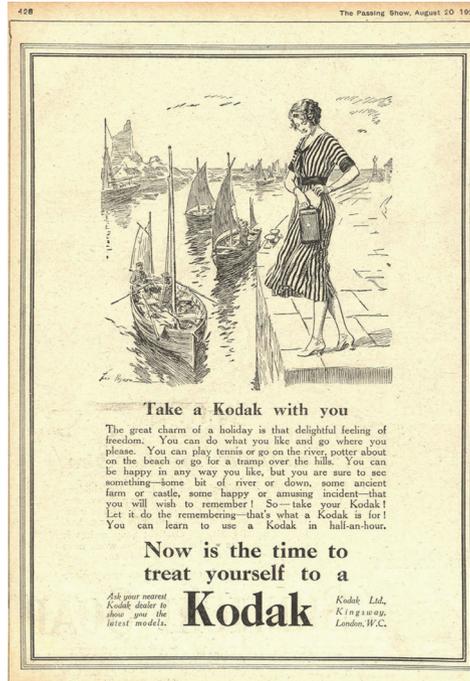
In ähnlicher Weise legt Machlup nochmals ihren Schwerpunkt auf das öffentliche Auftreten und die äußerliche Gestalt der Frau beim Fotografieren, indem sie diese in idealisierter Form mit Attributen wie „elegant“, „ruhig“, „glatt“, „vornehm“ und „gepflegt“ umschreibt. Praktiken, wie diverse Einstellungen an der Fotokamera sowie das Aufstellen eines Stativs, die Machlup mit einer Plage verbindet, seien mit den von ihr beworbenen Kameras nicht mehr nötig. Im Gegensatz zu ihrem ersten Beitrag befürwortet Machlup jedoch nicht mehr eine unauffällige Form des Fotografierens, sondern die fotografische Praxis trage nun zu einem modisch bewussten Auftreten der Frau bei, das sie mit Begriffen wie „fesche“ und „schik“ zum Ausdruck bringt. Demnach spielen in ihren Ausführungen auch wieder weniger die technischen Entwicklungen der Fotokamera eine Rolle, sondern ihre Gestaltung und das modische Zubehör („Rollfilmkamera im gelben Juchtenfutteral“).

Mit ihrer Argumentation steht Machlup in der Tradition der zeitgenössischen Werbeanzeigen, die auf eindeutige geschlechtsspezifische Nutzungspraktiken verweisen.³¹

³⁰ Cécile Machlup, „Die photographierende Frau: Die mondäne Frau mit der Kamera“, in: *Der Lichtbildner*, 5 (1934), S. 148.

³¹ Artikel, wie diese von Cécile Machlup, die einerseits eigene Erfahrungen und Ratschläge von Amateurfotografinnen zum Inhalt haben und zum anderen, eingebunden in private Praxisberichte, für konkrete Fotoprodukte werben, sind für die Fotozeitschriften der Amateurbewegung Anfang des 20. Jahrhunderts geradezu charakteristisch. Während die ersten Fotohandbücher und Fotozeitschriften Ende des 19. Jahrhunderts noch als offizielle Organe im Sinne von Mitgliedsblättern der Amateurvereine fungierten, wird eine Bandbreite an Fotozeitschriften ab Mitte der 1920er Jahre von den Unternehmen der Fotoindustrie bzw. der chemischen Industrie selbst verlegt (z. B. die gleichnamigen *Agfa-Photoblätter*), wobei die Artikel immer noch von den Amateurfotografinnen verfasst werden, jedoch nun in der Funktion als treue, fo-

So verwundert es nicht, dass gerade für die ersten Kleinformatkameras primär Frauen als Werbefiguren eingesetzt wurden. Eindringlichstes Beispiel ist wohl die Eastman Kodak AG mit ihrer Werbeikone des Kodak Girls, die ab 1888 bis in die 1960er Jahre flächendeckend (auch in den deutschen Anzeigen) zum Einsatz kam.³²



11.3 – Kodak Anzeige aus der Zeitschrift *The Passing Show* (1921),
Illustrator: Fred Pegram

Abb. 11.3 zeigt eine für Kodak typische Werbeanzeige aus dem Jahr 1921. Zu sehen ist das Kodak Girl, eine junge moderne Frau im gestreiften Sommerkleid, die ihre Kodak Rollfilmkamera gleich einer Handtasche oder eines modischen Accessoires trägt. Ähnlich wie die von Machlup beschriebene ideali-

tografisch erfahrene Kunden. Vgl. Jan Brüning, „Die ewige Suche nach dem guten Bild. Fotolehr- und Fachliteratur des 20. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum“, in: Dieter Mayer-Gürr (Hg.), *Fotografie & Geschichte. Timm Starl zum 60. Geburtstag*, Marburg, 2000, S. 158-171: 160.

