

Katrin Köppert

Queer Pain

Schmerz als Solidarisierung, Fotografie als Affizierung

Zu den Fotografien von Albrecht Becker
aus den 1920er bis 1990er Jahren

Neofelis Verlag

Inhalt

Ein Anfang	7
I Schmerz, Fotografie und Affekt. Zur Erforschung von Queer Pain	23
I.1 Albrecht Becker: Eine kurze fotografische Biografie	24
I.2 Begriffe und Konzepte in der wissenschaftlichen Verhandlung	36
I.3 Archiv, Affekt, Wissen: Methodologische Überlegungen	104
II Tauschbilder des Schmerzes	113
II.1 Cruising Photography: (N)A(c)ktbilder zwischen Straße und Wohnung	118
II.2 Fotografie in <i>Gewahrsam</i> : Wahrheitsproduktionen der Gestapo	122
II.3 Medienpraktiken der Reaffizierung: Zur Tätowierung	137
III Tarnbilder des Schmerzes	143
III.1 Camouflage an der Front: Das Soldatenalbum	148
III.2 Zum Betrachten von Bildern der Gewalt: Kompliz*innenschaft revisited	181
IV Maskenbilder des Schmerzes	187
IV.1 Nachkriegsmühen: Deutsche Schuld und Scham	190
IV.2 Nachkriegsbühnen: Becker als Bühnenbildner	196
IV.3 Nachkriegsmaskeraden: Becker als Bilderbühne	206
V Schriftbilder des Schmerzes	237
V.1 Das Alphabet des Schmerzes	241
V.2 Schrift – Bild – Körper	248
V.3 Sonifizierte Schriftbilder	270

VI Dragzbilder des Schmerzes	275
VI.1 Arbeiterinszenierungen: <i>Becoming Worker</i>	282
VI.2 Performatives Schwarzsein: <i>Becoming Black</i>	307
VII Schnittmuster des Schmerzes	319
VII.1 Das Handwerk des Schmerzes	322
VII.2 Die Collage als viszerales Schnittmuster	335
Ein Ende	355
Danksagung	360
Abbildungsverzeichnis	363
Literatur- und Quellenverzeichnis	369

Ein Anfang

Life is a window of vulnerability. It seems a mistake to close it.¹

„OUT“ prangt in großen pinken Lettern vor schwarzen Hintergrund auf dem Titelblatt des gleichnamigen Homosexuellen-Magazins.² (Abb. 1) Es zeigt einen *weißen*³ Mann mittleren Alters, der stark tätowiert, mit schweren Brustpiercings behangen sowie mit einem einschnürenden Eisengürtel versehen ist. Seine Lippen scheinen geschminkt, seine Haut ist mit bunten Bemalungen verziert, die Phalli und Testikel, Sterne und Yin-Yang-Symbole darstellen. Seine Arme hat er in die Hüften gestemmt, sein Blick ist geradeaus und direkt in die Kamera gerichtet.

Hier scheint jemand präsentiert zu werden, der *out and proud* ist, der den Blick der Öffentlichkeit nicht scheut, obwohl sein Körper Spuren von Versehrung aufweist und weder dem westlichen, dominanten Bild unversehrter Männlichkeit⁴

1 Donna J. Haraway: The Biopolitics of Postmodern Bodies. Constitutions of Self in Immune System Discourse. In: Dies.: *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*. New York: Routledge 1991, S. 203–230, hier S. 224.

2 *Out* 35, 22.01.1999, Titelbild.

3 Im Anschluss an Maureen Maisha Eggers, Grada Kilomba, Peggy Piesche und Susan Arndt schreibe ich Schwarz groß, um das Widerständige Schwarzer Subjekte entgegen den entsubjektivierenden Konstruktionen hervorzuheben. Dagegen schreibe ich *weiß* kursiv, womit der Konstruktionscharakter der Kategorie markiert werden soll. Vgl. Maureen Maisha Eggers / Grada Kilomba / Peggy Piesche / Susan Arndt: Konzeptionelle Überlegungen. In: Dies. (Hrsg.): *Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*. Münster: Unrast 2005, S. 11–13, hier S. 13.

4 Zur Konstruktion unversehrter Männlichkeit vgl. Klaus Theweleit: *Männerphantasien*. München: Piper 2005; George L. Mosse: *Das Bild des Mannes. Zur Konstruktion der modernen Männlichkeit*. Frankfurt am Main: Fischer 1997.

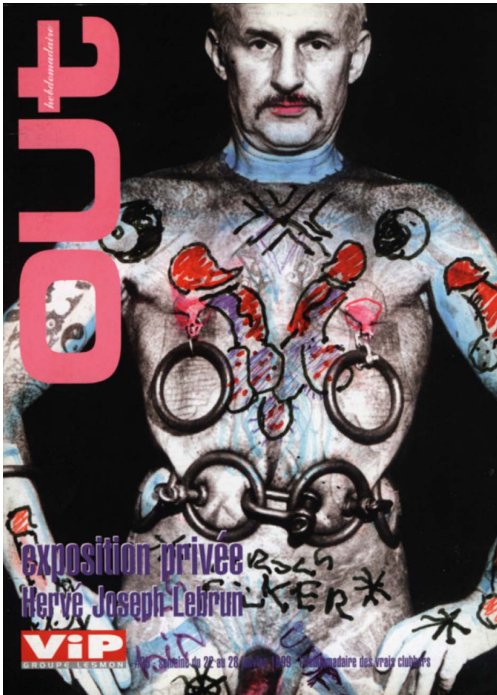


Abb. 1
Albrecht Becker:
Becker Out and Proud, 1999.

noch dem Bild aseptischer BDSM-Repräsentation⁵ entspricht. Hier wird ein Bild schwuler Männlichkeit aus dem Schrank⁶ geholt, das trotz der zahlreichen Insignien potenter Maskulinität Blessuren aufweist: Ich sehe krakelige Schrift,

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; S&M für Sadomasochismus. Ich werde im Verlauf dieser Arbeit mehrheitlich die Bezeichnung BDSM verwenden, da es sich um einen Community-Begriff handelt, der freiwillige Wahl und konsensuelle Praktiken in den Vordergrund stellt. Margot Weiss thematisiert in ihrer Studie zur BDSM-Szene um die Jahrtausendwende, dass diese an die kapitalistischen kulturellen Formationen angepasst sei, weswegen ästhetisierte Bilder naheliegend seien. Vgl. Margot Weiss: *Techniques of Pleasure. BDSM and the Circuits of Sexuality*. Durham: Duke UP 2011, S. vii, S. 6–7; Robin Bauer: *Queer BDSM Intimacies. Critical Consent and Pushing Boundaries*. London: Palgrave Macmillan 2014, S. 2.

