

4 Fallstudie 1: Die voyeuristische Lust an Paparazzifotos und Pornografie

4.1 Zu-Sehen-Geben

Es gibt Bilder und Bildgattungen, denen aufgrund ihrer kulturellen Stellung eine Ikonisierung verwehrt bleibt. Sie rufen jedoch große Gefühle und starke Reaktionen hervor, stiften zur Kommunikation an, zirkulieren weithin und sind symbolisch aufgeladen. Der Unterschied zu ikonischen fotojournalistischen oder künstlerischen Bildern besteht in der soziokulturellen *Ächtung* der hier beschriebenen Bilder: Beispiele dafür wären zum einen pornografische Bilder, also die explizite Darstellung von Sexualität und sexuellen Handlungen, und zum anderen Paparazzi-Bilder im Kontext der Celebrity Culture. Die pornografischen Bilder sind unter anderem aufgrund traditioneller Moralvorstellungen und darauf fußender Gesetze kulturell geächtet, die Paparazzi-Bilder sind dies aufgrund ihres profanen Inhalts und der (lustvollen) Grenzüberschreitung in die Privatsphäre der Fotografierten. Während die Beschäftigung mit der sogenannten Celebrity Culture gerne auch als *guilty pleasure*, also als ein etwas peinliches, da sinnloses Vergnügen, beschrieben wird, spielt sich der Konsum von pornografischen Bildern in einer mit größerer Scham besetzten Geheimhaltung ab. Hinter diesen beiden visuellen Vergnügungen (*pleasures*) stecken aber vergleichbar große Industriezweige und Marktinteressen. Beide Bereiche leben von ähnlichen Mechanismen: dem Wecken von Begehrungen und vor allem dem Verhindern der (nachhaltigen) Erfüllung dieses Begehrens. Beide Bereiche beschäftigen sich vorrangig mit Körpern und Körperlichkeit. Das geweckte Begehrten liegt auch darin, einen bestimmten Körper auf eine bestimmte Weise zu sehen.

Der Kulturwissenschaftler Diedrich Diederichsen hebt hervor, dass Popmusik und Pornografie eine zentrale Technik teilen: das Zurverfügungstellen

der Fetischisierbarkeit des Körpers.¹ In der Celebrity Culture ist dies nicht mehr nur Popstars vorbehalten, auch andere Celebrities unterliegen dieser popkulturellen Logik der Fetischisierung des Körpers. Celebrities wie Kim Kardashian und ihre Familie leben zum Großteil von einer als extravagant inszenierten Körperlichkeit, von kuratierten Instagram-Posts über professionellen Fotostrecken in Hochglanz-Modemagazinen bis zu Paparazzi-Bildern während des Einkaufens. Aber es ist nicht allein das Angebot zur Fetischisierung und die Arbeit am Fetisch, die auf das Interesse der Mediennutzer/-innen stößt. Nicht zu unterschätzen ist sicherlich auch die Lust, dem Scheitern dieser Fetischisierung beizuwollen – anders können unvorteilhafte Paparazzi-Fotos und einschlägige Kommentare in der Boulevardpresse über eben jene unvorteilhaften Fotos kaum gelesen werden. Die Lust am Betrachten solcher Fotos speist sich aus der Divergenz von fetischisiertem und realem Körper. Diese Beobachtung mag auch für einige pornografische Bilder im Netz gelten, nämlich insbesondere die, die als Amateurpornografie bezeichnet werden und sich zwar an den professionell produzierten Filmen der Porno-Industrie orientieren, aber eben nicht von professionellen Pornodarstellerinnen hergestellt werden.

Das Interesse besteht in dieser Instanz womöglich weniger am inszenierten, auf Hochglanz polierten Körper oder aufwendig produzierten Pornofilm als vielmehr am ungeschminkten, unbearbeiteten Körper eines Stars beim Einkaufen oder eines Pärchens vor der Webcam. Der Begriff der Unmittelbarkeit im Gegensatz zur Mittelbarkeit einer sorgfältigen Inszenierung bestimmt die hier zu untersuchende Faszination an Pornografie und Paparazzi-Bildern. Es ist die als Korrektiv zu verstehende Abweichung des realen Körpers von den wortwörtlich unrealistisch inszenierten Körpernormen der Unterhaltungsindustrie, die den voyeuristischen Blick nach einer gewissen *Echtheit* suchen lässt. So problematisch der Begriff der Echtheit im Kontext von Medien und medialer Vermittlung auch ist, so spannend ist dessen unumstrittene Strahlkraft in beiden hier besprochenen Bildkomplexen: Die Echtheit des dargestellten Sexes ist das, was Pornografie von erotischer Kunst unterscheidet.² Paparazzi-Fotos sind nur deshalb interessant, weil sie (meist) nicht inszeniert wurden und deshalb einen *echten* Moment im Leben eines Stars zeigen. Hier finden sich also zwei Bedeutungsebenen des Echtheits-Begriffs: Zum

1 Diederichsen, Dietrich: Kritik des Auges. Texte zur Kunst. Hamburg 2008, S. 258.

2 Vgl. Schäfer, Robert: Zur Strukturlogik der Pornografie. In: Sozialer Sinn: Zeitschrift für hermeneutische Sozialforschung. Heft 1. 2008. Stuttgart 2008.

einen bedeutet echt *nicht als ob*, sondern in Wirklichkeit vollzogen (der Geschlechtsverkehr in der Pornografie), zum anderen bedeutet echt *nicht inszeniert*, sondern der ungespielten Wirklichkeit entnommen (der Schnappschuss des Stars, den dieser nicht vollumfänglich kontrollieren kann).

Der Soziologe Robert Schäfer benennt dementsprechend die »geplante Echtheit«³ als Hauptcharakteristikum der Pornografie und ihrer Logik. Der real vollzogene Sexualakt sei das ausschlaggebende Kriterium, um ein medial vermitteltes Bild von Sexualität zur Pornografie zu machen, ohne dabei das Schauspiel zu verneinen:

»Es lässt sich freilich nicht davon ausgehen, die Akteure empfänden wahrhaftig Lust beim Dreh. Darum geht es auch gar nicht. Nicht die innere Realität der Akteure ist gemeint, wenn behauptet wird, Pornografie sei echt, sondern die äußere. In der Pornografie geht es stets darum, mit irgendeinem Körperteil oder Gegenstand in eine Körperöffnung wirklich einzudringen. Pornografie ist die systematische Verletzung der leiblichen Integrität.«⁴

Schließlich, wenn auch in weit abstrakterem Sinne, ließe sich etwas Ähnliches auch für das Paparazzi-Foto beschreiben: Das begehrteste Paparazzi-Foto ist das, welches den Star in einem möglichst uninszenierten, möglichst profanen, dabei hoffentlich entlarvend unvorteilhaften Moment zeigt. Gerade solche Bilder sind gefragt, die den Unterschied zwischen aufwendig inszenierten, bildbearbeiteten Hochglanz-Aufnahmen und den *realen*, unbearbeiteten Körpern aufzeigen. Oft genug werden die Paparazzi-Fotos zudem von den Redaktionen mit herabwürdigenden Kommentaren versehen, die meist dem *Bodyshaming* zuzuordnen sind. Gerade die Körper weiblicher Stars werden einer permanenten, stets beurteilenden Beobachtung unterzogen, die sich an vermeintlichen Speckröllchen, Cellulite, ungewaschenen Haaren oder angeblich missglückten Outfits genüsslich tut. Paparazzi-Fotografie und deren Zirkulation ist in diesem Sinne eine systematische Verletzung nicht nur von Persönlichkeitsrechten, sondern in gewisser Hinsicht auch von leiblicher Integrität.

Selbstverständlich handelt es sich bei beiden Bildkomplexen um eben dies: Komplexe, die hier nur unter ein paar wenigen, gemeinsamen Aspekten zusammengebracht werden. Die Ähnlichkeiten sind bei weitem nicht so groß, wie sie hier anklingen. Der größte Unterschied sind wohl die

3 Ebd., S. 199.

4 Ebd., S. 206.

unterschiedlichen Reaktionen, die das Betrachten der Bilder hervorruft. Paparazzi-Bilder werden von einem kuriosen Interesse an dem einen oder anderen Star genährt. Je nach Bild rufen sie deshalb kaum große Gefühle hervor, dafür aber eher niedere Gefühlsregungen wie Neid (ob des gezeigten Luxus), Schadenfreude (bei unvorteilhaften Bildern) oder Erleichterung (beim Vergleich der eigenen *Unvorteilhaftigkeit* mit dem der Stars). Solange es sich nicht um einen echten Fan des abgelichteten Stars handelt, halten sich diese Gefühlsregungen in Grenzen.

Anders verhält es sich mit pornografischen Bildern: Die Reaktion hierauf soll genuin eine körperliche sein. Die Bilder werden gemacht, um sexuell zu erregen, was oft genug auch funktioniert.⁵ Die Betrachtung von pornografischen Bildern führt in besonderem Maße über das Sehen hinaus:

»The pornographic image can be a particularly dense semantic site, but it is one which functions only in and through a direct visceral appeal to the body. [...] The appeal of the pornographic image is importantly corporeal, and images become effective as porn to the extent that they elicit certain bodily sensations, almost involuntarily.«⁶

Diese Adressierung des Körpers, die (manchmal sogar unfreiwillige) körperliche Reaktion auf pornografische Bilder und überlieferte Werte- und Moralvorstellungen zur Sexualität sind Gründe dafür, dass über Pornografie allgemein viel, aber über die eigene Pornografie-Nutzung wenig gesprochen wird. Pornografie-Konsum und auch das Reden über Pornografie unterscheiden sich jedoch nicht nur zwischen den Geschlechtern, sondern auch zwischen den Generationen. So gilt als allgemein anerkannt, dass vor allem junge Männer Pornos konsumieren.⁷

-
- 5 Es ist schwierig, Studien zu finden, die sich mit dem Pornografie-Konsum im Allgemeinen beschäftigen, ohne dabei störendes oder problematisches Verhalten oder bestimmte Gruppen im Blick zu haben. Am umfassendsten passiert das in dieser Studie, allerdings mit der Begrenzung auf das Jugendalter: Quandt, Thorsten/Vogelsang, Jens: Jugend, Internet und Pornografie. Eine repräsentative Befragungsstudie zu individuellen und sozialen Kontexten der Nutzung sexuell expliziter Inhalte im Jugendalter. In: Rössler, Patrick/Rossmann, Constanze (Hg.): Kumulierte Evidenzen. Wiesbaden 2018.
- 6 Patterson, Zabet: Going On-line. Consuming Pornography in the Digital Era. In: Williams, Linda/Butler, Heather/Cante, Richard (Hg.): Porn Studies. Durham 2004, S. 106.
- 7 So gibt die Webseite Safersurfing, ein Verein zur Aufklärung über die Suchtgefahren im Internet und insbesondere der Internet-Pornografie, an, dass in einer Studie von 2017 nahezu 50 Prozent der befragten Männer angab, mindestens einmal die Woche

Auch das Betrachten von Paparazzi-Bildern wird als stark gegendert eingestuft – man geht von einer vorrangig weiblichen Leserschaft einschlägiger Magazine und Webseiten aus. Klassistische Bewertungen spielen ebenfalls eine Rolle, denn der Konsum von Produkten der *Klatschpresse* wird als Vergnügen der Ungebildeten abgetan.

Es geht weniger um die Bildgattungen als solche als um eine bestimmte Weise des Betrachtens, die hier mit voyeuristisch und sensationslüstern beschrieben wird. Dabei muss von der körperlichen Reaktion abstrahiert werden, um eine eher strukturelle Weise des Betrachtens, die sich sowohl am Pornografischen als auch am Reißerischen von Paparazzi-Bildern aufzeigen lässt, hervorzuheben. Die Rede ist von der Sensationslust und dem damit verbundenen *Sensation Seeking*. Der Begriff des *Sensation Seeking* stammt aus der psychologischen Verhaltensforschung und beschreibt ein physiologisch bedingtes Persönlichkeitsmerkmal, dessen Träger/-innen nach intensiven Eindrücken und Erlebnissen suchen:

»Sensation seeking is a trait defined by the seeking of varied, novel, complex, and intense sensations and experiences, and the willingness to take physical, social, legal, and financial risks for the sake of such experience. [...] The main focus of sensation seeking is not merely the risk per se but the quest for novelty, change, and excitement.«⁸

Sensation Seeking kann dabei verschiedene Ausformungen haben und zeigt sich beispielsweise in der Suche nach Enthemmungs-Erfahrungen durch Drogenkonsum oder im *Thrill Seeking* durch körperlich herausfordernde Situationen wie Fallschirm- oder Bungeespringen. Eine gesellschaftlich weithin akzeptierte Form des *Sensation Seeking* ist die Suche nach neuen Erfahrungen (*Experience Seeking*) wie zum Beispiel durch Reisen.⁹ Geisteswissenschaftlich betrachtet scheint es naheliegend, diesen Begriff auf zeitgenössische Mediennutzung anzuwenden, auch wenn dies dem psychologischen Konzept und den daran anknüpfenden naturwissenschaftlichen Forschungen nicht gerecht wird. Trotzdem ist es gerade das *Experience Seeking* (»seeking novel experiences through travel, music, art, and a spontaneous nonconforming

pornografische Webseiten zu besuchen, während es bei den befragten Frauen nur sieben Prozent waren. Vgl. <https://www.safersurfing.org/zahlen-zu-pornografie/>.

8 Patton, J H: *Sensation Seeking*. In: Encyclopedia of Human Behavior. 2012, S. 359.

9 Vgl. Ebd.

lifestyle with similarly inclined persons¹⁰), welches im Kontext von Mediенkonsum interessant ist. Hier wird auf einem recht risikofreien Weg nach intensiven Eindrücken gesucht. Dies ist nicht nur gesellschaftlich akzeptiert, sondern kann sogar als Motor der Medienproduktion beschrieben werden. In diesem Kontext ist jedeR auf der Suche nach (mehr oder weniger) Neuem und Aufregendem, um der Langeweile zu entgehen. »We are all sensation seekers to some degree. However, most of us tend to express our SS tendencies through socially acceptable avenues.«¹¹

Was jedoch mehr und was weniger sozial akzeptiertes Verhalten ist, ist Gegenstand eines permanenten Aushandlungsprozesses. Diese Medien-skandale erhalten dann meist auch medienwirksame Namen: *Pornification* (im Deutschen auch gerne vereinfacht *Sexualisierung*) und *Tabloidization* (im Deutschen geläufiger als *Boulevardisierung*). Beide Begriffe beschreiben einen ähnlichen Prozess der Veränderung von Seh- und Darstellungsgewohnheiten, die vorher nur auf visuelle Randerscheinungen (Pornografie und Boulevardpresse) angewandt wurden, nun aber (nicht nur) die visuelle Kultur des Mainstreams zu bestimmen scheinen.

Die Medienwissenschaftler/-innen Tonny Krijnen und Sofie van Bauwel definieren *Pornification* folgendermaßen: »pornification refers to the use of aesthetic elements of the porn industry for non-porn media products.«¹². Doch wie sehen diese stilbildenden ästhetischen Elemente aus? Wie genau etabliert sich das Porno-Prinzip, das die Journalistin Nadine Lange als »Prinzip der ständigen Reizerneuerung und Reizverstärkung«¹³ beschreibt? Rein formal sind die Prinzipien der Pornografie folgendermaßen zu beschreiben:

»[...] Nahaufnahmen von Körperteilen, die in ihrer Perspektive kaum einen subjektiven Blick der Sexpartner/innen wiedergeben; Ausleuchtungen von Körperzonen, die beim Sex den Akteurinnen und Akteuren nicht ohne weiteres zugänglich sind; sexuelle Stellungen, die weniger der Intensivierung der Lust als der Sichtbarmachung von Geschlechtsteilen und Penetration die-

¹⁰ Ebd., S. 361.

