

I Got This Way from Eating Rice: Schwule asiatische Dokumentationen und die Umerziehung von Begehren¹

Nguyen Tan Hoang

In Ming-Yuen S. Ma's experimentellem Dokumentarfilm *Slanted Vision* (USA 1995) beschreibt die Filmwissenschaftlerin Laura Marks in einer Szene mit dem Titel *Bekenntnisse einer Pornozuschauerin, Teil 2* ihre Lust an schwuler *hardcore* Pornographie. Sie präsentiert ihren *fag hag*-Blick² als Teil ihrer Theorie eines S/M-Modells des Schauens. An Stelle der im phallischen Blick fixierten Opposition zwischen männlichem Subjekt des Blicks und weiblichem Blickobjekt biete ein S/M-Modell erotischen Schauens eine „fluide Beweglichkeit“³ zwischen Subjekt und Objekt, Herrschaft und Unterwerfung und produziere Vergnügen durch die Verhandlung und den Austausch von Macht. In dieser Szene fährt eine weibliche Hand mit einem kleinen Videomonitor über den Körper eines asiatischen Mannes; auf dem Monitor ist ein

¹ Zuerst erschienen in Suderburg, Erika, Ming-Yuen S. Ma (Hg.): *Resolutions 3: Video Praxis in Global Spaces*. Minneapolis (im Erscheinen). Übersetzt mit Erlaubnis der University of Minnesota Press. Copyright 2012 by the Regents of the University of Minnesota.

² Als *fag hag* wird die heterosexuelle Freundin eines schwulen Mannes bezeichnet. Anm. der Übersetzer/in.

³ Marks, Laura: Love the One You're With: Straight Women, Gay Porn, and the Scene of Erotic Looking, in: dies.: *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis 2002, S. 77.

gewöhnlicher Pornoclip zu sehen, in dem ein asiatischer Mann von einem weißen Mann gefickt wird. Während in der Szene zwei, von Marks als „haptisches und optisches“ Schauen bezeichnete Ansichten erotisierter asiatischer männlicher Körper nebeneinander gestellt werden, hören wir Marks' Beschreibung:

„Beim Sehen von schwuler Pornographie leihe ich den Blick eines schwulen Mannes auf andere Männer, habe an dem begehrenden Blick eines Mannes auf einen anderen Mann teil. Weil es zwei Männer sind, ist da ein Gefühl von Verspieltheit zwischen Betrachter und Betrachtetem, nach dem ich mich sehne, changierend zwischen sehen/gesehen werden, berühren und berührt werden, ficken/gefickt werden, oben/unten. Da ist ein Gefühl, dass sie die Positionen wechseln können. Zugleich ist die Unterwerfung eines Mannes, eines Mannes der sich dem Vergnügen hingibt, sich etwas antun zu lassen, aufregend, weil es in hetero Bildern so selten ist. Ich will nicht, dass sich immer alle entwaffnet, gleichberechtigt, gefühlig als vollständiges Subjekt behandeln. Das ist eine ermüdende Demokratie des Schauens. Es ist langweilig. Ich will, dass Macht fließender ist ...“⁴

Zwei schwulen Männern beim Ficken zuzusehen ermöglicht es Marks „alles zu sehen, was [sie] will“⁵ und eine dominante Position einzunehmen, indem sie „den Blick eines schwulen Mannes auf einen anderen Mann leiht“. Ihre offene Zurückweisung einer „entwaffneten, gleichberechtigten, gefühligten, ... [und] ermüdenden Demokratie des Schauens“ findet meine Zustimmung. Allerdings möchte ich Vorbehalte gegenüber der Art und Weise anmerken, wie Marks die spezifischen Machtbeziehungen in schwuler männlicher Pornographie übergeht, die sich der Art von Beweglichkeit und Spiel widersetzen, für die sie sich ausspricht. Wie zahlreiche schwule asiatische nordamerikanische Kulturkritiker und Künstler angemerkt haben bleiben Verspieltheit und Verhandlung von „sehen/gesehen werden, [...] ficken/gefickt werden [und] oben/unten“ für schwule asiatische Männer unzugänglich, die nur auf

⁴ Ebd., S. 76.

⁵ Diese und alle weiteren Paranthesen sind vom Autor gesetzt. Anm. der Übersetzer/in.

eine Seite der Gleichung, der von *bottomhood*⁶, verwiesen werden, wenn sie überhaupt in der Gleichung vorkommen.

Trotz dieser Probleme findet ihr Argument bei mir Anklang, weil darin die Forderungen einer Reihe von Mitte bis Ende der 1990er Jahre von schwulen asiatischen Männern in den USA, Kanada und Australien produzierten, Dokumentarfilmen wiederhallen. Diese experimentellen Dokumentationen schließen den bereits erwähnten Film *Slanted Vision* von Ming-Yuen S. Ma, mein eigenes Video *7 Steps to Sticky Heaven* (USA 1995), Tony Ayres' *China Dolls* (Australien 1997) und Wayne Yungs *The Queen's Cantonese* (Kanada 1998) mit ein.⁷ Diese experimentellen Dokumentarfilme konstruieren eine Erotik des Schauens, die die sexuelle Spannung ‚interrassischer‘⁸ sexueller Repräsentation mobilisiert, lediglich um sie auszutreiben – das heißt, um diese politisch beunruhigende Darstellung durch Bilder zu ersetzen, die stärker auf Gleichheit ausgerichtet, gefühlicher und politisch bekömmlich sind. Sie versuchen die Feminisierung und Entsexualisierung von asiatischen Männern in schwuler visueller Kultur durch die Präsentation selbstbewussten, performativen, sexuell expliziten Materials herauszufordern, das als eindringliche „Gegen-Pornographie“ auftritt. Ein zentraler Aspekt dieser ‚Umerziehung‘ von Begehren ist, das ‚falsche‘, irregeleitete Begehren des intendierten schwulen asiatischen Publikums nach weißen Männern durch

⁶ Mit *bottomhood* ist hier sowohl eine sich unterordnende Sexualposition („bottom“, „unten“, im Ggs. zu „top“, „oben“) gemeint, als auch eine potentiell subversive Subjektposition, wie sie der Autor im Folgenden ausführt. Anm. der Übersetzer/in.

⁷ Ich möchte anmerken, dass ich mich mit dem Einschluss von Wayne Yungs Video in diese Kategorie auf ein weites Verständnis dokumentarischer Praxis beziehe, da sich argumentieren ließe, dass *The Queen's Cantonese* angemessener als experimentelles Video zu charakterisieren wäre. Dennoch scheint mir die ausgeweitete Kategorisierung von Yungs Werk angesichts der Unschärfe dieser formalen Unterscheidungen im Bereich von queerem Film und Video angemessen. Wie Chris Holmlund und Cynthia Fuchs in der Einführung ihrer Anthologie zu schwulen, lesbischen und queeren Dokumentarfilmen bestätigen, sind „stabile Unterscheidungen zwischen Dokumentation, Fiktion und Avantgarde-Filmen und Videos zunehmend unhaltbar“. S. Holmlund, Chris, Cynthia Fuchs (Hg.): *Between the Sheets, In the Streets: Queer, Lesbian, Gay Documentary*. Minneapolis 1997, S. 2. Eingestehend, dass „keine absoluten Grenzen um Dokumentation gezogen werden können“ argumentieren sie weitergehend, dass „die Kraft dieser Filme, Fernsehshows und Videos von dem Fakt herrührt, dass es sich um Erzählungen handelt, die in irgendeiner Form von Wirklichkeit und Erfahrung begründet sind, eher soziale Akteure als Charaktere präsentierend“. Hervorhebung des Autors. Ebd., S. 11.

