

## Das Lachen der Masken bei Tisch Porträt als „Selfie“ in Szenen des Essens

gewidmet dem Selfieforscher Wolfgang Ullrich

Der Beitrag untersucht das Selfie als Porträt in einem historischen Vergleich. Die Gesichter im Porträt werden dabei als Masken gedeutet, die den Blickkontakt mit den Adressat:innen zugunsten einer soziokulturell begründeten Botschaft intensivieren. Über 500 Jahre liegen zwischen den beiden Bildern, deren mediale Bedingungen sich gewaltig verändert haben. Mit burlesker Ironie bietet das Bildpersonal in beiden Varianten eine raffinierte ikonografische Inszenierung auf. Im Beitrag werden die medialen und bildsprachlichen Konfigurationen im jeweiligen gesellschaftlichen Kontext untersucht.

Seit über zwei Dekaden ist das Selfie Gegenstand auch der Kunst- und Bildwissenschaften. Mit zwei Abbildungen zu Ess-Szenen, eine von einem Gemälde aus der Spätrenaissance und eine als Screenshot aus einem südkoreanischen Livestream, sollen hier Selbstbilder als Repräsentationen und Demonstrationen im Gefüge

soziokultureller Konstellationen beim Essen untersucht werden. Zwischen beiden Bildern liegen Jahrhunderte medialer Entwicklung: Ein Gruppenbild des späten 16. Jahrhunderts voller Kalkül und Selbstreflexion gegenüber einem begrenzten, elitären Bürgerpublikum trifft auf eine heutige Ess-Szene, die mit minimalen Varianten im



Abb. 1: Vincenzo Campi: Die Ricotta-Esser, ca. 1585, Öl auf Leinwand, 77,9 x 89,4 cm, Musée des Beaux-Arts de Lyon

Turnus eines andauernden Inszenierungswettbewerbs Selbstbilder des Augenblicks im Verschlingen immenser Nahrungsmittel zeigt. Aus beiden Bildern schauen uns die „Protagonisten häufig mit verzerrten, grimassenhaften, exaltiert übertriebenen Gesichtszügen“<sup>1</sup> an. Allemal gilt, dass die Gesichtsausdrücke aus dem Wunsch entstehen, sich unmissverständlich und prägnant in Erscheinung zu setzen, den Moment des Augenblicks zu stilisieren und Adressat:innen zu einer direkten Reaktion herauszufordern.<sup>2</sup>

In folgenden Beispielen sind beide Bildgesten mit der sozialen Praxis des Essens verbunden, einmal im Gruppenporträt an einer Tischtafel, gemalt auf Leinwand und einmal für ein disperses Publikum im Kanal Sozialer Medien. Beide Abbildungen sind „sprechende Bilder“, die ihre Botschaft mal raffiniert und offen zugleich, mal ikonisch und in ironischer Brechung transportieren. Aber es gibt auch eklatante Unterschiede: Eine Spannweite der beiden Darstellungen von fünf Jahrhunderten, divergierende Bevölkerungsschichten, verschiedene Kulturen, verschiedene Esswerkzeuge, Vanitas versus Lebenslust, Lebenslust gegenüber übersteigertem Essverhalten, Einfachheit versus Vielfalt des Essensangebots, Überschwang in der Gruppe gegenüber dem Geltungsdrang einer einzelnen Person, ein Ölgemälde gegenüber einem Video.

Der Beitrag sucht nach den Inszenierungspraxen in ihrem jeweiligen soziokulturellen Kontext und stellt damit Fragen nach der Bildpragmatik. Ein Bild relativer Dauer steht einem Bild rascher Ablösung durch das wiederkehrend Gleiche gegenüber. Diese Varianten des Selfies machen deutlich, dass mit dem Philosophen Jean-Luc Nancy das Porträt in all seinen Formen des Erscheinens die Frage stellt, wie wir die Körper und ihre Repräsentationen sehen, die unsere Welt medial bestimmen.<sup>3</sup> Und diese zwei historisch weit entlegenen Selfies zeigen – auf den ersten Blick – Gesichter, die eher „eine Bühne als ein Spiegel sind.“<sup>4</sup> Die beiden Abbildungen zeigen Gesichter als Masken, die in der sozialen und technischen Entwicklung hin zum massenmedialen Selbstbild das Leibliche als Körper hinter der Maske zunehmend verlieren. Dafür kommt es zu einer Wiederaufführung der Parole „Jedem seine Maske“ (*sua cuique persona*). Die inszenierten Masken zeigen keine Gesichter, sondern folgen schon bei Vincenzo Campi dem Auftrag, eine Idee über das Bildpersonal zu formulieren.

1 Ullrich 2019, 19  
2 ebd., 20  
3 Nancy 2007  
4 Belting 2013, 37

## Reiche Mimik, magere Speise

Vincenzo Campi Ricotta-Esser entstanden um 1585. Das Bild zielt als Illustration zahlreiche Bände zur Kulturgeschichte des Essens und zur italienischen Malerei des 16. Jahrhunderts im Übergang von der späten Renaissance zum Manierismus. Prominent bestimmt z. B. das Bild den Katalog „Ich bin hier“, einer Ausstellung zum Selfie, die international Beachtung erfuhr. Die Bildszene scheint vordergründig mit ihrer genrehaften Attitüde und wenig komplexen Handlung, zusammen mit einem als volksnah charakterisierten Bildpersonal, als Eyecatcher geeignet. Doch jenseits dieser Indienstnahme zu Zwecken gefälliger Aufmerksamkeit gibt das Bild einige Fragen auf, auf die die Kunstwissenschaft eher spekulativ zu reagieren weiß.