¹¹ Ebd., S. 364.

¹² Krijnen, Tonny/van Bauwel, Sofie: *Gender and Media. Representing, Producing, Consuming*. London/New York 2015, S. 70.

¹³ Lange, Nadine: Das Porno-Prinzip. In: *Der Tagesspiegel*. [22.11.2011]. URL: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/pop-das-porno-prinzip/5875280.html> (Letzter Zugriff: 07.04.2019).

nen. Mehr als einem sexuellen Realismus ist der pornografische Blick einer Obsession mit exzessiver Sichtbarmachung geschuldet.«¹⁴

Der Literaturwissenschaftler Peter Rehberg beschreibt Pornografie somit als ein visuelles Spektakel und die Pornografisierung der Gesellschaft als Entwicklung hin zur Fokussierung auf Begehrten und dem Wunsch nach visuellem Spektakel.¹⁵

Der Begriff *Tabloidization* beschreibt einen ähnlichen Prozess, nämlich die Angleichung aller Medienformate an den Boulevardjournalismus und dessen Primat des Sensationellem. Bereits 1999 befasste sich der Kulturwissenschaftler Graeme Turner kritisch mit dem Begriff *Tabloidization*:

»By its critics, tabloidization is usually considered to sacrifice information for entertainment, accuracy for sensation, and to employ tactics of representation which entrap and exploit its subjects (the hidden camera, the reconstruction, the surprise talk-show guests). What are considered to be among its constitutive discourses range from the explicitly playful or self-conscious (the staged family conflicts, for instance, [...]) to the self-important gravitas of the journalist exposing an issue of ›public interest‹ (a politician's sex life, for instance). [...] Customarily, tabloidization is framed as a broad-based cultural movement, most visible in certain media forms, which is made possible by the increasing commercialization of modern life and a corresponding decline in ›traditional values‹.«¹⁶

Sowohl die Prinzipien der *Pornification* als auch die der *Tabloidization* führen Strategien visueller Reizung ins Feld, die an die Konzepte Sensation, Spektakel und Skandal gekoppelt sind. Exzessive Sichtbarmachung und exzessive Sichtbarkeit sind dabei grundlegend – und mittlerweile fest in der Gegenwartskultur verankert. Beide Prozesse beziehungsweise ihre wertenden Beschreibungen verweisen auf eine veränderte Medienrealität, der implizit zugeschrieben wird, auch die gesellschaftliche, soziokulturelle, nicht-mediale Realität grundlegend zu verändern. Dabei sind *Pornification* und *Tabloidization* keine positiv besetzten Begriffe, was wiederum mit den Kulturgeschichten

14 Rehberg, Peter: Pornografie und Bildkritik in Texten des 20. Jahrhunderts. In: Benthien, Claudia/Weingart, Brigitte (Hg.): Handbuch Literatur und Visuelle Kultur. Berlin 2014, S. 233.

15 Vgl. Ebd., S. 230 und S. 242.

16 Turner, Graeme: Tabloidization, journalism and the possibility of critique. In: International Journal of Cultural Studies. Volume 2/1. London 1999, S. 60.

der Pornografie und der Boulevardpresse begründet werden kann. Beide Begriffe stehen vielmehr für Medienskandale, also Debatten, die sich in alarmierendem Tonfall mit einem bestimmten Medienverhalten oder Medieninhalt beschäftigen. In solchen Skandalen werden soziale Normen verhandelt: Was Anstoß erregt, ist meist direkt gekoppelt an die Frage nach richtigem und falschem Verhalten und einer Verschiebung der Grenzen des einen zum anderen. Medienskandale sind gleichzeitig eng verknüpft mit *moral panics*, ein amerikanischer Begriff, der sich nur unzulänglich als Welle der Entrüstung ins Deutsche übersetzen lässt. Interessanterweise werden solche Medienskandale, die sich mit vermeintlich ethischen Fragen von Mediennutzung und Medieninhalten auseinandersetzen, vor allem von den Medien selbst geführt (und beruhen beispielsweise nicht auf wissenschaftlichen Erkenntnissen).¹⁷ So kann zum Beispiel in der *Pornification*-Debatte, also der medialen Behauptung, (Internet-)Pornografie sei allgegenwärtig und gefährde vor allem die Jugend, beobachtet werden, dass

»[...] ein großer Teil des Diskurses über Nacktheit und Sexualität [dazu] tendiert [...], zu einem Diskurs über angenommene Medienwirkungen zu werden, und wird in dieser Kombination zu einem Diskurs über den moralischen Zustand der Gesellschaft. Die angenommenen Wirkungen der beschriebenen Praktiken sind dabei vor allem für ›die Anderen‹ gefährlich, die diese Gefahr aber nicht erkennen können, was sie ja gerade so gefährdet macht.«¹⁸

Dies ist auch für die *Tabloidization*-Debatte zu beobachten: Es wird angenommen, dass durch den Sensationsjournalismus die *wahrhaft wichtigen* Nachrichten verdrängt und die Mediennutzer/-innen dadurch nicht richtig informiert werden, im schlimmsten Fall also ihrer Pflicht als Demokraten und Demokrinnen nicht gerecht werden können.

Der Wahrheitsgehalt dieser in den Debatten verhandelten Entwicklungen soll hier weder untersucht noch geleugnet werden. Vielmehr ist von Interesse, auf welche Weise diese Entwicklungen behandelt werden, wie hier aus einer privilegierten Position heraus über das Verhalten (vermeintlich) weniger privilegierter Nutzer/-innen moralisch geurteilt wird: Die Jugend sei hochgradig gefährdet durch die permanente Konfrontation mit Pornografie und

17 Vgl. Krijnen/van Bauwel 2015, S. 161

18 König, Oliver: Von geil bis gemütlich. Vergesellschaftete Nacktheit. In: Gernig, Kerstin (Hg.): Nacktheit. Ästhetische Inszenierungen im Kulturvergleich. Köln/Weimar/Wien 2002, S. 39.

durch die Sexualisierung der Medieninhalte nach den Regeln der Pornografie. Der Sensationsjournalismus wiederum gefährde die Demokratie, da er sich nicht mit zeitraubenden Recherchen zu komplexen gesellschaftspolitischen Themen aufhalte, sondern sich mit zweifelhaften Skandalmeldungen dem Hier und Jetzt der Leser/-innen- und Nutzer/-innenzahlen widme. Für beide Prozesse ist eine gegenderte Beurteilung der Gefahrensituation auszumachen: Während die Leserschaft der Boulevard- und Klatschpresse mit ihrem Fokus auf *Stars und Sternchen* vor allem als weiblich angenommen wird, gilt die Aufmerksamkeit der Warnenden vor den Gefahren des Pornografiekonsums jungen Männern.

Die These, die den nun folgenden Analysen künstlerisch-creativer Praxis vorangestellt wird, lautet, dass Pornografie und Paparazzi-Bilder den voyeuristischen Blick naturalisieren, also als selbstverständlich erscheinen lassen. Diese nicht-ikonischen Bilder unterwerfen die Subjekte und Objekte des Blicks unter die Logiken der exzessiven Sichtbarmachung und der Konsumentbarkeit von Lust und Begehrten.

4.2 Doing Image

4.2.1 Pham Thai Ho: Kunst, Porno und Begehrten

Vom 23. Juni 2017 bis 28. Juli 2017 zeigte der Künstler Pham Thai Ho in der Berliner Galerie ANNA25 seine Werkreihe *Uferlos*, die aus Skulpturen und Gemälden besteht. Der rote Faden der gezeigten Arbeiten ist eine Mixed-Media-Technik, die verschiedene Readymades so stark miteinander verbindet, dass aus dem gefundenen Material etwas genuin Neues entsteht. Ho kreiert so Werke, die das Uneindeutige zum Prinzip erklären. Ausschließlich die Gemälde der Reihe werden hier als Beispiel dafür eingeführt, wie der künstlerische Umgang mit nicht-ikonischen Bildern deren Wirkungsweise besonders verdeutlichen kann.

Ho drückt für seine Gemälde von ihm bearbeitete Bilder aus dem Internet auf eine Fotoleinwand und übermalt diese anschließend schichtenweise mit einer Öl-Misch-Technik. Dabei paart er für jedes Gemälde zwei Bilder aus dem Netz: Auf dem Instagram-Profil des amerikanischen Kunstkritikers Jerry Saltz findet Ho erotische bis schlichtweg pornografische Bilder aus der Kunstgeschichte, unter anderem von Künstlern wie Giotto, Courbet oder Picasso, lädt diese direkt vom Profil herunter und sucht daraufhin auf

Hardcore-Pornografie-Webseiten Stills aus Pornofilmen, die in Komposition und Bildausschnitt dem kunsthistorischen Bild entsprechen. Beide Bilder legt er mithilfe eines Bildbearbeitungsprogramms übereinander und gleicht sie farblich aneinander an. Das fertige Produkt dieser Bildbearbeitung lässt er dann auf eine Fotoleinwand drucken, die er anschließend wiederum mit Acrylfarbe be- beziehungsweise übermalt.¹⁹

Die schlechte Bildqualität der Bilder aus dem Internet, deren Vergrößerung, die billige Art des Drucks auf Fotoleinwand und das anschließende Übermalen führen zu einer visuellen Uneindeutigkeit, die die eigentlichen Bildinhalte teilweise nur noch erahnen lässt. Dies ist deshalb so eindrucksvoll, weil es sich bei den Bildinhalten um pornografische Bilder handelt, deren eigentlicher Sinn und Zweck die »exzessive [...] Sichtbarmachung«²⁰ ist. Durch die von Ho betriebene Verwischung wird diese Sichtbarmachung ad absurdum geführt: Die Betrachter/-innen möchten gerne etwas Genaues sehen, können aber nur Einzelnes erraten. Das lustvolle Betrachten wird verhindert.

Ausgewählte Bildanalysen

Wolke 7, 2017, Ölmischtechnik auf Fotoleinwand, 100 x 75 cm

Im Zentrum dieses hochformartigen Gemäldes lässt sich vage das fotografische Bild einer stehenden, nur mit einem Slip bekleideten, normschönen jungen Frau erkennen, die rechts und links von zwei jungen Männern flankiert wird. Der linke Mann leckt ihre Brust, während der rechte Mann ihren Bauch küsst und seine linke Hand zwischen ihren Beinen liegt. Alle drei haben die Augen hingebungsvoll geschlossen. Scheinbar darunter liegend befinden sich weitere nackte Körper, auf denen Hände liegen. Deutlich zu erkennen sind lediglich zwei verschlungene Hände über zwei sich innig küsselfen Köpfen sowie ein weiterer Kopf, der zwischen den Beinen der jungen Frau positioniert ist. Über diesem Hinterkopf liegt ein ovaler, scheinbar leicht verwischter magentafarbener Farbkreis. Ein ähnlicher Farbfleck befindet sich auch in der rechten oberen Hälfte des Bildes. Blaue Farbspritzer und -kleckse dominieren den linken Bildrand.

Der fotografische Pornofilm-Still ist recht deutlich zu erkennen. Bei dem darunter liegenden kunsthistorischen Bild handelt es sich um Nicolas F. Octave Tassaerts *La femme damnée* von 1859, eine Darstellung einer nackten Frau

19 Vgl. Pham Thai Ho im persönlichen Interview. 22.03.2018.

20 Rehberg 2014, S. 233.

Abb. 8 (links): Ho, Pham Thai: *Wolke 7*, Ölmischtechnik auf Fotoleinwand, 2017; Abb. 9 (rechts): Ho, Pham Thai: *Wie Pech und Schwefel*. Ölmischtechnik auf Leinwand, 2017.



© Ho, Pham Thai. Galerie Anna25.

im Zentrum, umringt von drei weiteren weiblichen Figuren in der Rückenansicht. Die uns zugewandte Frau küsst leidenschaftlich eine der Figuren, während eine weitere die Brust der Frau küsst und die dritte Figur ihren Kopf zwischen den Beinen der Frau positioniert hat und diese (wahrscheinlich) oral befriedigt. Neben der expliziten Darstellung sexueller Handlungen fällt die außergewöhnliche Komposition auf: Die vier Figuren scheinen in der Luft zu schweben, sie sind vom undefinierten, blaugrünen Hintergrund losgelöst. Es gibt keine Szenerie und keine allegorischen Hinweise. Die schwebenden Figuren erinnern an Engel, aber es weisen keine Requisiten oder Attribute darauf hin. Lediglich eine kunstvoll um den Unterleib der rechten Figur drapierte Stoffbahn, die hinter der Frau in den oberen linken Bildrand führt, ist der ansonsten nackten Gruppe hinzugefügt. Diese Stoffbahn verhüllt das Geschlecht der einen Figur. Trotz der stark sexualisierten Szene sind auch alle anderen Geschlechtsteile bedeckt. Die sittliche Regel, Geschlechtsteile nicht zu zeigen, wurde hier nicht gebrochen – und doch ist eine explizite erotische

Fantasia dargestellt, die zudem durch den Titel *La femme damnée* eine moralische Abwertung erfährt.

Der von Ho gewählte Titel *Wolke 7* referiert also zum einen auf die im kunsthistorischen Bild dargestellte Fantasia und deren sogar romantisch anmutenden Impetus der traumhaften, engelsgleichen Hingabe. Dies spiegelt sich auch im ausgewählten, pornografischen Film-Still wieder. Die zu erkennende Szene wirkt in dieser Mischung ebenfalls romantisch, es handelt sich zumindest nicht um Hardcore-Pornografie. Für beide der hier ineinander verschwimmenden Bilder gilt, dass die Betrachter/-innen lediglich angeregt werden: Der als pornografisch zu beschreibende Akt wird noch nicht vollzogen. *Wolke 7* ist daher ein sinnliches, erotisches Bild – vielleicht das romantischste der gesamten Werkreihe.

Wie Pech und Schwefel, 2017, Ölmischtechnik auf Fotoleinwand, 100 x 75 cm

Das Gemälde *Wie Pech und Schwefel* bringt zwei sehr unterschiedliche Bilder zusammen. Gelb und Gold dominieren dieses hochformatige Bild. In der oberen Bildhälfte sind vier Köpfe zu erkennen, zwei gemalte, die sich innig küssen, und zwei fotografierte, die sich aneinander schmiegen. Die untere Bildhälfte wird von horizontalen Linien durchkreuzt. Die sich berührenden und haltenden Arme und Hände der Küssenden sind zu erkennen – eine intime Geste der Zuwendung. Es ragt aber auch recht deutlich ein großer, erigierter Penis von links in das Bild hinein. Der restliche Bildausschnitt ist stärker verschwommen und lässt eindeutige Beschreibungen kaum zu. Die gelbe Farbe ist nur hauchdünn aufgetragen und legt sich wie ein Schleier auf die zwei darunter liegenden Bildebenen.