³² Vgl. Elizabeth Brayer, *George Eastman. A Biography*, Rochester, NY, 2006, S. 120. Die stilisierte Figur des Kodak Girl mit ihrer schlanken und jugendlichen Gestalt ist dem Gibson Girl nachempfunden, einer Figur aus der Feder des Künstlers Charles Dana Gibson, die er Ende des 19. Jahrhunderts entwarf und die als Werbe-Idol für sämtliche andere Werbekampagnen fungierte. Vgl. Andrea Lange, „Das Kodak Girl – Eine Ikone der Werbung in Urlaubsstimmung“, in: *FKW//Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*, 26 (1998), S. 66-77: 71.

sierte Szene verzichtet die Anzeige auf die Darstellung einer Fotoamateurin, die sich mit technischem Know-how dem Apparat widmet, noch scheinen technische Details des beworbenen Produkts von Interesse zu sein. Im Mittelpunkt steht eher die Vermittlung eines Lebensgefühls einer jungen modernen Frau, ausgestattet mit einer Kodak Kamera, die sich unauffällig an den Körper schmiegt und eine unkomplizierte Integration in den Alltag verspricht. Hält man sich erneut das Bild Machlups vor Augen, die in der Fotoapparatur vergangener Zeiten eine Gefahr für die ‚natürliche‘ weibliche Erscheinungsform sah, sticht die stilisierte Figur des Kodak Girls umso mehr mit seiner Unbeschwertheit und Leichtigkeit im Umgang mit der Kamera hervor.

Die Vorstellungen einer geschlechtsspezifischen Nutzung von Fotokameras materialisieren sich nicht zuletzt in der Fototechnik selbst, was beispielsweise die Entwicklung neuer Kameramodelle zeigt. 1928 brachte die Kodak Eastman AG beispielsweise eine neue Serie ihrer Faltkameras heraus, die in unterschiedlichen Farben erschien. Zu jeder Kamera des Kodak Vanity Ensembles gehörte ein dazu passendes Etui, das mit Seide in der jeweiligen Farbe gefüttert war (vgl. Abb. 11.4). Das Etui war weiterhin mit einem Spiegel, einem Lippenstifthalter und einer Puderdose ausgestattet.³³ Mit der Gestaltung und Ausstattung der Vanity wird somit eine bestimmte Form der fotografischen Praxis von Frauen intendiert, indem der Schwerpunkt auf einen modisch bewussten Auftritt gelegt wird und das Fotografieren zudem mit Körperpraktiken des Schönheitshandelns verbunden wird.



11.4 – Kameramodell aus dem Kodak Vanity Ensemble

³³ Vgl. Brian Coe/Paul Gates, *Schnappschuss-Photographie. Die ersten hundert Jahre Amateurphotographie*, München, 1979, S. 38.

Zusammenfassung und Ausblick

Anhand der besprochenen Beispiele aus der historischen AmateurfotografInnen-Bewegung der 1920er und 1930er Jahre konnte gezeigt werden, wie jeweils über den fotografierenden Körper Geschlecht konstituiert wird. Der fotografierende Körper offenbart sich als ein interessanter Untersuchungsgegenstand für Fragen nach dem Körper als Wissensspeicher von sozialen Normen, da beim Fotografieren zum einen auf Routinen zurückgegriffen wird, die auf ein implizites Wissen und gesellschaftliche Strukturen verweisen und zum anderen im unmittelbaren Umgang mit der Fotoapparatur ein Komplex aus Körper-Technik-Relationen zum Tragen kommt, der gerade für Materialisierungsprozesse von Geschlecht relevant ist. In den untersuchten Diskursen zeigte sich eine konsequente Vergeschlechtlichung fotografischer Praxis, sobald die Frau als Fotografin thematisiert wird. Hierbei dienen geschlechtsstereotype Körpereigenschaften als Bewertungsmechanismen bezüglich der Qualität fotografischer Tätigkeiten. Gerade mit der Entwicklung und Verbreitung mobiler Kleinformatkameras wird die Frau zunehmend als Konsumentin interessant, jedoch in der idealisierten Vorstellung einer modisch bewussten Fotografin, wobei der Fotoapparat lediglich als Accessoire eine Rolle spielt.