Zunächst zum sichtbaren Bestand: Vincenzo Campi, um 1536 in Cremona geboren, hatte das Malen bei seinen beiden älteren Brüdern und dem Vater erlernt. Alle können, wie er selbst in seinen ersten Künstlerjahren, als Maler der Spätrenaissance gesehen werden. Campi hat das Bildmotiv weitere Male identisch angefertigt und verkauft, doch diese Fassung blieb in seinem Eigenbesitz und gelangte erst im 19. Jahrhundert in das Musée des Beaux-Arts in Lyon. Vielleicht galt sie ihm als das treffendste Bild seiner Serie.

Campi wird zur Gruppe der Künstler von Cremona gezählt, die am Ende des 16. Jahrhunderts die italienische Malerei in Stil und Inhalt mit ihrem Realismus revolutionierten. Von Annibale Carracci ist „Der Bohnenesser“ bekannter Beleg dieses neuen Realismus, der etwas später in Caravaggio einen in Italien im neuen Stil so bewunderten wie ob seiner Homosexualität angefeindeten Maler fand. Die bei Campi bereits flamboyante Lichtführung steigert Caravaggio zum singulären Stilmerkmal.

Verschiedene kunstwissenschaftliche Einordnungsversuche sehen die Cremoneser Malerei auch als Reaktion auf den allmählichen Verfall Venedigs in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und damit als eine Suche nach neuen Ausdrucksformen in der Malerei, die zunehmend ihre klassischen Auftraggeber verliert und sich einem anonymen Kaufpublikum zuwendet. Diese innovativ-realistischen Momente der Malerei werden auch von der Kunstwissenschaftlerin Kim-Ly Thi Nguyen mehrfach für die Verkaufszintention von Campi angeführt<sup>5</sup>: Sie reichen als Legitimation einer dezidierten Marktorientierung nicht aus, hinzu kommt eine vielschichtige Ambiguität zwischen den Bildtexten mit dem grimassierenden Lachen oder Lächeln und der ernsten, subkutanen Mahnung.

Campis Sujets bewegten sich im Laufe seines gesamten Schaffens zwischen Genremalerei und religiösen Motiven.

5 Nguyen 2003

Die Lombardei führte regen Handel mit Nordeuropa und so fanden zahlreiche Marktstücke des frühen niederländischen Stilllebens und der Genremalerei ihren Weg in die Bürgerhäuser von Cremona und inspirierten den Maler. Sein Erfolg mit diesen neuen Themen war groß: Aus dem Ausland bestellten Fugger und Rudolph II Arbeiten bei ihm.<sup>6</sup> So prägte Campi, gemeinsam mit seinen berühmten Malerkollegen, maßgeblich den Begriff des lombardischen Naturalismus.

### Das frivole Bildpersonal

Vor allem die Bildfiguren erhielten nun statt idealisierter Gesichtszüge und Kleidung einen realistischen Charakter. Realismus meint hier im Sinne von Georg Schmidt nicht eine naturalistische Wiedergabe der Realität, sondern die Darstellung gesellschaftlicher Verhältnisse inklusive ihrer Widersprüche. Dieser realistischen Position genügte ein mittleres Format wie hier von 89 mal 78 Zentimetern. Das war nicht die große Leinwand für die früheren Auftraggeber aus Adel oder Klerus.

Vier Personen bilden einen Kreisbogen, der ob der angeschnittenen Figuren weiterzuführen scheint. Die drei Männer sind in sukzessiven Stadien des Essens abgebildet, während die Frau mit dem wertvolleren Besteck eines Metallöffels sich zwar in die gesellige Runde einfügt, aber nicht unmittelbar an der gierigen Völlerei beteiligt ist. Ihr offener Blick ist auf die Betrachter:innen gerichtet, gerade so, als solle am Tisch Platz genommen werden. In dieser Bildvariante mag ihr Dekolleté Deutungen einer erotischen Appetenz begünstigen. In einer weiteren Fassung<sup>7</sup> ist die Bluse hochgeschlossen.

In allen Sujetvarianten hat sie etwas Distinguiertes und Anmutiges. Mit den weißen Zähnen und roten Wangen wirkt ihr Gesicht frisch und wach. Im Gemälde „Die Obsthändlerin“, von Campi 1580 gemalt, taucht diese Frau in gleicher Physis und Kleidung mittig im Bildraum auf. Neben Gemüse und Obst tritt deutlich eine Madonnen-Lilie hervor; das Symbol steht für Reinheit und Treue. In toto ist in diesem Bild die Voluptas weit weg von einem rein männlichen Verlangen.

Die Bildfiguren geben Rätsel auf. Ihre Kleidung ist in schwachen Farbtönen gehalten, doch in einem Komplementärkontrast stechen die rote Filzmütze am linken Bildrand und – qualitativ größer – das grüne Kleid in der Diagonalen hervor. Sind es einfache Leute mit derbem Aussehen? Arbeiter oder Bauern, die sich ihre beste Kleidung zum Festschmaus angezogen haben? Die zweite Figur von rechts wird als Selbstporträt des Malers gedeutet, der ganz im Stil der Comedia dell'Arte sich mit dem Spitzkragen – und dem aus anderen Porträts

wiedererkennbaren gekrausten Bart – als „Pantalone“ eingebracht hat. Das ist die Figur eines geizigen alten Kaufmanns, der ein Leben führt, das gegen seine eigenen Maßstäbe verstößt. Damit hätte sich der Künstler unter das burleske Bildpersonal gemischt, mit dem er sich zugleich habituell gemeinmacht, aber selbstzufrieden mit schauspielender-künstlerischer Distinktionsattitüde auch abhebt. Wenn die Kritiker eines Narzissmus im heutigen Selfie diesem die Selbstporträts der Künstler gegenüberstellen und diese Künstler dafür würdigen, sich aus Gründen der Selbsterkenntnis und der Selbstreflexion ins Bild zu setzen,<sup>8</sup> dann hat Campi ein frühes Selfie als reflexives Gesellschafts- und Selbstporträt vorgelegt.