6 Mit dieser Formulierung spiele ich auf die englische Wendung *in the closet* an. In *Epistemology of the Closet* verwies Eve Kosofsky Sedgwick auf den Schrank als Sinnbild der minorisierten Unsichtbarkeit von Homosexuellen. Im Zusammenhang mit der Terminologie des Im-Schrank-Seins hat sich, wenn es um den Akt des Sichtbar- und Öffentlich-Werdens geht, das Sprechen über das Coming-Out, das Outing, das Out-Sein herauskristallisiert. Vgl. Eve Kosofsky Sedgwick: *Epistemology of the Closet*. Berkeley / Los Angeles: California UP 2004; Volker Woltersdorff: *Coming out. Die Inszenierung schwuler Identitäten zwischen Auflehnung und Anpassung*. Frankfurt am Main: Campus 2005.

gekritzelte Schraffuren, Quetschungen, Durchbohrungen – eine ganze Palette körpermodifizierender Eingriffe, die einem ersten Eindruck nach zum Zwecke der Selbstverletzung erfolgten. Inmitten des als befreiend diskursivierten und von Stolz überschriebenen Coming-Out-Musters begegnet mir (körperlicher) Schmerz.

Die Geschichte der Emanzipation von lesbischen, schwulen, bisexuellen, transsexuellen, transgender und intersexuellen Communities ist seit den 1970er Jahren⁷ an das Gefühl des Stolzes gekoppelt. Stolz, gepaart mit einem selbstbewussten Sich-Zeigen, bestimmte eine ganze Generation, wurde gar zum dominanten Narrativ der westlichen schwullesbitrans* Befreiungsbewegung.⁸ In der hier interessierenden Fotografie öffnet sich inmitten des Kampfes um die Anerkennung sexueller Minoritäten jedoch eine Welt der Ambivalenzen. (Abb. 1) Anstelle von *gay pride* wird die von Widersprüchen und Verwerfungen gezeichnete Gefühlswelt der durch Begehren und sexuelle Identität Marginalisierten zu sehen gegeben. Neben Stolz wird auch Schmerz thematisiert und wie sich dieser in Form von Verwundungen und Deformationen körperlich materialisiert. Der melancholische Zustand, den Judith Butler als inhärenten Teil der Identitätsbildung nicht-normativer geschlechtlicher und sexueller Subjekte betrachtet,⁹ wird durch die Versehrungen der Haut und des Körpers visualisiert. Die erkämpften Erfolge stellen sich als zweischneidig heraus.¹⁰ Mehr Sichtbarkeit muss nicht unbedingt mehr Sicherheit oder Emanzipation bedeuten.¹¹ Doch lässt sich Schmerz nur als Repräsentation dieser Schattenseite von Sichtbarkeit analysieren? Wird Schmerz nicht auch in einer Art und Weise zur Ansicht gebracht, in der er im

7 1969 ist als das Jahr in die Geschichte eingegangen, in dem die Emanzipationsbewegungen der sich heute unter dem Akronym LGBTIQ versammelnden sozialen Gruppen ihren Anfang nahmen. Nachdem es im New Yorker Lokal *Stonewall Inn* zum Aufstand der dort anwesenden Schwarzen Trans*Personen und schwulen Männer gegen Polizeigewalt gekommen war, setzten internationale Proteste für die Rechte von Lesben (L), Gays (G), Bisexuellen (B), Transsexuellen und Transgender (T), Intersexuellen (I) und Queers (Q) ein. Diese Liberalisierung führte unter anderem zu einer Lockerung des §175 StGB in der BRD.

8 Dass dieses Narrativ anhält, verdeutlichen aktuelle Publikationen, die nach mehr Sichtbarkeit und Selbstbewusstsein verlangen. Vgl. Woltersdorff: *Coming out*; Patsy L'Amour laLove (Hrsg.): *Selbsthass & Emanzipation. Das Andere in der heterosexuellen Normalität*. Berlin: Querverlag 2016; Stephanie Kuhnen (Hrsg.): *Lesben raus! Für mehr lesbische Sichtbarkeit*. Berlin: Querverlag 2017.

9 Vgl. Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, aus d. Engl. v. Kathrina Menke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 93–104.

10 Vgl. Mathias Danbolt. Touching History. Archival Relations in Queer Art and Theory. In: Ders./Jane Rowley/Louise Wolthers (Hrsg.): *Lost and Found. Querying the Archive*. Ausstellungskatalog. Kopenhagen: Museum Tusulanum 2009, S. 27–54, hier S. 28.

11 Vgl. Johanna Schaffer: *Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung*. Bielefeld: Transcript 2008.

Feld männlich-homosexueller¹² Repräsentationen zum Zwecke der Selbstvergewisserung, manchmal gar der Exzeptionalisierung¹³ eines *weißen* schwulen Lebensstils sublimiert und verherrlicht wurde? Was für eine Artikulation von Schmerz lässt sich also erkennen und wie lässt sich diese vor dem Hintergrund der Tendenz einordnen, Schmerz im ‚Wettbewerb der Marginalisierten‘ gegeneinander aufzurechnen und für queere Politiken zu desavouieren?¹⁴

Queere Affekttheorie des Schmerzes

Das Titelblatt des Magazins *OUT* aus dem Jahr 1999 zeigt ein von Hervé Joseph Lebrun, einem französischen Fotografen und Filmemacher, koloriertes

12 Die Verwendung des Begriffs *homosexuell* ist durchaus umstritten. Ich beziehe mich zunächst auf den historisch im 19. Jahrhundert einsetzenden Diskurs der Konstruktion von Homosexualität nicht als sexueller Praxis, sondern als geschlechtlicher Identität. Da mit dieser Konstruktion nach Michel Foucault eine „Einpflanzung von Perversion“ einherging, besteht bei Verwendung des Begriffs die Gefahr einer Reproduktion dieser pejorativen Implikation. Dennoch verwende ich den Begriff, da er in dem für diese Arbeit wichtigen Zeitraum der 1950er und 1960er Jahre eine häufige Selbstbezeichnung darstellte. Da diese Selbstbezeichnung zur damaligen Zeit aber auch dazu diente, nicht-sexuelle Kameradschaft und freundschaftliche Intimität aus Gründen des Selbstschutzes und auch der Assimilation hervorzuheben, dient mir der Begriff zugleich zur Abgrenzung des Begriffs *queer*. Queer verstehe ich im Sinne einer Destabilisierung der mitunter zu Normierungen führenden Verwendungsweise des Begriffs *Homosexualität*, vor allem im Kontext identitärer Selbstbeschreibungen. Mehr dazu in dieser Einleitung. Michel Foucault: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*, aus d. Franz. v. Ulrich Raulff / Walter Seitter. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983, S. 41. Vgl. Hans-Joachim von Kondratowitz: Stichwort Frühe Bundesrepublik. In: Rüdiger Lautmann (Hrsg.): *Homosexualität. Handbuch der Theorie- und Forschungsgeschichte*. Frankfurt am Main: Campus 1993, S. 239–243, hier S. 239–241; Martin Dannecker: Der unstillbare Wunsch nach Anerkennung. Homosexuellenpolitik in den fünfziger und sechziger Jahren. In: Detlef Grumbach (Hrsg.): *Was heißt hier schwul? Politik und Identitäten im Wandel*. Hamburg: Männerschwarm 1997, S. 27–44; Burkhardt Riechers: Freundschaft und Anständigkeit. Leitbilder im Selbstverständnis männlicher Homosexueller in der frühen Bundesrepublik. In: *Invertito. Jahrbuch für die Geschichte der Homosexualitäten 1* (1999), S. 12–46.