⁸ Das englische *race* wird hier durchgehend in Anführungszeichen gesetzt, um auf die nicht essentialistisch oder biologistisch gedachte Bedeutung zu verweisen. Wo explizit rassistische Zuschreibungen gemeint sind, wird *race* mit Rassifizierung übersetzt. Anm. der Übersetzer/in.

ein ‚ermächtigenderes‘ Begehren nach anderen asiatischen Männern zu ersetzen: die Bekehrung von *potato queens* zu *sticky rice*.⁹ Dieser Wechsel signalisiert vordergründig einen gleichzeitigen Wechsel in männlicher Handlungsfähigkeit: vom ‚passiven‘ Sexualobjekt (der asiatische jugendliche Liebhaber) zum ‚aktiven‘ sexuellen Subjekt (der politisierte Akteur). Ich möchte jedoch argumentieren, dass diese politisch korrekte Lektion Begehren und Identifikationen nicht gerecht werden kann, die nicht so einfach zu disziplinieren sind, insbesondere jene Begehren, die *bottomhood* und Femininität bejahen. In anderen Worten, eine solche Umerziehung führt dazu, das Spiel des Begehrens zum Stillstand zu bringen und das Begehren nach Unterwerfung und Beherrschung schwuler asiatischer männlicher Subjekte zu marginalisieren – mit dem Effekt, die „freie Wahl“ und sexuellen Möglichkeiten schwuler asiatischer Subjekte zu begrenzen.

Die Beschreibung des ideologischen Projekts dieser Videos bringt meine Verteidigung schwulen asiatischen männlichen Begehrens nach *bottomhood* und Femininität zurück zu Marks' Einsatz für eine S/M-Erotik des Schauens. Anstatt diese konkurrierenden Behauptungen als unvereinbar anzusehen (meine Kritik an Marks *und* an der von den schwulen asiatischen Dokumentationen verordneten Umerziehung von Begehren) wäre eine erhellendere Perspektive, Marks' Position als Markierung des sozialen und politischen Kontexts zu verstehen, innerhalb dessen schwule asiatische Dokumentationen eine grundsätzliche Kritik liefern; genauer formuliert fordern die Dokumentationen Marks' Unterordnung von ‚Rasse‘ unter Sexualität und Geschlecht heraus. Wie Richard Fung bemerkt, die Beobachtung, dass „die Positionen des Betrachters in Beziehung zu [schwulen männlichen pornographischen] Repräsentationen offen und im Fluss sind“ trifft nur zu, wenn

⁹ Als *potato queen* wird ein asiatischer Mann bezeichnet, der vorrangig Beziehungen zu weißen Männern hat; *sticky rice* beschreibt asiatische Männer, die Beziehungen zu anderen asiatischen Männern haben; der dritte Begriff in diesem Dreieck ist die *rice queen*, ein weißer Mann, der vorrangig Beziehungen mit Asiaten hat. Das politische Projekt schwuler asiatischer Dokumentationen, das ich hier diskutiere, geht von der Annahme aus, dass schwule asiatische, im Westen lebende Männer andere asiatische Männer nicht als begehrenswerte Sexualpartner in Betracht ziehen. Die ‚natürliche‘ Paarbildung umfasst einen jüngeren asiatischen Mann und einen älteren weißen Mann (allerdings werden Paare ‚normaler‘, die aus weißen und asiatischen Männern desselben Alters und ökonomischen Status' bestehen, s. *The Wedding Banquet*). Bis vor kurzem waren kaum sichtbare asiatisch-asiatische schwule Paare in schwulen westlichen *communities* zu finden.

alle Beteiligten weiß sind. ‚Rasse‘ führt eine andere Dimension ein, die dazu führen könnte, Mobilität zu beenden.“¹⁰ Der Umstand, dass die schwulen asiatischen Videos gleichermaßen Mobilität begrenzen, indem sie Begehren nach Angehörigen gleicher ‚Rasse‘ betonen, mindert nicht die Bedeutung und Notwendigkeit ihrer Intervention in dem Diskurs schwuler asiatischer sexueller Repräsentation zu dem spezifischen historischen Zeitpunkt der Sexual- und ‚Rassen‘-Politiken Mitte der 1990er Jahre. Vielmehr geht es mir in meiner Befragung von sowohl Marks’ S/M-Modell des Schauens als auch der *sticky rice*-Lektion der schwulen asiatischen Dokumentationen darum, die Degradierung von *bottomhood* in beiden Projekten herauszufordern. Anstelle für eine „Zeit der Gleichberechtigung“ zu plädieren, für umkehrbares visuelles und sexuelles S/M-Spiel oder bedeutsame Sexualakte mit Partnern der ‚richtigen‘ ‚Rasse‘ zu verordnen, wäre eine radikalere Lektion, eine Politik zu unterstützen, die eine Vielfalt an Begehren und Identifikationen erlaubt, einschließlich jener, die eher auf Beständigkeit als auf Mobilität beharren. Für bestimmte Subjekte kann es ein Modus kritischen Widerstands sein, den verworfenen Raum von *bottomhood* und Femininität zu bewohnen.

In seiner wegweisenden Studie zum schwul-lesbischen Kino *Now You See It* identifiziert der schwule Filmwissenschaftler Richard Dyer drei zentrale Ziele von schwul-lesbischen affirmativen Dokumentarfilmen (sein Korpus ist vollständig aus der Zeit vor 1980). Um negative Darstellungen von queeren Subjekten in der Dominanzkultur zu bekämpfen, treten schwule affirmative Dokumentationen für eine positive Repräsentation ein, was bedeutet: „Präsenz (*thereness*), das Insistieren auf dem Fakt unserer Existenz; Güte (*goodness*), das Feststellen unseres Wertes und des Wertes unseres Lebensstils; Echtheit (*realness*), das Zeigen dessen, wie wir wirklich waren.“¹¹ Signifikanter Weise weist Dyer darauf hin, dass ein Konflikt zwischen den ersten beiden Zielen, Präsenz und Güte, und dem dritten, Echtheit, besteht. In der Konsequenz schieben schwule Dokumentationen

¹⁰ Fung, Richard: Looking for My Penis: The Eroticized Asian in Gay Video Porn, in: Russell Leong (Hg.): *Asian American Sexualities: Dimensions of the Gay and Lesbian Experience*. New York 1996, S. 187.