Wie Pech und Schwefel kontrastiert sowohl inhaltlich als auch formal den vermeintlichen Unterschied zwischen *hoher Kunst* und pornografischer *Schmuddelware*, wie ihn der Künstler auf spielerische Art und Weise in Frage stellt: Bei dem kunsthistorischen Bild handelt es sich um eine Detailaufnahme von Giottos Freskenmalerei in der Scrovegni-Kapelle in Padua. Es zeigt das Treffen des heiligen Joachims und der heiligen Anna an der goldenen Pforte in Jerusalem. Den Apokryphen nach sind dies die Eltern Marias, die wie ihr Sohn unbefleckt empfangen wurde. Beiden Elternteilen sei unabhängig voneinander ein Engel erschienen, der ihnen die Geburt des sehnsgesuchten Kindes ankündigt. Der hier gemalte Moment ist der, in welchem sich beide nach der Verkündigung der Engel treffen. Es ist eine Darstellung inniger, frommer Liebe zweier Eheleute, die ohne Sünde ein Kind empfan-

gen werden – also eine Darstellung reiner Unschuld.²¹ Das darüberliegende pornografische Bild kann dementsprechend als karikierender Kontrast gelesen werden: Der deutlich zu erkennende erigierte Penis ist alles andere als fromm, selbst wenn man ihn als verkörperten Heiligen Geist interpretieren würde.

Threesome und doch einsam, 2017, Ölmischtechnik auf Fotoleinwand, 100 x 75 cm
Bei diesem querformatigen Gemälde dominieren an den Rändern die Blau- und Lilatöne, wobei das Zentrum von Rosatönen bestimmt ist. Die Überlagerungen von Film-Still und kunsthistorischem Gemälde ist hier so deckungsgleich, dass die Unterscheidung kaum möglich ist. Eindeutig zu erkennen ist nur ein liegender weiblicher Akt mit weit gespreizten, angewinkelten Beinen. Fünf weitere Figuren sind auszumachen, aber kaum eindeutig zuzuordnen. Nur eine Figur ist männlich, dargestellt in einer demütigen, fast eingeschütterten Haltung am linken, unteren Bildrand. Die Frauenfiguren lächeln, wirken gelöst und konzentriert in der Aktion. Die helle Farbigkeit der rosafarbenen Körper macht die Situation fleischlich, aber unbestimmt. Es scheint viel zu passieren: eine Orgie mit vielen Teilnehmenden.

Bei dem kunsthistorischen Gemälde handelt es sich um *Ein Mann und zwei Frauen auf einem Bett*, zugeordnet Theodor von Holst oder Henry Fuseli. Es wird auf etwa 1830 datiert und befindet sich im Besitz des Victoria and Albert Museum in London.²² Überraschend an diesem Gemälde ist – im Vergleich zu anderen bekannten Erotica – die Freizügigkeit des Motivs: Wir blicken auf zwei völlig nackte Figuren und eine dritte, halbnackte Figur, die Hilfestellung leistet. Ihre Geschlechtsteile sind deutlich exponiert. Die Szene ist auf die Betrachter/-innen ausgerichtet. Es finden sich weder geraffte Kleider, enge Kammern oder scheinbar eilig vollzogene Geschlechtsakte (wie in der pornografischen Malerei oft üblich) noch eine (direkte) moralische Ansprache, die als Rechtfertigung für die pornografische Darstellung herhalten könnte (wie beispielsweise die Darstellung als Überrumpelung der Frau durch den Mann, die Frau als Prostituierte oder eine Einordnung der Geschehnisse durch einen erklärenden Titel). Das Bild gibt eine Momentaufnahme einer sexuellen Handlung zwischen drei Personen wieder. Diese Szene wurde ausschließlich

²¹ Vgl. Jacobus, Laura: *Giotto and the Arena Chapel*. Turnhout 2008, S. 183f.

²² Vgl. Victoria and Albert Museum, Online-Sammlungsarchiv, URL: <https://collections.vam.ac.uk/item/O166518/a-man-and-two-women-watercolour-drawing-von-holst-theodor/> (Letzter Zugriff: 07.04.2019).

Abb. 10: Ho, Pham Thai: *Threesome und doch einsam*. Ölmischtechnik auf Leinwand. 2017.



© Ho, Pham Thai. Galerie Anna25.

für den voyeuristischen Blick der Betrachter/-innen komponiert. Damit folgt *Ein Mann und zwei Frauen auf einem Bett* der Sichtbarkeits-Logik der Pornografie. Dies ist sicherlich auch ein Grund dafür, dass sich das kunsthistorische Bild so gut in das zeitgenössische einfügen lässt – so gut, dass die Betrachter/-innen Schwierigkeiten haben, das eine von dem anderen zu unterscheiden.

Prozesse des Verdeckens und des Zeigens

Der Künstler Ho bedient sich ausschließlich an im Internet gefundenen Materialien, deren bildliche Qualität eher schlecht ist. Die komprimierte Auflösung der Bilder korreliert zudem mit dem Ephemeren ihrer digitalen Seinsweise: In Instagramposts gerahmt, als Thumbnails verkleinert oder als pixelige Stills aus dem Kontext gerissen sind diese Bilder nicht dafür bestimmt, in Vergrö-

ßerung zu überdauern. Es handelt sich um *arme Bilder* (»poor images«), wie sie die Medienkünstlerin Hito Steyerle beschreibt:

»The poor image is a copy in motion. Its quality is bad, its resolution substandard. As it accelerates, it deteriorates. It is a ghost of an image, a preview, a thumbnail, an errant idea, an itinerant image distributed for free, squeezed through slow digital connections, compressed, reproduced, ripped, remixed, as well as copied and pasted into other channels of distribution.

The poor image is a rag or a rip; an AVI or a JPEG, a lumpen proletariat in the class society of appearances, ranked and valued according to its resolution. The poor image has been uploaded, downloaded, shared, reformatted, and reedited. [...] The poor image tends toward abstraction: it is a visual idea in its very becoming.«²³

Selbst die kunsthistorischen Gemälde, die Ho nutzt, sind nicht aufwendig recherchiert, es sind keine hochauflösenden Scans aus dem Kunstkatalog. Ho findet diese Bilder im Instagram-Feed des Kunstkritikers Jerry Saltz, der ein Faible für erotische bis pornografische Kunstwerke pflegt. Dessen Posts können auch als Herausforderung der Zensurinstanzen der Social-Media-Riesen verstanden werden. Saltz testet auf indirekte Art aus, was den Anbietern der als öffentlichen Raum verstandenen, digitalen Netzwerke als Kunst akzeptabel erscheint und was nicht. Der Post, den Ho für seine Arbeit *Threesome und doch einsam* genutzt hat, ist im Instagram-Feed des Kunstkritikers nicht mehr zu finden. Die Arbeit *Ein Mann und zwei Frauen auf einem Bett* von von Holst (zugeordnet) scheint dem Social-Media-Konzern als künstlerisch nicht wertvoll genug, um gegen den Tatbestand der Pornografie zu bestehen.

Nachdem Ho aus den von Saltz geposteten, kunsthistorischen Bildern eine Auswahl getroffen hat, sucht er Einstellungen aus Pornofilmen, die den Motiven der kunsthistorischen Bilder entsprechen. Dieser Schritt des Schaffensprozesses ist zeitaufwendig, wie Ho im persönlichen Interview zu Protokoll gibt:

»Ho: Ich habe direkt nach malbaren Bildern gesucht. Ich hatte vorher schon die Instagrambilder, und dann war das auch so in meinem Kopf verankert, dass ich schon nach den passenden Bildern gesucht habe.

A: Welcher Arbeitsschritt hat am längsten gedauert?

Ho: Das Suchen. Das Suchen von den Bildern der Hardcore-Pornografie. Weil

23 Steyerle, Hito: *The Wretched of the Screen*. Berlin 2012. S. 32.

lustigerweise die Farbigkeit sehr schlecht war. Es war immer so fleischig. Und es war zu wenig Kontrast. Nur diese Fleischigkeit weg zu kriegen war schon aufwendig. Das andere Problem war, dass die Positionen immer zu ähnlich waren. Dass lustigerweise die Perspektive, mit der man scheinbar auf Pornos schaut, immer dieselbe ist. Die Positionen sind immer dieselben! Und schöne Positionen zu finden war schwierig. Ich hätte auch gedacht, das wäre einfacher, aber nein.«²⁴

Die schlechte Qualität der Bilder aus dem Netz ist beabsichtigt. Ho arbeitet mit diesen *armen Bildern* auf *arme Weise*: Er nutzt ein Mobiltelefon oder ein Tablet, um mit einem einfachen Bildbearbeitungsprogramm die Bilder zusammenzubringen. Bis zu diesem Punkt könnte Hos Vorgehensweise treffend als digitale *arte povera* bezeichnet werden, doch er belässt es nicht bei der Zusammenführung des Rohmaterials, sondern reichert diese durch technische und künstlerische Bildbearbeitung an. Er gleicht die Bilder in ihrer Farbigkeit einander an, mit einer Tendenz zur Kontrastlosigkeit und Farbentsättigung. So entstehen die Überlappungen, die eine Unterscheidung der einzelnen Bildebenen schwierig machen. Diese Angleichung auf der formalen Ebene führt auch zu einer Aufhebung der wertenden Unterscheidung in der Bedeutungsebene:

»H: [...] Pornografie ist verpönt, aber man geht ins Museum und schaut sich einen Dreierakt an oder einen Rubens, wo eine himmlische Massenorgie stattfindet – das ist dann okay. Das wird als schön empfunden. Und das andere wird nicht als schön empfunden. Was ist dann Schönheit im Sexuellen? Das frage ich mich dann. Ob du es gemalt hast oder ob ein Haufen Menschen abgefilmt wird, wie sie es treiben. Ob sie es im Himmel treiben oder es vielleicht nicht ganz so kunstvoll, ästhetisch ausschaut – wo ist da der Unterschied? Da ist gar kein Unterschied! Unsere Gesellschaft überhöht Bildende Kunst, da rennen sie alle hin, zahlen viel Geld für eine Ausstellung mit Akten, obwohl du genauso dieses Sujet im Netz kriegst mit einer leicht anderen Ästhetik. Aber es ist immer noch dasselbe: Sexualisierte nackte Körper.«²⁵

Hos Arbeiten können sowohl im formalen als auch im theoretischen mit der Appropriation Art in Verbindung gebracht werden. Nicht nur nutzt er vorgefundene Bilder, eignet sie sich an und macht sie zu seinen eigenen, er

24 Ho 2018 im persönlichen Interview.

25 Vgl. Ebd.

argumentiert auch damit, dass sich die einen, künstlerischen Bilder kaum von den anderen, nicht-künstlerischen unterscheiden. Ein grundlegendes Theorem der Appropriation Art ist die kritische Auseinandersetzung mit den (kunsthistorischen) Konzepten der Originalität, der Autorschaft und des einzelnen Künstlers als Genie.²⁶ Besonders die sogenannte Pictures Generation bemühte sich ab den 1970er Jahren um die Auflösung dieser stark aufgeladenen Konzepte, indem sie die Appropriation Art visuell auslegten und so mit der Bild(-Lust-)feindlichkeit der Konzeptkunst abrechnete.²⁷ Künstler/-innen wie Richard Prince oder Sherrie Levine bedienten sich armer Bilder, ohne sie weiter zu bearbeiten (oder nur minimal). Die Cowboy-Bilder der Zigarettenwerbung, bei denen Richard Prince lediglich die Schrift entfernt hat, oder die aus Kunstkatalogen direkt abfotografierten Fotos von Kunst-Stars wie Walker Evans und Edward Weston, die Sherrie Levine unter ihrem Namen ausgestellt hat, provozierten vor allem die Frage nach Originalität und Autorschaft.²⁸ Doch mit der Verfügbarkeit und der streunerhaften Herrenlosigkeit der digitalen, armen Bilder des digitalen Zeitalters verändert sich auch die Appropriation Art:

»While the art of the Pictures Generation has mostly been interpreted as a harsh critique of this [new] condition [of image production], the most recent works of today show a young generation of artists who seem to apply new methodologies with a sense of freedom and optimism.«²⁹

In diesem Sinne können auch Hos Werke zu dieser jungen Generation gerechnet werden. Dabei versteht der Künstler seine Arbeit weniger als Kommentar auf den zeitgenössischen Bildgebrauch als vielmehr als Nutzbarmachung dieses Bildgebrauchs für die künstlerische Praxis:

-
- 26 Vgl. z.B. Gover, K.E.: *Art and Authority. Moral Rights and Meaning in Contemporary Visual Art*. New York 2018, S. 139.
- 27 Vgl. z.B. Eklund, Douglas (Hg.): *The Pictures Generation. 1974 – 1984*. Ausstellungskatalog. The Metropolitan Museum of Art, New York, 21. April bis 2. August 2009. New York 2009.
- 28 Vgl. Rebentisch, Juliane: *Theorien der Gegenwartskunst. Zur Einführung*. Hamburg 2013, S. 150ff. Oder: Solomon-Godeau, Abigail: *Living with Contradictions. Critical Practices in the Age of Supply-Side Aesthetics*. In: Squiers, Carol: *OverExposed. Essays on Contemporary Photography*. New York 1999, S. 25f.
- 29 Kroksnes, Andrea: *Faithless Pictures. Artistic Practice in the Age of the Image*. Oslo 2018, S. 19.

»Ho: Warum ich das alles benutze? Weil es meine Zeit ist, es geht schnell. Ich will natürlich als zeitgenössischer Künstler auch meine Zeit einbringen. Warum soll ich jetzt mittelalterlich malen, wenn ich jetzt hier bin und hier ist einfach: Du hast ein Handy und mit dem Handy kannst Du fast alles machen. Du verschickst das fertige Bild und lässt es irgendwo herstellen. Und schlussendlich male ich ja auch wieder, aber ich brauche den ganzen vorherigen Prozess nicht mehr. Ich lasse schon das Handy skizzieren, ich lasse schon das Handy alles machen, ich lasse es eigentlich im weitesten Sinne das machen, was der Lehrling für den Meister gemacht hat. Ich mache eigentlich nur noch den Meisterstrich. Ich gebe dem eigentlich nur noch das I-Pünktchen. Bessere nur noch das aus, was ich will und dann ist das fertig.

A: Du hast Deine Werkstatt quasi outgesourct.

Ho: Genau. Und mein Handy und die Dienstleister sind meine Lehrlinge. Man hat ja damals auch nicht alles selbst gemalt. Warum sollte ich alles selber malen, wenn ich in einer Zeit lebe, in der ich alles schnell produzieren lassen kann.

A: Man könnte ja nun auch argumentieren, dass du dich als Künstler als Genie inszenierst. Du bist schließlich derjenige, der die Idee hatte.

