GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Asian Food Porn : Fremdheit, Geschlecht und Visualität in Metaphern der Einverleibung zeitgenössischer Populärkultur

Michaelsen, Anja

2006

https://doi.org/10.25595/117

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Michaelsen, Anja: *Asian Food Porn : Fremdheit, Geschlecht und Visualität in Metaphern der Einverleibung zeitgenössischer Populärkultur*, in: Bulletin Texte / Zentrum für Transdisziplinäre Geschlechterstudien / Humboldt-Universität zu Berlin (2006) Nr: 32, 240-259. DOI: https://doi.org/10.25595/117.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY 4.0 Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de

Terms of use:

This document is made available under a CC BY 4.0 License (Attribution). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Anja Michaelsen

Asian Food Porn. Fremdheit, Geschlecht und Visualität in Metaphern der Einverleibung zeitgenössischer Populärkultur[1]

Einleitung: Einverleibungsmetaphorik und ethnische Konsumprodukte

Im Folgenden geht es um die kulturwissenschaftliche Untersuchung eines weit verbreiteten (populär-)kulturellen Phänomens, der dominierenden Aneignung des Fremden. Das Forschungsinteresse gilt dabei der Frage, wie das Begehren nach und die Lust an der Aneignung zu verstehen ist. Um dieser Frage nachzugehen, liegt der Fokus der Untersuchung auf der sich gegenseitig bedingenden Wahrnehmung und Inszenierung des Fremden, hier exemplarisch untersucht anhand der spezifischen Einverleibungsmetaphorik im Kontext asiatischer Gastronomie. Gesucht wird nach den Zusammenhängen von symbolischer Aneignung und sinnlicher Wahrnehmung, also letztlich der Bedeutung von Metaphern für unser Verständnis von Realität. Es geht auch darum, Perspektiven der Gender Studies mit einem medientheoretischen Interesse an den medialen Bedingungen unserer Wahrnehmung zusammenzuführen. Ausgangspunkt ist die sowohl in kritischer als auch affirmativer Auseinandersetzung mit asiatischer Gastronomie häufig vorzufindende Metaphorik der Einverleibung.

Zunächst liefert der aus dem US-amerikanischen Raum stammende kritische Begriff der „Food Pornography" die für die weitere Untersuchung zentralen Aspekte orale Lust, geschlechtsspezifische und mediale, insbesondere visuelle Bedingungen der Lust am Fremden. Mit Rückgriff auf feministische Repräsentationskritik wird anschließend ein konkretes visuelles Beispiel auf die Verschränkungen von Weiblichkeits- und Fremdheitsdarstellungen untersucht. In einem weiteren Schritt wird den Widerständen einer einfachen Übertragung von Repräsentationskritik hinsichtlich des Geschlechts auf die Einverleibung des Fremden nachgegangen, indem gefragt wird, was passiert, wenn „asiatische Männlichkeit" und „europäische Weiblichkeit" miteinander konfrontiert werden. Dies geschieht mit Referenz auf Überlegungen der Filmtheorie / Cultural Studies zu Blick- und Dominanzstrukturen. Mit der Thematisierung eines spezifischen Topos der Rede vom asiatischen Fremden, dem „Lächeln", wird die Verknüpfung von visueller und oraler Lust vertiefend untersucht. Die Verknüpfung sinnlicher Lust mit der Feminisierung einer ganzen Kultur veranlasst dazu, nach einem Modell von Kultur zu fragen, mittels dessen über die Analyse von Dominanzstrukturen hinaus das Funktionieren kultureller Prozesse beschrieben werden kann. Daher wird abschließend anhand des Begriffs der „Transformation" versucht, die spezifische Verknüpfung von

[1] Diesem Artikel liegt meine Magisterarbeit „Asien essen. Zum Verhältnis von Fremdheit, Geschlecht und Medialität in Metaphern der Einverleibung zeitgenössischer Populärkultur" zugrunde (HU, Gender Studies, 2003, 107 S.). Sie wurde von Prof. Dr. Christina von Braun und Prof. Dr. Astrid Deuber-Mankowsky betreut.

geschlechtsspezifisch kodierter, visueller und oraler Lust als kulturelle Symptomatik zu verstehen.[2]

Konsumprodukte insbesondere populärkultureller Art gewinnen ihre Attraktivität in Zeiten der Globalisierung zunehmend aus der Vermarktung ethnischer Differenz. So hat sich „ethnische Gastronomie" zu einem zentralen Bestandteil spätkapitalistischer Freizeitkultur entwickelt, das typische „China-Restaurant" findet sich heute in jeder west- und inzwischen auch ostdeutschen (Klein-)Stadt. Zwischen den Jahren 1960 und 2000 ist eine umfassende „cosmopolitan alterity industry"[3] entstanden, von den ersten ethnischen Restaurants und Imbissen über Kochbücher, Fernsehberichte, Kritiken und Artikel in den Printmedien bis hin zum Fertiggericht und der Integration „ethnischer" Elemente sowohl in das Programm von Lebensmittelketten wie McDonald's & Co als auch avantgardistischer Spitzenköche. Wie vielleicht keine andere ist insbesondere die „asiatische Küche" weltweit Gegenstand massenhafter Vermarktung. Asiatische Restaurants sind heute ein Topos, ein Gemeinplatz globalisierter Konsum- und Freizeitkultur. „Wem der überwältigende Reichtum der chinesischen Geschichte, Kultur und Philosophie, die Subtilität der Malerei, der Musik, des Tanzes unüberwindlich scheinen, der kann die Annäherung über das Essen suchen", heißt es exemplarisch in einem populärwissenschaftlichen Text zur chinesischen Esskultur.[4]

David Bell und Gill Valentine weisen in ihrer Auseinandersetzung mit dem Phänomen des Essens als Bestandteil globalisierter Populärkultur darauf hin, dass aus der Art, wie ethnisches Essen in die Ernährungsgewohnheiten eines Landes eingeführt wird, Geschichten über die Situation einer Migrantengruppe innerhalb der Mehrheitsgesellschaft abgelesen werden können: „The histories of individual foodstuffs, like the histories of migrant groups, tell tales of both xenophobia and neophilia, of dread and desire."[5] Das Verständnis und die Rezeption von ethnischem Essen gibt Aufschluss über das Verhältnis einer Gesellschaft zum Fremden. Unmittelbar einleuchtend erscheint deshalb, dass der französisch-algerische Autor Tahar Ben Jelloun bei seinem Versuch, eine für Kinder verständliche Definition von Fremdheit und Fremdenfeindlichkeit zu formulieren, auf den Topos des ethnischen und spezifisch *asiatischen* Essens zurückgreift: „Ein Fremdenfeind", heißt es bei Ben Jelloun, „kann sich zum Beispiel weigern, einem ausländischen Studenten ein Zimmer zu vermieten, und gleichzeitig mit Vorliebe in asiatischen Restaurants essen."[6] Essen dient Ben Jelloun dazu, die stereotype Unterscheidung zwischen bedrohlicher und begehrenswerter Fremdheit zu veranschaulichen. Zugleich verweist er auf eine Ambivalenz, die es ermöglicht, rassistisches Verhalten und „ethnische Vorlieben" miteinander zu verbinden. Das „asiatische Restau-

---

2 Zum Verhältnis von Metapher und Realität, s. Donna Haraway: „Situiertes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive". In: dies.: Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen. Frankfurt / Main: Campus 1995, S. 73-97.

3 Vgl. Graham Huggan: The postcolonial exotic: marketing the margins. London / New York: Routledge 2001, S. 12.

4 Ramesh Kumar Biswas: „Das Tao des Essens". In: ders. / Siegfried Matte / Ulrike Davis-Sulinkowski (Hg.): Götterspeisen. Wien / New York: Springer 1997, S. 25.