¹¹ Dyer, Richard: *Now You See It: Studies in Lesbian and Gay Film*. New York 1990, S. 274.

zu Beginn der Schwulenbewegung „Konflikte, Widersprüche und Schwierigkeiten“¹² innerhalb der schwulen *communities* beiseite, um ein vereintes öffentliches Gesicht zu entwerfen. Zusätzlich zu dem vor-1980er Korpus, den Dyer analysiert, stehen schwule asiatische Dokumentationen in der ästhetischen und politischen Tradition von Arbeiten queerer Filmemacher *of color*, die sich in den USA, in Kanada und Großbritannien in den 80er Jahren geoutet haben, darunter Marlon Riggs, Isaac Julien, Pratibha Parmar, Cheryl Dunye und insbesondere Richard Fung.¹³ Diese Pionierarbeiten – die größtenteils experimentelle Dokumentationen waren – stellten eine kritische Herausforderung für die ‚hippen‘ narrativen *homo pmo*¹⁴ Filme der frühen 1990er Jahre dar, die als „Neues Queeres Kino“ gefeiert wurden und sich nicht explizit mit Fragen von ‚Rassen‘-Politik befassten. Wie Eve Oishi bemerkt, ging es in den Arbeiten von Riggs, Parma und anderen „augenscheinlich und explizit *um* queere schwarze, latino oder asiatische Identitäten ... [und sie repräsentierten] eine bestimmte verbindliche Identitätspolitik, die der Status von queerem Kino und Aktivismus, die Politiken der *communities of color* und die alternative Unsichtbarkeit oder Dämonisierung von queeren Subjekten und *people of color* innerhalb eines konservativen politischen Klimas erforderlich machten.“¹⁵ Neben diesen filmischen Traditionslinien machte die neue queere asiatische Sichtbarkeit, die in den 1990ern als Ergebnis politischer Organisation um schwule und asiatische Identität wie auch um HIV/AIDS-Aktivismus entstand, die Produktion dieser Arbeiten möglich (ein Kontext, den ich hier aufgrund des begrenzten Platzes nur andeuten kann).

¹² Ebd., S. 246.

¹³ Neben seinen einflussreichen Videoarbeiten, einschließlich Titeln wie *Orientalisms* (1984), *Chinese Characters* (1986), *Steam Clean* (1990) und *Dirty Laundry* (1996) waren für das experimentelle queere asiatisch-amerikanische männliche Film- und Videoschaffen Fungs kritische Texte, insbesondere der Artikel *Looking for My Penis* in besonderem Maße fruchtbar. Für eine kritische Einschätzung (und feierlichen Tribut) von Fungs Werk, s. Lee, Helen, Kerri Sakamoto (Hg.): *Like Mangoes in July: The Work of Richard Fung*. Toronto 2002.

¹⁴ „Pomo“ ist eine Abkürzung für „postmodern“. Anm. der Übersetzer/in

¹⁵ Oishi, Eve: *Bad Asians: New Film and Video by Queer Asian American Artists*, in: Hamamoto, Darrell, Sandra Liu (Hg.): *Countervisions: Asian American Film Criticism*. Philadelphia 2000, S. 226.

Wie diese verschiedenen, sich überschneidenden filmischen und politischen Genealogien verdeutlichen, stellen die Arbeiten von queeren *of color*-Filmemachern aufgrund ihres Augenmerks auf ‚Rassen‘-Themen eine dramatische Intervention in unabhängigem schwul-lesbischen Film- und Videoschaffen dar und sie erweitern mit ihren Analysen von Sexualität die Belange ‚ethnischer‘ Film- und Videoproduktion. In ihrer Anthologie *Q&A: Queer in Asian America*, die erfolgreich das Feld der queeren asiatisch-amerikanischen Forschung einführt, formulieren David Eng und Alice Hom, dass „man nicht einfach durch Sex oder Sexualität queer wird“ und dass „man gleichermaßen queer in Opposition zu anderen queeren Subjekten werden kann“. ¹⁶ In demselben Band formuliert Jasbir Puar in ihrer Analyse „queerer Diaspora“ eine prägnante Kritik an der modischen Feier „transnationaler Sexualitäten“. Sie warnt vor einem unbedachten Import von „Sichtbarkeitspolitik“ über kulturelle und nationale Grenzen hinweg, verkleidet in Begriffen von „*coming out* oder *out* sein“: „Die Privilegierung von *Out*-Sein stellt sexuelle Identität als von anderen Identitäten trennbar oder zumindest als primäre und von anderen Subjektpositionen unbeeinträchtigt dar. Dieses Narrativ behauptet eine einheimische Perspektive als eine diasporische, die zu einer globalisierenden Tendenz wird.“ ¹⁷ Schwule asiatische Dokumentationen thematisieren genau diese schwierigen Intersektionen von „einheimisch“ und „transnational“, „queer“ und „Diaspora“. Indem sie einen queeren diasporischen Raum herstellen, der die Ausübung von *sticky rice*-Begehren ermöglicht, arbeiten diese schwulen asiatischen Videos das Projekt schwuler affirmativer Dokumentationen in zwei entscheidenden Hinsichten auf kritische Weise um: die erste betrifft die Verschiebung der Zentralität der Stimme; die zweite die Rolle von sexueller *performance*. Die Videos befragen durchweg die Privilegierung der Stimme als Quelle von Wissen, Wahrheit und Authentizität. Ein entscheidender Moment ist hier der Umstand, dass für die Mehrheit der interviewten Subjekte englisch eine zweite Spra-

¹⁶ Eng, David L., Alice Hom (Hg.): *Q&A: Queer in Asian America*. Philadelphia 1998, S. 12.

¹⁷ Puar, Jasbir K.: „Transnational Sexualities: South Asian (Trans)nation(alism)s and Queer Diaspora“, in: Eng, David L., Alice Hom (Hg.): *Q&A: Queer in Asian America*. Philadelphia 1998, S. 405.

che darstellt. Immer wieder thematisieren die Videos auf prägnante Weise die Schwierigkeit, bei laufender Kamera in einer fremden Sprache über Sex und Sexualität zu sprechen. *Slanted Vision* stellt mit unbeholfenen buchstäblichen Übersetzungen vom Chinesischen ins Englische von Bezeichnungen für Geschlechtsteile, wie „Brokkoli“, „Jadeflöte“ und „Hühnerhintern“ und für Sexualakte, wie „Flugzeuge schießen“, „einen Drachen fliegen lassen“, „auf einer Kerze sitzen“ und „schwarze Bohnen herausdrücken“, Prozesse der Übersetzung und falschen Übersetzung in den Vordergrund. Wayne Yungs Video *The Queen's Cantonese* untersucht in seiner Erkundung schwuler asiatischer nordamerikanischer Identitäten und Sexualpolitiken, anhand der Inszenierung eines Konversations Sprachkurses, auf bezwingende Weise die Rolle von Sprache und Dominanz der Sprachstimme. Anstelle von heteronormativen Rollen und Ritualen, wie sie in konventionellen Sprachvideos präsentiert werden, beinhalten die Übungen und Inszenierungen in Yungs Sprachunterricht schwulensensible Szenarien wie „Cruising im Park“, „Feilschen im öffentlichen Bad“ und „Höflich den Sexpartner nach dem Sex bitten zu gehen“. Der Sprachstudent lernt Kantonesisch, indem er als schwules asiatisches Subjekt adressiert wird. Zu Beginn der „Lektion 1“ stellt uns die „Tätigkeiten“-Szene die drei zentralen Protagonisten vor, die uns bei unserer Exkursion in die kantonesische Sprache begleiten. Der erste ist ein blond gefärbter junger asiatischer Mann, der (auf Kantonesisch) verkündet: „Ich bin eine *potato queen*, das ist jemand, der es mag, es mit weißen Männern zu tun.“ Der zweite, ein dunkelhaariger weißer Franko-Kanadier, erklärt: „Ich bin eine *rice queen*, das ist jemand, der es mag, es mit asiatischen Männern zu tun.“ Der dritte, ein anderer junger asiatischer Mann, verrät uns: „Ich mache es meistens mit weißen Typen, das macht mich zur *potato queen*, aber jetzt mag ich auch Asiaten, also bin ich vielleicht *sticky rice*.“ Wie in den weiteren Lektionen des Videos deutlich wird, ist das zentrale Ziel des Konversationskurses, den Studenten die *sticky rice*-Position schätzen und annehmen zu lehren.