Ho: Das ist ja das Wichtige. Das ausschlaggebende Ding ist ja eigentlich die Idee, weil, dadurch dass es schon alles gab, du das Rad nicht mehr neu erfinden kannst in der Kunst, kannst du eigentlich nur noch versuchen, so gut zu mischen wie's geht. Cross – alles zusammenzuwerfen aus der Kunstgeschichte, aus Deiner Zeit, an Techniken, Medien, alles, und daraus versuchen was Neues zu schaffen. [...] Ich baue natürlich auf allem auf, ich baue auf die Kunstgeschichte auf, ich baue auf den Fotokünstler, den Pornodarsteller, den Fotoregisseur auf, auf den, der das Video gemacht hat. Ich beziehe mich auf jeden von denen, aber ich nutze sie auch nur als Bauteile, um meine eigene Idee zu bauen.«³⁰

Das Benutzen armer Bilder ist also als künstlerische Strategie vor allem als Kommentar zur gegenwärtigen, digitalen Bildkultur und -praxis zu bewerten. Ho betont mehrmals im Interview, dass er seine Zeitgenossenschaft vor allem in der Art und Weise sieht, wie er Bilder nutzt und produziert, und weniger in der Wahl des Sujets.³¹ Im Gegenteil: Durch die Verknüpf-

30 Ho 2018 im persönlichen Interview.

31 »Ho: Für mich war es auch wichtig, dass ich alles auf dem Handy oder dem Tablet gemacht habe, es muss schnell gehen, ich lebe in einer schnelllebigen Zeit. Ich muss jetzt nicht perfekt mit Photoshop umgehen können, ich habe ein ganz billiges Handypro-

fung von historischen Aktmalereien und Erotica mit zeitgenössischer Internet-Pornografie kann eine Traditionslinie der voyeuristischen Schaulust aufgezeigt werden. Es ist nicht das Skandalöse, es ist die Arbeitsweise und die Auseinandersetzung mit den Bedingungen der Bildproduktion, die das Werk zeitgenössisch machen:

»Ho: Ich wollte eigentlich Aktmalerei machen. Das hatte ich bereits für die vorherige Serie gemacht. Ich habe eigentlich nur meine Aktmalerei gesteigert. Jetzt einfach eine Studie von jemandem machen, den schön abzumalen auf eine Leinwand, das ist mir einfach zu langweilig. Oder was weg zu lassen oder ihn perfekt zu malen. Ich wollte meine Zeit widerspiegeln in der Aktmalerei. Und was ich an Akt sehe, ist meistens Pornografie. Es ist eben der neue Akt. [...] Schlussendlich ist es einfach nur Malerei.«³²

Hos Aussagen gleichen denen des Fotografen Thomas Ruff zu seiner Bildserie *Nudes*, für die dieser bereits in den späten 1990ern pornografische Bilder aus dem Internet nutzte. Diese armen Bilder vergrößerte Ruff enorm, wodurch sie eine verschwommene, weichzeichnerische Ästhetik erhielten. Auch Ruff benennt seine Suche nach der adäquaten zeitgenössischen Form der Aktmalerei als Ausgangspunkt für den Gebrauch digitaler, armer Bilder:

»Das Genre der Aktfotografie interessiert mich seit längerem, ich empfand aber die ganze zeitgenössische Aktfotografie, wie sie im Moment von Modelfotografen betrieben wird, die hübsche Modells in irgendeinem schönen Ambiente vermeintlich interessant nackt ablichten, ziemlich langweilig. [...] Um zu sehen, wie diese andere Aktfotografie aussehen könnte, habe ich eine Recherche im Internet angefangen – dem Marktplatz für Waren und Informationen. Und da habe ich dann Merkwürdiges gefunden. Angeblich nutzen circa 85 Prozent der männlichen Surfer die Suchmaschinen, um Fotos von nackten Frauen zu finden. [...] Neben der professionellen Pornofotografie, die ziemlich hart ist, gibt es auch sehr viele Amateure, die sich, ihre Freundin oder Frau zur Schau stellen. Es ist wirklich unglaublich, wie die Anonymität

gramm benutzt, um die Bilder zu bearbeiten. Das musste auch alles schnell gehen – ich habe das auch im Zug gemacht, nebenbei. Das ist halt genau unsere Zeit. Warum sollte ich jetzt groß an zwei Bildschirmen sitzen, wenn ich das alles auch in meiner kleinen Hand erledigen kann.« Ho 2018 im persönlichen Interview.

32 Ho 2018 im persönlichen Interview.

des Netzes den Exhibitionismus unterstützt und den Voyeurismus fördert. Deshalb habe ich beschlossen, mit diesen Fotos zu arbeiten.«³³

Hos Werkreihe *Uferlos* schafft es dabei auf eindrückliche Weise, diesen Voyeurismus ad absurdum zu führen: Die von Ho nur scheinbar nachlässig aufgetragenen Farbschichten sind Teil seiner künstlerischen Strategie des Zeigens und Verbergens, welche die Betrachter/-innen durch die Verhinderung des lustvollen Schauens auf ihren suchenden, voyeuristischen Blick zurückwirft.

Die voyeuristische Blickkultur kann als eine vorherrschende Art und Weise der Bildbetrachtung beschrieben werden, wenn man den Voyeurismus als sexuelle Neigung und psychische Störung abstrahiert. Dann lässt sich der voyeuristische Blick als das lustvolle, aber passiv bleibende Betrachten von Menschen und ihren Handlungen kennzeichnen. Dabei entsteht die Lust am Schauen vorrangig durch die Position des reinen Anschauens möglichst authentischer, wenn auch sensationeller, realer Situationen. Während sich der Voyeurismus als sexuelle Neigung meist aus der Heimlichkeit des Betrachtens und der Unwissenheit der Betrachteten darüber, dass sie betrachtet werden, speist, verhält es sich in der voyeuristischen Blickkultur anders: Hier werden die Strukturen und Logiken des kulturellen Sehens darauf ausgerichtet, die Betrachter/-innen in der Sicherheit zu wiegen, alles gezeigt zu bekommen und alles in Sicherheit konsumieren zu können. Das Skandalöse der Pornografie ist dabei nur eine luststeigernde Behauptung – eine Gefahr geht von den (meisten) Bildern nicht aus.

Die Gemälde der *Uferlos*-Reihe führen den voyeuristischen Blick als anmaßend vor: Mit der bequemen Sicherheit der lustvollen Kunstbetrachtung tritt der oder die BetrachterIn den Kunstwerken gegenüber, nur um den lustvollen Anblick verweigert zu bekommen. Das, was man erwartet und auch auf den ersten Blick zu sehen meint – nämlich pornografische Inhalte – wird einem lediglich als Illusion verdeutlicht. Natürlich gibt der voyeuristische Blick sich

33 Leeb, Susanne: Der PC im Atelier. Interviews mit Albert Oehlen, Monique Prieto, Torsen Slama, Chris Finley und Thomas Ruff. In: Texte zur Kunst. Nr. 36. Köln 1999, S. 73–74. Eine Frage, die sich hier aufdrängt, ist die nach der Ausbeutung der fotografierten Person, die nicht ihr Einverständnis zur Benutzung des Bildes gegeben haben kann, wenn es sich um einen Akt der Aneignung handelt. Wer sind die Frauen, die wir hier zu sehen bekommen? Sind bereits die originalen pornografischen Bilder mit oder ohne ihre Zustimmung entstanden? Haben sie vielleicht einen Nutzen oder gar einen Schaden davon, nun in einem Kunstwerk vorzukommen? Reicht es aus, dass die Veränderungen der Bilder eine eindeutige Identifikation erschweren (wenn nicht verhindern)?

nicht so schnell zufrieden. Der Blick sucht weiter nach dem Skandalösen, nach den Geschlechtsteilen und -akten, die die Titel und die aufblitzenden Details suggerieren. Doch er soll keine Befriedigung finden: Ein ganzheitlicher Blick auf die pornografischen Inhalte wird nicht gewährt. Die voyeuristische Blickkultur mit ihrem Versprechen des Alles-Gezeigt-Bekommens wird als Illusion aufgezeigt: Wer nicht bereit ist, die passive Warte des Voyeurismus zu verlassen und das reine Konsumieren aufzugeben, wird auch nicht in den Genuss der Erfüllung seines Begehrens kommen.

Ein Plädoyer für die Kunst(-betrachtung)

Indem Ho zwei *arme Bilder* aus dem Internet koppelt, digital bearbeitet, auf Leinwand druckt, manuell bearbeitet und anschließend als Kunstwerke ausstellt, macht er sie durch eben diesen künstlerischen Prozess wieder zu *reichen Bildern*. Reich sowohl an neu erlangter symbolischer Aufladung, dem Status als Kunst und an bildlicher Tiefe. Letzteres zeigt sich nur allzu deutlich in den Reproduktionen der Werke: Sie können dem realen Kunstwerk nicht gerecht werden. Die Vielschichtigkeit der Werke der *Uferlos*-Reihe kann nur im Angesicht des realen Kunstwerks erfahren werden (zumindest so lange die technischen Mittel noch nicht fähig sind, originalgetreuer zu reproduzieren). Aus *armen Bildern* hat Ho *reiche Bilder* geschaffen. Werden diese wiederum in *arme* zurückübersetzt, können sie nicht mehr wiedererkannt werden:

»Ho: Ich habe festgestellt, dass es gar nicht so einen Riesenhyp um meine Bilder gab im Internet, weil einfach das Format die Tiefe nicht haben kann. Du kannst es nicht so spüren, es ist schon schwierig auf dem Handy oder Tablet anzuschauen. Es ist ja schon schwierig etwas zu erkennen, wenn man davorsteht! Im Netz klicken die Leute schnell weiter, weil sie es nicht erfassen können. Und wenn sie es nicht erfassen können, dann ist es schon wieder gestorben im Netz.«³⁴

Was im Kontext des (Selbst-)Marketings für einen jungen Künstler in Berlin eher katastrophal anmutet, nämlich die Widerständigkeit seiner Bilder im Internet als *arme Bilder* zu zirkulieren, entpuppt sich aber im Kontext von kunstphilosophischen Gegenwartsanalysen als starkes Plädoyer für die Kunstbetrachtung vor dem Original. Die Rezipierenden sollten nicht der Illusion erliegen, Kunst zu sehen, wenn sie eigentlich nur ein armes Abbild eines Kunstwerkes betrachten (und dies gilt auch für Reproduktionen in Kunstabänden,

34 Ho 2018 im persönlichen Interview.

die manchmal vergessen lassen, dass hier keine Kunst, sondern lediglich eine Reproduktion von Kunst gezeigt wird). Diese *armen Bilder* sollten vielmehr als *arme Bilder* erkannt und eingeschätzt werden. Sie könnten als Anreiz dienen, auch einmal wieder *anders zu schauen*, nämlich nicht medial vermittelt, sondern direkt auf das Original.

Die *armen Bilder*, wie sie von Hito Steyerle beschrieben werden, sind definitiv keine Kunstwerke und teilen nicht deren visuellen Sonderstatus, auch wenn sie Kunstwerke reproduzieren. Die *armen Bilder* sind Teil des Alltäglichchen – und unterliegen damit einer anderen Wahrnehmungs- und Beurteilungsinstanz als originäre Kunstwerke:

»The poor image embodies the afterlife of many former masterpieces of cinema and video art. It has been expelled from the sheltered paradise that cinema seems to have once been. After being kicked out of the protected and often protectionist arena of national culture, discarded from commercial circulation, these works have become travelers in a digital no-man's-land, constantly shifting their resolution and format, speed and media, sometimes even losing names and credits along the way.

Now many of the works are back – as poor images, I admit. One could of course argue that this is not the real thing, but then – please, anybody – show me the real thing.

The poor image is no longer about the real thing – the originary original. Instead, it is about its own real conditions of existence: about swarm circulation, digital dispersion, fractured and flexible temporalities. It is about defiance and appropriation just as it is about conformism and exploitation. In short: it is about reality.«³⁵

Damit soll jedoch nicht der behaupteten Dichotomie Kunst versus Realität in die Hände gespielt werden. Kunst ist selbstverständlich Teil der Realität, auch wenn sie »einer anderen Ordnung der Sichtbarkeit«³⁶ angehört, und »Alterität und Autonomie«³⁷ gegenüber anderen Bildlogiken behaupten kann, wie Holert beschreibt. Wenn »die ostentative Reflexivität künstlerischer Visualität«³⁸ die Wirkungsweise nicht-ikonischer Bilder aufdecken kann, dann kann am Beispiel der *Uferlos*-Reihe gezeigt werden, dass auch im Umkehrschluss

35 Steyerle 2012, S. 42.

36 Holert 2008, S. 53.

37 Ebd.

38 Ebd.

die alltäglicheren Bildlogiken auf das künstlerische Bildverständnis Einfluss nehmen. Das *arme Bild* mit seiner instrumentellen Wahrnehmungs- und Beurteilungsinstanz wirkt auf die Kunstbetrachtung zurück: Mit den *armen Bildern* im Gepäck lassen sich die reichen Bilder in den Museen, Galerien und (Foto-)Archiven mit einem weniger auf Kunst zugeschnittenen Blick erkunden, beurteilen und im besten Fall in ihrer Eigenlogik wertschätzen.

4.2.2 Tabloid Art History: Pop, Kunst und Begehrten

Ein Kollektiv junger Kunsthistorikerinnen bringt seit 2016 erst auf Twitter und seit 2018 auch auf Instagram diese zwei Wahrnehmungs- und Beurteilungsinstanzen von Bildern der Kunst und Bildern der Alltags- beziehungsweise Populäركultur zusammen: Tabloid Art History veröffentlicht Posts, in welchen sie Bilder von Stars mit Bildern der Kunstgeschichte paaren. Die Paarung ist meist von kompositorischen Ähnlichkeiten geprägt, so dass sich die Motive des einen Bildes mit dem des anderen vergleichen lassen. Diese Praxis zeugt von einer elaborierten Auseinandersetzung mit dem kulturellen Bildrepertoire, geben die Kunsthistorikerinnen im Interview doch an, keine Suchtechniken für ihre Kompositionen zu nutzen:

»We don't use any programs for our comparisons, usually it's from memory – we'd either see a pop culture image and be reminded of an artwork or vice versa. We do spend a lot of time scrolling down tumblr and twitter, engaging with pop culture and art history on museums website or art projects such as art uk and google arts projects.«³⁹

Während Tabloid Art History darauf hinweisen, dass sich beide Sphären (Kunstgeschichte und Popkultur) überschneiden, zeigt sich im direkten Vergleich der starke ästhetische Einfluss der kunstgeschichtlichen auf die popkulturellen Bilder. Es sind die Produzenten und Produzentinnen der Fotos, die mehr oder weniger bewusst den kunstgeschichtlichen Bildformen und -sprachen Tribut zollen: Die Paparazzi und Bildredaktionen sind ästhetisch geschult und entscheiden nicht nur nach Nachrichtengehalt, sondern auch nach Sehgewohnheiten und ästhetischen Ansprüchen, welches Paparazzi-Foto am Ende veröffentlicht wird. Bei offiziellen Fotos der Stars ist es ein Zusammenwirken von Star und (Star-)Fotografin, das die ästhetische

39 Mayanne Sorel für Tabloid Art History im persönlichen Email-Interview. 04.03.2019.

Konzeption bestimmt.⁴⁰ Während jedoch auf Seiten der Produktion die Paparazzi vor allem Sehgewohnheiten und ästhetisches Empfinden bedienen wollen (und müssen), so ist auf Seiten der inszenierten Star-Bilder der Wille zu eben jener Inszenierung als Anschluss an die besondere symbolische Ordnung der Kunst vordergründig:

»The joy in tabloid shots is the accidental similarities, but when you see a staged pic of Kim, Beyoncé, Mariah, even early Madonna, you get a sense of how celebrities use art history as a way to curate their own visual identity and legacy.«⁴¹

Folgt man dem Kunsthistoriker Ernst van Alphen, so ist die zeitgenössische Blickkultur im Begriff, sich »von einer durch voyeuristische Positionen definierten Visualität in eine, die von exhibitionistischen Positionen bestimmt wird«⁴² zu transformieren. Diesen Schluss zieht er aus der Beobachtung, dass vor allem durch die sozialen Medien aus den passiven, voyeuristischen Beobachter/-innen immer öfter aktive, exhibitionistische Bilderzeuger/-innen werden:

»Es scheint wichtiger zu sein, diese Bilder zu zeigen, als sie zu sehen. Die von der Webcam verursachte Transformation ist, dass es nun zum ersten Mal mehr Menschen gibt, die betrachtet werden wollen, als solche, die schauen wollen.«⁴³

Ob dies so stimmt ist fraglich – auch weil die Agierenden nicht auf eine der beiden Positionen festgeschrieben sind, sondern zwischen Zeigen und Schauen hin und her wechseln. Doch es gibt eine kulturelle Position, in der sich

40 Zurzeit ist sicherlich ein Trend auszumachen, sich der kunsthistorischen Bildsprache explizit zu bedienen, wie beispielsweise die visuellen Referenzen in Beyoncé's Arbeiten, David La Chapelles Arbeiten mit Kim Kardashian oder Ariana Grandes Live Performance auf den MTV Video Music Awards 2018.