5 David Bell und Gill Valentine: Consuming Geographies. We are where we eat. London / New York: Routledge 1997, S. 165.

6 Tahar Ben Jelloun: Papa, was ist ein Fremder? Gespräch mit meiner Tochter. Berlin: Rowohlt 1999 (1998), S. 13.

rant“ steht für eine Form „essbarer Fremdheit“, Andersheit, die symbolisch *einverleibt* werden kann. Essen stellt ein besonders gut geeignetes Beispiel für die Einverleibung des Fremden dar, weil es zwei Ebenen vereint. Es ist sowohl Metapher für konsumierbare Formen der Fremdheit als auch ihre Konkretisierung. Der Akt des Essens stellt die materielle Ausführung der in der Rede über das Verhältnis zum Fremden vielfach zitierten Metapher der Einverleibung dar. Dadurch erklärt sich zum einen der außerordentliche Erfolg ethnischer Gastronomien in Einwanderungsländern, zum anderen ermöglicht die Metapher der Einverleibung eine besonders aufschlussreiche Analyse des symbolischen wie sinnlichen Status‘ des Fremden in einer Gesellschaft.
Gerade kritische Betrachtungen haben, vom konkreten Konsum ethnischen Essens ausgehend, das Prinzip der Einverleibung auf die gesamte Ökonomie ethnischer Differenz übertragen und die auf spezifische Weise hierarchisierenden Strukturen konsumkultureller Mehrheits- und Minderheitsverhältnisse dargestellt. bell hooks beschreibt mittels der Einverleibungsmetaphorik in ihrem Aufsatz „Eating the Other. Desire and Resistance“ das auf „girls from other racial / ethnic groups“ gerichtete sexuelle Begehren männlicher weißer Jugendlicher in den USA der Gegenwart:

> Getting a bit of the Other, in this case engaging in sexual encounters with non-white females, was considerede a ritual of transcendence, a movement out into a world of difference that would transform, an acceptable rite of passage. The direct objective was not simply to sexually possess the Other; it was to be changed in some way by the encounter.[7]

Die Einverleibungsmetaphorik verweist auf ein Dominanzverhältnis, das nicht auf unmittelbare Unterdrückung des Anderen ausgerichtet ist, sondern auf eine paradoxe Aneignung, die zugleich vom Begehren nach Transzendenz und Kontrollverlust und vom Festhalten an tradierten Machtpositionen gekennzeichnet ist. Die prominenteste Formulierung einer solchen „Konsumkritik“ stellt Edward Saids Arbeit zum Orientalismus[8] dar. Sie setzt sich in zahlreichen Exotismusstudien und Arbeiten der Cultural und Postcolonial Studies fort. Die Kritik verweist darauf, dass Konsumprodukte nicht als authentische Repräsentationen einer Kultur, sondern als Projektionsflächen eigener Wünsche und Bedürfnisse, aber auch eigener Ängste zu verstehen seien.[9] In bezug auf die Fremdheitsfantasien, die sich mit dem Asiatischen verknüpfen, werden dabei insbesondere Vorstellungen von Harmonie, statischer Andersheit und Sinnlichkeit beobachtet.[10] Diese Projektionen bündeln sich im Versprechen einer „Authentizität“, die für das Begehren nach essenzieller Fremdheit steht.[11]

---

7 bell hooks: „Eating the Other. Desire and Resistance“. In: dies.: black looks. race and representation, Boston / MA: South End Press, S. 1992.

8 Edward Said: Orientalism. New York: Vintage 1994 (1978).

9 Ruth Mayer / Mark Terkessidis: „Retuschierte Bilder“. In: dies. (Hg.): Globalkolorit. Multikulturalismus und Populärkultur. St. Andrä / Wördern: Hannibal 1998, S. 7-23.

10 Dietrich Harth: „China – Monde imaginaire der europäischen Literatur“. In: ders. (Hg.): Fiktion des Fremden. Erkundung kultureller Grenzen in Literatur und Publizistik. Frankfurt/Main: Fischer 1994, S. 203-22; Dagmar Yü-Dembski: „Die ferne Geliebte – China als Objekt männlichen Begehrens“. In: Wolfgang Kubin (Hg.): Mein Bild in deinem Auge: Exotismus und Moderne; Deutschland – China im 20. Jahrhundert. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1995, S. 103-118.

11 Huggan: The postcolonial exotic.

„Food Pornography“

Im angloamerikanischen Raum wird die politische und gesellschaftliche Einschätzung asiatischer Gastronomie und ihrer spezifischen Inszenierungsformen bereits seit längerem diskutiert. Der Autor Younghill Kang beschreibt in seiner fiktiven Biographie, wie die Arbeit in ethnischen Ökonomien eine internalisierte Fremdwahrnehmung erfordert, die buchstäblich lebenserhaltende Funktion hat: „You have to eat. And to eat, you must enter into the economic life of Americans. […] In making a living, Oriental scholarship may help you more than your American education […] You must be now like a Western man approaching Asia.“[12] Frank Chin bezeichnet diese Form bewusster „Selbstexotisierung“ als „food pornography“. „Food pornography“, so formuliert Cynthia Sau-ling Wong im Anschlus an Chin, heißt: „making a living by exploiting the ‚exotic‘ aspects of one’s ethnic foodways“.[13] Dabei existiere „food pornography“ aus einem konstitutiven Widerspruch zwischen Ab- und Aufwertung ethnischer Differenz heraus:

> [„Food pornography“] translates to reifying perceived cultural differences and exaggerating one’s otherness in order to gain a foothold in a white-dominated social system. […] *superficially*, food pornography appears to be a promotion, rather than a vitiation or devaluation, of one’s ethnic identity. […] food pornographers seem to take pride in their apartness from the mainstream. […] Nevertheless, what they in fact do is to *wrench cultural practices out of their context* and display them for gain to the curious gaze of „outsiders“. […] Their nonassimilation is highly selective and staged, ingratiating rather than threatening. They feed their white patrons „foreign matter“ that has been domesticated, „detoxed“, depoliticized, made safe for recreational consumption.[14]

„Food pornographers“ bestätigen auf der einen Seite Imaginationen und Stereotype „essbarer Fremdheit“ und behaupten gleichzeitig einem hierarchischen Fremdheitsbild *entgegenarbeiten* zu wollen. Sie „verraten“ die Interessen ihrer „eigenen“ Kultur, indem sie sich herrschenden Stereotypen entsprechend selbst als konsumierbare Objekte inszenieren und dadurch ein hierarchisches Verhältnis reproduzieren. Die „Oberfläche“ stimme nicht mit dem überein, was die „eigentliche“ ethnische Identität ausmache, lässt sich aus Wongs Ausführungen schließen.

Ob es sich bei einer ethnischen Inszenierung um „food pornography“ handelt, hängt nach Wong davon ab, welchen Status die „fütternde“ Gruppe innerhalb der Mehrheitskultur einnimmt.[15] Eine nicht degradierende Darstellung asiatischen Essens sei letztlich jedoch nicht denkbar, da jede Form ethnischer Repräsentation zwingenderweise vom Anderssein ausgehen und diese dadurch festschreiben müsse. Dem Dilemma sei,

---

[12] Younghill Kang: East Goes West: The Making of an Oriental Yankee. New York: Scribner’s 1937, S. 267f. Zitiert nach Cynthia Sau-ling Wong: „Big Eaters, Treat Lovers, ‚Food Prostitutes‘, ‚Food Pornographers‘, and Doughnut Makers“. In: dies: Reading Asian American literature: from necessity to extravagance. Princeton: Princeton University Press 1993, S. 62.

[13] Ebd., S. 55.

[14] Ebd., S. 55f. Hervorhebungen von mir.

[15] Vgl. ebd., S 57.

so Wong, nicht zu entkommen, lediglich eine *Reflexion des Begehrens* nach „ethnic comfort food“ könne im Spiel ethnischer Differenz angemessen sein.[16]
Will man dieses Begehren genauer untersuchen, so bietet die Rede von der Einverleibung des Fremden in der „food pornography“ zwei Anhaltspunkte für die weiteren Überlegungen. Die Metaphorik der *Pornographie* wirft zum einen die Frage nach der *Geschlechter*differenz in der Einverleibung auf, zum anderen und in Verknüpfung mit dieser, die Frage nach der *Medialität* dieses Begehrens, das heißt nach der Spannung zwischen unmittelbarem körperlichen Erleben und medialer Distanz, wie sie in der für Pornographie typischen Verschränkung von sexuellem Begehren und visueller Lust aufscheint.