In *The Queen's Cantonese* ist ein pädagogisches Projekt explizit, aber auch die anderen Videos sind von einem solchen Projekt bestimmt. Eine zentrale pädagogische Strategie dieser Arbeiten ist der Einsatz sexueller Bilder. Alle vier Videos enthalten Material unterschiedlichen Levels sexueller Explizitheit, von lyrischen, *soft core* bis dreckigen, *hard core* Bildern, deren Funkzionieren als „gegen-pornographisch“ bezeichnet werden kann, da sie der Art

und Weise, wie asiatische Männer in schwuler Pornographie als passive, sich unterwerfende *bottoms* typisiert wurden, entgegnetreten. Wie zahlreiche schwule Kritiker dargelegt haben nimmt Pornographie einen zentralen Platz in schwuler männlicher Kultur ein: Es ist *der* eine Schauplatz, an dem schwule Männer ihre Sexualität imaginiert und bestätigt finden. Während uns Pornographie experimentelles Wissen über unsere Körper liefert, lehrt sie uns, nach Dyers prominenter Beobachtung, in ihrer vertrauten Form die falsche Art von Wissen. Wie ihr heterosexueller Gegenpart privilegiert schwule Pornographie die Erfahrung desjenigen, der fickt und seines unerbittlichen Drangs in Richtung sichtbaren Kommens. Dyer schreibt: „Auf der Ebene öffentlicher Repräsentation können schwule Männer als abweichend von und irritierend für Männlichkeitsnormen gedacht werden, weil wir dem Vergnügen, gefickt zu werden und der Erotik des Anus' Geltung verschaffen [...] in unserer Pornographie tritt dies in den Hintergrund.“¹⁸ In seinem Essay *Looking for My Penis* untermauert Richard Fung Dyers kritische Beobachtungen, in dem er die rassifizierte Kodierung von nordamerikanischem schwulen Porno freilegt, die, wie er überzeugend argumentiert, beharrlich asiatische Männer auf die Rückbank verweist, wo sie automatisch ihre Beine in die Luft strecken, ausgenutzt von weißen *tops*.

In *7 Steps to Sticky Heaven* werden wir in einer sexuell expliziten Szene Zeugen einer solchen Übung in schwuler rassifizierter Hierarchie des Begehrens. In „Step 3: XXX“, während einer „Werbeunterbrechung“ zwischen der Präsentation von „*sticky rice*-Jungs“, gibt ein schwuler asiatischer Mann im *voice over* darüber Auskunft, dass „jeder auf [...] Bilder von weißen Männern mit harten Körpern, Waschbrettbauch und prallen Bizeps steht“ und dass der Sprecher selbst will, dass „ihn ein weißer schwuler Mann [...] nimmt [und] dominiert“; ein anderer Mann gesteht, dass er rohen Sex mit weißen Männern mag, aber so tut als habe der Sex mit Asiaten mehr Bedeutung. Auf der Bildspur sehen wir den ‚Dominanz-Trip‘ und den ‚rohen Sex‘ vom asiatischen Videomacher selbst aufgeführt: Er wird verhauen,

¹⁸ Dyer, Richard: *Coming to Terms: Gay Pornography*, in: ders.: *Only Entertainment*. New York 2002, S. 128.

gefickt und von seinem weißen Ex-Freund dominiert. Den Erkenntnissen von Dyer und Fung folgend, können wir diese sexuell explizite Szene als das „schlechte Wissen“ identifizieren, das Pornographie vermittelt: die Fantasien von Dominierung und Unterwerfung, die verantwortlich sind für das, was Fung als Verschmelzung von asiatisch und Anus bezeichnet. Dennoch, der Umstand, dass ich eine solche Sequenz in ein Video eingefügt habe, das beabsichtigt, die Freuden asiatischer Männer aneinander zu feiern, verrät die unwiderstehliche Attraktion dieses angeblich schlechten Wissens, basierend auf rassifizierter Objektivierung und Verwerfung.

Wenn diese schwulen asiatischen Videos ein pädagogisches Projekt verfolgen, welche Lektion lehren sie? Eine Lektion in *sticky rice*-Erotik. Das Einüben verschiedener Subjektpositionen in diesen Videos – *potato queens*, *rice queens* und *sticky rice* – bildet eine wichtige kritische Ergänzung zum *coming out*-Narrativ konventioneller schwuler affirmativer Dokumentationen. Die Arbeiten ergänzen das *coming out*-Narrativ, das Realisieren der eigenen schwulen Gefühle und ihr hörbar und öffentlich machen, durch die *Bewusstwerdung* als *sticky rice*. Die interviewten Subjekte beginnen damit, in verlegenem Ton und unter nervösem Kichern, ihr Begehren für weiße Männer zu beichten und enden mit der euphorischen, feierlichen Erklärung, eine neue *und* vertraute Sexiness asiatischer Männer entdeckt zu haben. Mein eigenes Video unterrichtet den intendierten schwulen asiatischen Zuschauer darin, wie in sieben einfachen Schritten *sticky heaven* zu erreichen sei. Interessanterweise definiert das Video nicht nur *sticky rice*-Begehren, es rechtfertigt es auch. Meine aus dem *voice-off* zu hörenden Interviewfragen umfassen: „Worum geht es bei *sticky rice*?“ und „Welche Sorte Reis magst du?“; wie auch „Warum bist du *sticky* geworden?“ und „Inwiefern ist Sex mit asiatischen Männern anders?“ Trotz aller sexueller Explizitheit korrespondiert der gefühlsbezogene Ton des Videos eher mit der anti-pornographischen feministischen Definition von Erotik, die Sexualität als eine „Weise, Bindung herzustellen, Vergnügen zu bereiten und zu empfangen, Unterschiedlichkeit

zu überbrücken, Gleichheit zu entdecken und Gefühle zu kommunizieren“ versteht.¹⁹