11.5 – Cover der ersten Ausgabe der Zeitschrift *camerawoman* (2015)

Abschließend und als einen kleinen Ausblick möchte ich aktuelle Verkörperungsprozesse fotografischer Praxis herausgreifen, zum einen in Hinblick auf den aktuellen Diskurs der Amateurfotografie und zum anderen bezugnehmend auf die neuen technischen Möglichkeiten des Fotografierens.

In Fotozeitschriften und Fotoratgebern lassen sich nach wie vor geschlechtsspezifische Nutzungspraktiken erkennen. Die Zeitschrift *camerawoman*, deren Erscheinen bereits nach vier Ausgaben im Jahr 2016 eingestellt wurde, richtet sich primär an Fotografinnen und bietet geschlechtsstereotype Themen an wie bspw. Food-Fotografie, Haustierfotografie oder das Erstellen von Fotobüchern. So ist in der ersten Ausgabe im Editorial nachzulesen, dass es „mehr um Gestaltung als um Technik“ gehen soll und dass das „Lifestyleblatt“ im Zeitschriftenhandel „neben den hochwertigen Frauentiteln [...] zwischen *Brigitte*, *Cosmopolitan* oder *Vogue*“ zu finden sei.³⁴

Das Covergirl der ersten Ausgabe (vgl. Abb. 11.5) kommt als moderne Variante des Kodak Girls daher: Elegant hält sie, die Arme eng an den Körper geschmiegt, eine kleine Digitalkamera als Accessoire neben ihrem Kopf. Der Fokus liegt in dieser Inszenierung eher auf der leicht erotisierten (der Mund ist leicht geöffnet) Blickbeziehung zwischen dem Model und den BetrachterInnen.

Berücksichtigt man die neuen niedrigschwelligen Möglichkeiten des alltäglichen Fotografierens, etwa mit der Handykamera, verschieben sich auch die Formen der Verkörperung fotografischer Praxis. Die Einstellungen vor der Aufnahme reduzieren sich auf ein Minimum und verlagern sich eher auf die Nachbearbeitung der Bilder, indem bspw. Filter verwendet werden. Die Handykamera als ständige Begleiterin bedingt jedoch auch die Relevanz der Performativität fotografischer Praxis: Die dominierende Selfiepraxis etwa fordert zum permanenten Posieren vor der Kamera auf. Gleichzeitig erhält die Handykamera die Funktion der permanenten Selbstvergewisserung und Kontrolle, indem der eigene Körper über die Selfiefunktion beobachtet werden kann oder das Display als Spiegel genutzt wird.

Literatur

- Barthes, Roland, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt/M., 1989. [Frz. OA 1980.]
- Böhnke, Alexander/Schröter, Jens (Hg.), *Analog/Digital. Opposition oder Kontinuum. Zur Theorie und Geschichte einer Unterscheidung*, Bielefeld, 2004.
- Bourdieu, Pierre, *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*, Frankfurt/M., 1987. [Frz. OA 1980.]

³⁴ „Editorial“, in: *camerawoman. Das Fotomagazin für Frauen* 1, 1 (2015), S. 2 [Herv. i. O.].