13 Vgl. Jasbir Puar: *Terrorist Assemblages. Homonationalism in Queer Times*. Durham / London: Duke UP 2007. Jasbir Puar formuliert in ihrem Buch *Terrorist Assemblages* eine Form des sexuellen Exzeptionalismus. Dieser, so Puar, beruhe auf der Einbindung *weißer* Homosexualität in nationalstaatliche und nationalistische Politiken.

14 Verwiesen sei hier auf die Debatte um die Publikation *Beißreflexe. Kritik an queerem Aktivismus, autoritären Sehnsüchten, Sprechverboten* von Patsy l'Amour laLove. In dieser artikuliert sich eine sogenannte Identitätsolympiade, die als Wettkampf um den am stärksten marginalisierten Subjektstatus bzw. um den Status der Community verstanden werden kann. Innerhalb dieses Wettkampfes wird Schmerz mobilisiert, um einen politischen Anspruch auf Gehör und Anerkennung für die jeweils eigene individuelle Situation oder die vermeintlich jeweils eigene Community zu begründen. Vgl. Patsy l'Amour laLove (Hrsg.): *Beißreflexe. Kritik an queerem Aktivismus, autoritären Sehnsüchten, Sprechverboten*. Berlin: Querverlag 2017; Jule Karakayali / Vassilis Tsianos / Serhat Karakayali / Aida Ibrahim: Decolorise It! In: *ak – analyse & kritik* 575 (2012). https://www.akweb.de/ak_s/ak575/23.htm (Zugriff am 21.01.2020).

fotografisches Selbstbild des deutschen Bühnenarchitekten und Fotografen Albrecht Becker. Dessen Konvolut von geschätzt 100.000 fotografischen Selbstdarstellungen bildet die Grundlage meiner Auseinandersetzung. Becker wurde 1906 im Harz geboren, in Quedlinburg zum Schneider ausgebildet, im Nationalsozialismus nach §175 RStGB¹⁵ inhaftiert, in der Bundesrepublik als Bühnenausstatter beim Film, später beim Fernsehen beschäftigt. Er fotografierte sich bis ins hohe Alter von über 90 Jahren († 2002) in seinen vier Wänden durch sein Leben, das aufgrund seiner Homosexualität und BDSM-Leidenschaft von Verfolgung, Stigmatisierung und Diskriminierung geprägt war. Seine Fotografien, die er in den 1990er Jahren im Alter von über 80 Jahren dem Archiv des Schwulen Museums Berlin übergab,¹⁶ ließen sich sicherlich als Zeugnisse introjizierten gesellschaftlichen Hasses oder des Durcharbeitens des Traumas seiner Inhaftierung während des Nationalsozialismus lesen. Daher – so könnte abgeleitet werden – sind inmitten der mitunter martialischen Schmerzdarstellungen Insignien der Mannhaft-Werdung, wie stählerne Blicke, rationale Zentralperspektiven oder die durch Modifikationen wie Paraffineinspritzungen hervorgerufene Vergrößerungen – *Potenzierungen* – seines Geschlechts zu sehen. Mit dieser Arbeit möchte ich jedoch zeigen, dass motivische Elemente, formalästhetische Aspekte sowie materielle Beschaffenheiten auch eine alternative Lesart von Beckers Fotografien ermöglichen. In Auseinandersetzung mit seinen Visualisierungen interessiert mich daher die Bedeutung der opulenten visuellen Herstellung von Schmerz für die Homosexualitätsgeschichte des 20. Jahrhunderts einerseits und die theoretische Frage nach der queeren Politik negativer Gefühle

15 Der § 175 StGB stellte sexuelle Handlungen zwischen Personen männlichen Geschlechts unter Strafe. Der Paragraph wurde 1871 in das Strafgesetzbuch für das Deutsche Reich (RStGB) aufgenommen und 1935, während des Nationalsozialismus, verschärft. In der Bundesrepublik Deutschland wurde er in dieser verschärften Fassung bis 1969 beibehalten. Erst 1994 wurde der Paragraph ersatzlos gestrichen. 2017 dann verabschiedete der Bundestag den Gesetzentwurf zur Aufhebung aller Urteile, die aufgrund des § 175 StGB gefällt wurden. Vgl. Christian Schulz: *Paragraph 175. (abgewickelt): Homosexualität und Strafrecht im Nachkriegsdeutschland. Rechtsprechung, juristische Diskussionen und Reformen seit 1945*. Hamburg: Männerschwarm 1994; Jasmin Daniela Finger: *Homophobie und Strafrecht. Eine strafrechtliche Untersuchung homophober Äußerungen und Äußerungen in Bezug auf Homosexualität*. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag 2015.

16 Erst nachdem das Schwule Museum Berlin Interesse bekundet hatte, übergab Becker 1993 den Großteil seiner privaten Fotografien dem Archiv des Schwulen Museums. Da kein offizieller Vertrag zur Übertragung abgeschlossen wurde, ist nicht mehr nachvollziehbar, welchen Öffentlichkeiten Becker seine Materialien zur Verfügung stellen wollte, zu welchem Zeitpunkt (zu Lebzeiten oder posthum) und unter welchen Bedingungen. Zu den Bedingungen des von mir aufgesuchten und als Quellenkontext mituntersuchten Archivs siehe Kap. I.3.3.

bzw. Affekte andererseits. Denn obwohl seit dem sogenannten „affective turn“¹⁷ in den Kultur- und Geschlechterwissenschaften einiges über Scham,¹⁸ Melancholie,¹⁹ Trauer²⁰ und Depression²¹ geschrieben wurde, fehlt bislang eine gezielt queere Affekttheorie des Schmerzes. Damit meine ich eine Perspektive auf Schmerz, die queere Affizierung und schließlich auch Solidarisierung thematisiert. In der eigenen Vulnerabilitätserfahrung in Kontakt zu treten, sich durch die eigene potenzielle Vulnerabilität und reale Verletzung mit anderen, nicht zwingend der eigenen sozialen Position Entsprechenden, verbunden zu fühlen, (siehe Kap. I.2.3) beschreibt Aspekte, die in den und durch die Fotografien verhandelt werden. Queerness spielt dabei insofern eine Rolle, als dass die durch Affizierung möglich gemachte Solidarisierung naturalisierte und essentialisierte Annahmen über Geschlecht, Sexualität und Begehren sowie Identität und Sozialität durchkreuzt.²² Geschlecht, Sexualität und Begehren verstehe ich aufgrund der Affizierung durch die Fotografie Beckers nicht länger als Kategorien einer feststehenden und sichtbaren Identität oder eines ins Bild gesetzten, autonomen, sich selbst bewussten, männlich-homosexuellen Subjekts. Vielmehr begreife ich diese Kategorien als relationale und temporäre Intensitätsverhältnisse, die ich als *queere Gefüge*²³ bezeichnen möchte und die über unterschiedliche Sinnesregister wahrnehmbar sind. Auf dieser Basis sind Vergemeinschaftungsprozesse und Fragen der Community-Bildung weniger auf Aspekte der Identität bzw. der

17 Melissa Gregg / Gregory J. Seigworth (Hrsg.): *The Affect Theory Reader*. Durham / London: Duke UP 2010.

18 Vgl. David Halperin / Valerie Traub (Hrsg.): *Gay Shame*. Chicago / London: Chicago UP 2010.

19 Vgl. Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*; Judith Butler: *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung*, aus d. Engl. v. Reiner Ansén. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.