Asiatisches Essen und Weiblichkeit

Die Problematik der „food pornography“ besteht für ihre Kritikerinnen und Kritiker in der Verwechslung von Fantasie und Realität. Der feministischen Theorie der letzten zwanzig Jahre ist das Phänomen dieser Verwechslung vertraut. Es handelt sich dabei um die Problematik der Repräsentation und der Konfusion ihrer zwei Bedeutungsebenen der Stellvertretung im politischen Sinn und der Vergegenwärtigung und Darstellung im Ästhetischen.[17] Weiblichkeitsdarstellungen im letzteren Sinn hätten die Funktion, so Elisabeth Bronfen, das Andere männlicher Norm zu verkörpern:

> Denn während die Diskurse der westlichen Kultur das Selbst als männlich konstruieren, schrieben sie der Weiblichkeit eine Position der Andersheit zu. Die Frau repräsentiert die Grenzen, Ränder oder Extreme der Norm – das extrem Gute, Reine und Hilflose oder das extrem Gefährliche, Chaotische und Verführerische.[18]

Dieses scheinbare Paradox, mühelos für die Extreme gesellschaftlicher Ordnung stehen zu können, lasse sich mit der traditionellen Funktion von Weiblichkeitsrepräsentationen für kreative Prozesse erklären, denn Frauenfiguren dienen der Darstellung abstrakter Größen wie Gerechtigkeit und Freiheit, die letztlich gerade nicht repräsentiert werden können.[19] Der Weiblichkeit zugeschriebenen Position zugleich vernichtender wie belebender Andersheit liegt also ein Scheitern zugrunde, Bilder und Sprache mit materieller oder mentaler Realität in Übereinstimmung bringen zu können. Indem Weiblichkeitsdarstellungen als Substitut diese Lücke füllen, wandele sich der „Mangel an Signifikanten“ in einen „Signifikanten für Mangel“[20]. Schließlich repräsentieren Weiblichkeitsdarstellungen nichts, außer dem Prinzip der Repräsentation selbst, nämlich das Stehen für etwas Abwesendes, Uneinholbares.

---

16 Vgl. ebd., S. 71.

17 Vgl. Gayatri Spivak: „Can the Subaltern Speak“? In: Cary Nelson / Lawrence Grossberg (Hg.): Marxism and the Interpretation of Culture. Urbana / Chicago: University of Illiniois Press 1988, S. 271-313.

18 Elisabeth Bronfen: „Weiblichkeit und Repräsentation – aus der Perspektive von Semiotik, Ästhetik und Psychoanalyse“. In: Hadumod Bussmann / Renate Hof (Hg.): Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften. Stuttgart: Kröner 1995, S. 418f.

19 Ebd.

20 Ebd., S. 427.

So ist zu verstehen, warum Repräsentationen „der Frau" nur bedingt die Realität realer Frauen wiedergeben können, semiotisch formuliert, einem „Signifikant[en] mit gleitenden Signifikaten und keinem empirischen Referenzpunkt" entsprechen.[21] In der Rezeption von Weiblichkeitsdarstellungen ist jedoch immer wieder die Verwechslung von Fantasie und Realität zu beobachten. Dies berührt die politische Dimension der Repräsentation der Stellvertretung in Hinblick auf Geschlechtergerechtigkeit. Die Fähigkeit mittels Weiblichkeitsrepräsentationen, und seien sie noch so kritischer Art, die Interessen realer Frauen zu „vertreten", wird in Frage gestellt, wenn das Prinzip der Repräsentation ihre Referenz nicht in der Realität hat, sondern immer schon in Abwesenheit und Nichtrepräsentierbarkeit.

Diese Analyse von Weiblichkeitsdarstellungen lässt sich scheinbar problemlos auf die Kritik an der „food pornography" übertragen. Bronfen selbst schreibt, „die Frau" verkörpere das Andere im Repräsentationssystem der „*westlichen* Kultur". Durch Kontextualisierung wird deutlich, dass das Andere immer auch Ort des kulturell, ethnisch, national oder „rassisch" Anderen ist, das über Sprache und Aussehen fixiert wird. Ebenso wie Weiblichkeit dient es als Projektionsfläche für Gut und Böse, für das, was über die „herrschende Norm" hinausgeht, sie belebt und ihr Grenzen setzt. Auch das ethnisch Andere dient zur Stabilisierung und Bestätigung gesellschaftlicher Ordnung. Eine bloße Analogiesetzung greift jedoch zu kurz. Mit Blick auf die Rhetorik der Einverleibung des Anderen ist es notwendig, die *Verschränkungen* von Weiblichkeits- und Fremdheitsdarstellungen zu untersuchen, denn diese sind tatsächlich immer Darstellungen *ethnisch spezifischer Weiblichkeit* oder *feminisierter Ethnizität*.

Wie Geschlechterverhältnis und ethnische Differenz im Konkreten verknüpft sind, soll hier an Beispielen aktueller Populärkultur untersucht werden.

Das Titelbild des von dem Berliner Stadtmagazin *zitty* herausgegebenen Gastronomieführers *essen + trinken* 2002 / 2003 zeigt die Fotografie einer jungen Frau, die in ihrer linken Hand einen Teller mit Sushi hält.

[21] Ebd., S. 411f.


5,50 Euro
zitty essen+trinken
zitty spezial 19 · 2002/2003
berlins beste restaurants, bars, kneipen, biergärten und cafés
tanzen
der überblick über die berliner clubszene
schöner trinken
berlins charmanteste bars
kantinen
die alternative? ein test

Abb. 1

Die Kamera blickt von oben links auf den Teller, so dass das, was sich auf dem Teller befindet, für die Rezipierenden gut sichtbar ist. Gleichzeitig wird der Eindruck erweckt, das Gesehene sei nicht inszeniert, es handele sich um eine „authentische" Situation, einen „Schnappschuss". Die abgebildete Frau schenkt, auf ihren Teller blickend, keinem potenziellen Publikum Aufmerksamkeit. Unscharf ist ihre rechte Hand zu sehen, deren Finger sie gerade abzulecken scheint. Diese Geste bildet das eigentliche Zentrum der Abbildung und wird gerade durch die Unschärfe als Authentizitätsmerkmal betont. Aus pornographischer Bildsprache vertraut, verweist das Motiv des Fingerableckens auf die Verknüpfung von „lecker" und „sexuell attraktiv". Essen und Sexualität stehen in einer weit zurückreichenden Geschichte metynomischer Verbindung zueinander. Mit zunehmender Privatisierung und Individualisierung seit dem 17. Jahrhundert beziehen sich, so Thomas Kleinspehn, orale Metaphern nicht mehr hauptsächlich auf einen Konflikt zwischen sozialen Klassen, sondern zunehmend auf das Geschlechterverhältnis. Dabei vermischen sich Essens- und Sexualitätsmetaphern, indem Sexualität häufig mit kulinarischen Bildern und umgekehrt Essensituationen mit sexualisiertem Vokabular umschrieben werden.[22] Die Gleichsetzung von Essen und Sexualität gelte, so Christina von Braun, für alle Kulturen, das Abendland habe jedoch „aus der Metapher für Sexualität einen *Ersatz* für Sexualität" gemacht.[23] Die Geste weist zum einen das Essen als schmackhaft aus. Als Covergirl ist der essende Frauenkörper selbst Objekt visueller Einverleibungslust, das dazu anregen soll, es „mit den Augen zu verschlingen". Essen und Sexualität werden durch die Blickachsen weibliche Figur – Essen und Rezipierende – weibliche Figur miteinander in Beziehung gesetzt. Der Blick der Betrachtenden wird von der zentralen Geste des Fingerableckens durch den Blick der Darstellerin auf den Teller gelenkt. Die „visuelle Lust"[24] der Betrachtenden verschmilzt mit der oralen, körperlichen Lust der weiblichen Figur. Indem der Blick der abgebildeten Frau auf den Teller gerichtet ist, wird auch die Aufmerksamkeit der Betrachtenden von der Geste der Finger auf das Essen und damit das visuelle Begehren zurück auf die ursprüngliche Bedeutung von „lecker" geleitet. So drückt die „unschuldige" Geste des Fingerableckens in dieser „cover story"[25] die *andere* Bedeutung zugleich aus und verbirgt sie. Auf diesem Titelbild einer Zeitschrift, in der es ausschließlich um Essen geht, manifestiert sich in der Geste des Fingerableckens die sexualisierte Ebene. Die Aufmerksamkeit wird dabei von der sexualisierten Geste auf das fremde Essen gelenkt, das die Fremdheit der asiatischen Frau unterstreicht und umgekehrt.

Der abgebildete Frauenkörper soll zum Erwerb der Zeitschrift anregen. Dies ist wenig überraschend. Ebenso wenig überraschend ist, dass das eigentliche Produkt Essen über einen Frauenkörper als begehrenswert inszeniert wird. Die Bedeutung des Bildes erweitert sich jedoch, wenn man berücksichtigt, dass es sich um das Bild einer Asiatin

---

[22] Thomas Kleinspehn: Warum sind wir so unersättlich? Über den Bedeutungswandel des Essens. Frankfurt / Main: Suhrkamp 1987, S. 171.