Campi als „ricottaro“ Ricotta war die Speise der einfachen Leute, er wurde durch das Wieder-Aufkochen, so die Übersetzung von *ri-cotta*, der Molke in der Käsegewinnung hergestellt. Dem Literaturhistoriker Piero Camporesi zufolge<sup>9</sup> haftete dem Käse eine symbolhafte Nähe zum Mond an, dem Symbol des Scheintodes. Auch wurde die Gärung als Wunder und Gefahr zugleich gedeutet. In Zeiten der Pest und anderen Krankheiten galten schlechte Luft und Gerüche als die Quelle vieler Infektionen. Entstanden aus Gärung der zuvor wohlschmeckenden Milch und mit Gestank behaftet, galt der Käse als die Nahrung der Bauern und prekär Lebenden. Italiens Küche wartete in Europa im 16. Jahrhundert zweifellos mit der verfeinertsten Kochkunst auf. Die Rezeptbücher für die feudale Küche zeigen eine große Differenzierung bei den verarbeiteten Speisen und wenden die Gewürze eher maßvoll und in Kombinationen an.<sup>10</sup> Dabei fehlt der Ricotta wie jeder weitere Käse. So wie das spätere Stillleben ein ästhetisches Interesse mit dargestellten Objekten verbunden hat, die geeignet waren, die ökonomischen Wertvorstellungen privilegierter Schichten zu repräsentieren, so sehr ist der Ricottakäse in diesem Bild ikonischer Verweis auf den Schmaus mit schierer Masse. Bohnen, Zwiebeln und dunkles Brot waren die Nahrungsmittel der Unterschichten – auch Käse wurde zu jener Zeit generell als geeignete Ernährung für die unteren Klassen gesehen, „[die] nicht die Mittel haben, sich mit anderen, gesünderen Lebensmitteln zu versorgen.“<sup>11</sup> So müsste Campis Bild zugleich als eine Anerkennung der unentrinnbaren Notwendigkeiten gedeutet werden. In diesem Tableau ist es nicht mehr weit, den Ricotta mit der Ambivalenz der weiblichen Brust (Nahrung und Verführung) in Verbindung zu bringen und in beidem das Attraktive des Teufels zu stigmatisieren. Immer

8 Ullrich 2019, 13

9 Camporesi 1985

10 Janell 1988, 102 f.

11 McTighe 2004, 301

6 vgl. Grimm 1979, 357

7 in Privatbesitz, Malaguzzi 2007, 186

deutlicher – die Rätselhaftigkeit und Widersprüche steigernd – wird das Bild zum mehrschichtigen Verweis auf eine mit Oralität spielende Symbolik. Barry Wind urteilt dazu pointiert. Die Bildfiguren sieht er als grobschlüchtig, schwachsinnig und sexuell verfügbar. Mit drastischen Essensmetaphern und etablierten Charaktertropen wird die Unterschicht mit anhaltend derbem Witz vorgeführt.<sup>12</sup> Solch ein unterkomplexes und denunzierendes Urteil verkennt die impliziten Ambiguitäten.

### Selbstzucht, Selbstbild, Selfie

Während das Selbstporträt in der frühen Neuzeit vor allem als „Demonstration der sozialen Gerechtigkeit mit dem Stand der gesellschaftlich in besonderer Weise akkreditierten Gelehrten“<sup>13</sup> zu bewerten ist, nimmt Campi eine Doppelrolle ein: Er ist Teil des Geschehens von roher Natur und er ist als Künstler doch nur temporärer Gast in der Tafelrunde; letztlich kommentiert er aus mittlerer Nähe. Campi selbst hat zwar einen Löffel zum Käse geführt und freut sich erwartungsvoll ob des Genusses, doch die gierige Völlerei weist er seinen beiden Kumpanen zu. Nicht wenige Bilddeutungen folgen einer Handreichung aus dem Museum in Lyon<sup>14</sup>, die im Selbstporträt des Malers eine – dem griechischen Philosophen Demokrit ähnlichen – Figur ausdeutet, der dem *Memento mori*-Motiv mit einem wohlgemuten Lachen über die Absurditäten und Eitelkeiten menschlichen Tuns begegnete.

Vor allem die linke Bildfigur sticht mit ihrer Narrenkappe hervor. Ihr Essgerät ist ein Schöpflöffel, früher die Kelle am mittelalterlichen Tisch, mit der alle ihre Portion zugeteilt bekamen. Mit glasigem Blick stopft er sich den Ricotta im Übermaß in den Mund. Die einfache Volksspeise wird wie später im barocken Genussstillleben in opulenter Fülle gezeigt, um auch am einfachen Nahrungsmittel den Gedanken der Vanitas zu entfalten. Dem nur leicht aus der Bildachse gerückten Käse wurden mit den Löffeln die Merkmale eines Totenschädels eingedrückt. Zur Verstärkung des Vanitas-Gedankens sitzt eine Fliege – das stete Symbol der Vergänglichkeit alles Genießbaren und Guten – sichtbar am oberen Rand des Käses. Um die Bildwirkung noch zu steigern, scheint Campi die Fliege – als unser Blickpunkt – ahnungslos an der noch hellen, jungfräulichen Außenwand des Käses krabbeln zu lassen. Der Kunstwissenschaftler Ernst Rebel fokussiert dezidiert die Fliege als Vanitasmotiv: „Wir wissen, was das demonstrativ heißt: Sterblich sind wir! Flüchtig wie diese Fliegen ist unser Leben! Und nichtig, wie diese Fliegen, ist alles, wenn wir es nicht im klaren Geist der Eucharistie, von Brot und Wein, Sakrament und Kunst,