Bis hierhin hat meine Diskussion von *The Queen's Cantonese* und *7 Steps to Sticky Heaven* die Art und Weise betont, in der die Konstruktion eines *sticky rice*-Feldes, als ein queerer asiatischer diasporischer Zwischenraum, darauf beruht, eine sexy, produktive Spannung zwischen *homoscape* und *ethnoscape* aufrecht zu erhalten.²⁰ Ich wende mich nun einem Beispiel zu, das dazu anregt, die Annahme, ein queerer diasporischer Diskurs sei notwendiger Weise immer oppositionell, zu befragen. In *China Dolls* folgen die Szenentitel, Analogien des Konsums ausschachtend, einer ähnlichen Fluchtlinie von „*Potato Queen*“ zu „*Sticky Rice*“ zu „Obstsalat“. In der Szene „*Sticky Rice*“ beschreibt Ayres eine prägende sexuelle Begegnung mit einem anderen chinesischen Mann auf seiner ersten Reise nach China, einer Geschäftsreise. Während auf der Bildspur zu sehen ist, wie Ayres Fotos knipst und die Bilder seiner Reise auf den Bildschirm projiziert werden, hören wir seine Erzählung: „Ich suchte nach meinen Wurzeln, einem Gefühl von Chinesischsein. Leider haben mich jedoch die meisten Festlandbewohner mit einem japanischen Touristen verwechselt.“ Ayres' Erzählung fährt fort:

„Aber es gab ein entscheidendes Ereignis. Ich traf einen Mann namens Robert und wir haben die Nacht zusammen verbracht. Ich hatte vorher noch nie mit einem chinesischen Mann geschlafen. Aber ich war daran gewöhnt, mich selbst anzufassen. Chinesische Haut. Hart und glatt und glänzend. Vielleicht zum ersten Mal spürte ich ein Begehren, das nichts mit ‚Rasse‘ zu tun hatte. Er wollte mich nicht, weil ich chinesisch war; ich wollte ihn nicht nicht, weil er chinesisch war. Wir waren einfach voneinander angezogen. Es war die befreiendste Erfahrung meines Lebens.“

Im Gegensatz zu dem dreckigen und aufregenden rohen Sex zwischen einem asiatischen und einem weißen Mann in *7 Steps* folgt die erotische

¹⁹ Gloria Steinem, zitiert nach Champagne, John: *Gay Pornography and Nonproductive Expenditure*, in: *The Ethics of Marginality: A New Approach to Gay Studies*. Minneapolis 1995, S. 43.

²⁰ Thomas Waugh bietet in seinem Essay *Fung: Home and Homoscape* eine überzeugende Theoretisierung eines „Clashes von *homoscape* und *ethnoscape*“ an. In: Sakamoto, Lee, *Mangoes in July*, S. 66-77.

Aufladung der *sticky rice*-Verbindung in *China Dolls* nicht aus Differenz und Machtungleichheit, sondern aus „Vertrautheit“ und Symmetrie. Während Ayres von seinem Begehren nach einem anderen chinesischen Mann erzählt, ein Begehren, „das nichts mit ‚Rasse‘ zu tun hatte“, sehen wir zwei junge muskulöse asiatische Männer gegenseitig ihre „harte und glatte und glänzende“ Haut küssen und streicheln. Stimmungsvolles Licht, dramatische Nahaufnahmen, ein chromatischer Hintergrund verschwommener gelber Wirbel und eine verlangsamte Bilderfolge lassen die physischen Unterschiede zwischen den beiden Männern undeutlich werden. Während wir die „befreidendste Erfahrung“ im Leben des Filmemachers sich entfalten sehen, werden wir Zeugen, wie beide Partner an einem „gleichberechtigten, gefühligem“ Modus des Sich-Aufeinander-Beziehens teilhaben, wie sie „sich wie vollständige [autonome] Subjekte“ behandeln, um an Marks passende Beschreibung zu erinnern.²¹ Es ist erwähnenswert, dass diese „Demokratie“ des Sehens und Gesehen-Werdens, Berührens und Berührt-Werdens nur durch Ayres' Rückkehr zu seinen Wurzeln möglich ist. Wie in den von Dyer diskutierten affirmativen Dokumentationen, werden Konflikt und Widerspruch in der durch asiatisch-asiatische Erotik hervorgebrachten Befreiung, geglättet; nationale, klassenbezogene und sprachliche Antagonismen werden unter das Banner von ‚Rasse‘ und Ethnizität subsumiert. Es macht nichts, dass die chinesischen Einwohner ihn mit einem japanischen Touristen verwechseln, was am Ende zählt ist, wie Ayres eloquent über seinen ersten chinesischen Liebhaber verkündet: „Er wollte mich nicht, weil ich chinesisch war, ich wollte ihn nicht *nicht*, weil er chinesisch war. Wir waren einfach voneinander angezogen.“ Während eine solche Behauptung einfach als Beschreibung eines von ‚Rasse‘ (*und* Rassismus) ungetrübten Begehrens gelesen werden könnte – eine Anziehungskraft, größer als Geschichte, Raum und Zeit – suggeriert der Gebrauch der doppelten Verneinung eine andere mögliche Bedeutung: „Ich wollte ihn, *weil* er chinesisch war.“

Von den vier hier diskutierten Videos befasst sich *Slanted Vision* am explizitesten mit der pornographischen Repräsentation schwuler asiatischer

²¹ Marks, *Love the One You're With*, S. 76.

Männer; folglich geht es darin direkt um die Frage, wie eine solche Repräsentation neu zu entwerfen sei. Früh in seinem visuell und theoretisch dichten Video beichtet Ma sein Unvermögen, pornographische Videos mit asiatischen Männern zu genießen, da diese häufig in verletzenden, stereotypen Rollen als Kellner, Dienstburschen, Masseur oder Austauschstudenten besetzt seien. Entsprechend schreitet Mas eigenes Video von einer trockenen, intellektuellen Analyse pornographischer Darstellungen asiatischer Männer in so schlecht betitelten Videos wie *Shanghai Meat Company*, *Eggroll for Two* und *Pacific Fever* zu einer späteren Szene mit dem Titel „Eine nicht überflüssige Sex-Szene“ voran, in der Ma Sex mit anderen asiatischen Männern hat. Diese Szene demonstriert prägnant die Funktion von sexueller *Performance* in den schwulen asiatischen Arbeiten, die ich diskutiert habe.

In selbstreflexiver Weise auf die Bedingungen ihrer Herstellung hinweisend wechselt die Szene zwischen zwei Sichtweisen auf die sexuelle Handlung: eine in mittelnaher Ansicht, auf blauem, grobkörnigen Super 8-Archivmaterial komponiert, aus der Perspektive eines Kameramannes (Quentin Lee) ‚außerhalb‘; der andere Blick, mit einer Videokamera aufgenommen, in rot glühendem Farbton und in Zeitlupe, zeigt die Perspektiven der Teilnehmer der Szene (Ma und Napoleon Lustre), die sich die Kamera hin- und herreichen. Die Szene ist mit dem hypnotischen, populären west-javanesischen Lied *Tonggeret* von Idjah Hadidjah unterlegt, außerdem mit einer geflüsterten Rezitation eines Gedichts von Lustre. Zum Ende der Szene wird der auditive Lyrizismus durch ein Interview-*voice over* unterbrochen, in dem der HIV-positive Erzähler sich auf einen Vorfall bezieht, in dem er seinen Sexualpartner davon abhalten musste, sein Sperma zu schlucken.