- Ders., „Einleitung“, in: Luc Boltanski/Pierre Bourdieu/Robert Castel/Jean-Claude Chamboredon/Gérard Lagneau/Dominique Schnapper (Hg.), *Eine illegitime Kunst: Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie*, Frankfurt/M., 1981, S. 11-21.
- Brayer, Elizabeth, *George Eastman. A Biography*, Rochester, NY, 2006.
- Brüning, Jan, „Die ewige Suche nach dem guten Bild. Fotolehr- und Fachliteratur des 20. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum“, in: Dieter Mayer-Gürr (Hg.), *Fotografie & Geschichte. Timm Starl zum 60. Geburtstag*, Marburg, 2000, S. 158-171.
- Butler, Judith, *Körper von Gewicht*, Berlin, 1997. [Engl. OA 1993.]
- camerawoman. *Das Fotomagazin für Frauen* 1, 1 (2015).
- Christadler, Maïke, *Kreativität und Geschlecht. Giorgio Vasaris ‚Vite‘ und Sofonisba Anguissolas Selbst-Bilder*, Berlin, 2000.
- Coe, Brian/Gates, Paul, *Schnappschuss-Photographie. Die ersten hundert Jahre Amateurphotographie*, München, 1979.
- Döring, Wolf Henry, „Frauen knipsen“, in: *Satrap. Blätter für Freunde der Lichtbildkunst* 6, 10 (1930), S. 217-220.
- Foth, Heike, „Fotografie als Frauenberuf (1840-1913)“, in: Rudolf Herz/Brigitte Bruns (Hg.), *Hof-Atelier Elvira (1887-1928). Ästheten, Emanzen, Aristokraten*, München, 1985, S. 153-170.
- Gozalbez Cantó, Patricia, *Fotografische Inszenierungen von Weiblichkeit. Massenmediale und künstlerische Frauenbilder der 1920er und 1930er Jahre in Deutschland und Spanien*, Bielefeld, 2012.
- Hansen, Fritz, „Die Frauenarbeit in den photographischen Anstalten Berlin“, in: *Wiener Freie Photographen Zeitung* 5 (1898), S. 73-75.
- Kundt, Marie, „Die Photographie gehört der Frau?“, in: *Satrap. Blätter für Freunde der Lichtbildkunst* 6, 10 (1930), S. 220-225.
- Lange, Andrea, „Das Kodak Girl – Eine Ikone der Werbung in Urlaubsstimmung“, in: *FKW//Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*, 26 (1998), S. 66-77.
- Laqueur, Thomas, *Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud*, Frankfurt/M., 1992.
- Machlup, Cécile, „Die photographierende Frau“, in: *Photo-Börse*, 3 (1932), S. 77-78.
- Dies., „Die photographierende Frau: Die mondäne Frau mit der Kamera“, in: *Der Lichtbildner*, 5 (1934), S. 148.
- Matzer, Ulrike, „Unsichtbare Frauen. Fotografie/Geschlecht/Geschichte“, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, 124 (2012), S. 29-36.
- Meuser, Michael, „Frauenkörper – Männerkörper. Somatische Kulturen der Geschlechterdifferenz“, in: Marcus Schroer (Hg.), *Soziologie des Körpers*, Frankfurt/M., 2005, S. 271-294.
- Mitchell, W. J. T., „Realismus im digitalen Bild“, in: Hans Belting (Hg.), *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München, 2007, S. 237-255.
- Niklitschek, Alexander, „Geknipste Knipser“, in: *Photographische Rundschau und Mitteilungen. Halbmonatsschrift für Freunde der Photographie*, 16 (1931), S. 314-317.
- Rammert, Werner/Schubert, Cornelius, *Körper und Technik. Zur doppelten Verkörperung des Sozialen*, Berlin, 2015 (= TUTS – Working Papers 1-2015).
- Reckwitz, Andreas, „Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive“, in: *Zeitschrift für Soziologie*, 4 (2003), S. 282-301.
- Scapinelli, Carl, „Die Kamera zur Hand!“, in: *Satrap. Freunde der Lichtbildkunst* 1, 6 (1925), S. 163-166.
- Starl, Timm, *Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980 München*, Berlin, 1995.

- Ders., „Frauen und Fotografie. Eine Bibliografie aus internationalen Zeitschriften 1857-1991“, in: *Frauen Kunst Wissenschaft. Rundbrief*, 14 (1992), S. 104-157.
- Sykora, Katharina/Dorgerloh, Annette/Raev, Ada/Noell-Rumpeltes, Doris (Hg.), *Die „Neue Frau“. Eine Herausforderung für die Bildmedien der Weimarer Republik*, Marburg, 1993.

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 Wundtartzney*, 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.