als moralisch wertvoll ansehen.“<sup>15</sup>

Die Ambivalenz des Genusses wird auch über andere Bilddetails zumindest angedeutet: Ricotta und Dekolleté sind die (hellen, angeleuchteten und weißen) Objekte als die Blickpunkte des männlichen Begehrens. Es ging mit dem Kunsthistoriker Norbert Schneider „speziell um die dialektische Austarierung von Naturtrieb und Selbstzucht; dies aber immer in der wunschbildhaft maskulinen Projektion.“<sup>16</sup>

Metaphern und Symbole sind in dieser Zeit auch unter dem Aspekt zu deuten, dass die „Sieben Todsünden“ – und damit unter ihnen die Völlerei und Wollust – weiterhin zum Normenkatalog der ausgehenden Renaissance gehörten. Bestimmte Parallelen zeigt das Bild zu Boschs „Sieben Todsünden“ (etwa 1510). Die Gula lässt die Fresser verelenden, sie sind abgerissen und stieren nur auf den nächsten Bissen. Einzig die Frau tritt in gepflegtem Gewand auf: Sie ist in die Gruppe eingebunden und steht gleichzeitig doch außerhalb des Männerbundes. Hat Campi also in der Gestalt des weisen Narren und in der Darstellung von Fülle und Genuss über die implizite Vanitassymbolik eine Mahnung ausgesprochen? In der adaptierten Gestalt des Philosophen mahnt Campi Tischgesellschaft wie Betrachter, sich über die Realität im endlichen Leben nicht zu täuschen. Nachfolgende Maler wie Rubens wurden dazu deutlicher: Häufig wurde die Gula mit Trunksucht und Wollust als komplementären Lastern verbunden. Zusammen führten sie das Seelenheil in den Abgrund und gefährdeten die Geschäfte als Grundlage des Wohlstandes.

Frühere Zuschreibungen haben das Bild wie eine Aufführung auch als *Buffoneria*, also Clownerei ausgewiesen. Narr und Clown sprechen und zeigen die Wahrheit, sie selbst bieten sich als fehlbare oder tölpische Figur zur Spiegelung an, denn mit ihren Unzulänglichkeiten sind sie menschlich und erlangen dadurch moralische Autorität und stiften dem irritierten Betrachter entweder Entlastung oder Pein.

### Lächelnde Opposition

Die Attraktion des Bildes rührt, so hier die These, aus einer frühen Verknüpfung zuvor isolierter und unmittelbarer *Memento mori*-Abbildungen im Totenkopf oder Skelett hin zu einer pointierten Essszenerie. Deutlich stärkere Wahlverwandtschaften als zu den Figuren der *Comedia dell'Arte* zeigen sich in den zur gleichen Zeit der Bildentstehung von François Rabelais vorgestellten Romanfiguren Gargantua und Pantagruel. Beide verkörpern, was auch mit Vernunft und Lachen diesem Renaissance-Literaten als kategorialer Charakteristik zugewiesen werden kann. Der junge Riese Pantagruel

<sup>12</sup> Wind 1974, 24 ff.

<sup>13</sup> Schneider 2015, 42

<sup>14</sup> <https://www.mba-lyon.fr/en/node/553>

<sup>15</sup> Rebel 2021

<sup>16</sup> Schneider 2017, 10 f.

und sein Vater Gargantua leben in der französischen Sprache bis heute weiter im pantagruelischen Appetit und im gargantuesken Schmaus und sie waren in der Rabelais-Rezeption für den sowjetischen Literaturkritiker Michail Bachtin Ankerfiguren seiner Romantheorie, die auch das Lachen als Widerstand gegen das Übermächtige als Topos markierte. In einer Charakteristik des grotesken, hyperbolischen Leibes – abseits von Campi – hebt Bachtin das Gesicht hervor und dort den Mund. „Das groteske Gesicht läuft im Grunde auf einen aufgerissenen Mund hinaus. Alles andere ist bloß die Umrahmung dieses Mundes, dieses klaffenden und verschlingenden leiblichen Abgrunds.“<sup>17</sup>

Ein Lachen wie hier im Bild war selbst in der genrehaften Malerei die Ausnahme. Doch ein wirkliches Lächeln kommt nur von der Frau, vielleicht lacht sie über den Unverstand der Männer? Lachen muss auch nicht immer als fröhliche Affirmation gedeutet werden. Im Lachen werden die Obrigkeit oder die übermächtigen Lebensumstände verlacht, ohne dass der Lachende dafür bestraft werden kann.