[23] Christina von Braun: Nicht ich: Logik, Lüge, Libido. Frankfurt / Main: Verlag Neue Kritik 1994, S. 383. Hervorhebung im Text.

[24] Laura Mulvey: „Visuelle Lust und narratives Kino" In: Franz-Josef Albersmeier (Hg.): Texte zur Theorie des Films. Stuttgart: Reclam 1998 (1973), S. 389-408.

[25] Stuart Hall: „The Spectacle of the ‚Other'". In: ders. (Hg.): Representation. Cultural Representations and Signifying Practices. London / Thousand Oaks/Dheli: Sage 1997, S. 268.

handelt, die asiatisches Essen (re-)präsentiert. Sushibars oder asiatisches Essen bilden nicht, wie zu vermuten wäre, den Schwerpunkt der Zeitschrift. Die Rubrik „Asiatische Küche" umfasst nur einen Bruchteil der besprochenen Restaurants, neben nationalen Zuordnungen finden sich außerdem „ethnisch neutrale" Kategorien.[26] Auf dem Titelblatt ist jedoch eine Asiatin abgebildet, die in einer scheinbar authentischen Situation mit einer sexualisierten Geste des Genusses asiatisches Essen isst. Warum repräsentiert gerade die „essende Asiatin" in diesem Fall die begehrenswerte Differenz? Die Darstellung der „essenden Asiatin" bringt das Versprechen des Restaurantessens – das „Essen in der Fremde" – auf den Punkt, bzw. in *ein* Bild. Sie verspricht sinnliche *und* fremde Erfahrungen, vereint Sexualisierung und Ethnisierung des Essaktes. Geschlechterdifferenz und ethnische Differenz weisen in diesem Fall nicht nur Parallelen auf, sondern fallen in einer Darstellung zusammen. Aufgrund der Kombination von Sexualisierung und Ethnisierung vermag das Titelblatt visuell anzuregen, *unabhängig vom Geschlecht der Betrachtenden*. Das Bild der „essenden Asiatin" wird so zur *Supermetapher* für das Essen im ethnischen Restaurant, dass Essen fremden Essens in der Fremde, indem es Sinnlichkeitsversprechen hinsichtlich Weiblichkeits-, Exotismus- und Essensfantasien vereint, wodurch sich der Kreis potentieller Konsumierender erweitert.

Analogieschlüsse zwischen ethnischer und Geschlechterdifferenz sind dort nicht ausreichend, wo es um die Repräsentation ethnisierter Frauen, aber auch feminisierter und ethnisierter Männer geht. In vielen Fällen lässt sich nicht eine Differenz gegen eine andere austauschen oder, häufiger Anstoß der Kritik ethnisierter Frauen, eine Differenz (im weißen feministischen Diskurs lange Zeit zumeist „Race") unter eine andere („Geschlecht") subsumieren.[27] Die Analogie verschiedener und dennoch häufig miteinander verwobener Differenzen begünstigt „Farbenblindheit" in bezug auf Dominanzverhältnisse *zwischen Frauen*, die Ausgrenzungen auch in feministischen Theorien übersieht und spezifische hierarchisierende Repräsentationsformen ethnisierter Frauen hervorbringt. Es muss also auch in bezug auf die Einverleibung des Fremden überlegt werden, inwiefern diese zugleich vom Geschlechterverhältnis bestimmt ist und ob und wie beide Differenzen einander bedingen, verstärken und miteinander zu einem Bild verschmelzen.

Geschlecht vs. Ethnizität: Blick- und Dominanzstrukturen

Warum ist gerade asiatisches Essen ein so beliebter Gegenstand buchstäblicher wie symbolischer Einverleibung? Dieses Phänomen ist besser zu verstehen, wenn nicht nur Weiblichkeitsfantasien, sondern auch Darstellungen asiatischer Männlichkeit berücksichtigt werden. Diese geben Aufschluss über die Feminisierung einer ganzen Kultur, wodurch Dominanz- als Einverleibungsverhältnisse begünstigt werden. Dabei ist Ein-

---

[26] Z.B. „Edelküche" oder „Günstig und schnell".

[27] S. Combahee River Collective: „A Black Feminist Statement". In: Cherrie Moraga / Gloria Anzaldua (Hg.): This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color. New York: Kitchen Table: Women of Color Press 1983, S. 210-218; Maria Lugones / Elizabeth Spelman: „Have We Got a Theory for You! Feminist Theory, Cultural Imperialism and the Demand for ‚the Woman's Voice'". In: Janet A. Kourany, James P. Sterba / Rosemarie Tong (Hg.): Feminist Philosophies. Englewood Cliffs: Prentice Hall 1992, S. 18-29.

verleibungsmetaphorik *zugleich* geschlechtlich spezifisch codiert und von biologischen Geschlechtern unabhängig.

Seit einigen Jahren erfreut sich in Berlins Neuer Mitte das Restaurant *Monsieur Vuong* auffälliger Beliebtheit. Als solches wurde es vielfach in verschiedenen Printmedien außerordentlich positiv besprochen. In der *tageszeitung* widmet Petra Welzel dem Betreiber des Restaurants, Dat Voung, ein umfassendes „Porträt", sie wählt hierfür eine ganz besonders sinnliche Sprache:

> Mit einem Teelöffel aus Holz rührt er seinen Espresso auf süßer Kondensmilch um. In Vietnam trinkt man den Kaffee im Sommer so, also im Prinzip das ganze Jahr, aber *eisgekühlt*. Die *menschliche Wärme* ist es, die Dat in Deutschland oft fehlt. Er denkt schon längst an Rückkehr, obwohl er seit drei Jahren eingebürgert ist. „Der Aufenthalt ist wichtig für meine berufliche Entwicklung, aber der Seele tut er nicht gut."[28]

Mittels der rhetorischen Figur des Chiasmus konstruiert Welzel eine spezifische Gegensätzlichkeit zwischen Vietnam und Deutschland. In Vietnam sei zwar der Kaffee „eisgekühlt" aber das menschliche Miteinander wärme, während es in Deutschland umgekehrt sei. Der Genuss „kalten Kaffees", begleitet vom „Teelöffel aus Holz" und „süßer Kondensmilch", verspricht, als Medium vietnamesischer Kultur, etwas von jener „menschlichen Wärme" zu vergegenwärtigen. Welzels sinnliche Wortwahl lädt zur Einfühlung ein, zur Identifikation mit Vuongs Leiden an der fehlenden „Menschlichkeit". Vuong wird dadurch zur Verkörperung des Leidens *seines Publikums*. Die Ursachen für Vuongs Äußerung sind zu erahnen, wenn es heißt, das *Monsieur Vuong* müsse umziehen, weil an seinem alten Standort „kein Platz im Boot mehr"[29] sei. Die Metapher vom „nationalen Boot", das durch zu viele „Ausländer" vom Sinken bedroht sei, ist fester Bestandteil rassistischen Alltagsdiskurses.[30] Indem jedoch durch die Identifikation mit Vuong dessen Position eingenommen werden kann, lassen sich die Ursachen für die „menschliche Kälte" zugunsten der Betonung „wärmender Fremde" verdrängen. Gleichzeitig findet eine Verschiebung auf ein vermeintlich mangelhaftes „deutsches Wesen" statt, das sich hier vor allem in fehlender Sinnlichkeit und Leidenschaft äußert: „Nirgendwo hätten sie sinnliche Hände für ihre Arbeit gehabt, erzählt [Vuong] und reibt dabei mit vorgehaltenen Händen seine feinen Finger aneinander. ‚Wenn du leidenschaftlich arbeitest, bist du mit allen Gefühlen und Sinnen dabei.'"[31] Menschliche Wärme bzw. Kälte werden hier nicht auf aktuelle gesellschaftliche Bedingungen zurückgeführt, sondern als kulturelle Eigenschaften essenzialisiert. Dadurch wird das implizite Bild einer „unsinnlichen" westlichen Rationalität einem emotional „wärmenden" Anderen gegenübergestellt.

---

[28] Welzel: „Der Ästhet. Eigentlich wollte der Vietnamese Dat Vuong Japanologe werden. Doch inzwischen lehrt er lieber den Genuss am Essen und am Sein. Ein Porträt". die tageszeitung, 18. Juli 2001. Hervorhebungen von mir.