Für unsere Diskussion hier ist die Art und Weise interessant, in der die Szene der sexuellen *sticky rice*-Paarbildung kulturell, politisch und ästhetisch situiert ist – das heißt, die vielschichtige Selbstreflexivität der Szene macht auf diesen *sticky rice*-Ort weder als Feld von Träumen aufmerksam, das darauf wartet, gefunden zu werden, noch als Fantasie eines Ursprungs, der zu entdecken wäre, sondern als ein Ort, der selbst-bewusst in einer spezifischen Zeit und einem spezifischen Raum konstruiert wird. Als eine queere asiatische diasporische Intervention setzt sich dieses *sticky rice*-Feld aus heterogenen, unreinen, unauthentischen und konkurrierenden Elementen zusammen: eine wacklige Kamera, unterbelichtetes Super 8-

Filmmaterial, elektrische, blutende Videofarben, ein exotisch und traditionell klingendes (da nicht übersetztes) indonesisches Lied, ein Gedicht, das so gedämpft und mit Akzent auf Englisch rezitiert wird, dass es der Zuschauer kaum verstehen kann, ein chinesisch-amerikanischer Mann, der ausdrücklich *für* das Video Sex mit einem philippinisch-amerikanischen Mann hat (das heißt, es gibt hier keine romantische Rechtfertigung für Sex) und am bemerkenswertesten, das „Eindringen“ einer Krankheit in eine Szene, die eine neue und verbesserte, sexy und Lust bereitende Vision asiatisch-amerikanischer Homoerotik zeigen soll. Lustres poetische Anspielung auf eine Pilgerfahrt nach Lourdes, auf der Suche nach einem Heilmittel gegen AIDS und die Erwähnung des HIV-infizierten Sperma durch den namenlosen Erzähler stellen zwei entscheidende Momente in der Szene dar, die den unvermeidlichen Rahmen von HIV/AIDS als größeren Kontext für *jedes* Projekt der Umerziehung von Begehren in den 1990ern markieren.²² Anstatt *sticky rice*-Begehren als einen natürlichen Ausdruck einer essentiellen schwulen asiatischen Sexualität zu betrachten, die auf irgendeine Weise durch eine weiße schwule rassifizierte Ökonomie des Begehrens pervertiert und kooptiert wurde, wird *sticky rice* in *Slanted Vision* als eine politisch flektierte und kulturell spezifische Intervention in westlichen schwulen männlichen Sexualpolitiken und Politiken sexueller Repräsentation anerkannt.

Während *Slanted Vision sticky rice*-Begehren sehr viel effektiver historisiert als die anderen drei Dokumentationen, behaupte ich, dass alle vier Arbeiten an einem ähnlichen politischen Projekt beteiligt sind. Zusammengenommen kritisieren sie die Platzierung asiatischer Männer am unteren Ende schwuler sexueller Hierarchie. Mit sexueller *Performance* soll in den Dokumentationen der Mangel von sexy Bildern asiatischer Männer kompensiert und der

²² Tatsächlich sind die Auswirkungen von HIV/AIDS auf die Sexualpraktiken von schwulen asiatisch-pazifischen Männern eines der zentralen Anliegen von *Slanted Vision*. Das dritte und letzte Kapitel des Videos heißt *Culinary: The Cooking Show* und ist eine Parodie auf *Yan Can Cook*. Anstelle von Yan sehen wir wie Martina, eine philippinische *Dragqueen* und ihr treuer asiatischer *nerd* Assistent, ein Rezept für *Chicken Fuk Yew* zubereiten, das heißt, wir sehen *safe sex*-Praktiken unter Verwendung von Dildos, Zucchini, Lecktüchern und bereitwilligen Hühnern neben anderen Zutaten aus Latex und Bio-Materialien.

Betrachter „politisch [und] auch physiologisch“²³ eingenommen werden. Indem Zuschauerschaft als „sexueller Austausch“ dargestellt wird, versuchen die Videos den Betrachter zu *bewegen*, indem asiatische Männer als begehrende Subjekte *und* begehrte Objekte produziert werden. Auf Vertrautheit, Symmetrie und Gleichheit, aber auch auf Fremdheit, Ungleichheit und Neuheit basierende *Sticky rice*-Erotik triumphiert über *rice queenliness*, basierend auf Beherrschung, Objektivierung und rohem Sex.

Bedauerlicherweise ist diese Lektion für einige schwule asiatische Männer schwer zu schlucken. Der Weg vom Objektstatus, vom asiatischen jugendlichen Liebhaber zum Subjektstatus, zu befreiten *sticky rice*-Männern ist mühsam: beharrliches Begehren nach und Identifikation mit asiatischem *bottomhood* kehren sich rächend zurück. Zum Beispiel äußert Quentin Lee in *Slanted Vision* über seine kurze Zeit als Pornostar in *Shanghai Meat Company*, tatsächlich habe er sich durch die exotisierende Weise, objektiviert zu werden, begehrenswert gefühlt. In derselben Dokumentation gesteht ein anderer Interviewpartner sein intensives Vergnügen daran, von einem weißen Mann gefesselt, erniedrigt und gefickt zu werden, einfach weil er ihn mit Aufmerksamkeit überschüttet habe. Selbst die Verwendung von Reis als präferierte Metapher wird problematisch. Wie Song Cho in der Einleitung des von ihm herausgegebenen Sammelbandes *Rice: Explorations into Gay Asian Culture and Politics* betont, stellt Reis ein „lebenserhaltendes Grundnahrungsmittel asiatischer Kulturen“ dar, repräsentiert jedoch auch eine dominante „Metapher für schwule Asiaten *und* die Art und Weise, wie wir durch weiße schwule Kultur als exotische Sexpartner konsumiert werden.“²⁴ Auf ähnliche Weise listen asiatische schwule Jungs in *7 Steps to Sticky Heaven* die gleichen Eigenschaften auf, die *rice queens* häufig nennen, um zu erklären, warum sie andere Asiaten attraktiv finden: Schlitzaugen, glatte Haut, haarloser Körper, kleine braune Brustwarzen und ein niedlicher Schwanz. Ein Gefühl von Ambivalenz bezüglich Reis als sexueller Metapher

²³ Waugh, Thomas: *Walking on Tippy Toes: Lesbian and Gay Documentary of the Post-Stonewall Period 1969-1984*, in: ders.: *The Fruit Machine: Twenty Years of Writing on Queer Cinema*. Durham 2000, S. 267.

²⁴ Cho, Song: *Rice: Explorations in Gay Asian Culture and Politics*. Toronto 1998, S. 1.

wird im Video selbst angemerkt, insbesondere in den Übergangsegmenten, in denen der Videomacher eine Schale Reis isst. Ein spezifischer Moment später im Video zeigt einen dramatischen Schnitt zwischen einer steilen mittelnahen Ansicht, der den Videomacher dabei zeigt, wie er den Schwanz eines anderen asiatischen Mannes lutscht, und einer anderen Einstellung aus einer ähnlichen Perspektive, in der er gierig Reis in seinen Mund schiebt. Während die explizite Verbindung von *rice*-Schwanz-Lutschen zu Reisschale-Leeren eine buchstäbliche Verknüpfung von kulturellem Erhalt und sexueller Ermächtigung herstellt, lässt die Unersättlichkeit von Lutschen und Schieben eine gewisse Ambivalenz erkennen: Kennzeichnen diese Handlungen unstillbaren Hunger oder Zwangsernährung? Zuvor im selben Video erklärt ein *sticky rice*-Konvertit vergnügt, dass Beziehungen mit asiatischen Männern „gerade so was wie ein heißes Ding“ seien. „Ethnizität ist *in!*“ Ein anderer weist darauf hin, dass asiatische Männer, deren Partner weiß sind, ihre Beziehungen verbergen müssen: Es sei eine „Scham-Sache“, gesteht er.