20 Vgl. David L. Eng / David Kazanjian (Hrsg.): *Loss. The Politics of Mourning*. Berkeley / Los Angeles / London: California UP 2003.

21 Vgl. Ann Cvetkovich: *Depression. A Public Feeling*. Durham / London: Duke UP 2012.

22 Vgl. Sabine Hark: *Queer Studies*. In: Christina von Braun / Inge Stephan (Hrsg.): *Gender@ Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien*. Köln / Weimar / Wien: Böhlau 2005, S. 285–303.

23 Gilles Deleuze und Félix Guattari beschreiben Gefüge auf zwei Achsen. Auf der horizontalen Achse setzt sich das Gefüge aus einem Inhaltssegment, bestehend aus Körpern, Aktionen und Passionen, und einem Ausdruckssegment, bestehend aus Aussagen und Handlungen, zusammen. Auf der vertikalen Achse lässt es sich durch (re)territorialisierende, das heißt stabilisierende, und deterritorialisierende Seiten beschreiben. Die „Deterritorialisierungspunkte“ reißen, indem sie durch alle Reterritorialisierungen hindurchgehen, das Gefüge fort. Letzteres verstehe ich als das queere Moment des Gefüges. Gilles Deleuze / Félix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, aus d. Franz. v. Gabriele Ricke / Ronald Voullié. Berlin: Merve 1992, S. 124.

Repräsentation von Identität festgelegt als vielmehr auch auf solche der Intensität und Dringlichkeit, des Temporären und Ereignishaften.²⁴

Die queer-politische Dringlichkeit der kleinen Fotografie

Mit diesen Beschreibungen geht ein Begriff des Politischen einher, der sich weniger auf das Deklamatorische, auf den offen und direkt nach außen tretenden Widerstand bezieht. Stattdessen adressieren die Beschreibungen weniger gut einsehbare und flüchtige sowie sich aufgrund gradueller Veränderungen und partieller Zugänglichkeiten immer wieder neu ergebende Momente politischer Bedeutsamkeit. Diese Form des Politischen lässt sich an die Beschreibung des Affekts als einer transitiven Intensität zurückbinden. Sie stellt aber auch einen Bezug zum Lückenhaften, nicht Wahrnehmbaren, Versteckten und – wie ich herausarbeiten möchte – Privaten her. Die Fotografie Albrecht Beckers werde ich daher vor dem Hintergrund privater Medialisierungen und vernakulärer Medientechniken diskutieren. Mit Hilfe des Begriffs der *kleinen Fotografie*, den ich in Anlehnung an das Konzept der kleinen Literatur nach Gilles Deleuze und Félix Guattari²⁵ entwickle, möchte ich das queer-politische Potenzial des Privaten und der vernakulären, alltagsbezogenen Fotografie betonen. Diesem Potenzial inhärent ist die Vorstellung des gegen Individualisierung arbeitenden Solidarischen.

Das bündnisbefähigende Potenzial der privaten Fotografie Albrecht Beckers verweist schließlich – so meine These – auf Zukunft inmitten von Vergangenheit. Die Fotografie ermöglicht einen Moment von queer bereits zu einem Zeitpunkt, als es queer als politische Theorie des Denkens und Kritisierens von Regulierungsweisen und Machtmechanismen, wie etwa der Heteronormativität, noch nicht gab.²⁶ Den Blick auf die aus heutiger Perspektive mitunter aus der Zeit gefallenen Ausdrucksweise Albrecht Beckers zu richten, wirft ein Schlaglicht auf ein Narrativ, das dem Sexuellen nicht nur den Status subjektiver und

24 Für den hier eingeführten Begriff des Ereignishaften ist Joseph Vogls Zusammenführung des deleuzianischen Ereignisbegriffs instruktiv. Vgl. Joseph Vogl: Was ist ein Ereignis? In: Peter Gente (Hrsg.): *Deleuze und die Künste*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 67–83.

25 Gilles Deleuze / Félix Guattari: *Kafka. Für eine kleine Literatur*, aus d. Franz. v. Burkhard Kroeber. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012.

26 Zur Etablierung von Queer Theory in den 1990er Jahren vgl. Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*; Sedgwick: *Epistemology of the Closet*; Michael Warner: *Fear of a Queer Planet. Queer Politics and Social Theory*. Minneapolis: Minnesota UP 1993; David Halperin: *Saint Foucault. Towards a Gay Hagiography*. New York: Oxford UP 1997. Für den deutschsprachigen Raum vor allem Andreas Kraß: *Queer Studies – eine Einführung*. In: Ders. (Hrsg.): *Queer denken. Gegen die Ordnung der Sexualität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 7–39; Hark: *Queer Studies*.

körperlicher Optimierung, sondern affektiver Verbindungen zuweist.²⁷ Diese queere Zukunft, wie sie in der Fotografie Beckers aus der vom Anpassungsdruck geprägten Zeit der Homophilenbewegung der 1950er und 1960er Jahre sowie der vom Emanzipationsnarrativ durchdrungenen Zeit der Selbstaffirmation der 1970er Jahre zum Ausdruck kommt, ist gleichzeitig die Zukünftigkeit unserer Gegenwart. Gemeint ist damit die *Potenzialität* einer Zukunft, die eine Alternative darstellt zur aktuell von marktconformen Selbstoptimierungen und rechtlichen Anerkennungsbestrebungen bestimmten Gegenwart. Es geht um die Neuerfindung einer Community, deren Ausgangspunkt verletzte Sexualität in ihrer affizierenden Qualität ist.

Ich betrachte daher Beckers Fotografie weder als exemplarisch für die diskursiven²⁸ und ästhetischen Entwicklungen männlicher Homosexualität im 20. Jahrhundert noch für die Gegenwart des 21. Jahrhunderts. Vielmehr werde ich die Fotografien gegen den Strich der westlichen Geschichte und der Gegenwart der Medialisierung und Visualisierung männlicher Homosexualität²⁹ lesen. Diese Geschichte ist von gesellschaftlichen Diskriminierungen und körperlichen wie psychischen Verletzungen geprägt, aber auch – wie die schwule Ikone des heiligen Sebastians vergegenwärtigt – von der Sublimation, der Ästhetisierung und Anästhetisierung des Schmerzes zum Zwecke einer wieder in normative Konzepte einweisenden Selbstvergewisserung. Für meine Auseinandersetzung ist es daher wichtig, dass ich die privaten fotografischen Arbeiten Beckers der visuellen Kulturgeschichte von Schmerz als Teil der US-amerikanischen und westeuropäischen Homosexualitätsgeschichte seit Beginn des 20. Jahrhunderts gegenüberstelle und sie als Medien queerer Affizierung im Kontext vernakulärer Praktiken

27 Zum Begriff der affektiven Sexualität vgl. Peter Rehberg: *Hipster Porn. Queere Männlichkeiten und affektive Sexualitäten im Fanzine Butt*. Berlin: b_books 2019, S. 31–33.