Der Mund hat expressive Funktion, über ihn formuliert sich ein stilles Lächeln oder ein lautes Lachen. Der Mund lässt die Stimme expressiv an das Ohr der anderen in der Tischgesellschaft treten. Der Mund nimmt die Nahrung auf, ist also das Organ der Einverleibung und einer vielschichtig angelegten Konstitution des

Selbst im essenziellen Akt der Nahrungsaufnahme, die überwiegend im Kollektiv der Tischgemeinschaft vollzogen wird. Das führt mitten hinein in den „Prozess der Zivilisation“, den der Kulturosoziologe Norbert Elias im 16. Jahrhundert (und folgenden) an den französischen Oberschichten expliziert.<sup>18</sup> Mit vielen Belegen, abgeschaut an den Reglements des Essens europäischer Tischzuchten, konstatiert Elias für die Zeit von Campis Realismus eine dynamische Durchformung der Zwänge des Verhaltens beim Essen. Der Standard der Umgangsformen, der Essgebote und Essverbote wurde laufend angehoben. So wurde der gemeinsame Löffel als unhygienisch zurückgedrängt, die verbale Artikulation ging vom lauten Gespräch zum leiseren Zwiegespräch.<sup>19</sup>

So schreibt Elias über die Oberschichten und Campi malt das mit seinen Händen arbeitende Volk ins Bild, das genüsslich schmaust, es löffelt das Memento mori im Ricotta eifrig und konzentriert sich auf die Gegenwart. Auch mit Bachtin kann eine karnevaleske Szene in dem Bild gedeutet werden: Mit dem freudigen Schmaus wird in einer nur vorübergehenden Unordnung die stabilisierende Ordnung bestätigt. Hier wird eine Dialektik vorweggenommen, die das spätere niederländische Gruppenporträt ebenso artikuliert: Die zuweilen turbulente Dynamik solcher Gruppen – etwa Rembrandts „Nachtwache“ – stiftet nicht Unordnung, sie verfestigt legitimierend die repräsentierte Ordnung.



Abb. 2: „The Diva“ – populäre Broadcasterin (Videostill)

17 Bachtin 1969, 16

18 Elias 1978

19 ebd., 142

Noch ist der Körperkanon des Mittelalters nicht obsolet, das Grobe und Überzeichnende des grotesken Leibes wird noch nicht verhüllt oder geglättet. Aus dem Mittelalter wirkten für Bachtin im Lachprinzip eine zweite Welt und ein zweites Leben mit seinen rituell-szenischen Formen nach, die parallel zu den seriösen, den kirchlichen und feudalen, den staatlichen Kultformen existierten.<sup>20</sup> Es ist bezeichnend für den neuen Realismus dieser oberitalienischen Malerei, dass sich nun genau dieses zweite Leben als kleine Bühne realer Existenzformen der Welt öffnet. Auf dieser Bühne trifft ein grotesker Leib auf einen zunehmend manieristischen Stil, dem es mit Blick auf neue Adressaten im Kunstsystem auch um stilistische Attraktion ging. Das kam im „Anspruch des Überbietens, der Innovation und Distinktion bezüglich der maniera und der invenzione“<sup>21</sup> zum Ausdruck. Es bleibt als Frage offen, ob das Ideal der Renaissance noch nachwirkt oder schon vergessen ist. „o Schönheit mittelbar mit Klugheit und ethischer Integrität gleichgesetzt wird, muss, was nun in der Umkehrung hässlich erscheint, zum Ausdruck von Dummheit oder Verblendung und moralischer Niedertracht werden.“<sup>22</sup> Das Groteske aber auch die Verbindlichkeit des sich hingebenden Leibes erfährt in dieser Malerei eine Konkretisierung in der Körpersprache und dort besonders in den Gesten. Die sprechenden Hände treten dem Oralorgan Mund an die Seite. Doch auch sie geraten unter die im 16. Jahrhundert einsetzenden Disziplinierungsmaßnahmen des Zivilisationsprozesses – das gesprochene Wort wird leiser und die ausladende Gestik, oft in der rhetorischen Funktion der Deixis, wird gezähmt. Das sich zunehmend selbst kontrollierende Subjekt hält stiller. Der von Campi ins Bild gesetzte Ricottakäse reproduziert die Mimik der Gesichter der Bildfiguren als Maske. Mit dieser zugespitzten Bilddramaturgie drängt er die Betrachter:innen im „doppelten Vexierbild“ zur Selbstreflexion. Das Bild spricht! Bilder sprechen auch heute in den Sozialen Medien – sie zeigen Gesichter und Masken, die gesichtssüchtige Gesellschaft betritt viele Bühnen medialer Sichtbarkeit und das Selfie findet neue Inszenierungen im soziokulturellen Kontext. So wie die Essszenen im Internet, die in Südkorea Traditionen in einer brüchigen Gegenwart spiegeln.

### Schauessen als Selfie

Mok-Bang ist ein weltweiter Trend aus Südkorea, der dort 2009 von der Streamingplattform AfreecaTV ausging. Mokda steht für „Essen“ und bangsong für „Senden“. Die jüngere Generation und junge Erwachsene zelebrieren in Social Media-Kanälen – in zum Teil mehrstündigen Ess-Orgien – den Konsum großer

<sup>20</sup> Bachtin 1995, 53

<sup>21</sup> Scherer 2017, 20

<sup>22</sup> Schneider 1992, 74

Kirschenmann/Herméris: Das Lachen der Masken bei Tisch

Mengen ganz unterschiedlicher Nahrungsmittel. Schon im Begriff steckt das Kompositum der „Sendung“, die im Anglizismus des Broadcastjockeys verstärkt wird. Entscheidend ist jedoch das inhaltliche Umfeld, das alle popkulturellen Unterhaltungsformen der „Hallyu-Wave“, der seit dem Ende der 1990ern kulturindustriell so erfolgreichen Welle südkoreanischer Popkultur, für eine solitäre Existenz anbietet.<sup>23</sup> Diese „Soft-Power“ wird unterstützt durch z. B. K-Pop Bands, die als Vorbilder auch die etwa 3000 BJs beeinflussen. Die 6,5 Mio. Abonnenten, die Mi Zijun auf Weibo hatte, sind stetig weniger werdende Ausnahmen.<sup>24</sup>