[29] Ebd.

[30] Die Metaphorik erscheint besonders zynisch im Zusammenhang mit der Migrationsgeschichte von Dat Vuongs Mutter, die, nach Aussage Welzels, als eine der „Boatpeople" nach Deutschland gekommen sei.

[31] Welzel: „Der Ästhet".

Welzels sinnliche Wortwahl bezieht auch Dat Vuong selbst mit ein. Dieser sei ein „kleine[r] Mann“,

> der mit seinen 32 Jahren in blauem T-Shirt und karierten Bluejeans noch wie ein Jugendlicher aussieht und mit seinem ebenmäßigen schönen Gesicht, den ausgeprägten Muskeln und geschmeidigen Bewegungen auch genausogut Tänzer oder Filmstar sein könnte. […] Das Licht, das sich durchs Prisma der Fensterscheiben bricht, lässt Dats schwarzes kurzes Haar und die langen Augenwimpern dunkelblau schimmern.[32]

Mit dem Wissen, dass Dat Vuong vietnamesischer Herkunft ist, werden sein „schwarzes Haar“ und seine „langen Augenwimpern“ zu ethnischen Signifikanten. Diese, wie auch der Bezug auf Vuongs Körpergröße stimmen mit einem tradierten Bild „femininer“ asiatischer Männer überein, „jene fragile Körperlichkeit“, die der Westen, so Kirsten Twelbeck, zum „essentialistisch-biologischen Signal für die immanente Impotenz der ganzen ‚Rasse‘ konstruiert“ habe.[33] Im Widerspruch zur stereotypen Darstellung „asiatischer Unmännlichkeit“ stehen jedoch die „ausgeprägten Muskeln“. Die Ambivalenz zwischen Feminisierung und Männlichkeitsattributen wird durch den Hinweis Welzels‘, Vuong könne „genauso gut Filmstar“ sein, zu einer typischen. Richard Dyer beobachtet ein entsprechendes Phänomen in der Wahrnehmung des männlichen „Pin-up“, das heißt des männlichen Filmstars. Die Ambivalenz ergebe sich, mit Rekurs auf feministische psychoanalytische Filmtheorie, daraus, als Mann dem öffentlichen Blick ausgesetzt zu sein und damit eine traditionell weiblich codierten Position als betrachtetes Objekt der Schaulust einzunehmen.[34] Tatsächlich befindet sich eine Art „Pin-up“ im *Monsieur Vuong*, das mit Welzels *Porträt* verschmilzt.

---

[32] Ebd.

[33] Kirsten Twelbeck: No Korean Is Whole – Wherever He or She May Be. Erfindungen von Korean America seit 1965. Frankfurt/Main u.a.: Peter Lang 2002, S. 134.

[34] Richard Dyer: „Don’t look now. The instabilities of the male pin-up.“ Screen, Nr. 23, 3-4 (September / Oktober 1982), S. 63.



Abb. 2

In einer Besprechung des *Monsieur Vuong* in dem bereits erwähnten Stadtmagazin *zitty* ist von dem „große[n], überlebensgroße[n] Vuong", die Rede - mit dem Hinweis, der „muskelbepackte Mann mit gestreiftem Hemd und silberner Armbanduhr", ebenfalls typisches Attribut von Männlichkeit, sei Dat Vuongs Vater, der während des Vietnamkriegs als Kriegsfotograf gearbeitet habe.[35] Indem sie vom als männlich konzipierten „I / eye"[36] betrachtet werden, unterliegen, so Dyer, die „Pin-ups" einem feminisierenden Prinzip. Gleichzeitig werde jedoch bei männlichen Schauspielern gerade das exponiert, „what makes a man a man",[37] in diesem Fall Vuongs „Muskeln". Durch die gleichzeitige Feminisierung und Ausstellung von „Männlichkeit" werde die Position der Betrachtenden verunsichert, denn die Exponierung traditioneller Männlichkeitsattribute deutet auch die Möglichkeit an, das Objekt visueller Lust könne zurückzublicken und dadurch die Dichotomie von betrachtetem Objekt und betrachtendem Subjekt in Frage stellen. Ein typisches Element dieser betrachtenden Subjektposition stellt der fragmentierende Blick dar, mit dem auch Welzel Dat Vuong in ihrer Betrachtung in einzelne Elemente „zerlegt". Dieser Blick ist als typischer Bestandteil pornographischer Darstellungen erkannt worden, dessen Funktionsweise Kobena Mercer auf die Repräsentation ethnisierter männlicher Modelle überträgt. Es handele sich dabei um eine

> literal inscription of a sadistic impulse in the „male gaze," cutting up women's bodies into visual bits and pieces. […] its effect here is to suggest aggression in

---

35 Dirk Engelhardt: „Happy Hour", essen + trinken, zitty, S. 50.

36 Kobena Mercer: „Reading Racial Fetishism: The Photographs of Robert Mapplethorp". In: Emily Apter und William Pietz (Hg.): Fetishism as Cultural Discourse. Ithaca / London: Cornell University Press 1993, S. 314.

37 Richard Dyer: „Don't look now", S. 72.

> the act of looking, but not as „racial violence“ or racism-as-hate - on the contrary, aggression as the expression of frustration on the part of the ego who finds the object of his desires out of reach, unattainable.[38]

Die visuelle Zerteilung des Objekts in einzelne Elemente diene, so Mercer, der Vergewisserung der Ganzheit der Betrachtenden, die aufgrund der Unerreichbarkeit des Objekts (sehen, aber nicht berühren dürfen) und des dadurch erfahrbaren Mangels in Frage gestellt werde.[39] Der fragmentierende Blick ist, so wird am Beispiel Welzels deutlich, an kein biologisches Geschlecht gebunden, so wie sich auch die Spannung in der Betrachtung aus der Feminisierung des männlichen Objekts ergibt. Weiblichkeit und Männlichkeit stellen vielmehr Positionen dar, deren Verhältnis hier maßgeblich durch die Blickstrukturen bestimmt ist. Die Feminisierung männlicher Blickobjekte erfährt dabei durch die spezifische Formen der Ethnisierung eine Verstärkung. „Asiatische Feminität“ und offensives Zurschaustellen von Männlichkeit konkurrieren im Porträt Vuongs miteinander. Die Spannung zwischen Feminisierung und „männlicher Überlebensgröße“ wird im Bild von Vuongs Vater noch durch den Umstand gesteigert, dass es sich um einen Fotografen handelt, der nicht nur im Bild fixiert ist, sondern selbst den fixierenden Blick der Kamera repräsentiert.

Der fragmentierende Blick ersetzt im *Pars pro Toto* der Fetischisierung ein Subjekt durch ein „Ding“,[40] Vuongs Haare, Wimpern und Muskeln werden, ähnlich wie die Finger der „essenden Asiatin“, zu Fetischen, die das Begehren nach dem Fremden ausdrücken, ohne es zur Sprache zu bringen. Fetischisierung beruht, in Anlehnung an Sigmund Freuds Definition, auf der Verschiebung der Angst vor einer gefährlichen und machtvollen aber verbotenen Kraft auf bestimmte Gegenstände oder Körperteile, die mit dieser besonderen (sexuellen) Energie versehen werden.[41] Freud sieht die Ursache für den – bei ihm rein männlichen – Fetischismus in der Verdrängung der Kastrationsangst des kleinen Jungen angesichts der vermeintlich kastrierten Mutter auf ein anderes Objekt. Jeder Fetisch fungiere schließlich als distanzierend visueller, lustvoller Garant gebannter Kastrationsangst und eigener Unversehrtheit, wobei die potenzielle Bedrohung darin erhalten bleibe. Durch die Fetischisierung ethnischer Signifikanten wird diese Schaulust von der Geschlechter- auf ethnische Differenz übertragen.[42] Auch der ethnische Fetisch, hier Haare und Wimpern, hält dabei seine Bedeutung im Verborgenen, obwohl es sich um den „sichtbarste[n] aller Fetische“ handelt.[43] Fetischisierung stellt eine visuelle Strategie dar, die einen vom moralischen Empfinden „politischer Korrektheit“ nicht sanktionierten Voyeurismus erlaubt, denn Fetischismus wertet nicht ab, sondern idealisiert. Fetischismus ermöglicht beides zugleich, wie Stuart Hall schreibt: „both representing and not-representing the tabooed, dangerous or forbidden object of pleasure and desire.“[44] An der Darstellung des Dat Vuong ist zu sehen, wie

---

38 Mercer: „Reading Racial Fetishism”, S. 3151.

39 Vgl. ebd.

40 Vlg. Hall: „The Spectacle of the ‚Other‘“, S. 266.

41 Vgl. Sigmund Freud: „Fetischismus“. In: ders.: Gesammelte Werke. Bd. 14. Frankfurt / Main: Fischer 1991 (1948), S. 311-317. Vgl. auch Bronfen: „Weiblichkeit und Repräsentation“, S. 431.