28 Unter einem Diskurs verstehe ich im Sinne Foucaults eine durch Macht strukturierte Verknüpfung von Aussageformationen und Handlungen, die zu einer bestimmten Zeit bestimmen, was wiss- und sagbar ist. Vgl. Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*, aus d. Franz. v. Ulrich Köppen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981.

29 Die Verengung der Perspektive auf männliche Homosexualität möchte ich nicht mit dem Aspekt rechtfertigen, dass mir in den Archiven, in denen ich recherchiert habe, vornehmlich fotografische Materialien homosexueller Männer begegneten. Es wäre mir durchaus möglich gewesen, in Berlin auch das Lesbenarchiv *Spinnboden* oder das feministische Archiv *FFBIZ* aufzusuchen. Im Anschluss an meine Begegnung mit der Fotografie Beckers hat mich jedoch interessiert, ob und wie sich aus einer queer-lesbischen Perspektive an Visualisierungen homosexueller Männlichkeit anknüpfen lässt; ob und wie sich queere Allianzen mit Repräsentationen erahnen lassen, die über den Umstand geteilter Diskriminierungserfahrungen hinaus ein anderes und durchaus maskulines Register von Schmerz aufrufen. Aus dieser Fragestellung resultierte schließlich meine Entscheidung, mich auf die Fotografie Beckers zu beschränken. Nichtsdestotrotz ist mir bewusst, dass eine Untersuchung der vernakulären Fotografiegeschichte lesbischer Frauen* und/oder trans*identer Personen dringlich anstünde.

und privater Räume diskutiere. Dabei wird es schmutzig, im wahrsten wie auch übertragenen Sinne des Wortes.

Fotografie als Affizierung und queere Repräsentationskritik

Im Zentrum dieser Arbeit steht die Frage, wie Begriffe der Affizierung, der Intensität und der Temporalität, aber auch des Graduellen und Flüchtigen auf dislozierende – queere – Weise nicht nur Vergemeinschaftungen denkbar werden lassen, sondern darüber hinaus die Medialität und Visualität von Repräsentationen homosexueller Männlichkeiten beeinflussen. Von der These ausgehend, dass ästhetische Positionen wichtige Impulse für die Frage liefern, wie queere Politiken der Solidarität gestaltet werden können, fokussiere ich bei Albrecht Becker auf Fotografie als Affizierung. Fotografische Visualisierungen dienen somit primär nicht der Sichtbarmachung der selbstbewussten Emanzipation diskriminierter Geschlechter und Sexualitäten. Vielmehr werden temporäre Bündnisse von Betrachter*innen³⁰ und Dargestellten erzeugt, die eine queere, also Normierungen und Regulierungen aufbrechende wie auch gestalterische Kraft entwickeln.

Schmerz verstehe ich im Rahmen dieses Versuchs als einen visio-politischen Affekt, das heißt als eine ästhetische Erfahrung, die nicht allein ein Akt des Sehens oder der Sichtbarkeit ist, sondern eine verkörperte Wahrnehmung des Sehens mit allen Sinnen. Verstanden als ein Modus des Affiziert-Werdens, definiert sich Wahrnehmung dabei durch die Körperlichkeit des fotografischen Materials (verletzte, poröse Oberflächen, Verfärbungen, Verschmutzungen, toxische Umgebungen). Gleichzeitig handelt es sich um einen Prozess des Affizierens der Fotografien, und zwar im Sinne eines Ins-Bild-Eingreifens. Als affizierte Betrachterin bleibe ich nicht außen vor, sondern werde Teil des fotografischen Gefüges. Als solcher erlebe ich Destabilisierungen meiner Position, fühle mich verunsichert, manchmal beschämt und in meinem Verhältnis zu Intimität, Körperlichkeit und Lust hinterfragt. Für Revisionen empfänglich gemacht, verändert sich mein Verhältnis zum Bild, verändere ich das Bild. Mit meiner Rezeption greife ich in das Bild ein, greife womöglich Becker an und rekonstituiere ihn

30 In dieser Arbeit verwende ich den Stern, um die behauptete Geschlechterbinarität infrage zu stellen und um den geschlechtlichen Zwischenraum kenntlich zu machen. Auf die Verwendung des Sternchens hinter Frauen und Männern verzichte ich jedoch. Beide Vergeschlechtlichungen verstehe ich jedoch als historische Konstruktionen. Ebenso verzichte ich auf das Gendern von abstrakten Konzepten wie z. B. *Amateur* oder *Sender*. Wie Chris Tedjasukmana schreibt: „Das alles ist widersprüchlich, und so soll es auch sein.“ Chris Tedjasukmana: *Feel Bad Movement. Affekt, Aktivismus und queere Gegenöffentlichkeiten*. In: Kätke von Bose / Ulrike Klöppel / Katrin Köppert / Karin Michalski et al. (Hrsg.): *I is for Impasse. Affektive Queerverbindungen in Theorie_Aktivismus_Kunst*. Berlin: b_books 2015, S. 19–32, hier S. 20.

als verletzbares Subjekt. In diesem Loop der Gefährdung beim Betrachten von Bildern sehe ich eine Möglichkeit queerer Repräsentationskritik. Denn neben der Darstellung schwuler Sexualität geht es doch immer auch um die ausgestreckte Hand, die ich als – vermutlich eher unvorhergesehene – Betrachterin ergriffen habe. So bilden Beckers Fotografien und ich ein für diese Arbeit queeres Gefüge, auch vor dem Hintergrund, dass mir bisher kaum jemand begegnet ist, die*der nachvollziehen konnte, warum ich mich ausgerechnet seinem Nachlass widme.

Fotografische Quellen und deren Erforschung

Die Beantwortung der hier skizzierten und im Verlauf dieser Arbeit zu untersuchenden Fragen wurden durch meine Archivsichtungen im Rahmen des DFG-Forschungsprojekts *Medienamateure in der homosexuellen Kultur* möglich.³¹ Den Ausgangspunkt für meine Forschung innerhalb dieses Projektes bildeten zunächst verschiedene visuelle Selbst- und Alltagsdarstellungen US-amerikanischer und europäischer homosexueller Männlichkeiten seit Beginn des 20. Jahrhunderts. Bei mehreren Archivrecherchen konnte ich Quellen aufspüren, die sich auf historisch spezifische Weise im Privaten mit gesellschaftlichen Diskriminierungserfahrungen einerseits und künstlerischen sowie populärkulturellen Entwicklungen queerer Ästhetiken andererseits auseinandersetzen. Jedoch waren es die privaten fotografischen Selbstdarstellungen Albrecht Beckers, die mein Interesse weckten, Repräsentationen von Schmerz und Verletzbarkeit zu untersuchen. Beckers circa 100.000 Selbstbilder (im Verhältnis zu geschätzten 300.000 bis 500.000 Fotografien Beckers insgesamt)³² entstanden nahezu über das gesamte 20. Jahrhundert verteilt und vermitteln allein aufgrund ihrer großen Anzahl einen Eindruck davon, welchen Stellenwert die fotografische Schmerzerzeugung für Becker gehabt haben muss. Aber auch die visuelle und sinnliche Ästhetik des Schmerzes in seinen Fotografien hebt sich von den privaten und zum Teil künstlerischen Fotografien seiner Zeit wie auch unserer Gegenwart ab. Insofern stellen sie einen sehr außergewöhnlichen Fundus dar.