41 Lanigan, Roisin: the genius twitter account turning paparazzi shots into masterpieces. In: i-D Magazine. Online. [21.07.2017]. URL: https://i-d.vice.com/en_uk/article/nenbsk/the-genius-twitter-account-turning-paparazzi-shots-into-masterpieces (Letzter Zugriff: 07.04.2019).

42 Van Alphen, Ernst: »Poor Images« und der Affekt des Exhibitionismus. In: Höhner, Julia/Schankweiler, Kerstin (Hg.): *Affect me. Social Media Images in Art*. Leipzig 2017, S. 89.

43 Ebd., S. 97.

diese Transformation auf eindeutige Weise in ihrem momentanen Zwischenstadium ablesen lässt: Es ist die Figur der Celebrity, die vor allem davon lebt, dass eine Großzahl von Menschen Gefallen an dem findet, was sie oder er zu zeigen hat. Berücksichtigt man die Transformation von voyeuristischer zu exhibitionistischer Blickkultur, agieren insbesondere visuell omnipräsente Celebrities als Vorbilder für das (Über-)Leben in der Öffentlichkeit.

Celebrity Culture ist untrennbar mit der kapitalistischen Konsumgesellschaft verknüpft.⁴⁴ Neben den offensichtlichen Kaufanreizen, die von Celebrities geschaffen werden (also die Aufforderung, deren Produkte zu kaufen und zu konsumieren), sind es die visuellen Repräsentationen selbst, die zum Konsum einladen. Paparazzi-Bilder werden nicht in teuren Hochglanzmagazinen gedruckt, sondern in äußerst günstigen Heften. Im Internet zirkulieren sie meist kostenlos. Aber selbst wenn sie hochauflösend gedruckt werden, bleiben sie *arme Bilder* im Sinne Steyerles:

»Poor images are thus popular images – images that can be made and seen by the many. They express all the contradictions of the contemporary crowd: its opportunism, narcissism, desire for autonomy and creation, its inability to focus or make up its minds, its constant readiness for transgression and simultaneous submission. Altogether, poor images present a snapshot of the affective condition of the crowd, its neurosis, paranoia, and fear, as well as its craving for intensity, fun, and distraction.«⁴⁵

Das Celebrity-Paparazzi-Foto ist der Prototyp dieser Art von Bildern, es ist auf Schnelllebigkeit, Eindeutigkeit und Konsumierbarkeit ausgelegt. Sie zählen auf die kurzweiligen emotionalen Reaktionen, die Stars heraufbeschwören können, ohne jedoch den Betrachtenden etwas Anderes als Aufmerksamkeit abzuverlangen. Eingebettet in die weitreichenden Mechanismen und Logiken der Celebrity Culture und vor allem des *Celebrity Gossip*, also dem Reden und Spekulieren über Celebrities anhand von Fotos und anderen ähnlich aussageschwachen Versatzstücken, sind Paparazzi-Fotos sowohl Indizien als auch Werkzeuge neoliberaler Gouvernmentalität. Während also vordergründig die Fotos eine vermeintliche Information über den Star in einer ästhetisch leicht zu konsumierenden Weise anbieten, sind sie hintergründig durchaus als Mittel zu verstehen, (meist weibliche) Subjektivität und ihre möglichen Ausformungen den neoliberalen Anforderungen anzupassen: Bei dem von Konsu-

44 Vgl. z.B. Rojek, Chris: *Celebrity*. London 2001, S. 181ff.

45 Steyerle 2012, S. 41.

mentinnen als harmlos oder spielerisch bezeichneten *guilty pleasure* des *Celebrity Gossip*, dessen Ausgangspunkt fast immer ein Foto oder eine Fotoserie ist, handelt es sich also nicht nur um ein *Star-Gazing*, sondern um ein *Star-Testing*, wie es die Visuelle Kommunikationswissenschaftlerin Julie A. Wilson herausgearbeitet hat: »Celebrity magazines invite readers to engage in processes that I call ›star testing‹ and, in doing so, double as a dispersed and distinctly postfeminist technology of governing women in the context of neoliberalism.«⁴⁶ Da über die jeweiligen Texte zu den Star- und Paparazzi-Fotos deren Verhalten oder Aussehen entweder als skandalös oder als vorbildlich aufgezeigt wird, wird eine Kultur der Wertung, Beurteilung und Bestrafung etabliert, die wiederum auf die mehr oder weniger passiv beteiligte Konsumentin einwirkt:

»More often than not, readers of contemporary celebrity magazines are positioned by these texts to actively test themselves through evaluation of the private lives of celebrities. [...], the evaluative hermeneutic at work in celebrity gossip texts begs a form of attention in which the gaze is bounced back and forth between star images and the self's own attitude toward these representations; star testing requires a constant shifting of levels of evaluation between celebrity and self that enacts a self-administered test of one's subjectivity.«⁴⁷

Die Passivität, mit welcher das Subjekt diesen Anforderungen wehrlos ausgesetzt zu sein scheint, ist sicherlich zu hinterfragen. Auch wenn neoliberale Gouvernmentalität, also die im vorauselenden Gehorsam vollzogene Selbstregulierung nach den Ansprüchen neoliberaler Wertvorstellungen, durch Internalisierung operiert, so ist die Auffassung von allzu willfähriger Anpassung an diese Anforderungen kritisch zu sehen. Gerade wenn es um Frauen und vermeintlich explizit weibliches Verhalten geht, erscheint dieser Ansatz fast paternalistisch: Wer die Klatschpresse liest, setze sich unbewusst großen Gefahren aus – und muss davor bewahrt werden. Trotzdem ist die Beschreibung von *Celebrity Gossip* und Paparazzi-Fotos als Werkzeuge neoliberaler Gouvernmentalität richtig und wichtig. Paparazzi-Fotos sind nicht-ikonische Bilder, ausgelegt darauf, leicht konsumierbar zu sein und ihre Wirkungsmacht zu verschleiern. Sie sind hochgradig mit Bedeutung aufgeladen,

46 Wilson, Julie A.: *Star Testing. The Emerging Politics of Celebrity Gossip*. In: *The Velvet Light Trap*. Nr. 65. Austin 2010, S. 26.

47 Ebd., S. 32.

arbeiten aber im Schatten ihrer vermeintlichen Harmlosigkeit als nicht ernstzunehmender, kurzweiliger Zeitvertreib.

Um diese Bedeutungsaufladung zu verdeutlichen, lohnt ein analytischer Blick auf die Paarungen mit kunsthistorischen Bildern, wie sie Tabloid Art History vornehmen. Durch das Nebeneinanderstellen setzen die Kunsthistorikerinnen einen Bedeutungsrahmen, der die kulturelle Komponente von Sehgewohnheiten und etablierten Pathosformeln, aber auch von Wertungen wie Hochkultur und Popkultur offenlegt.

Ausgewählte Bildanalysen

»'Girl with a Dead Canary', by Jean-Baptiste Greuze, 1765. Oil on Canvas.//Emma Stone looks like she's has a rough morning, August 2017.«

Die Instagramposts von Tabloid Art History sind in drei Segmente geteilt: Zwei Bilder werden in einem Split Screen zusammengeführt, je nach technischem Device befinden sich daneben, darunter oder darüber Titel und Kommentar-Thread.

Abb. 11: Tabloid Art History, Instagram-Post vom 2. Januar 2018.



© Elise Bell, Mayanne Soret, Chloe Esslemont.

Auf der linken Seite des Split Screens ist hier ein Gemälde zu sehen, rechts daneben ein Foto. Das Gemälde zeigt ein Schulterstück-Porträt einer jungen, weißen Frau. Sie hat den Kopf in die linke Hand gelegt, so dass diese ihr linkes Auge verdeckt. Das rechte Auge ist fast geschlossen, der Blick ist nach unten gerichtet, wo ein kleiner Vogel auf dem Rücken auf einem Holzkäfig liegt. Dessen Kopf hängt überstreckt nach unten. Das Mädchen hat den linken Arm auf den Käfig gestützt. Dieser ist von einer blau-blättrigen Pflanze umrankt, die mit den rosafarbenen Blumen im Ausschnitt des Mädchens korrespondieren.

Das Foto auf der rechten Seite zeigt eine ebenfalls junge, weiße Frau mit blondierten Haaren, die ihren Kopf an die Außenseite ihrer linken Hand lehnt und die Augen geschlossen hat. Vor ihr stehen ein Becher, eine Tasse und eine Dose mit Strohhalm, daneben liegt ein geschlossenes Notizbuch. Im Hintergrund befinden sich eine mit Gemüse gefüllte Schüssel und ein Bambus-Dampfkorb. Die Frau scheint in einem Café im Schaufenster zur Straße hin zu sitzen.

Gestik und Mimik beider Frauenfiguren lassen darauf schließen, dass sie traurig oder erschöpft sind. Immerhin der Titel des Gemäldes *Mädchen mit einem toten Kanarienvogel* gibt eine Erklärung für die Traurigkeit der Gemalten: Sie trauert um ihr verstorbenes Haustier oder allgemein um den Tod eines Lebewesens. Tränen fließen jedoch keine. Ihr Gesichtsausdruck kann auch als Reue oder Nachdenklichkeit gedeutet werden. Warum jedoch ist die Fotografierte traurig? Das Bild selbst gibt keine Hinweise. Die Geste der Fotografierten ist theatralischer als die der Gemalten: Die Handinnenfläche ist nach außen gedreht, die Außenfläche berührt die Stirn. Ihr Kopf ist stark zur Seite geneigt. Diese manierierte Geste hat sich als solche durchgesetzt und ist im Repertoire weiblicher und weiblich konnotierter Ausdrucksformen als stark inszeniertes Zeichen von Trauer, Leid und Erschöpfung kanonisiert. Es ist also weniger ein intuitiver, körperlicher Ausdruck von unmittelbar empfindenem Leid als eine vermittelte, zeichenhafte Geste im Sinne Aby Warburgs Pathosformeln.

Diese Einschätzung der Gestik und Mimik bewahrheitet sich bei der Be trachtung des Kontexts beider Bilder: Kunsthistorisch betrachtet handelt es sich bei *Mädchen mit einem toten Kanarienvogel* von Jean Baptiste Greuze um ein Genrebild mit sexualisierter Bedeutung. Allegorisch wird hier der Verlust der sexuellen Unschuld behandelt. Greuze ist bekannt als Maler solcher Szenen, die von der Kunsthistorikerin Britta Hochkirchen als Darstellungen der verlo-

renen Unschuld bezeichnet werden.⁴⁸ Die Zusammenführung von Käfig und Vogel stehe spätestens seit Hieronymus Bosch für die weibliche Sexualität mit unterschiedlichen Auslegungen: Der geschlossene Käfig stehe für Keuschheit, der offene hingegen für den Verlust der Jungfräulichkeit. Der Vogelkäfig allgemein versinnbildliche Prostitution, der Vogel den männlichen Trieb.⁴⁹ Erst im 18. Jahrhundert sei diese Symbolik durch die Spielart des toten Vogels ergänzt worden, und zwar neben Joshua Reynolds vor allem auch durch das Bildnis von Greuze:

»Zuvor bedeutete der offene Käfig bereits die verlorene Unschuld. Nun aber wird die Emotionalität des Bildes gesteigert, indem das jeweilige Mädchen nicht allein einem entkommenen Vogel nachschaut [...], sondern der Vogel selbst tot ist, und weder Reynolds noch Greuze ein Nachblicken, Nachsinnen zeigen, sondern die Trauer der Mädchen mit gesenkten Köpfen.«⁵⁰

Dementsprechend wäre es tatsächlich Reue, gemischt mit Selbstmitleid und Scham, die dem Mädchen ins Gesicht geschrieben stehen. Mit der auf diese Weise gesteigerten Emotionalität liest sich das Bild auch als stark moralisiert: Es reicht nicht, die verlorene Unschuld anzudeuten, das Mädchen muss dieser nachtrauern. Das Ideal der Keuschheit und den Verlust dergleichen mit dem Tod eines Lebewesens gleichzusetzen, ist als Mahnung an junge Frauen zu verstehen.

Doch was bereut die junge Frau auf dem Foto? Auf den ersten Blick scheint es sich um einen Paparazzi-Schnappschuss von der Schauspielerin Emma Stone zu handeln. Dem Fotografen oder der Fotografin wäre es dann gelungen, die Schauspielerin in einem privaten Moment großer Emotionalität aufzunehmen – etwas, was Stars gerne zu unterbinden versuchen, vor allem, wenn die gezeigten Gefühle eher negativ besetzt sind. Doch eine kurze Internet-Recherche zeigt, dass dies zwar aussieht wie ein Paparazzi-Foto, es sich jedoch um eine Aufnahme während der Dreharbeiten zu der Serie *Maniac* handelt, in der Stone eine Hauptrolle spielt. Das heißt: Sie befindet sich am Set und trägt ein Kostüm. Der Manierismus der Geste ihrer Hand an der Stirn ist also höchstwahrscheinlich auch ein Akt des Schauspielens und somit

48 Vgl. Hochkirchen, Britta: Bildkritik im Zeitalter der Aufklärung. Jean-Baptiste Greuzes Darstellungen der verlorenen Unschuld. Göttingen 2018.

49 Vgl. z.B.: Mühleis, Volkmar: Mädchen mit totem Vogel. Eine interkulturelle Bildbe trachtung. München 2014. S. 31-32.

50 Ebd., S. 32-33.

in mehrfacher Hinsicht kein spontan-körperlicher Ausdruck von Emotionalität. Im Rahmen des Star-Testing-Konzepts ließe sich die Vermarktung dieses Filmset-Bildes als Paparazzi-Foto als Aufforderung zum *Schönen Leiden* verstehen. Emma Stone und ihr manierierter Ausdruck der stillen Erschöpfung entspricht dabei einer harmlosen Weiblichkeit, die weder wütend noch fordernd ist – sie mag leiden, aber sie ist schön und still dabei.

Formal mag die Ähnlichkeit der beiden Bilder frappierend sein, inhaltlich löst sich dies nicht ein. Lediglich die Tendenz und die Lust daran, Darstellungen von Weiblichkeit mit moralischen Wertungen zu befrachten, kann für beide Bilder festgestellt werden: Aus heutiger Sicht ist die Vogelkäfig-Sexualität-Paarung und das Bereuen des Verlusts der Jungfräulichkeit eine sehr fragwürdige Beurteilung weiblicher Sexualität. Die voreilige Bereitschaft, ein Bild vermeintlichen Gefühlsausdrucks wie das hier präsentierte von Emma Stone als Beweis für eine Krise im Leben eines Super-Stars zu lesen, fügt sich hervorragend ein in das Konzept von Celebrity Culture, als vor allem auf Frauen zugeschnittenes Instrument neoliberaler Gouvernmentalität, wie es Julie A. Wilson mit dem Begriff Star-Testing umschreibt.⁵¹ Dementsprechend stünde hier zur Beurteilung, welche emotionalen Ausdrucksformen Frauen in der Öffentlichkeit zugestanden werden.