42 Vgl. Mercer: „Reading Racial Fetishism”, S. 311.

43 Ebd.

44 Hall: „The Spectacle of the ‚Other‘“, S. 268.

Feminisierung des Asiatischen mit gleichzeitig exponierter Männlichkeit konkurrieren. Der „asiatische Mann" verkörpert die Instabilitäten des objektivierten Mannes. Daraus ergibt sich die Ambivalenz gegenüber Welzels männlichem Gegenüber. Im fragmentierenden und fetischisierenden Blick Welzels zeigt sich der Versuch, ihre objektivierende und dominante Position als Vertreterin der Mehrheitsgesellschaft, unabhängig von ihrem „biologischen" Geschlecht, zu erhalten.

Das „asiatische Lächeln": Visuelle und orale Lust

Am Beispiel des „Porträts" von Dat Vuong war zu sehen, welchen Effekt geschlechtlich codierte Blickpositionen für die konkurrierenden Differenzachsen Geschlecht und Ethnizität haben können. Im Folgenden sollen diese Überlegungen mit der Frage nach dem Verhältnis von visueller und oraler Lust verknüpft werden.
Charakteristisch in der Rede vom asiatischen Restaurant ist eine visuelle Strategie, die sich wiederum mit Feminisierung verbindet: Das beruhigende Lächeln des Personals. Kein anderes Motiv ist so häufig in den Kritiken asiatischer Restaurants zu finden. Das Lächeln, wie es heute in Restaurantkritiken beschrieben wird, steht in einer Tradition des Topos' vom *unergründlich* lächelnden Asiaten. Während Japan als „Land des Lächelns" gilt, ist das Motiv Teil eines generell „asiatischen" Stereotyps, wie es sich zum Beispiel im folgenden Zitat äußert:

> Chop-suey wurde Anfang unseres Jahrhunderts von amerikanischen Köchen erfunden, um aus China importierte Eisenbahnarbeiter zu füttern. Ein Gericht wider alle chinesischen Prinzipien […]. Kein Wunder, daß Chop-suey in China bis in die 80er Jahre völlig unbekannt war. Erst mit der Entspannungspolitik kamen amerikanische Touristen ins Land, die danach verlangten – und sie bekamen es mit einem Lächeln serviert.[45]

Hinter dem Lächeln, so wird hier nahegelegt, verberge sich eine ungeahnte Überlegenheit, die aus dem Wissen um die „Wahrheit" kultureller Authentizität herrühre. Potenzielle Verunsicherung entsteht dadurch, dass diese Überlegenheit nicht zum Ausdruck gebracht wird, das heißt, nicht am Gesicht des Anderen als Spiegel des Selbst ablesbar ist. Auf den Punkt bringt Rebecca Casati den Topos des geheimnisvollen und zugleich bedrohlichen „asiatische Lächelns" in der *Süddeutschen Zeitung*, wenn sie eine imaginäre deutsche Touristin ihre Erzählungen von einer Asienreise mit den Worten abschließen lässt: „Bei den Asiaten […] weiß man einfach nie genau, was sie denken. Sie lächeln immer."[46] Im aktuellen Kontext hat das „asiatische Lächeln" seine verunsichernde Wirkung verloren, es wird vor allem als Zeichen unermüdlicher Dienstleistungsbereitschaft angesehen. In einem Internetforum schreibt der User „Breton" über das *Monsieur Vuong*: „Das über alle Maßen freundliche Personal, alle samt aus Vietnam, gibt sich richtig Mühe […], bedient jeden schnell und zuverlässig, und […] immer mit einem Lächeln." Durch das Lächeln fügt sich das Personal in eine Fremdheitsinszenierung ein, die den Schwerpunkt auf visuelle Gestaltung legt. In diesem Kontext ist das Lächeln sichtbarer Garant asiatischer „Harmlosigkeit", in der die Bedrohung

---

[45] Biswas: „Das Tao des Essens", S. 18.

[46] Rebecca Casati: „Nicht anpassen! Touristen treibt eine fatale Sehnsucht, sich in die Landestracht zu werfen." Süddeutsche Zeitung, 8. / 9. Juni 2002.

durch die „gelben Gefahr“ gänzlich verschwunden ist. Es ermöglicht stattdessen einen ungestörten Konsum.

In der *zitty* heißt es über ein anderes asiatisches Restaurant, das *Pan Asia*: „Nach wenigen Sekunden wird man von einem jungen, gut aussehenden, dunkelhäutigen Kellner angelächelt und zu einem der eleganten Birkenholztische geleitet. […] Alle tragen schwarze T-Shirts und sind, egal ob Mann oder Frau, sehr hübsch anzusehen.“ Wiederum sind Männer wie Frauen unabhängig vom biologischen Geschlecht Objekte des visuellen Genusses. Bereits die verunsichernde Variante des asiatischen Lächelns korrespondierte mit Fantasien einer rätselhaften und deshalb potenziell bedrohlichen Weiblichkeit.[47] Auch das „harmlose“ Lächeln impliziert die Feminisierung des Fremden. Ien Ang stellt in ihrem Aufsatz „Der Fluch des Lächelns“ fest: Es ist „unser mädchenhaftes Lächeln, das stereotype unterwürfige Lächeln der exotischen Orientalin, das die Leute im Westen so bezaubert.“[48] Das Lächeln garantiere, so Ang, gleichzeitig die Akzeptanz asiatischer Menschen, wie es Metapher ihrer fortgesetzten Positionierung als Andere sei.[49]

In ihrem Artikel zum Brandanschlag 1992 auf das „Sonnenblumenhaus“, die zentrale Aufnahmestelle des Landes Mecklenburg-Vorpommern in Rostock-Lichtenhagen, beschreibt Constanze von Bullion das „asiatische“ Lächeln als Metapher einer Überlebensstrategie.[50] Das „Sonnenblumenhaus“ wurde 1992 ausschließlich von Vietnamesinnen und Vietnamesen bewohnt. In einer Rückschau im Dezember 2001, anlässlich der neun Jahre später aufgenommenen gerichtlichen Verhandlungen, porträtiert von Bullion die damals „Beteiligten“. Als Metapher der Fremdheit dient ihr der „Asia-Imbiss“ von Rostock-Lichtenhagen, an dem sich die widersprüchliche Haltung der Täter (und ihres Publikums) zeigen lässt. Heute wie damals manifestiert sich am „Asia-Imbiss“ eine ganz spezifische zynische Form der „Verständigung“:

> Der Wohnblock mit dem Sonnenblumenmuster, der damals brannte, hat einen neuen Anstrich, im *Asia-Imbiss* herrscht Völkerfreundschaft. „Hier hat keiner was gegen Vietnamesen“, sagt Jörg Krause und kippt einen Klaren, „aber Sinti und Roma kann ich nicht ab.“ […] Ein paar Straßenzüge weiter hatte [Tuan Ta Minh] damals einen Imbisswagen, und als die Meute sein Wohnhaus belagerte, versorgte er sie mit Nudeln und Bier. „Toni, für uns bist du kein Ausländer“, sagten die Skinheads zu ihm. Da hat der Toni gelächelt und noch eine Frühlingsrolle in die Pfanne geworfen. „99 Prozent dieser Typen sind Versager“, sagt er.[51]

Die buchstäbliche Konsumierbarkeit des fremden Essens verwandelt auch den fremden Menschen in einen „unbedrohlichen“. Minhs Fremdheit lässt sich durch das Essen

---

47 Vgl. zur rätselhaften Weiblichkeit: Freud: „Die Weiblichkeit“. Gesammelte Werke, Bd. 15. Frankfurt / Main: Fischer 1990 (1940), S. 119-145; Inge Stephan: Musen und Medusen. Mythos und Geschlecht in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Köln u.a.: Böhlau 1997.

48 Ien Ang: „Der Fluch des Lächelns. Die Ambivalenz der ‚asiatischen‘ Frau im australischen Multikulturalismus“. In: Mayer / Terkessidis: Globalkolorit, S. 287.