Mit der Entscheidung, mich diesem Fundus zuzuwenden, reagiere ich auf ein Desiderat innerhalb der Erforschung queerer Ästhetiken und Medienpraktiken von Schmerz im Rahmen privater, nicht-kommerzieller bzw. nicht-professioneller

31 *Medienamateure in der homosexuellen Kultur*. <https://www.medienamateure.uni-siegen.de/>, 16.01.2021 (Zugriff am 16.01.2021).

32 Vgl. Susanne Regener: Fotoarchiv der Emotionen. Fotografien von homosexuellen Männern und ihre Archivierung. In: Dies. / Wolfgang Ernst / Knut Ebeling / Kristina Hasenpflug (Hrsg.): *Atelier der Erinnerung. Aspekte des Archivarischen als Ausgangspunkt künstlerischer Fotografie*. Ludwigsburg: Wüstenrot 2016, S. 37–47, hier S. 43.

Fotografie. Zwar gibt es einige Arbeiten, die die Bedeutung dieser in der Alltagskultur anzuesiedelnden Praktiken für queere Artikulationen hervorheben, jedoch kaum Studien, die entsprechendes Material zur Grundlage ihrer Analyse gemacht haben. Ann Cvetkovich³³ Lauren Berlant,³⁴ Jack Halberstam³⁵ und José Esteban Muñoz³⁶ heben zwar die Bedeutung von Alltagskultur für die queere Theorie hervor, beziehen diese aber fast ausschließlich auf im Kommerziellen angesiedelte populärkulturelle oder künstlerische Beispiele. Insbesondere das Verhältnis zwischen Schmerz und Homosexualität in der Alltagsfotografie bleibt in den meisten Studien eine Leerstelle. So kommt beispielsweise Catherine Zuromskis³⁷ in der Einleitung ihres Buches über Schnappschussfotografie auf private Schnappschüsse im Kontext queerer Gegenkulturen zu sprechen – das Verhältnis von Schmerz, alltäglichem Leben und Alltagsfotografie bleibt in ihrer Arbeit jedoch außen vor. Schmerz als Medium einer Gegenkultur bleibt so unbenannt. Auch Susanne Regener vernachlässigt in ihren Verweisen auf die Fotografie Beckers die Dimension des Schmerzes.³⁸ Sie diskutiert Beckers Fotografien ausschließlich als narzisstische Leidenschaft,³⁹ Selbsttechnologien⁴⁰ bzw. als Visualisierungen einer sozialen Verortung in der Gesellschaft, die als normativ strukturierte nicht infrage gestellt wird.⁴¹ Insgesamt fehlen umfassende

33 Vgl. Ann Cvetkovich: *An Archive of Feelings. Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*. Durham: Duke UP 2003; Ann Cvetkovich: *The Queer Art of the Counterarchive*. In: ONE National Gay & Lesbian Archives (Hrsg.): *Cruising the Archive. Queer Art and Culture in Los Angeles, 1945–1980*. Ausstellungskatalog. Los Angeles: ONE National Gay & Lesbian Archives 2011, S. 32–35; Cvetkovich: *Depression*; Ann Cvetkovich: *Personal Effects: The Material Archive of Gertrude Stein and Alice B. Toklas's Domestic Life*. In: *nomorepotlucks*, 2013. <http://nomorepotlucks.org/site/personal-effects-the-material-archive-of-gertrude-stein-and-alice-b-toklas-domestic-life-ann-cvetkovich> (Zugriff am 28.10.2015).

34 Vgl. Lauren Berlant: *Cruel Optimism*. Durham / London: Duke UP 2011.

35 Vgl. Judith Halberstam: *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York / London: New York UP 2005; Judith Halberstam: *The Queer Art of Failure*. Durham / London: Duke UP 2011.

36 Vgl. José Esteban Muñoz: *Disidentification. Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis / London: Minnesota UP 1999.

37 Vgl. Catherine Zuromskis: *Snapshot Photography. The Lives of Images*. Cambridge / London: MIT 2013.

38 Vgl. Susanne Regener: *Medienamateure. Fotografie und soziale Praxis im Alltag*. In: Annabelle Hornung / Helmut Gold / Verena Kuni / Tina Nowak (Hrsg.): *DIY. Die Mitmach-Revolution*. Mainz: Ventil 2011, S. 176–187; Regener: *Fotoarchiv der Emotionen*.

39 Vgl. Susanne Regener: *Den Körper zum Bild gemacht. Fotografische Leidenschaften von Amateuren*. In: Esther Ruelfs / Tulga Beyerle (Hrsg.): *Amateurfotografie. Vom Bauhaus zu Instagram*. Ausstellungskatalog Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg. Heidelberg / Berlin: Kehrer 2019, S. 98–103, hier S. 100.

40 Vgl. Regener: *Fotoarchiv der Emotionen*, S. 47.

41 Vgl. Regener: *Den Körper zum Bild gemacht*, S. 183.

Studien zur Arbeit Beckers. Erwähnung fanden seine Fotografien erstmals im Rahmen einer Ausstellung über sein Leben im Schwulen Museum Berlin von 1993.⁴² Später fanden die Fotografien Eingang in künstlerische Projekte, etwa in die Fotografien von Hervé Joseph Lebrun sowie in einen Film von James Richard und Steve Reinke.⁴³ Darüber hinaus kommen sie in der filmischen Aufarbeitung der Verfolgung homosexueller Männer nach § 175 zur Sprache und Ansicht.⁴⁴ Die vorliegende Arbeit leistet daher einen wichtigen Beitrag zur Analyse dieser in der Forschung kaum berücksichtigten fotografischen Quellen. Beckers Fotografien betrachte ich im Umfeld anderer Teile des Konvoluts, wie textuellen (Briefe, Dokumente), dinghaften (Sexspielzeuge, Steine, Ringe, selbstgestrickte Unterhosen) und mündlichen Quellen (Interviews für die Publikation von Andreas Sternweiler).⁴⁵ In meine Analyse beziehe ich auch mikropolitische Kontexte und Gebrauchsweisen mit ein, wie z. B. den Fototausch in der Weimarer Zeit, die Frontfotografie während des Zweiten Weltkrieges, die Briefwechsel im Rahmen der BDSM- und Tätowierkultur der Nachkriegszeit und die Filmindustrie der Bundesrepublik. Darüber hinaus werde ich zeigen, wie Fotografie als Affizierung auch im Verhältnis der Betrachtung und Archivforschung Räume der Solidarisierung öffnet. Kann Fotografie als Affizierung dazu beitragen, eine queere Zukunft, die einmal war, als Utopie einer solidarischen Gegenwart konkret⁴⁶ werden zu lassen?

42 Vgl. Andreas Sternweiler: *Fotos sind mein Leben. Albrecht Becker*. Berlin: Rosa Winkel 1993.

43 Der 40-minütige Film *What Weakens the Flesh Is the Flesh Itself* (D 2017, R: James Richard / Steve Reinke) legt Fotografien Beckers über anderes Archivmaterial, um die Arbeit am Körper zu thematisieren.