»Solange exits the Met Ball after attacking Jay Z, 2013//Botticelli's ›The Return of Judith to Bethulia‹ (after beheading Holofernes), 1473.«

Auf der linken Hälfte dieses Split Screens befindet sich ein gedoppeltes Foto, auf welchem vier Personen leicht versetzt hintereinander scheinbar auf die Kamera zukommen. Diese Gliederung und Ausrichtung der Personen verleiht dem Bild eine starke Dynamik. Rechts im Vordergrund nimmt eine schwarze Frau mit kurzen Haaren in einem hellen, orangefarbenen Abendkleid fast die Hälfte des Bildes ein. Direkt hinter dieser befindet sich ein, die Frau deutlich überragender Mann im Anzug, dessen Gesicht aber vom Bildrand abgeschnitten wird. Es folgt in der Bildmitte eine weitere Frau in einem schwarz-transparenten Kleid mit tiefem Ausschnitt. Ein schwarzer Mann in einem weißen Smoking mit schwarzer Fliege folgt den drei Personen. Besonders auffällig sind die Blickachsen der Figuren: Die Frau im Vordergrund hat einen ernsthaften Gesichtsausdruck und blickt nach vorne. Auf sie richtet sich der nachdenkliche Blick der ihr folgenden Frau. Der Mann im Hintergrund schaut keine der beiden Frauen an, sein Blick ist etwas gesenkt. Die Uneindeutigkeit

⁵¹ Vgl. Wilson 2010, S. 25 – 38.

seiner Gestik und Mimik lässt ihn in Aufruhr erscheinen. Keine der Figuren schaut direkt in die Kamera.

Abb. 12: Tabloid Art History, Instagram-Post vom 7. Mai 2018.



© Elise Bell, Mayanne Soret, Chloe Esslemont.

Es handelt sich hier um ein Paparazzi-Foto der Sängerinnen Solange und Beyoncé Knowles sowie des Rappers Jay-Z, wie sie zusammen den *Met Ball* 2014 verlassen. Dieses Bild ist deshalb von Bedeutung, weil sich nur wenige Minuten zuvor der von der Boulevardpresse als Aufzug-Eklat betitelte Streit zwischen Solange Knowles und ihrem Schwager Jay-Z abgespielt hatte. Diese Auseinandersetzung wurde von einer Sicherheitskamera im Fahrstuhl aufgenommen und der Presse zugespielt. Da es sich um eine reine Bildaufnahme ohne Tonspur handelt und die Beteiligten keine weiteren Infos mit der Öffentlichkeit teilen, sind weder Ursache noch Inhalt des Streits bekannt. Nach den Veröffentlichungen ihrer letzten beiden Alben, auf denen sowohl Beyoncé als auch Jay-Z den Ehebruch des Rappers thematisieren, glaubt die Gerüchteküche, Solange habe Jay-Z wegen seiner Untreue im Fahrstuhl attackiert. Mit diesem Hintergrundwissen kann das hier verwendete Paparazzi-Foto als ein Bild von der Flucht von einem Tatort gelesen werden. Dieser Eindruck wird noch dadurch verstärkt, dass alle drei den direkten Blick in die Kamera vermeiden.

Dieses Foto paaren Tabloid Art History mit Sandro Botticellis *Die Rückkehr Judiths nach Bethulia*, seine Bearbeitung des Judith-entthauptet-Holofernes-Motivs. Botticelli wählt einen Moment nach der Enthauptung: Judith und ihre Magd Abra befinden sich auf dem Weg vom Feldlager zurück in die belagerte Stadt. Abra balanciert auf ihrem Kopf ein Tablett mit dem abgeschlagenen Kopf des Holofernes. Judith schreitet voran, den Säbel noch in der einen, einen Olivenzweig in der anderen Hand. Während Abra ihre Herrin von der zurückgesetzten Position aus intensiv zu betrachten scheint, ist Judiths Kopf leicht seitlich nach unten geneigt. Ihr Blick ist nachdenklich und ernst.

Auf formaler Ebene ähneln sich die Zweier-Gruppen der Frauenfiguren. Beide hinteren Figuren (Beyoncé und Abra) betrachten eindringlich die vordere Figur, deren Blick nach vorne gerichtet, nachdenklich und in sich gekehrt ist. Auch die Armhaltungen ähneln sich stark. Alle vier Figuren tragen aufwendige, reichlich Falten werfende Kleider. Beyoncé trägt einen (transparenten) Schleier, Abra ein Kopftuch. Alle vier Figuren sind in Bewegung, die Bilder wirken dynamisch. Das kunsthistorische Bild und das Paparazzi-Foto entsprechen sich in der Komposition auf eindrückliche Weise.

Doch es ist vor allem die inhaltliche Bedeutungsebene, die den Erfolg dieser Paarung ausmacht: Die gottesfürchtige Witwe Judith, die ihr Volk vor dem Tod rettet, indem sie ihre Weiblichkeit einsetzt, um durch eine List den gegnerischen Heeresführer Holofernes zu töten, ist eine starke Verkörperung weiblicher Entschlossenheit und weiblichen Muts. Judith gilt als typologisches Äquivalent Marias, denn auch sie gilt als Überwinderin des Bösen.⁵² Tabloid Art History setzen die Figur der Judith mit der Sängerin Solange Knowles gleich, was im Rahmen des *Aufzug-Eklats* eine einleuchtende Interpretation der Geschehnisse liefert: Solange Knowles kann als die starke Frau gelesen werden, die ihre schwache Schwester vor dem bösen Ehemann zu schützen versucht. Da sich – wie auf den Sicherheitsaufzeichnungen zu sehen – Jay-Z defensiv verhält und seine Schwägerin gewähren lässt, kann Solange als die Siegerin den anderen voranschreitend das Schlachtfeld verlassen. Sie liefert Jay-Zs Kopf zwar nicht auf einem silbernen Tablett der Presse aus, aber der Eklat reichte doch aus, die Boulevardpresse jahrelang darüber spekulieren zu lassen, was in der Familie vorgefallen sein könnte. Beyoncé selbst wird in dieser Paarung der Magd Abra gleichgestellt. Deren Blicke auf die wütenden Frauenfiguren sind sowohl ungläubig als auch bewundernd. Im Kontext des

⁵² Vgl. Pöschel, Sabine: Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst. Darmstadt 2005, S. 94ff.

Celebrity Gossip und dessen immensen Detailwissen über alle Beteiligten, wird Beyoncés Verhalten, welches zu Beginn des Skandals noch als seltsam passiv aufgefasst wurde, im Rahmen der Eheprobleme des Paares nun als Einverständnis mit dem aggressiven Verhalten ihrer Schwester gelesen.⁵³

Die von Tabloid Art History vollzogene Gleichung der selbstlosen Beschützerinnen Judith und Solange sowie der passiven, ahnungslosen Abra und Beyoncé scheint deshalb so einleuchtend, weil hier verschiedene kulturelle Erzählmuster aufgegriffen, bestärkt und verstetigt werden. Das Paparazzi-Foto kann jedoch erst nach dem Bekanntwerden der Eheprobleme des Paares in dieser Art und Weise interpretiert werden: Erst jetzt wird Solanges Wut nicht mehr im Rahmen des Stereotyps *Angry Black Woman*⁵⁴ gelesen, sondern als starke Schwesterfigur. Das Konzept des Star-Testings konnte an diesem Beispiel gleich mehrfach durchgeführt werden: So gibt es verschiedene Lesarten zum Verhalten der involvierten Personen, die sich im Laufe der Zeit stark gewandelt haben. Neben dem Wandel der unberechenbaren, überreagierenden kleinen Schwester hin zur gerechten, aufrechten und starken Beschützerin, haben sich die Lesarten beziehungsweise Interpretationen von Beyoncés und Jay-Zs Verhalten ebenfalls verändert. Während zuerst Solanges aggressives Verhalten kritisiert wurde, das passive Verhalten Beyoncés als seltsam eingeschätzt und Jay-Zs Passivität als besonnene Reaktion eines Mannes auf die Gewalt einer Frau bewundert wurde, gilt Solange nun als verantwortungsbewusste Schwester, Beyoncé als zu beschützendes Opfer und Jay-Z als verantwortungsloser Ehebrecher. So werden mit der neuen Erzählstruktur der Ehekrise andere Interpretationen zur Bewertung angeboten. Anhand des Superstar-Ehepaars lassen sich so verschiedene gesellschaftlich akzeptierte Narrative zu Ehe- und Beziehungskrisen ver- und aushandeln.

53 So schreibt ein Kommentator unter das Video der Sicherheitskamera auf Youtube: »Solange did what beyonce wanted to do, that's why she's just standing there«. Vgl. Comment Section unter URL: <https://www.youtube.com/watch?v=aoFoVZakDxo> (Letzter Zugriff: 16.01.2019).

54 Vgl. Kerwin, Anne: The ›Angry Black Woman‹ makes real women angry. In: Advertising Age, Vol. 88/18, S. 0064. [25.09.2017] URL: <http://link.galegroup.com/apps/doc/A507018102/AONE?u=fub&sid=AONE&xid=6ca1108e> (Letzter Zugriff: 07.04.2019).

»Spice Girls on the set of a publicity photoshoot, 1994-2000//Pablo Picasso, »Les Demoiselles d'Avignon«, c. 1907«

Auf der linken Seite dieses Posts befindet sich ein Werbefoto der britischen Band Spice Girls. Die fünf Sängerinnen sind frontal nebeneinander angeordnet (wobei die rechte Frau stark angeschnitten ist). Sie sind – bis auf eine – freizügig gekleidet. Alle Frauen schauen direkt in die Kamera. Die Mise en Scène behauptet eine Umkleidekabine, wie sie zum Beispiel in amerikanischen Schulen zu finden wäre. Alle großen Requisiten, Bänke, Spinde und Teppiche sind rosa. Weitere Requisiten wie Pom-Poms und Teile einer American-Football-Ausrüstung liegen auf dem Boden. Ein Spind im Hintergrund steht offen, an der Innenseite der Tür hängen Fotos muskulöser Männer mit freiem Oberkörper. Die beiden Frauenfiguren im linken Vordergrund tragen Cheerleader-Outfits. Die beiden Frauen links und rechts neben diesen beiden tragen nur Unterwäsche, sie ziehen sich an oder aus. Die stark angeschnittene Frau am rechten Bildrand trägt Sportkleidung. Alle fünf zeigen verschiedene Gestik und Mimik, die der Kamera und somit den Betrachter*innen gelten: von verführerischer Gesten über gespielte Überraschung bis hin zu bösen Blicken. Durch die knalligen Farben, die vielen Requisiten, die unterschiedlichen Positionierungen sowie die vielfältige Gestik und Mimik der Sängerinnen wirkt das Bild expressiv und dynamisch.

Abb. 13: Tabloid Art History, Instagram-Post vom 4. Januar 2018.



© Elise Bell, Mayanne Soret, Chloe Esslemont.

Auf der rechten Seite befindet sich eine Abbildung des Gemäldes *Les Demoiselles d'Avignon* von Picasso. Auch hier sind fünf Frauenfiguren zu den Betrachtenden hin ausgerichtet. Sie sind nackt, lediglich ein paar wenige Körperteile sind verhüllt. Auch diese fünf Frauenfiguren posieren in jeweils unterschiedlichen Haltungen. Die Rosa- und Punktöne, die die nackte Haut der Figuren wiedergeben, dominieren. Im Hintergrund finden sich auch Blau- und tiefe Rottöne. Der Eindruck eines Blickes nach draußen entsteht, doch er bleibt uneindeutig.⁵⁵ Die zwei zentralen, frontal ausgerichteten Figuren haben die Arme hinter dem Kopf verschränkt. Sie präsentieren ihre Körper. Ihre Gesichter sind relativ eindeutig gemalt, während die der anderen drei Figuren stark maskenhaft erscheinen. Eine der Figuren hat den Betrachtenden den Rücken zugewandt, sie sitzt breitbeinig in der Hocke. Ihr Kopf scheint unnatürlich verdreht. Die fünfte Figur auf der linken Seite steht im Profil, was den Eindruck erweckt, sie schaue die anderen Figuren an, nicht die Betrachter/-innen. Durch die geometrischen Formen, die teils flächigen Farben und kontrastreichen Abstufungen wirkt auch dieses Bild expressiv und dynamisch.

Les Demoiselles d'Avignon gilt als Wendepunkt in der Kunstgeschichte, formal und inhaltlich:

»Picassos ›Les Demoiselles d'Avignon‹ wurden als Schlüsselwerk des Kubismus gefeiert, als eines der einflussreichsten Werke des 20. Jahrhunderts – die geometrische Auflösung der Gesichter der fünf Frauenfiguren wurde analysiert, die afrikanischen Masken und iberischen Gesichtszüge, die sie tragen, als Einbindung eines außereuropäischen Primitivismus anerkannt etc. Dass es sich bei dem zweieinhalb Meter hohen, also überlebensgroßen, Gemälde aber vor allem darum handelt, dass sich der Betrachter als potenzieller Kunde eines Bordells fühlen muss, dass er von fünf nackten, riesigen Prostituierten aufs Unangenehmste fixiert, ja fast bedroht wird, das wurde erst ziemlich spät ausdrücklich thematisiert. Picassos ›Demoiselles‹ waren also nicht nur formal radikal, sondern auch inhaltlich. Aug in Aug mit den fünf dominanten Damen wird klar, was die Zukunft der Kunst prägen wird: Erst durch den Betrachter wird ein Kunstwerk vollständig.«⁵⁶

55 Im Original befindet sich mittig im Vordergrund ein Stillleben einer Schale mit Obst. In der hier genutzten Reproduktion wurde das Bild so beschnitten, dass das Stillleben nicht zu sehen ist.

56 Spiegler, Almuth: Lust und Tabu. Über Sex und Kunst. Wien 2013, S. 66.

Der Kontext, in welchen Tabloid Art History die Girlpower-Band der 1990er Jahre hier stellt, ist also der des radikalen Meisterwerks eines revolutionären *Künstler-Genies*. Dieser Kontext eröffnet viele interessante Interpretationen, aber an dieser Stelle sei lediglich ein Aspekt besonders herausgestellt: die außergewöhnliche Positionierung des als männlich gedachten Betrachters und die damit einhergehende hochgradig sexualisierte Repräsentation von Frauen und ihren Körpern.

Beide Bilder sind Darstellungen expressiver Weiblichkeit. Picasso gibt mit *Les Demoiselles d'Avignon* fünf Prostituierte wieder, die durch die Zurschaustellung ihrer Körper für ihre Dienste werben. Doch durch die Malweise verhindert Picasso eine allzu sentimentale Interpretation dieser Werbung. Wir sehen keine idealisierten Körper oder romantisierte Posen. Die Blicke der Prostituierten sind direkt, ihre Körper scheinen unmittelbar (trotz der malerischen Abstraktion).