49 Vgl. ebd.

50 Constanze von Bullion: „Im Feuerschein der Fremdheit. Der Zuschauer, die Helferin, der Häftling und der Vietnames – jeder geht heute auf eigene Weise mit den damaligen Exzessen des Ausländerhasses um“. Süddeutsche Zeitung, 10. Dezember 2001.

51 Ebd.

auch symbolisch schlucken. Sein Lächeln verweist eher auf die „Chop Suey“ servierenden Chinesen in den USA als auf das Personal in den zitierten aktuellen Restaurantkritiken. Das Wissen, das sich darin manifestiert, ist jedoch nicht auf ein Wissen um Authentizität oder gar eine spezifische Form „asiatischer Weisheit“ zurückzuführen, sondern im Kontext der Fremdheitsinszenierung auf ein Wissen um die ambivalente Lust der Konsumierenden nach zugleich transzendierendem und gefahrlosem Genuss, wie ihn bell hooks beschreibt. Wenn Vuong in dem oben zitierten Porträt sagt, er wolle „ein anderes Licht auf die Kultur werfen, aus der er kommt. Dem negativen Bild hierzulande ein positives entgegensetzen“[52], macht dies auf eine ähnliche „wissende“ Position aufmerksam, die sich in visuellen Strategien niederschlägt. Es handelt sich dabei um ein Bild- / Blickverhältnis, wie es bereits in W.E.B. Du Bois’ Begriff des „double consciousness“ zum Ausdruck kommt:

> this sense of always looking at one’s self through the eyes of others, of measuring one’s soul by the tape of a world that looks on in amused contempt and pity. One ever feels his two-ness […] two souls, two thoughts, two unreconciled strivings; two warring ideals in one dark body […].[53]

Auch bei Du Bois erscheint das „doppelte Bewusstsein“ als „doppelter Blick“, der sowohl Metapher für ein umfassenderes objektivierendes System ist als auch auf den *visuellen Mechanismus dieser Objektivierung* aufmerksam macht, den buchstäblichen Blick, der das Fremde in seiner Fremdheit fixiert.

Das „positive Bild“, das Vuong zeigen möchte, verweist unter dem Namen „Indochina Café“ auf einen *anderen* Ort und eine *andere* Zeit. Indem das *Monsieur Vuong* auf eine romantisierende und nostalgische Repräsentationsform des Kolonialismus zurückgreift, gelingt es ihm, deutsche negative Konnotationen mit dem heutigen Vietnam zu vermeiden. Das von Frankreich kolonisierte Indochina ist für ein deutsches Publikum um so leichter konsumierbar, da es sich in sicherer Distanz zum Objekt wähnt. Vietnamesische Migrantinnen und Migranten wurden in Deutschland zur Zeit des „Porträts“ vor allem im Zusammenhang mit illegalem Zigarettenhandel[54] und rassistischen „Übergriffen“ wahrgenommen. Der Brandanschlag auf das „Sonnenblumenhaus“ sei „Symbol für neudeutschen Fremdenhass“, schreibt von Bullion.[55] Vietnam evoziert in Deutschland potenziell Assoziationen „ungewollter“ Fremdheit und Schuld, die mit der Ablehnung „dieser“ Fremden einhergeht - beides sind Assoziationen, die *Genuss* verhindern. Mit der Referenz auf ein zeitlich zurückliegendes Vietnam der französischen Kolonialzeit wird sowohl von einem deutschen potenziell fremdenfeindliche Ressentiments oder Schuldgefühle verursachenden Vietnambild der Gegenwart abgelenkt als auch die „Reise“ in eine nostalgisch idealisierte Zeit privilegiert, die aufgrund der *französischen* Kolonisierung für *deutsche* Mägen scheinbar keinen unangenehmen „Beigeschmack“ haben muss. So lassen sich die mit der Kolonialzeit einhergehenden Fremdheitsbilder ungestört konsumieren. Das „positive Bild“, das durch das *Monsieur*

---

[52] Welzel: „Der Ästhet“.

[53] William Edward Burghardt Du Bois: The Souls of Black Folk. Essays and Sketches. Chicago: McClurg & Co 1973 (1903), S. 3.

[54] Vgl. Marina Mai: „Heute schneidet Lan Karotten. Auf den Spuren der Zigarettenhändler.“ Freitag, 6. April 2001.

[55] Von Bullion: „Im Feuerschein der Fremdheit“.

Vuong den „negativen" Konnotationen entgegengehalten wird, ist vor allem *Bild*. Die von Kleinspehn beschriebene Verschiebung von der Lust am Essen auf die „Augenlust" schlägt sich auch in der Einverleibung des Fremden nieder. Oralität, die, so Kleinspehn einen Ort darstellt, an dem verdrängtes Begehren zum Ausdruck kommt, birgt hier das Begehren nach dem die Grenzen der Norm sprengenden Fremden. Zugleich findet eine Sublimierung dieser einverleibenden Lust statt, indem die visuellen Aspekte betont und die buchstäbliche Einverleibung durch die visuelle stimuliert wird. Visuelle Strategien wie das Lächeln ermöglichen ein paradoxes Begehren nach sicherer Einverleibung des Fremden.
Das „positive Bild", dass Vuong kreieren will, orientiert sich auf selbstobjektivierende Weise an diesem objektivierenden Blick der anderen. „Das Berliner Publikum ist ein unberechenbares und launisches Publikum", sagt Dat Vuong im Interview mit Petra Welzel[56], und seine Feststellung deutet auf die Gratwanderung hin, auf der sich Vuong in seinem Bemühen „schmackhaft" zu sein, befindet. Die von Du Bois beschriebene internalisierte Fremdwahrnehmung bietet Vuong die Möglichkeit, das Begehren der Mehrheitsgesellschaft zu erkennen und sein Produkt dementsprechend zu gestalten. Der doppelte Blick ist „Objektivierungsmöglichkeit"[57], die bei der Vermarktung von Ethnizität nützlich ist. Das „doppelte Bewusstsein", das Du Bois als Teil schmerzlicher Identitätssuche von African Americans beschreibt, gibt Vuong die Möglichkeit, in Distanz zu sich selbst zu treten, sich mit den Augen der anderen zu betrachten und dies auf eine Weise marktstrategisch zu nutzen, wie sie in der Kritik der „food pornography" beschrieben wird. Dass Vuong diesen Blick von außen für seine eigenen ökonomischen Interessen nutzen kann, zeigt jedoch auch die Ambivalenz der ethnischen Inszenierung. Einerseits hält der fixierende Blick der anderen die Ethnisierten in einer passiven Position, andererseits werden im *Monsieur Vuong* die Zuschreibungen, die in diesem Blick enthalten sind, auf aktive Weise genutzt. Das *Monsieur Vuong* stellt eine Sicht auf sich selbst dar, die das Bewusstsein über seinen eigenen Objektstatus beinhaltet und dieses Bewusstsein wiederum aktiv nutzt. Auch Minhs Lächeln kann als Ausdruck des „double consciousness" gelesen werden, das bei Du Bois identitätskonstituierend, als „food pornography" Marketingstrategie und hier zusätzlich Metapher einer Überlebensstrategie ist. „[T]he fastest way to a racist's heart might be through his stomach",[58] schreibt Cynthia Sau-ling Wong.[59] Das Lächeln des Personals in der asiatischen Gastronomie ist Teil einer Selbstinszenierung, die fremdes Essen „verdaulich" macht. Es ist sichtbare Metapher einer Überlebensstrategie, die darin besteht, geschluckt zu werden.

Transformationen

Die bloße Kritik an den mit der Einverleibung des Fremden immer wieder einhergehenden Stereotypen ist hinsichtlich des Erkenntnisgewinns bezüglich des Begehrens

---

[56] Welzel: „Der Ästhet".

[57] Twelbeck: No Korean Is Whole, S. 78.

[58] Cynthia Sau-ling Wong: „Big Eaters, Treat Lovers, ‚Food Prostitutes', ‚Food Pornographers', and Doughnut Makers". In: dies: Reading Asian American literature: from necessity to extravagance. Princeton: Princeton University Press 1993, S. 56.

[59] Ebd.

nach Einverleibung des Fremden unbefriedigend. Unbenanntes Zentrum und Referenz der Kritik bleibt, häufig ohne Intention, aber auch ohne Problematisierung, etwas *unangeeignetes* Anderes, eine „richtige" Authentizität, der die „falsche" Authentizität des „Warenfetischismus" nicht gerecht werde. Aufgerufen sind hier Fragen nach der Beschaffenheit und dem Verständnis von „Kultur" selbst.