Zu den traditionellen südkoreanischen Speisen treten neben Pizza, Nudeln, Steaks andere jüngere Elemente aus der westlichen Küche. Das Moment der Essgemeinschaft realisiert sich im Livestreaming. Die sogenannten BJ's (Broadcast Jockeys) filmen sich, wie sie z. T. Unmengen von Nahrungsmitteln vertilgen oder aber sie kochen selbst und binden die Zeremonie mit in den Stream ein. Dieser Bühnencharakter und die vorher arrangierten Sets sind aufwendig, zuweilen auch subtil arrangiert. Sie sind von einem Thema bestimmt, welches die Individualität und die Alleinstellungsmerkmale der jeweiligen Broadcaster unterstreicht. Charakteristisch dafür sind, neben der Auswahl des Essens, die emblematische Gestaltung des Displays und durch vorgegebene Icons der Chatprogramme der jeweiligen Streamingplattformen. Die meisten Sendungen beginnen jedoch mit dem Einkauf oder der Anlieferung des „Take-Away-Essens“ und bieten so die Fokussierung auf das demonstrative Essen und die Begleitkommunikation. Die thematische Ausrichtung und die Hintergrunddekoration versuchen Alleinstellungsmerkmale zwischen den Broadcast Jockeys zu generieren: typische Gesten, Geräusche, wiederkehrende Kleidung, Schminke, Gäste oder Tiere. Klassische soziale Rollenmuster gegenüber dem Topos der kochenden Frau werden reproduziert, die meisten BJs sind weiblich und zwischen 20 und 25 Jahren.<sup>25</sup> Gemeinsam einsam

Mok-Bang kann als Video auf Youtube und anderen Plattformen abgerufen werden, doch die Sinnstiftung und der Erfolg resultieren aus dem suggerierten und inszenierten Gemeinschaftserlebnis in der Live-Performance vor z. T. Tausenden von Zuschauern. Diese interagieren mit dem Broadcaster oder untereinander via Chat. „Broadcast Jockeys“ werden über eine virtuelle Währung (z.B. „Sterneballons“) von ihren Fans für den Mengenkonsum, die Inszenierung und unterhaltsame Kommentierung belohnt. Diese Benefits können von

<sup>23</sup> Yang 2017

<sup>24</sup> Worthy u. a. 2020, 149

<sup>25</sup> Mühl 2015, o. S.

den BJs eingetauscht werden in die Anschaffung von Essen oder Equipment.

Dietieferomantische Sehnsucht nach einer Gemeinschaft mit ihren (Ess-)Ritualen in wechselseitiger Anerkennung findet in der zwar asymmetrischen, aber engen Bindung zwischen den Broadcast Jockeys und ihrer Fangemeinde eine Entsprechung. Die theatralische und niederschwellige Ausgestaltung eines Alltagsverhaltens leistet ein wechselseitiges Empowerment zwischen dem BJ und seinen Fans. Darin werden Anerkennungen ausgesprochen und ein Gemeinschaftssinn gestiftet, den die kapitalistisch geprägte jüngere südkoreanische Gesellschaft offensichtlich nicht mehr hinreichend zu leisten vermag. Das Subjekt unterliegt einer ständigen Überforderung. Der eigentliche Benefit liegt im Trost der Produktion von Selbstbildern, die als Spiegel Sinn stiften und verlorene Traditionen in der Rückeroberung umcodieren. Mit der Definition von Wolfgang Ullrich<sup>26</sup> vom Selfie als Repräsentation, das einer eigenen Logik gehorcht und einem Bedürfnis nach Typisierung, Überzeichnung und Pointierung folgt, reiht sich das internetverbreitete Mok-Bang-Bild in die Galerie der Selfies ein. Das Lächeln im Gesicht der BJs steigert die Likes, es greift zugunsten einer empathisch gemeinten Bildkommunikation das aus Freundlichkeit und Ironie gespeiste Lachen in Campis Burleske auf.

### **Spiel mit der Schamkultur**

Das Mok-Bang als ein öffentliches Schauessen in Social Media Kanälen kann nur im differenzierten Kontext der historischen koreanischen Kultur und jüngerer sozioökonomischer Entwicklungen Südkoreas betrachtet werden. Erst auf solch einer kulturgeschichtlichen Folie ist eine Einordnung des Mok-Bang als subtilem Protest gegenüber übermächtigen Konventionen einer rigiden, leistungsorientierten, gesellschaftlichen Normierungskultur möglich.

Koreas Gesellschaft kann nicht ohne die aus dem Konfuzianismus hervorgegangene Schamkultur verstanden werden. Diese Schamkultur ist weniger von inneren, moralischen oder theologischen Werten getragen, sondern durch das Bemühen, sein Gesicht zu wahren und in der Vermeidung von sozial sanktioniertem Verhalten Pein(lichkeit) von anderen und damit gegenüber sich selbst abzuwenden. Noch heute hat diese über 1000 Jahre alte soziale Determination in Erziehung und im Alltag Koreas eine enorme Wirkkraft. Es ist im Kern dieser Schamkultur nicht das praktische Tun beschämend, sondern die öffentliche Kenntnisnahme davon. Respekt gegenüber den Schamgrenzen gehört noch heute zum zentralen Wertekonsens in Korea. Vernunft und Wahrheit stehen unter dem Gebot der Gesichtswahrung, denn das Gesicht zu wahren, ist nach

wie vor das oberste Gebot – Sprache und Habitus sind dem nach- und eingeordnet.