»Its immediacy, the directness with which the stares of each individual prostitute invite the spectator in, underlines its role in one of the central developments of art in the twentieth century: the empowering of the spectator. We, the work's spectators, are made the centre of attention.«⁵⁷

Die Betrachtenden sind dabei eindeutig männlich konnotiert (nämlich als Besucher des Bordells). Dies lässt sich auch für das Foto der Spice Girls behaupten. Auch diese präsentieren ihre Körper auf hochgradig sexualisierte Weise: Kurze Röcke werden nochmals gerafft, pinke Unterwäsche und solche mit Leopardenmuster werden offensiv präsentiert, lange, nackte Beine werden gespreizt, Lippen geschrägt und ein Lolli hingebungsvoll gelutscht. Die Sexualisierung scheint expressiver als die der *Demoiselles* – im direkten Vergleich wirken letztere gar bieder. Doch die Spice Girls sind keine Prostituierten – und doch verkaufen sie ihre Körper und mit ihren Körpern ihre Produkte. Die Positionierung des Betrachters ist hier im Kontext der (pseudo-)feministischen *Girl Power*, die das Image der Spice Girls prägt und von diesen aggressiv vermarktet wurde, eine überraschende. Sollte man doch meinen, die Zielgruppe seien junge Mädchen und Frauen, die sich mit dem Girl Power- und Freundschaftsprinzip der Band identifizieren können, so zeigt die visuelle (Re-)Präsentation tief im *male gaze* verwurzelte Strategien auf. Die offensive,

57 Green, Christopher: An Introduction to *Les Demoiselles d'Avignon*. In: Ebd. (Hg.): Picassos *Les Demoiselles d'Avignon*. Cambridge 2001, S. 2.

sexualisierte Darstellung jeder Einzelnen spielt mit dem Guckloch-Motiv, also die vermeintliche Beobachtung von etwas, was einem nicht gezeigt werden soll. Die Inszenierung suggeriert, dass die Frauen sich in einer Umkleidekabine umziehen. Gezeigt wird der Moment, in welchem sie sich des Voyeurs bewusst werden. So können auch der böse Blick der linken Frau und die erschrockene beziehungsweise abwehrende Gestik der beiden rechten Frauen verstanden werden. Die beiden mittleren Frauen wiederum flirten offensiv mit dem Beobachter. Diese Reaktionen können nicht anders als auf einen männlich konnotierten Beobachter ausgerichtet sein. Es werden keine visuellen Strategien genutzt oder entwickelt, um beispielsweise die Zielgruppe der jungen Frauen als Freundinnen anzusprechen. Das einzige Angebot an die weiblichen Zuschauer scheint zu sein, sich mit einer der fünf Frauenfiguren zu identifizieren und sich quasi in einem Repräsentations-Stunt wiederum selbst als mögliches Objekt des *male gaze* vorzustellen.⁵⁸ Die von den Spice Girls propagierte Girlpower mag ihre *empowerment*-Momente gehabt haben, in Fragen der Repräsentation blieben sie aber sexistischen Mustern verhaftet.⁵⁹

Ein Plädoyer für das genaue Hinsehen

Doch was passiert mit den Paparazzi- und Celebrity-Bildern, wenn sie mit Werken der Kunstgeschichte gepaart werden, wie es Tabloid Art History praktizieren? In der Berichterstattung über Tabloid Art History sind zwei gegensätzliche Interpretationen auszumachen. Entweder lasse die Paarung die Kunstwerke in neuem Licht erscheinen: »how tabloid photos throw new

-
- 58 Die Annahme, dass in der *male-gaze*-Blickkultur der Betrachterin nur die Identifikation mit der objektivierten weiblichen Figur angeboten wird, ist eine der Hauptthesen der feministischen, psychoanalytischen Filmkritik. Diese wird auch kritisch hinterfragt. In diesem Fall scheint diese These allerdings belegbar. Vgl. u.a. Stacey, Jackie: Feminine Fascinations. A question of identification? In: Marshall, David (Hg.): The Celebrity Culture Reader. New York 2006, S. 252-285.
- 59 Vgl. z.B. Troka, Donna Jean: Homegirls, Riot Grrrls and Spice Girls. Representations and Misrepresentations of Feminism in Music. Columbus 1998. Oder Brabazon, Tara/Evans, Amanda: I'll never be your woman. The Spice Girls and New Flavours of Feminism. In: Social Alternatives. April 1998. Vol. 17/2, S. 39-42.

light on old masters«⁶⁰ – oder die Paparazzi-Bilder werden zu Kunstwerken: »the genius twitter account turning paparazzi shots into masterpieces«⁶¹. Während die eine Seite argumentiert, dass die alten Meister einen besonders schönen Ausdruck der menschlichen Natur gefunden hätten, der sich auch heute in besonders schönen Paparazzi-Fotos finden lassen kann, argumentiert die andere Seite, dass die Kunstfertigkeit von Paparazzi-Fotos deutlich wird, wenn man sie mit der Kunstfertigkeit alter Meister vergleicht. Die erste Sichtweise schaut naturalisierend auf die Kunstgeschichte:

»This game works because great art is universal. The gestures and expressions that artists such as Botticelli and Schiele saw in the world around them and distilled into sombre monumental images amount to a gallery of human possibility, a museum of moods, experiences and fates. All human life is in their masterpieces. [...] It's no wonder today's tabloid images and selfies occasionally throw up images of the same human truths.«⁶²

Solche naturalisierenden Aussagen sind mit Vorsicht zu genießen, da damit ein geschichts- und kulturvergessener Raum behauptet wird, in welchem Genies ihre Kunst produzieren und Rezipierenden diese betrachten. Der zweite Ansatz, der besagt, dass Paparazzi-Bilder eine (eigene) künstlerische Ästhetik innehaben, ist dann interessant, wenn diese nicht ebenfalls naturalisiert wird, das heißt, wenn der Paparazzi-Fotograf nicht als verkannter Künstler gelesen wird. Professionelle Paparazzi sind ästhetisch geschulte Produzenten und Produzentinnen visueller Objekte. Sie wählen den ästhetischen Sehgewohnheiten entsprechende Fotos aus, um sie an (Bild-)Redaktionen zu verkaufen, die wiederum ihre Auswahl unter diesen Aspekten treffen. Obwohl (oder gerade weil) Paparazzi-Fotos zum schnellen Konsum gemacht sind, können sie eine gewisse Qualität aufweisen, die sich besonders dann erschließt, wenn man die Bilder eingehender betrachtet – oder wenn man wie bei den Posts von Tabloid Art History auf deren ästhetische Gemachtheit hingewiesen wird. Was die Posts also vor allem verdeutlichen, sind diese

60 Jones, Jonathan: Beyoncé meets Botticelli. How tabloid photos throw new light on old masters. In: The Guardian Online. [20. August 2018]. URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/aug/20/beyonce-botticelli-tabloid-photos-art-history> (Letzter Zugriff: 07.04.2019).

61 Lanigan 2017.

62 Jones 2018.

ästhetischen Sehgewohnheiten und ihr historisches Gewachsen Sein. Aby Warburg hätte seine Freude gehabt.

4.3 Exkurs: Aby Warburgs *Pathosformeln*

Theoretische wie auch alltägliche Erklärungsansätze für die besondere Bedeutung einiger Bilder oder Bildkomplexe anhand deren gelungener Darstellung einer vermeintlich universal gültigen *conditio humana* wurden bereits für diesen kultur-negierenden Essentialismus kritisiert. Gerade für nicht-ikonische Bilder spielt diese Argumentation vom universal gültigen Allzumenschlichen eine besondere Rolle. Diese kulturell konstruierten Bildmotive haben in ihrem jeweiligen (sozialen und kulturellen) Kontext wichtige Funktionen inne. Es gilt gegen das Argument des Universellen als solches aufzuzeigen, so dass man ihre kulturelle Verankerung nur umso deutlicher erkennen kann. So kann der Ausspruch, etwas sei essentiell für einen Menschen, so verstanden werden, dass etwas essentiell für die Kultur ist, in der dieser Mensch lebt. Kultur ist immer etwas Menschengemachtes, etwas (oft jahrhundertelang) Gewachsene, mit Vorgängern, Erben, Traditionen, Brüchen und referenziellen Gegenentwürfen. Aby Warburgs Pathosformeln helfen, diese prozesshafte Entwicklung kultureller Übereinstimmungen zu verstehen.

Warburgs Pathosformeln setzen geschichtlich noch vor den christlichen Ikonen an und erhellen somit einen blinden Fleck dieser Arbeit: Die hier beschriebene westliche Kultur⁶³ ist zwar vor allem eine christlich geprägte, aber die vorchristliche Zeit hatte und hat großen Einfluss auf das Selbstverständnis dieses Kulturreises. Indem Warburg mit dem Begriff der Pathosformeln vor allem den Einfluss antiker Vorbilder in der Darstellung emotionaler Gestik und Mimik in der Kunst der (Früh-)Renaissance beschreibt, macht er die anhaltende und prozesshafte Aneignung von vor Jahrhunderten gesetzter emotionaler Ausdrucksformen deutlich. In diesem Sinne sind Pathosformeln »Urworte leidenschaftlicher Gebärdensprache«⁶⁴, sie sind «Superlative» der Gebärdensprache [...], mit denen die bedeutendsten Künstler der Renaissance

63 Zur Fragwürdigkeit des Begriffs Westliche Kultur vgl. Attia, Iman: Die »westliche Kultur« und ihr Anderes: Zur Dekonstruktion von Orientalismus und antimuslimischem Rassismus. Bielefeld 2009.

64 Gombrich 2012, S. 500.

die tiefsten menschlichen Werte auszudrücken wünschten.«⁶⁵ Nach Warburg haben diese pathetischen Formeln über die Antike hinweg trotz der Christianisierung ihre Gültigkeit behalten beziehungsweise hat sich die christliche Kunst diese angeeignet und in der Frührenaissance wieder verstärkt geltend gemacht.

Was Warburg am antiken Pathos als emotionale Bildersprache besonders interessiert, ist dessen Fortwirken, Wiederauftreten und *Nachleben* in der Kunst der Renaissance. Dies erläuterte er 1905 in seinem Vortrag *Dürer und die italienische Antike* anhand verschiedener Darstellungen des Motivs *Der Tod des Orpheus*, insofern sich dies in der stark gekürzten, überlieferten Zusammenfassung seines Vortrags nachvollziehen lässt.⁶⁶ Auch sein Vortrag *Die italienische Antike im Zeitalter Rembrandts* von 1926 greift diese Frage nach dem Einfluss heidnischer Ausdrucksformen auf die neuzeitliche Kunst auf:

»Warburg wollte Rembrandts Einstellung zum antiken Erbe vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Ideen und Formen sichtbar machen, in denen das siebzehnte Jahrhundert sich gewöhnlich klassische Themen vorstellte. Diese Stereotypen, die die Atmosphäre der Zeit durchdrangen und den Geschmack einer breiteren Öffentlichkeit beherrschten, lassen sich nur aus Quellenmaterial rekonstruieren, das von Kunsthistorikern meistens vernachlässigt wird. Um uns klarzumachen, was der Mann auf der Straße unter einem antiken Thema verstand, müssen wir uns an die Illustratoren antiker Autoren halten, an die Inszenierungen antiker Dramen und ihrer Imitationen und vor allem an die festlichen Aufzüge, die auf antike Götter, Helden und Allegorien nicht mehr verzichten mochten.«⁶⁷

Trotz des paternalistischen Tons des Kunsthistorikers und Warburg-Biographen Ernst H. Gombrich ist die beschriebene Herangehensweise dank der Rückbindung an den Gebrauch und das Alltagsverständnis der Pathosformeln doch von Interesse. Indem sich Warburg nicht nur auf das Fortleben der Pathosformeln von der Antike bis zur Neuzeit beschränkt, sondern dazu auffordert, auch »andere Formen der Symbolik«⁶⁸ wie beispielsweise performative Künste, Feste, Flug- und Propagandaschriften sowie Briefmarken zu betrachten, macht er deutlich, wie kulturell gebunden das

65 Ebd., S. 466.

66 Vgl. Abdruck des Protokolls des Vortrags in Ketelsen/Stolzenburg 2011, S. 50-57.

67 Gombrich 2012, S. 439-440.

68 Ebd., S. 500.

Verständnis von emotionalen Gebärden ist. Dabei spricht Warburg von einer Kulturpsychologie und einem sozialen Gedächtnis, was aus heutiger Sicht gerade im Wissen um das damals beliebte Konzept des Rassen-Gedächtnisses problematisch erscheint.⁶⁹ Nichtsdestotrotz ist die Herangehensweise, die Warburg hier empfiehlt, durchaus hilfreich und kommt der kulturgeschichtlichen Kontextualisierung nahe:

»Die Methode [...] ist in der Grundidee sehr einfach, wir suchen den Geist der Zeiten in seiner stilbildenden Funktion dadurch persönlich zu erfassen, daß wir den gleichen Gegenstand zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Ländern vergleichend betrachten.«⁷⁰

Für Warburg ist die Stilgeschichte zweitrangig, vielmehr versteht er die Wiederbelebung antiker Pathosformeln als ein kultur-psychologisches Symptom, als ein »Indiz für den Zustand des Kollektivgeistes«⁷¹. Der in bildwissenschaftlichen Kontexten immer wieder angeführte Bildatlas, an dem Warburg bis an sein Lebensende arbeitete, sollte diesen Zustand des Kollektivgeistes in einem größeren Umfang abbilden. Warburg galt der Bildatlas als Versuch,

»[...] auf die Funktion des europäischen Kollektivgedächtnisses als stilbildende Macht hinzuweisen, indem sie die Kultur des heidnischen Altertums als Konstante nimmt. Die Abweichungen der Wiedergabe, im Spiegel der Zeit erschaut, geben die bewußt oder unbewußt auswählende Tendenz des Zeitalters wieder und damit kommt die wunschbildende, idealsetzende Gesamtseele an das Tageslicht, die im Kreislauf von Konkretion und Abstraktion und zurück, Zeugnis für jene Kämpfe ablegt, die der Mensch um die Sophrosyne [Personifizierung der Gelassenheit in der griechischen Mythologie, Anm.d.A.] zu führen hat.«⁷²

Gombrich beschreibt weiter, dass es Warburg mit dem Bildatlas nicht nur um eine Rekapitulation seiner früheren Forschungen ging, sondern insbesondere

69 Vgl. Ebd., S. 459ff. und Corsepius, Katharina: Mnemische Welten. Die kulturwissenschaftliche Bibliothek Aby Warburgs. Kunstgeschichte als Bildwissenschaft und die Auflösung des Kanons. In: Conermann, Stephan (Hg.): Was ist Kulturwissenschaft? Zehn Antworten aus den ›Kleinen Fächern‹. Bielefeld 2012, S. 93f.

70 Gombrich 2012, S. 510.

71 Ebd., S. 585.

72 Warburg zitiert nach Gombrich 2012, S. 512.

auch darum, »ein grundlegendes Vokabular der Urworte der menschlichen Leidenschaft vorzulegen«.⁷³

Gerade fotojournalistische Werke gelten oft aufgrund ihres vermeintlich dokumentarischen Charakters als besonders starke Darstellungen menschlicher Leiden und/oder Leidenschaft. In diesem Kontext ist es wichtig, die ästhetische Form der Fotografien an ihre Vorbilder rückzukoppeln, um einer Essentialisierung entgegen zu wirken. Pathosformeln funktionieren als kulturell verständliche Formeln für den pathetischen, also emotionalen Ausdruck. Doch die Pathosformeln, »jene[s] Konstrukt[s], das die elementaren gestischen Ausdruckskonfigurationen menschlicher Existenzbewältigung zu fassen versuchte«⁷⁴, werden hier genau nicht als solche elementaren Urworte verstanden, sondern als frühe, geschichtlich konstante Verbildlichungen.⁷⁵ Auch diese so symbolisierten Verhaltensweisen werden nicht ohne ein noch früheres Vorbild ausgetreten sein. Hier soll also nicht essentialisiert werden, sondern lediglich auf besonders langwährende kulturelle Symbolisierungen verwiesen werden.