Abschließend möchte ich eine energische Herausforderung einer solchen Beschämung und Disziplinierung von Begehren anbieten, indem ich mich der Arbeit der asiatisch-amerikanischen lesbischen Künstlerin Erica Cho zuwende. Zusammen mit den Praktiken von anderen Vertreterinnen derselben Generation, wie Lynne Chan, Lala/Felix Endara und Yvette Choi, reflektiert Chos Arbeit eine äußerst aufregende, gewitzte und sexy Tendenz in asiatisch-amerikanischen lesbischen künstlerischen Produktionen, die respektlos asiatische Männlichkeit re-signifiziert, ein Projekt, das entschieden nicht die (hetero- und homosexuelle) asiatisch-amerikanische männliche Rückgewinnung von Männlichkeit anstrebt. Erfrischender Weise positioniert Cho ihre re-signifizierte Männlichkeit anstatt durch Ausschluss, beständig in Beziehung zu Femininität. Asiatisch-amerikanische lesbische Filmemacherinnen wie Cho ziehen für ihre Rekonfiguration von Männlichkeit ihre Inspiration nicht aus schwulen asiatischen männlichen Kontexten, sondern aus

queeren/feministischen/lesbischen und FTM-Transgender *communities*.²⁵ Diese *communities* nehmen eine vielschichtigere und umfassendere Sicht von Geschlecht auf, sie lassen mehr Flexibilität und Subversion zu und die Produktion alternativer Männlichkeiten.²⁶ Die asiatisch-amerikanischen lesbischen Produktionen sind in eindringlicher Weise von Identifikationen geprägt, die über ‚Rasse‘, Ethnizität, Geschlecht, Generation und nationale Kontexte hinausgehen.

Chos Re-Formulierung von Männlichkeit hängt nicht notwendigerweise mit dem zusammen, was (bereits) ‚real‘ ist, sondern weist auf Möglichkeiten und Permutationen hin, die durch künstlerische Imagination und erotische Fantasie zugänglich sind. Die machtvollen Arbeit der Fantasie wird in ihrer leidenschaftlichen Re-Präsentation des verletzbaren, ethnischen männlichen Körpers in dem Video *We Got Moves You Ain't Even Heard Of (Part One)* (USA 1999) beispielhaft.²⁷ Darin stellt Cho bestimmte Szenen aus *The Karate Kid* nach, in denen der aus New Jersey umgesiedelte italienisch-amerikanische Daniel (das immer jugendliche Idol Ralph Macchio) von seinen muskelbepackten blonden kalifornischen *high school*-Klassenkameraden verprügelt und gedemütigt wird. Anstatt an den Höhepunkt heran zu *zoomen*, wenn Daniel, der Außenseiter, über seinen Gegner triumphiert, findet Cho die Momente, in denen Daniel am eindrucksvollsten unter den Macho-Drangsalierern leidet, am fruchtbarsten für asiatische lesbische erotische Inspiration. Zum Beispiel stellt Cho (in der Rolle des Daniel mit einem großen blauen Auge) an einem verlassenem Strand durch wiederholte Sturzflüge in den Sand eine Szene nach, in der er attackiert und gezwungen wird, „Sand zu essen“. Eine andere besonders schmerzhaft Szene, in der Daniel in einem öffentlichen Restaurant ein Teller Spaghetti in den Schritt seiner weißen Hosen gekippt wird, aus der Nähe von seinem weiblichen Schwarm

²⁵ FTM steht für „female-to-male“ („weiblich-zu-männlich“). Anm. der Übersetzer/in.

²⁶ Judith Halberstams Theorie weiblicher Männlichkeit ist ein wichtiger und ermöglichender Beitrag in diesem Sinn. Dennoch behaupte ich, dass Chos Arbeit Projekte wie die von Halberstam aufgrund ihrer Aufmerksamkeit für andere Männlichkeiten jenseits weiß-schwarz-Modellen erweitert. Vgl. Halberstam, Judith: *Female Masculinity*. Durham 1998.

²⁷ Cho hat das Video unter dem Pseudonym Clover Paek gedreht.

beobachtet, transformiert die Videomacherin in eine Masturbationsszene. Einfache Vorstellungen von ‚ethnischer‘ männlicher Ermächtigung durch reflexhafte Reklamation untergeordneter Männlichkeiten zurückweisend, macht sich Cho das produktive Potential von Affekten wie Scham und Erniedrigung zunutze, in diesem Fall durch deren Umlenken in sexuelles Vergnügen. Cho aktiviert ebenfalls das homoerotische Potential in der Schüler-Lehrer-Beziehung zwischen Daniel und Mr. Miyagi (Pat Morita) und verwandelt dabei einen entmannten und brutal behandelten ‚ethnischen‘ Jugendlichen in eine lesbische Ikone.

In einem jüngeren Video rückt Cho die homoerotische Spannung in der männlichen pädagogischen Situation in den Vordergrund, die in *We Got Moves* angedeutet wird. *School Boy Art* (USA 2004) erzählt die Geschichte von Franz, einem proto-queeren Latino Jugendlichen, der davon träumt, auf die Kunsthochschule zu gehen. Er präsentiert sein Portfolio und trifft den alten unergründlichen asiatischen Kunstprofessor (gespielt von Cho selbst in männlichem *Drag*), der so von Franz' Talent beeindruckt ist, dass er ihm Einzelunterricht anbietet. Der Höhepunkt ereignet sich, als der Fliege tragende Professor seinen aufstrebenden Schüler für eine Privatstunde zu dynamischem Handzeichnen in dessen Wohnung besucht. Eine Lektion in der Wiedergabe männlicher Anatomie verdoppelt sich hier zu einer Lektion in queerer sexueller Verführung von besagter Anatomie.

Anstelle eines Modells von Homosexualität basierend auf Geschlechtergleichheit, wie dasjenige, für das Marks und die *sticky rice*-Dokumentationen eintreten, wiederbelebt Cho eine bedeutende, in queerer Kulturgeschichte verschüttete Form homosexueller Beziehungen: die Generationen übergreifende Beziehung zwischen älterem/jüngeren Mann, Mentor/Mentee, Professor/Student, die in der zeitgenössischen assimilationistischen Schwulenszene zum Tabu geworden ist. Die Rolle des lüsternen Professors spielend, der seinem jungen Schützling zur Hand geht, in Kunst und im Leben, bietet Chos pervertierter Sexualakt eine Brücke für generationenbezogene, rassifizierte, ethnische und ästhetische Möglichkeiten und Chancen. Im Unterschied zu den *sticky rice*-Videos ist Chos Performance, als ein sehr behaartes asiatisches queeres Subjekt, nicht darauf aus, asiatische, durch Entmannung und Feminisierung verwundete Männlichkeit zu reparieren. Sie repräsentiert stattdessen ein kritisches Überarbeiten des pathologisierenden

Diskurses zu Homosexualität wie auch zu ‚devianter‘ asiatischer männlicher Sexualität.