Vielversprechender sind dagegen Ansätze, die die Frage nach der ethnischen Authentizität in den Kontext kultureller Prozesshaftigkeit stellen. Ang etwa plädiert für einen Begriff der „Transformation", der die Einverleibung des Anderen zum einen als universellen und notwendigen Bestandteil kultureller Prozesse versteht, zum anderen eine differenziertere Analyse *spezifischer* Aneignungsformen und -kontexte ermöglicht.[60]

Mit Ang argumentiert, stellt sich die Frage nach Authentizität nicht, sei es aus affirmativer oder kritischer Perspektive, da kulturelle Verschiedenheit, so Ang, nicht durch Globalisierung *zerstört* werde, sondern den Kontext für Produktionen neuer kultureller Formen darstellt. Diese Produktionen und Produkte sind ihrerseits durchaus lokal besonders. „Vielfalt" basiert so verstanden nicht auf lokaler Autonomie, sondern auf lokalen Aneignungsformen.[61] Diese spezifischen Formen der Aneignung können dann paradoxerweise die Grundlage für die Anerkennung lokaler kultureller Eigenheiten, bzw. für konkrete, differenzierte Kritik sein.[62]

Auch Rey Chow schreibt, die Kommerzialisierung ethnischer Differenz müsse als *Chance* verstanden werden, da sie es bisher minorisierten Kulturschaffenden ermögliche, auf eine Weise gesehen zu werden, die die vermeintlich westlichen Medien „infiziert", denn es handele sich nicht mehr um ein einseitig hierarchisches Blickverhältnis von betrachtendem westlichen Subjekt und betrachtetem exotischen Objekt, sondern um den *doppelten* Blick, mit dem minorisierte Kulturschaffende ihre eigene ethnische Kultur betrachten und der sich wiederum in ihren medialen Darstellungen niederschlägt.[63] Indem der „doppelte Blick" sowohl den Status als sehendes Subjekt zum Ausdruck bringt als auch die „Erinnerung" an einen Objektstatus beinhaltet, wird, wie am Beispiel des *Monsieur Vuong* zu sehen war, in der Kommerzialisierung des Ethnischen die Opposition von Sehen und Gesehenwerden irritiert. Durch diesen doppelten Blick werden auch Formen *innerkultureller* Gewalt sichtbar. Stereotype Darstellungen asiatischer Weiblichkeit und feminisierter Männlichkeit verweisen nicht nur auf Strukturen des Orientalismus', sondern auch auf hierarchische Strukturen innerhalb einzelner Kulturen. Sie machen, so Chow, den lokalen und globalen Status von Weiblichkeit als das zeitgenössische „Primitive" sichtbar.[64] Dabei ist Weiblichkeit wie oben dargestellt, eher als symbolische Position, denn als Repräsentation eines biologischen Geschlechts zu verstehen.

„Food pornography" als Symptom von Transformation ist so verstanden kein „Verrat" an der eigenen Kultur aufgrund falscher Selbstdarstellungen, sondern „verräterisch",

---

60 Ien Ang: LivingRoomWars. Rethinking Media Audiences for a Postmodern World. London / New York: Routledge 1996.

61 Ebd., S. 155.

62 Ebd., S. 160.

63 Vgl. Rey Chow: Primitive Passions. Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema. New York: Columbia University Press 1995, S. 180.

64 Vgl. ebd., S. 202.

Ausdruck einer Realität, die von ungleichen, inneren und äußeren Machtverhältnissen geprägt ist. Vermarktung, so Chow, ist die dominierende Repräsentationsform, durch die marginalisierte Kulturen einen Platz in der zeitgenössischen globalisierten Welt einnehmen können. Genau diese *Gewalt* werde in den derzeitigen Darstellungen „primitiver" ethnisierter Kulturen sichtbar:

> In display windows of the world market, such „primitives" are the toys, the fabricated play forms with which the less powerful (cultures) negotiate the imposition of the agenda of the powerful. They are the „fables" that cast light on *the „original" that is our world's violence*, and they mark the passages that head not toward the „original" that is the West or the East but toward survival in the postcolonial world.[65]

Die Inszenierung des *Monsieur Vuong* stellt sich so als symptomatisch in Hinblick auf die Situation vietnamesischer Migrantinnen und Migranten *in Deutschland* dar. Sexualisierung, Feminisierung, die Betonung visueller Reize und der „Zwang" zur statischen Authentizität, aber auch die Möglichkeit, diese Bedingungen zu nutzen und sie den eigenen Interessen entsprechend zu transformieren, erweisen sich als Möglichkeiten des Spielraums, der in diesem spezifischen Kontext zur Verfügung steht. Ethnisierte Küche, so schreibt Uma Narayan, sei daher vor allem Zeugnis *aktueller* Bedingungen:

> [W]hat mainstream Western eaters who are concerned about „food colonialism" need to think about most are not the original cultural contexts of these „ethnic foods" but rather the complex social and political implications of who produces and who eats such „ethnic foods" within Western contexts. Much as they may, at times willingly, signify a „somewhere else," ethnic foods as well as members of ethnic communities in the West also need to be seen as *integral parts of the Western contexts they inhabit*.[66]

Nicht nur die *mainstream* Kritik an „Verwestlichung", oder, wie hier in Uma Narayans Zitat, die Besorgnis aufgrund von „food colonialism" muss die Aussagen über reale Existenzbedingungen, die in der Inszenierung ethnisierten Essens enthalten sind, erkennen. Dies gilt auch für jene Kritik, die ethnische Inszenierung als selbstexotisierend ablehnt und dadurch wiederum – ungewollt – auf ein vermeintlich „besseres" Original verweist, dessen Status jedoch letztlich nicht weniger irreal ist, als die exotisierende Behauptung eines harmonisch sinnlichen Fremden. Aneignungen fremder Einflüsse sind ein zwangsläufiger, produktiver Bestandteil von Kultur, die in den einst marginalisierten und kolonialisierten Ländern bereits seit langem Alltag sind. Die „Mischung" sei, so Ang,

> most likely to be a taken-for-granted aspect of everyday experience where postmodernity – in the sense of an always-already „disintegrated" modernity, a modernity whose completion has failed from the start – is most manifestly palpable as a „condition" of daily life.[67]

---

65 Ebd., S. 202. Hervorhebung von mir.

66 Uma Narayan: „Eating Cultures. Incorporation, Identity, and Indian Food". Dislocating cultures: identities, traditions and Third-World feminism. New York / London: Routledge 1997, S. 183. Hervorhebung von mir.

67 Ang: LivingRoomWars, S. 158.

Die Vorstellung einer plötzlichen Vermischung von ‚Zentrum' und ‚Peripherie' sei, so Ang, ein imaginatives Nebenprodukt des späten Erwachens in der globalisierten Realität derer, die in den vermeintlichen Zentren der Welt leben. Eine so verstandene „postmoderne Mischung" ist in der Peripherie seit langem Realität. Die Angst um bedrohte Kulturen wie um bedrohte Subkulturen bringt daher vor allem die Angst um die eigene Realität zum Ausdruck. Das Fremde wird überall unter verschiedenen Umständen angeeignet, es gilt dabei aufmerksam für die Bedingungen zu bleiben, die in den Transformationen sichtbar werden. Hierarchisierung besteht jedoch auch darin, Transformationen innerhalb eines westlichen Kontextes als „Einverleibung" und innerhalb eines östlichen Kontextes als „Verwestlichung" zu bezeichnen. „Biggu Makku", der *Hamburger*, sei in Japan als „Reisburger" populär, schreibt Ang und das *Sukiyaki*, das schon Roland Barthes als japanisches Zeichen der Differenz faszinierte,[68] werde zwar heute als traditionelles japanisches Gericht wahrgenommen, sei jedoch europäischen Ursprungs.[69] Differenz lässt sich so als innere und äußere Differenz zugleich verstehen, Konsumprodukte werden dann zum Zeichen und Symptom der Transformation.

Abbildungen:

Abb. 1 *zitty*, essen + trinken, Berlin 2002 / 2003
Abb. 2 Monsieur Vuong, www.monsieurvuong.de, 09.07.2006

[68] Roland Barthes: Das Reich der Zeichen. Frankfurt / Main: Suhrkamp 1981, S. 33ff.

[69] Ang: LivingRoomWars, S. 155.