Die soziale Rolle des Essens als rituelle Gemeinschaftshandlung in der Familie oder als demonstrative Geste gegenüber Gästen hat in Korea eine lange Tradition. Große Bankette mit streng festgelegten Speisenfolgen gehören bis heute zum Repertoire eines demonstrativen Luxusverhaltens und Genusses, mit dem sowohl Geschäftspartner wie Freunde und Gäste geehrt werden. Traditionelle Essvorschriften bestehen in gelockerter Form weiter: Der Beginn des Essens wird von den Ältesten oder den Ranghöchsten am Tisch bestimmt; diesen stehen auch besonders beim teuren Fleisch die besten Stücke im Erstzugriff zu. Während z. B. die chinesische Tischgesellschaft sich durch Reden und lautes Lachen auszeichnet, gilt an der koreanischen Tafel das Gebot der Zurückhaltung, das Reden bei Tisch war lange Zeit unhöflich. Heute ist es ob der knappen bemessenen Zeiten für die Familie am Tisch in gedämpfter Tonlage statthaft. Junge Erwachsene stehen in Folge der konfuzianischen Tradition unter einem immensen Erwartungsdruck. Es gilt als Glücksfall bei einer der großen Firmen, mit internationaler Ausstrahlung trotz überlanger Arbeitszeiten und entsprechend wenig Freizeit, eine Anstellung zu finden. Ein noch schwach ausgebautes Sozialsystem nötigt zur Unterstützung der Eltern. Diese Hilfe nicht leisten zu können, käme einem absoluten Gesichtsverlust gleich.<sup>27</sup> Mit all dem geraten die Traditionen ins Abseits.

### **Bittere Ironie der Umcodierung**

Mok-Bang zeigt in einer Gesellschaft, in der das zur Schau gestellte Essen als demonstrativer Luxus wie als soziales Bindungsritual eine hohe normative Tradition ausbildete, eine ironische Umcodierung dieser sozialen Norm. Der sozioökonomisch bedingte Trend zur Auflösung der traditionellen Tischgesellschaft und eine starke Individualisierung mit wenig Freizeitoptionen wird im Mok-Bang durch die medial inszenierte Konstitution einer virtuellen Essgemeinschaft substituiert. Diese Essgemeinschaft synthetisiert ahistorische Momente: Die in der Modernisierung Südkoreas verlorene Tischgesellschaft findet über die sozialen Medien vor dem Bildschirm zu einer neuen Konfiguration. Die dabei gezeigte demonstrative Loslösung von tradierten Verhaltensweisen im Zusammenhang von Essen kann als Replik der jüngeren, sehr technikaffinen Generation gegenüber den Modernisierungsmechanismen des Staates interpretiert werden. Nach der rasanten Entwicklung zur Wirtschaftsmacht setzte Südkorea in den 1990er-Jahren durch massive Investitionen in Popkultur und Medien auf den Export kultureller Werte.

<sup>26</sup> Ullrich 2019, 26  
Kirschenmann/Hermens: Das Lachen der Masken bei Tisch

<sup>27</sup> Vgl. De Mente 1998, ergänzt und gestützt durch Emailinterviews

Diese Strategie wird mit Mok-Bang repliziert. Wo die gesellschaftliche Entwicklung Traditionen zerstört, werden diese Traditionen protesthaft reformuliert. Einstige Gebote zur Zurückhaltung im lauten Sprechen oder gar Schmatzgeräusche werden ostentativ ignoriert; der Sound der Manierenverletzung wird mit technischen Werkzeugen verstärkt. Auch wird die große Nahrungsmenge relativ schnell gegessen – erneut werden historische Regelungen zur Mäßigung in ein demonstratives Vergeudungsverhalten verkehrt und im Aufgriff der überladenen Bankette und mit Überspitzung ironisiert. Die Inszenierungsskripte ähneln dem TikTok-Modus: Wiederholung als Zitat, Variation und Überraschung in der Wiederholung. Mok-Bang kann auch als Teil einer integrativen Strategie gesehen werden, die eine digitale Popkultur fördert und die – über die Kulturindustrie – integrierende Wirkung entfaltet und sich so um die soziale Identität der jungen Generation müht. Ob nach ethnologischer Analyse darin ein Ethos der Aufopferung für die nationale Entwicklung gesehen werden kann, wonach alltägliche Praktiken einer entstehenden Populärkultur der Einsamkeit in Südkorea zeige, dass die Südkoreaner durch das Anschauen von Reality-TV-Shows über das Leben allein, das Genießen von Essenssendungen und die Praxis des alleinigen Essens und Trinkens zu einem Konsummuster erzogen werden, das vermeintliche Selbstvertrauen und Selbstbeschränkung als Lösungen für das zunehmend Prekäre vor dem Hintergrund der schnellen nationalen Entwicklung fördert – all das bleibt als These im Raum stehen.<sup>28</sup> Es mag die Erklärung von Tristan Garcia aus einem anderen Kulturkreis weiterhelfen, wenn er die Moderne als eine einzige Beschleunigung des intensiven Lebens interpretiert – die Moderne ist bei ihm die „stärkste Droge des Geistes: Sie verheißt eine unvorstellbare Überreizung unserer ganzen, der Banalität entrissenen Humanität. Selbstverständlich gewöhnt man sich an die Droge. Das ist nicht schlimm: Man muss ihre Dosen erhöhen und die Bewegung auch noch durch das Denken beschleunigen.“<sup>29</sup>

Bildsinn im Selfie, Grimassen des Sozialen Krisen sind Fermente und Beschleuniger, auch das Selfie als Porträt durchläuft solch eine produktive Krise. Mit Hans Belting soll das kondensierte Fazit zum Bogen zwischen den beiden nur äußerlich disparaten Bildern formuliert werden: „Im Rückblick zeigt sich jetzt umso deutlicher, dass das Porträt, obwohl Darstellung einer einzelnen Person, das Spiegelbild einer Gesellschaft war, die es zunächst nur in Europa gegeben hat, ebenso wie das Tafelbild ein europäischer Bildträger gewesen ist. Der Wandel des Porträts bildet folglich den Wandel der Gesellschaft ab, aus der es hervorgegangen ist.