Mit ihrer sexuell expliziten Masturbations-Handlung hat die Verführungsszene hinsichtlich ihrer offen gehaltenen Ziele der Umerziehung von Begehren die meiste Aufmerksamkeit vom Publikum erhalten. Im Gegensatz zum Ersatz unzulässiger ‚Kartoffel‘ durch verführerischen *sticky rice* in den schwulen asiatischen Videos, destabilisiert Cho, als ein, den harten, erigierten Schwanz eines tuntigen Latino Jugendlichen grob behandelnder koreanisch-lesbischer-in-Mr.-Miyagi-*Drag*, jede kohärente queere Position und angemessen ausgerichtete sexuelle Identität-und-Begehren. Ausgehend von dieser Sexszene, „dazu bestimmt, das Publikum zu erregen“, kommentiert Cho augenzwinkernd:

„Wenn die Leute [die *cum*-Szene in] *School Boy Art* sehen, ist häufig, nach Gelächter, ihre zweitwichtigste Reaktion eine entzückte Erregung. Sie rufen: ‚Aber ist das echt oder ist es ein Dildo?‘ oder ‚Macht sie/er das wirklich gerade?‘ oder ‚Wie können sie nur?‘ Die Performativität eines Sexualaktes befördert alle diese Fragen, die eine andere Ebene von Verspieltheit offenbaren [...] Haben sie eine Beziehung als ein Schwuler und eine Lesbe, ein Schwuler und ein Transgender-Subjekt, zwei Freunde, die ihr Geschlecht hinter sich lassen, ein Mann und eine Frau, jungfräulich in Bezug auf gegengeschlechtlichen Sex? [...] Sowohl Schwule als auch Lesben sind von ihrem eigenen Entzücken fasziniert, weil es herausfordert, was sie üblicher Weise erregend finden, nicht nur im Sinne von intergenerationellem Sex oder alte-asiatische-Männer-Sex, sondern vergeschlechtlichem Sex [...] Es ist eher ein korrigierendes Modell von Männlichkeit, weil ich die offene Neugier der Leute einlade, die Faszination oder das nicht intendierte Ineinanderübergehen von Figur und Schauspieler, Schauspieler und Regisseur. Es bedroht nicht die Männlichkeit oder Attraktivität der beiden Charaktere und es bedroht nicht meine eigene Sexualität. (Tatsächlich intensiviert es sie).“²⁸

²⁸ Persönliche Email vom 1. Dezember 2005.

Chos provokative Fragen führen uns zu Laura Marks' fluidem Modell der S/M-Zuschauerschaft zurück, mit dem ich diesen Artikel begonnen habe. Anstatt jedoch von Marks' Entfaltung einer Sexszene mit zwei (nicht rassifizierten) schwulen Männern als Beispiel einer mühelosen und sexy Umkehrbarkeit von sehen und gesehen werden, ficken und gefickt werden, möchte ich, in ihrer Mobilisierung konkurrierender sozialer Antagonismen, Chos sexuelle Szene einer queeren Pädagogik als einen äußerst wertvollen und ergiebigen Raum für das anbieten, was Marks selbst als einen „Prozess des Miteinander-Ringens, Verhandelns oder lustvollen Spiels“ beschreibt, das ein „koalierendes Publikum erotischer Identifikation“ produziert.²⁹ Zusammengefasst führt Chos queeres lesbisches *of-color*-Projekt den ultimativen destabilisierenden *und* liebevollen Geschlechter übergreifenden, *cross-sex fag hag*-Blick auf und durch.

Aus dem Amerikanischen von Anja Michaelsen und David Wise

Literatur

Champagne, John: Gay Pornography and Nonproductive Expenditure, in: *The Ethics of Marginality: A New Approach to Gay Studies*. Minneapolis 1995.

Cho, Song: *Rice: Explorations in Gay Asian Culture and Politics*. Toronto 1998.

Dyer, Richard: *Now You See It: Studies in Lesbian and Gay Film*. New York 1990.

Dyer, Richard: Coming to Terms: Gay Pornography, in: ders.: *Only Entertainment*. New York 2002.

²⁹ Marks, Love the One You're With, S. 87.

Eng, David L., Alice Hom (Hg.): *Q&A: Queer in Asian America*. Philadelphia 1998.

Fung, Richard: Looking for My Penis: The Eroticized Asian in Gay Video Porn, in: Russell Leong (Hg.): *Asian American Sexualities: Dimensions of the Gay and Lesbian Experience*. New York 1996.

Halberstam, Judith: *Female Masculinity*. Durham 1998.

Holmlund, Chris, Cynthia Fuchs (Hg.): *Between the Sheets, In the Streets: Queer, Lesbian, Gay Documentary*. Minneapolis 1997.

Lee, Helen, Kerri Sakamoto (Hg.): *Like Mangoes in July: The Work of Richard Fung*. Toronto 2002.

Marks, Laura: Love the One You're With: Straight Women, Gay Porn, and the Scene of Erotic Looking, in: dies.: *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis 2002.

Oishi, Eve: Bad Asians: New Film and Video by Queer Asian American Artists, in: Darrell Hamamoto, Sandra Liu (Hg.): *Countervisions: Asian American Film Criticism*. Philadelphia 2000.

Puar, Jasbir K.: Transnational Sexualities: South Asian (Trans)nation(alism)s and Queer Diaspora, in: Eng, David L., Alice Hom (Hg.): *Q&A: Queer in Asian America*. Philadelphia 1998.

Waugh, Thomas: Fung: Home and Homoscape, in: Kerri Sakamoto, Helen Lee: *Mangoes in July: The Work of Richard Fung*. Toronto 2002.

Waugh, Thomas: Walking on Tippy Toes: Lesbian and Gay Documentary of the Post-Stonewall Period 1969-1984, in: ders.: *The Fruit Machine: Twenty Years of Writing on Queer Cinema*. Durham 2000.

Filmografie

Slanted Vision (USA 1995, R: Ming-Yuen S. Ma).

7 Steps to Sticky Heaven (USA 1995, R: Nguyen Tan Hoang).

China Dolls (Australien 1997, R: Tony Ayres).

The Queen's Cantonese (Kanada 1998, R: Wayne Yung).

We Got Moves You Ain't Even Heard Of (Part One) (USA 1999, R: Erica Cho/Clover Paek).

School Boy Art (USA 2004, R: Erica Cho).

Autor

Nguyen Tan Hoang ist *Assistant Professor* in Amerikanistik und Filmwissenschaft am Bryn Mawr College (Pennsylvania, USA). Seine experimentellen Videoarbeiten waren u.a. im *Musée National d'Art Moderne* am *Centre Georges Pompidou*, im *Museum of Modern Art* in New York und im *Hebbel am Ufer*, Berlin zu sehen. Sein Buch *A View from the Bottom: Asian American Masculinity and Sexual Representation* erscheint demnächst bei Duke University Press.