Warburgs Bildatlas, von ihm selbst Mnemosyne genannt, zeigt, dass die Pathosformeln bis in die Gegenwart hineinwirken.⁷⁶ Eine grundlegende Annahme dieser Arbeit lautet, dass die als bedeutend bezeichneten Bilder (sowohl ikonische als auch nicht-ikonische) immer auf bereits kulturell etablierte Bildsprachen und visuelle Repräsentationen aufbauen. Sie sind in ihrer Bildsprache konventionell. Sie sind leicht verständlich und in ihrer jeweiligen Symbolisierung kulturell fest verankert. Warburg interessiert sich für das »weittragende stilgeschichtliche, bisher allerdings kaum formulierte, Problem vom Austausch künstlerischer Kultur zwischen Vergangenheit und Gegenwart«⁷⁷, also dafür, wie die jeweilige zeitgenössische Kunst mit diesem Erbe umgeht, es sich aneignet und in die eigene Kultur übersetzt. Das Ineinandergreifen von Tradition und traditioneller Darstellungsform mit zeitgenössischer und eventuell unkonventioneller Visualität ist in seiner jeweiligen Beschaffenheit zu betrachten.

73 Ebd., S. 542.

74 Hensel, Thomas: Die Medialität der Kunsthistorik. Aby Warburg und die Fotografie. In: Schmidt, Eva/Rüttiger, Ines (Hg.): Lieber Aby Warburg, was tun mit Bildern? Vom Umgang mit fotografischem Material. Heidelberg 2012, S. 36.

75 Vgl. zu problematischen Aspekten in der zeitgenössischen Warburg-Rezeption: Schade 2011b.

76 Vgl. Gombrich 2012, S. 535ff.

77 Warburg zitiert nach Ketelsen/Stolzenburg 2011, S. 88.

»Warburgs Antikenprojekt, manifestiert in seinen Schriften wie im Bildkompendium des *Mnemosyne-Atlas*, lässt sich als ein Organon der Erinnerung und der Vergegenwärtigung zugleich erachten, das dazu beitragen möchte, aus der (Bild-)Geschichte heraus die Gegenwart (der Bilder) sowie die gegenwärtigen Bilder zu begreifen.«⁷⁸

So wird auch verständlich, warum der Begriff Pathosformel ein so dankbarer ist und häufig zwar mit Verweis auf Warburg, aber ohne Berücksichtigung des ursprünglichen Kontexts der Antiken-Rezeption verwendet wird. Der Begriff Pathosformel ermöglicht es, kulturelle Ausdrucksformen und Motive in ihrer Geschichtlichkeit und in ihrer zeitgenössischen Erscheinungsform zusammen zu denken. Indem man eine bestimmte Ausdrucksform als Pathosformel beschreibt, kann man ihre prozesshafte Geschichte, ihre kulturelle Bedeutung, ihre Symbolkraft und ihre Gemachtheit in einen Zusammenhang bringen.

Für die Kulturwissenschaftlerin Elisabeth Bronfen ist es vor allem das Zusammenspiel von Geschichte, Ereignis und Inszenierung, das den Begriff und das Konzept Pathosformel interessant macht. In ihrem Essay *Pathosformeln des Krieges und ihr Nachleben in Hollywood* zeigt sie dies anhand der filmischen Interpretation tatsächlicher Ereignisse:

»Bringt man Warburgs Theorie mit der Arbeit in Hollywoods Traumfabrik zusammen, lässt sich Folgendes sagen: Die Distanz zwischen der affektiven Kraft, die von einem vergangenen Ereignis nachdrängt, und deren nachträglichen Realisierung als Filmszene schafft einen Denkraum, in dem die zeitgenössische Kultur über ihr Verhältnis zur Vergangenheit nachdenken und kritisch reflektieren kann.«⁷⁹

Die Beschreibung der Pathosformel als Denkraum ermöglicht es, das Konzept auch auf nicht-ikonische Bilder anzuwenden. Deren Bildsprache ist besonders konventionell, unauffällig und unaufdringlich. Ihre Motive und impliziten Bedeutungen sind ebenfalls an kulturelle Absprachen und traditionelle Pathosformeln gebunden.

78 Diers, Michael: *Fotografie Film Video. Beiträge zu einer kritischen Theorie des Bildes*. Hamburg 2006, S. 328.

79 Bronfen, Elisabeth: *Pathosformeln des Krieges und ihr Nachleben in Hollywood*. In: Geimer, Peter/Hagner, Michael (Hg.): *Nachleben und Rekonstruktion. Vergangenheit im Bild*. München 2012, S. 235.

Die den Pathosformeln inhärente Erkenntnis, dass es starke Ausdrucksformen gibt, die sich durchsetzen, verständlich und eindringlich sind und seit Jahrhunderten Bestand haben, macht deutlich: Diese emotionalen Ausdrucksformen sind keine essentiellen, allen Menschen eigenen, quasi biologischen Reflexe, sondern eine auf kulturell verbindliche Abmachungen basierende Verständigung – ähnlich einer Sprache. Pathosformeln sind eine (mehr oder weniger) abstrahierte, künstlerische Methode, starke Emotionen auszudrücken. Bestimmte Ausdrucksformen haben sich weiterentwickelt und durchgesetzt, wurden abgewandelt und teilweise, wie Warburg beschreibt, so inflationär genutzt, dass sie ihre emotionale Wirkung verloren haben.⁸⁰

Starke Emotionen mögen als etwas Ur-Menschliches durchgehen – die Art und Weise, wie diese Emotionen ausgedrückt werden, ist jedoch immer kulturell geprägt.

4.4 Ideology at Work

Paparazzi-Fotos und pornografische Bilder dienten hier als Beispiele nicht-ikonischer Bilder, deren Konsum mit Begehrten, Lust und auch einem bestimmten Tabu zusammenfällt. In einer Art kulturellen Grauzone mit hohen moralischen Bedenken operieren sie erfolgreich als nicht-ikonische Bilder: Indem die einen unter dem Deckmantel der Harmlosigkeit, die anderen unter dem Deckmantel des Nicht-Alltäglichen, Verbotenen und Heimlichen operieren, wirkt ihre Macht als Werkzeuge neoliberaler Gouvernmentalität subtil und unerkannt. Die Wirkungsmacht von Paparazzi- und anderen Celebrity-Fotos als Anforderung an das Subjekt, sich selbst an den dort verhandelten Maßstäben zu messen, wird damit abgetan, dass es sich ja lediglich um einen unterhaltsamen Zeitvertreib handelt, der von den Konsumierenden selbst nicht weiter ernst genommen wird.⁸¹ Die Wirkungsmacht pornografischer Filme, das intime Miteinander einer Logik der größtmöglichen Sichtbarkeit und Sichtbarmachung zu unterwerfen und damit dieser eine Ordnung überzustülpen, die der Körperlichkeit von Sexualität nicht gerecht wird, wird externalisiert als ein Problem, welches nur andere haben. In beiden Fällen ist

⁸⁰ Dass heutzutage das Adjektiv *pathetisch* immer auch eine negative, abwertende Färbung hat und eine Bedeutungsverschiebung hin zu künstlich und übertrieben zu beobachten ist, muss an dieser Stelle als Hinweis genügen.

⁸¹ Vgl. Wilson 2010, S. 37.

die Strategie der Verharmlosung der an die Subjekte gestellten Anforderungen des Sich-Zu-Sehen-Gebens zu beobachten. Eine weitere, hier operierende Strategie, durch die nicht-ikonische Bilder Normalität kodifizieren, ist die der Unsichtbarmachung von unterschiedlichen Körpern. Verhandelt wird eine Körpernorm, die einem bestimmten Ideal entspricht. Sowohl die Körper der Pornodarsteller/-innen als auch die der Celebrities sind an diesem Ideal ausgerichtet und müssen sich an diesem messen lassen. Abweichungen werden entweder in Nischen als Perversitäten ebenfalls konsumierbar gemacht (Internet-Pornografie) oder als Verhandlungsmasse ausgestellt und bewertet (*Celebrity Gossip*). Die Logik der voyeuristischen Blickkultur, alles zu sehen zu bekommen, wird so als Normalität festgelegt.

Beide Bildkomplexe wurden als *arme Bilder* identifiziert, wie sie Hito Steyerle definiert. Diese *armen Bilder* gleichen den nicht-ikonischen Bildern, nur dass Steyerle in besonderem Maße ihre (Nicht-)Materialität und schlechte Qualität in den Vordergrund stellt. Während nicht-ikonische Bilder durchaus hochglänzend sein können, so stimmt es doch zumindest für die hier genannten Beispiele von Paparazzi-Fotos und Pornofilmen, dass ihre Materialität und Qualität als digitale Bilder ihren Status als nicht-ikonische Bilder mitbestimmen. Ihre ideologische Aufladung und ihre Funktion als Werkzeuge neoliberaler Gouvernmentalität wirken vor allem durch die schnelle und billige Verfügbarkeit im Internet. Das nicht-ikonische Bild als armes Bild passt sich dessen Bedingungen hervorragend an:

»On the one hand, it operates against the fetish value of high resolution. On the other hand, this is precisely why it also ends up being perfectly integrated into an information capitalism thriving on compressed attention spans, on impression rather than immersion, on intensity rather than contemplation, on previews rather than screenings.«⁸²

Indem die nicht-ikonischen Bilder einer Logik der Vereinfachung folgen, um besser konsumierbar zu sein, integrieren sie sich nicht nur in den Informations-Kapitalismus, sie sind willfährige Elemente dessen. Sie werden produziert, um in kurze Aufmerksamkeitsspannen zu passen, oberflächlich reizende Eindrücke zu vermitteln und Intensität zu behaupten, die aber nur von kurzer Dauer ist. Dabei folgen sie Mustern, Strukturen und Logiken, die vor ihnen von anderen Bildern und Bildproduzenten und -produzentinnen

82 Heyerle 2012, S. 42.

auf anspruchsvollere Weise erarbeitet wurden. Diese anderen (kunsthistorischen) Bilder dienen dabei als kulturelle Legitimation. Doch zumindest in den hier behandelten Paarungen – die bis zur Unkenntlichkeit getriebene Übereinanderlegung bei Pham Thai Ho, das Auf-Augenhöhe-Stellen bei Tabloid Art History – zeigt sich das künstlerische Bild als widerstandsfähig.

Damit berühren beide Beispiele noch ein weiteres, ideologisch aufgeladenes Thema, nämlich die Hierarchisierung der einen Bildkultur über die andre. Der Machtkampf um die Deutungshoheit über Hochkultur und Massenkultur wird facettenreich geführt.⁸³ Auch heute noch haften der sogenannten Hochkultur etwas Elitäres und der Massenkultur etwas Lächerliches, Neben-sächliches an. Die Artefakte des Künstler Ho und der Kunsthistorikerinnen von Tabloid Art History können als eine (nicht unbedingt bewusst von diesen eingesetzte, aber trotzdem mitlaufende) Strategie der visuellen Widerständigkeit solcher wertenden Dichotomien verstanden werden.

Die Visual Studies als Teil der Kulturwissenschaften versuchen auch in der Wahl ihrer Forschungsobjekte diese Dichotomie zu beleuchten und die damit verbundenen Wertungen offenzulegen. Folgt man James Elkins, einem der Begründer der Visual Studies, dann ist diese *High-and-Low-Art*-Debatte ein konstitutives Problem der neuen Forschungsrichtung. Elkins schlägt vor, die verschiedenen Diskurse der *High and Low Art* in ihrer Unterschiedlichkeit und ihren Dissonanzen ernst zu nehmen.⁸⁴

Diese Dissonanzen definieren nicht nur das Forschungsfeld der Visual Studies, sie sind auch das, was die Arbeiten des Künstlers Ho und die Posts von Tabloid Art History ausmachen. Obwohl Ho sich im Interview immer wieder dafür ausspricht, dass die Unterscheidung zwischen Pornofilmen und Aktmalerei lediglich eine (teils sozialhistorisch bestimmte) Behauptung ist, so macht er doch die der Kunst eigenen Ordnung der Sichtbarkeit stark. Hos Reflexionen über die kulturelle Beurteilung und Hierarchisierung der verschiedenen Ordnungen der Sichtbarkeit sind damit genauso ambivalent wie seine Arbeiten selbst. Auch die Kunsthistorikerinnen von Tabloid Art History weisen auf die Dissonanzen und die Gemeinsamkeiten hin:

»A: Your work clearly negotiates the High/Low Art dichotomy – in what why do you think a comparison between the two spheres changes the way the

⁸³ Vgl. z.B. Bru, Sascha u.a. (Hg.): *Regarding the Popular. Modernism, the Avant-Garde and High and Low Culture*. Berlin/Boston 2012.

⁸⁴ Elkins, James: *Visual Studies. A skeptical Introduction*. New York/London 2003, S. 58-59.

two spheres are perceived?

TAH: To answer fairly briefly, I think comparing the two shows the extent to which they overlap, and how politicised both of these categories are. There's nothing absolutely or naturally low or high about certain art or visual culture, but they are very much constructed as such. [...]

A: Isn't it a little >snobbish< or >elitist< to approach the >Low< from the status of >High< (which an art historian definitely holds)? To talk about celebrities is a lot easier and does not require just as much knowledge than talking about art history...

TAH: [...] the categories of >Low< and >High< art are politicised and need to be understood within a wider socio-cultural reading → >low< art usually refers to art that is produced by and/or appeal to public that are either non-male or non-white (or both). Although, I have definitely seen attempts to draw comparisons between so-called >low< and >high< art by institutions and individuals alike in a way that's patronising and elitist, often it comes from a certain disregard for what is considered as >low< art and who is seen as consuming it [...]. Personally, we compare both because we love both equally, and because we don't see any problems with being funny and serious about something, finding art both fulfilling intellectually and entertaining, and because it's a way to help us relate more to the often difficult practice of art history.«⁸⁵

Die Kunsthistorikerinnen von Tabloid Art History nehmen also beide Sphären in ihren eigenen Diskursen ernst. So begegnen sie sich auf Augenhöhe, wodurch die Gemachtheit der einen und die Ästhetik der anderen sichtbar und hinterfragbar werden.

Durch »die ostentative Reflexivität künstlerischer Visualität, ihre den instrumentellen Bilderwelten entgegengebrachte Skepsis oder strategische Affirmation«⁸⁶ führt in beiden hier vorgestellten Strategien zu einer Offenlegung der nicht-ikonischen Anteile der nicht-künstlerischen Bilder. Hos Bilder vermitteln im besten Fall, dass die Hierarchisierung von hoher Kunst im Vergleich zur *Schmuddelware* Pornografie eine instabile ist, die bei der genauen Betrachtung der einzelnen Bilder einzustürzen droht. Die Posts von Tabloid Art History wiederum zeigen auf, wie die Ästhetisierung außerkünstlerischer Bilder und damit das Fortwirken kunsthistorisch gesetzter Rezeptionsformen und -vorlieben auch auf die Kunstgeschichte zurückwirkt. Wenn *hohe* Kunst

85 Sorel für Tabloid Art History 2019 im E-Mail-Interview.

86 Holert 2008, S. 53.

in *niederer* Kunst zitiert wird, dann aus dem Anspruch heraus, an dem Kunstanspruch und der kulturellen Sonderstellung von Kunst teilhaben zu können. Beyoncé oder Kim Kardashian inszenieren sich nicht nur aus ästhetischen Gründen wie prachtvolle Madonnen alter Meister, sondern auch um ihre Etablierung als Künstlerinnen zu untermauern. Doch indem sie sich so inszenieren, setzen sie auch einen Kontext für diese Madonnen-Bildnisse, der sich der reinen kunsthistorischen Betrachtung verwehrt – und so für eine Politisierung beider Blickkulturen sorgt.