Deshalb lässt sich das Porträt nicht als universale Gattung definieren, sondern nur in jener Geschichte darstellen, die es hervorgebracht und gesteuert hat.“<sup>30</sup> Die diskutierten Porträts zeigen viel in den Szenen des Essens über Werte und Normen, über Inszenierung und Maskerade. Die Bilder als „Selfies“ in ihrer Zeit führen subtil in Übertreibung und Ironie, mit der Ikonografie von Übermaß und Vergänglichkeit, mit dem Lachen und Lächeln als erlösende Geste oder lockendem Marketing zum Bild hin wie zu den Oppositionen im offenen Raum möglicher, nie monovalenter Deutungen. Mediale Konstellationen haben sich verändert. Die Bilder wurden andere, doch der Bildsinn dieser Selfies als Botschaft einer sanft oppositionellen Deixis im sozialen Kontext changiert nur wenig.

#### Literatur

- Ashcraft, Brian (2016), Dinner Porn Is A South Korean Internet Trend, URL: <https://kotaku.com/dinner-porn-is-a-south-korean-internet-trend-1484058173>. [26.2.2022]
- Bachtin, Michail (1969), Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. München.
- Bachtin, Michail (1995), Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur. Frankfurt/M.
- Belting, Hans (2013), Faces. Eine Geschichte des Gesichts. München.
- Camporesi, Piero (1985), Le officine dei sensi. Mailand.
- Elias, Norbert (1978), Über den Prozess der Zivilisation. 6. Auflage Frankfurt/M.
- Deng, Beiyin (2021), Review zu Giuseppe Bolotta, Philip Fountain and R. Feener, Michael (2021), Political Theologies and Development in Asia. In: Transcendence, Sacrifice, and Aspiration by Asian Ethnology, 2021, Vol. 80, No. 1, 243-245.
- Garcia, Tristan (2017), Das intensive Leben. Berlin.
- Grimm, Claus (1979), Küchenstücke, Marktbilder, Fischstilleben. In: Stilleben in Europa. Ausstellungskatalog Münster/Baden-Baden.
- Malaguzzi, Silvia (2007), Der gedeckte Tisch. Esskultur in der Kunst. Berlin.
- De Mente, Boye (1998), NTC's dictionary of Korea's business and cultural code words. Chicago
- Musée des Beaux-Arts de Lyon, Vincenzo Campi – Les Mangeurs de ricotta, <https://www.mba-lyon.fr/en/node/553> [26.2.2022]
- Mühl, Melanie (2015), Das perfekte Dinner, oder: koreanische Völlerei, in FAZ online vom 15. Juli 2015  
Quelle: <https://blogs.faz.net/foodaffair/2015/07/15/>

<sup>28</sup> Deng 2021, 243 ff.

<sup>29</sup> Garcia 2017, 126

Kirschenmann/Hermens: Das Lachen der Masken bei Tisch

<sup>30</sup> Belting 2013, 133



[das-perfekte-dinner-oder-koreanische-voellerei-273/](#))

[1.2.2022]

Nancy, Jean-Luc (2007), *Porträt und Blick*. Stuttgart.

Nguyen, Kim-Ly Thi (2001), *Vincenzo Campi's Ricotta Eaters (c.1585): Viewership and the Early Modern*. The University of British Columbia.

Rebel, Ernst (2021), *Im Bild und außerhalb. Realitätsprinzipien der musca depicta*. Unveröffentl. Manuskript eines Vortrages am 8.10.2021 in der Akademie der Bildenden Künste München.

<https://johanneskirschenmann.de/wp-content/uploads/2022/02/Rebel-Im-Bild-und-ausserhalb-1.pdf>

[26.2.2022]

Scherer, Johanna (2017), *Mit den Händen messen. Verkörperung von Maß als selbstreflexive Strategie in Künstlerselbstbildnissen des 16. Jahrhunderts*. Weimar.

Schneider, Norbert (1992), *Porträtmalerei*. Köln.

Schneider, Norbert (2015), *Von Bosch zu Brueghel. Niederländische Malerei im Zeitalter von Humanismus und Reformation*. Münster.

Schneider, Norbert (2017), *Malerei der Frühen Neuzeit*. Münster.

McTighe, Sheila (2004), *Lebensmittel und Körper in italienischen Genrebildern, um 1580: Campi, Passarotti, Carracci*. In: *Das Art Bulletin* 86 (2), 301 ff.

Ullrich, Wolfgang (2019), *SELFIES*. Berlin 2019.

Wind, Barry (1974), *Pitture Ridicole: Some Late Cinquecento Comic Genre Painting*. *Storia Dell arte* 20, 24 - 35.

Worthy, Blythe u.a. (2020), *The Appeal of Korea Transnational Korean Screen Culture*. In: *Australasian journal om aecriidan stuvics*, Vol. 39, No. 1, December 2020, 149 – 190.

Yang, Xifan (2017), *Menschen, die auf essende Menschen starren*. SZ-online 10.5.2017, <https://www.sueddeutsche.de/stil/samstagskueche-das-grosse-fressen-1.3489841> [26.2.2022]

Videostills

<https://www.youtube.com/watch?v=QCFeFD9KJKU>

### **Zitation des Beitrages:**

<https://johanneskirschenmann.de/wp-content/uploads/2022/02/Das-Lachen-der-Masken-bei-Tisch.pdf>