44 *Paragraph 175* (UK/D/US 2000, R: Rob Epstein / Jeffrey Friedman, unter der Mitarbeit von Klaus Müller / Andreas Sternweiler) sowie *Töte Schwule – Lebende Lesben* (D 2008, R: Rosa von Praunheim).

45 Punktuell werde ich Interviewausschnitte, die Sternweiler in seiner Biografie über Becker abgedruckt hat, für meine Argumentation heranziehen. Die Verwendung der gedruckten Interviewpassagen als Kontextquellen für die fotografischen Quellen setzt insofern eine kritische Reflexion voraus, als die für das Buch ausgewählten Antworten Beckers dem Erkenntnisinteresse Sternweilers folgen. Vgl. Sternweiler: *Fotos sind mein Leben*.

46 In Anlehnung an José Esteban Muñoz' Weiterverarbeitung des Konzepts der konkreten Utopie von Ernst Bloch. Bei der konkreten Utopie geht es im Gegensatz zur abstrakten Utopie um die generelle Realisierbarkeit einer anderen Welt. Dabei ist wichtig, konkrete Utopien in Verbindung zu historisch situierten Kämpfen zu verstehen, die aktualisiert werden müssen. Vgl. José Esteban Muñoz: *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*. New York / London: New York UP 2009, S. 3.

Aufbau und Gliederung der Arbeit

In Kapitel I widme ich mich nach einer einführenden Vorstellung der fotografischen Arbeiten Albrecht Beckers den zentralen Begriffen und Konzepten dieser Studie und diskutiere diese im Rahmen ihrer wissenschaftlichen Verhandlungen. Darüber hinaus gehe ich auch auf die Bedingungen des Forschens im Archiv sowie auf die methodologischen Rahmensetzungen ein. Dabei möchte ich vor allem betonen, dass der Archivraum als Affektraum einen wesentlichen Einfluss darauf hatte, wie ich mich dem Material angenähert und es für den vorliegenden Text aufbereitet habe.

Im Anschluss an die theoretischen und methodologischen Grundlagen folgen Kapitel zu Tauschbildern, Tarnbildern, Maskenbildern, Schriftbildern, Dragz-bildern und Schnittmustern des Schmerzes. Dabei handelt es sich um Close-Readings ausgewählter Fotografien Beckers im Kontext ihrer jeweiligen Produktion, Fundsituation und – soweit bekannt – Rezeption. Wenngleich die Anordnung der Kapitel sich mitunter wie eine Chronologie der Fotografie Beckers liest, ist es nicht mein Anliegen, eine solche zu erzeugen. Die vorliegende Arbeit ist nicht als Biografie Albrecht Beckers oder Genese seines Werkes konzeptioniert, sondern als eine durch unterschiedliche Schwerpunktsetzungen verschiebbare Assemblage.

Im Kapitel II „Tauschbilder des Schmerzes“ widme ich mich dem Bildertausch. Private Fotografien, wie sie auch Becker anfertigte, wanderten aus dem Kontext des Cruisings in der Weimarer Zeit in den Zusammenhang der Vernehmungsverfahren im Nationalsozialismus. Da das Cruising in der Öffentlichkeit stattfand und auf einem fragilen Netz von Gesten, Blicken und Zeichen beruhte, stellte es generell eine eher unsichere Zone der intimen Kommunikation homosexueller Männer dar. Dies galt umso mehr zur Zeit des politischen Umbruchs Mitte der 1930er Jahre, in der mit der männlichen Homosexualität auch die dazugehörige Fotografie einem erhöhten Gefährdungspotenzial unterlag. Die Rolle der vernakulären Fotografie für die männlich-homosexuellen Bildkulturen der 1930er Jahre ist demzufolge vor diesem Hintergrund einer erhöhten Gefahr für homosexuelle Männer zu verstehen, verletzt zu werden und seelischen sowie physischen Schmerz erfahren zu müssen. Im Nationalsozialismus kam Fotografien verstärkt die Funktion zu, kriminalisierte Akte zu bezeugen. Die Bilder wurden dadurch zu Agenten des Regimes. Durch die verschärfte Verfolgung wurde die private Fotografie der männlich-homosexuellen Kultur zunehmend ihrer Gebrauchsweise beraubt und einer Praxis der Denunziation und strafrechtlichen Verurteilung dienlich gemacht. Selbst vermeintlich harmlose Bilder, die keine nach § 175 RStGB strafrechtlich relevanten Handlungen zeigten, konnten im Rahmen der (semi-)öffentlichen Kultur des Cruisings zur

Verhaftung und somit zur schmerzhaften Demütigung homosexueller Männer durch die Gestapo führen. Daher werde ich vernakuläre Tauschbilder als Folge dieser entwendeten und vertauschten Gebrauchsweise in ihrem Verhältnis zu Verletzbarkeit, Verletzung und Schmerz analysieren. In diesem Kapitel wird es darum gehen, wie Bilder zu Wechselstellen von Begehren und Schmerz wurden. Ein solcher Tausch erfolgte jedoch mehrmals. Die mit seiner Verfolgung und Inhaftierung nach § 175 RStGB einhergehende Verletzung reaffizierte Becker im Gefängnis in Form von vernakulären Medientechniken des Tätowierens. Mit dieser Reaffizierung entwickelte er eine selbstermächtigende Medienpraxis des Schmerzes, die Allianzen über die eigene Positionierung hinaus denk- und zum Teil realisierbar werden ließ.

In Kapitel III „Tarnbilder des Schmerzes“ interessiert mich die mediale Taktik der Camouflage. Diese untersuche ich anhand von an der Front entstandenen Fotografien Beckers, die nach dem Zweiten Weltkrieg Eingang in sein Soldatenalbum fanden. Als Kompaniefotograf versorgte Becker seine Kameraden mit einem visuellen Gedächtnis des soldatischen Kriegsalltags. Gleichzeitig nutzte er dieses als Tarnung, um der Männerkameradschaft intime Momente abzutrotzen. Dies kann insofern als subversiv verstanden werden, als Beckers Begehren nicht-hegemonial war. Ich diskutiere die Technik der Camouflage anhand der kaum wahrnehmbaren Insignien männlich-homosexuellen Begehrens sowie der lustvollen Versehrung und Selbstverletzung Beckers. Camouflage verstehe ich dabei nicht als gelungene Tarnung, Nachahmung oder gar Assimilierung an das bestehende visuelle Regime stählerner Soldatenmännlichkeit. Vielmehr begreife ich Beckers Camouflage als Mikro-Nachahmung, die nicht einfach eine „Nachahmung des Bestehenden [darstellt], sondern de[n] Impuls zu einem Werden, das die Möglichkeit zu einer Neuerung [...] in sich trägt“⁴⁷. In diesem Fall besteht die Neuerung in einer Form von Männlichkeit, die Schmerz anerkennt, um nahbar statt immun zu sein.

Nach dem Zweiten Weltkrieg, inmitten der Bemühungen Nachkriegsdeutschlands, Scham- und Schuldgefühle auszubalancieren und diese zugunsten von Immunisierung und Renationalisierung abzudrängen, fallen Beckers aufwändige fotografische Inszenierungen von Maskeraden auf. In deren Zentrum stehen die Intensivierung von Schmerz, die Selbstverletzung und seine unter Schmerz vorgenommenen Körpermodifikationen, die ich in Kapitel IV „Maskenbilder des Schmerzes“ behandle. Darunter verstehe ich die Bilder, die Becker im Privaten

47 Marianne Pieper / Carolin Wiedemann: In den Ruinen der Repräsentation? Affekt, Agencement und das Okkurente. In: *FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* 55 (2014), S. 66–78, hier S. 77.

anfertigte – jedoch, anders als viele homosexuelle Menschen im Kontext ihres ins Private zurückgezogenen Lebens, nicht als faschingskostümierte Entlastung von der Frage der Mitverantwortung im Nationalsozialismus und Zweiten Weltkrieg. Auch die Befreiung von den Entbehrungen, die im Zusammenhang mit der anhaltenden Verfolgung und gesellschaftlichen Stigmatisierung standen, scheint mir nicht vordergründig. Stattdessen wurde bei Becker – so meine These – Fotografie als Maskerade im Sinne einer Schwellenerfahrung bedeutsam, die zwischen Maskieren und Demaskieren changierte und das Potenzial der Verletzung reinszenierte. Das Reenactment von Verletzbarkeit betrachte ich als einen queeren Kontrapunkt zu einer Zeit, die im Privaten von Schmerzabwehr geprägt war.

Eine weitere Auffälligkeit im fotografischen Konvolut Beckers nach 1945 sind Visualisierungen von Schriftzeichen – sei es in Form eines Monogramms als Signatur oder sei es in Form des Figurenalphabets, in dem Buchstaben durch Körper oder eine spezifische Körperhaltung dargestellt werden. Die Visualisierung von Schrift oder die Verschriftlichung von Bildern evoziert die Frage, wie Beckers Bilder vor diesem spezifischen Hintergrund gelesen werden können und wie sich das Verhältnis von Schrift und Bild in seiner Fotografie im Einzelnen bestimmen lässt. In Kapitel V „Schriftbilder des Schmerzes“ argumentiere ich daher, dass sich die Verarbeitung der Schriftzeichen bei Becker zum einen ornamental und grafisch, zum anderen körperlich und haptisch ausnimmt. Damit zeige ich, dass die Lesbarkeit von Schriftbildern in Affizierbarkeit konvertiert werden kann. Anders formuliert: Ich lese Beckers Bilder im Modus des Affekts, durch mein eigenes Affiziert-Sein. Das wirft nicht nur ein anderes Licht auf die Frage von Kunstbetrachtung, sondern auch auf die immer wieder zu Spaltungen führende Debatte in der Sprach- und/oder Bildwissenschaft über die sprachliche Konstruktion von Welt (*wording*) und das nicht-semantische Welt-Werden (*worlding*).

In Kapitel VI „Dragbilder des Schmerzes“ widme ich mich dem Dreck in Beckers Fotografie und dessen Fähigkeit, Travestien von Geschlecht, Klasse und *race* hervorzuarbeiten und auf diese Weise Transformationen bzw. Transformierbarkeiten von Vergeschlechtlichungen, Klassisierungen und Rassierungen vorzunehmen. Ausgehend von den zahlreichen Fotografien Beckers in der Pose des *worker drag* und *black drag* betrachte ich Dreck, der oft als kultureller Code der Stigmatisierung von Menschen benachteiligter Klassen und schwarz rassisierter Personen fungiert, im Rahmen verschiedener materiell-semiotischer Inszenierungen als Form des Minoritär-Werdens *weißer* homosexueller Männlichkeit. Ich versuche zu argumentieren, dass sich in Beckers Fotografien aufgrund seines spezifischen Gebrauchs von Schmutz eine affizierte Gefährdung *weißer*

homosexueller Männlichkeit artikuliert, die Verbindungsstellen zwischen der Trias Geschlecht, Klasse und *race* freilegt. Damit bewege ich mich gleichwohl auf einem sehr schmalen Grat, der auch klassistische und rassistische Aneignungen des Anderen reproduzieren kann.

Basierend auf dem Zerschneiden, Be- und Verkleben, Bemalen und Beschreiben von Fotografien, mit dem Becker ausgesprochen haptische und handwerkliche Formen der Verarbeitung seiner Fotografien wählt, widme ich mich in Kapitel VII „Schnittmuster des Schmerzes“ der Medientechnik des Collagierens. Beckers Collagen funktionieren im Dispositiv des Vernakulären, des Do It Yourself (DIY), weswegen ich sie als Schnittmuster bezeichne. Das Schnittmuster steht im Zusammenhang mit Beckers Verletzung und der Zergliederung seines Körpers. Da im Schnitt Medium und Körper insofern konvergieren, als jeder Schnitt des Fototrägers einen Schnitt an seinem Körper darstellt, repräsentieren Beckers Collagen eine in Relation zur ökonomischen Verwertbarkeit selbstgemachter Schnittmuster-Produkte gegenläufige, queere Medientechnik. Beckers Schnittmuster können aufgrund der Viszeralität mit ihrer charakteristischen körperlich spürbaren Affiziertheit des fotografischen Materials keinen Eingang in das künstlerische Avantgarde-Narrativ der semiotischen Erschütterung durch Zerschnitttechniken finden. Seine Fotografie widerspricht beiden Dispositiven, der DIY-Collage ebenso wie der künstlerischen Collage. Aufgrund der mit der Viszeralität einhergehenden Verlebendigung entsteht stattdessen ein Potenzial für queere Bündnisse.

Mit diesem letzten Aspekt versuche ich, eine Brücke zu meinen zusammenfassenden Überlegungen im finalen Kapitel zu schlagen: Dieses widmet sich der aktuellen und zu Exklusionen führenden Re-Zementierung dessen, was als sag- und nicht-sagbar, als sichtbar- und nicht-sichtbar gilt. Nicht zuletzt vor diesem Hintergrund versucht meine Auseinandersetzung mit den Fotografien Beckers einen Beitrag zur Ausbildung queer-politischer Solidarität zu leisten.

Die vorliegende Publikation ist die leicht überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die im November 2018 vom Promotionsausschuss der kulturwissenschaftlichen Fächer in der FK III der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg angenommen wurde.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung durch



Karl-Heinrich-Ulrichs-Fonds der
Hannchen-Mehrzweck-Stiftung
(www.hms-stiftung.de)



Kunstuniversität
Linz, Hauptplatz 6,
4020 Linz
(www.ufg.at)



Universität der Künste Berlin

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2021 Neofelis Verlag GmbH, Berlin

www.neofelis-verlag.de
Alle Rechte vorbehalten.

Umschlaggestaltung: Marija Skara

Unter der Verwendung eines Ausschnitts aus Albrecht Becker: *Becker als A, von vorn und
von hinten*, 1969, zwei Schwarz-Weiß-Fotografien in Folie (Montage AB), als Montage
23.5 x 17.2 cm (im Band Abb. 51).

Lektorat & Satz: Neofelis Verlag (jn / vf)

Druck: PRESSEL Digitaler Produktionsdruck, Remshalden

Gedruckt auf FSC-zertifiziertem Papier.

ISBN (Print): 978-3-95808-316-5

ISBN (PDF): 978-3-95808-367-7