

Ente gut, alles gut

Anmerkungen zur „Duck Soup“ von ‚Chef‘ Qiwei Zhang

In *Learning from Las Vegas*<sup>1</sup> beschreiben Robert Venturi, Denise Scott Brown und Steven Izenour ein Schnellrestaurant, dessen Architektur eine signifikante Entenform aufweist. Alles an diesem Bau ist der Funktion untergeordnet als starkes Zeichen, die Aufmerksamkeit von AutofahrerInnen zu wecken. Man sieht schon von Weitem, was man bekommt, ganz gleich wie sehr sich der Koch beim Braten in der Entenküche den Kopf stoßen mag – **What you see, is what you expect**. Alles folgt der einfachen Werbelogik eines affektiven Erkennens und Wiedererkennens. Und wenn es noch dazu etwas Leckeres zu Essen gibt, ist alles gut. Das Zeichen wird in der Erinnerung mit Erfahrungen belegt und die Gaststätte an Bekannte weiterempfohlen. Bis ein anderer Anbieter das Entenzeichen als Corporate Identity für andere Zwecke nutzt.

Das Gemälde „Duck Soup“ von Qiwei Zhang, das zugleich als Titelmotiv für eine Einzelausstellung des Künstlers wirbt, zeigt eine gebratene Ente, deren Schnabel, Keule, Rumpf deutlich erkennbar und mit einigen leckeren Beilagen garniert, in einem köstlichen Sud schwimmen. Alles scheint präzise arrangiert, um die herzhafteste Speise ins rechte Licht zu setzen. Fein komponiert und abgeschmeckt, als handelte es sich um die Darstellungen in einem Kochbuch, einer Speisekarte oder der Werbeanzeige eines Restaurants. Gleichsam in der Tradition der Stilllebenmalerei als auch in Konkurrenz zur modernen Food-Fotografie stehend, zielt diese Malerei auf das affektive Begehren der BetrachterInnen. Der offerierte Augenschmaus ist jedem Kontext von Küche oder Teller entrückt und idealisiert das mimetisch wiedergegebene Essen zum Versprechen. Die Suppe schwebt im Spektrum der Farben. Die Leinwand ist abstrakte Projektionsfläche. Das matte, leicht grünstichige Eigelb des Hintergrunds bringt als Farbkontrast die Formen im Vordergrund umso heller zum Leuchten. Und auch das aufgeklebte Reispapier sowie zwei feine farbige Linien durchkreuzen die Illusion nicht, sondern erhöhen noch den Reiz des Halbversteckten. Das Reispapier als Material erinnert an seinen Gebrauch in der Küche, als Beilage oder um andere Leckerbissen als Rolle zu formen. Selbst meist geschmacklos, halten die milchig-transparenten Blätter das darin Eingelegte. In anderer Verarbeitung und Ausprägung dient Reispapier traditionell als Bildträger für Kalligrafie und Tuschzeichnungen. Der Übergang vom Nahrungsmittel zum Bildträger ist bei

---

<sup>1</sup> Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour: *Learning from Las Vegas*, Cambridge, London 1977.

diesem Material fließend. Als Montage in Qiwei Zhangs Bild markiert und begrenzt das Papier noch einmal die Fläche der Leinwand, indem es der visuellen Illusion von Bildräumlichkeit eine materielle Haptik entgegensetzt. Als ob es darum ginge, die Entensuppe vor zugreifenden oder gar zubeißenden BetrachterInnen wie durch einen zarten Schleier zu schützen – wie die BackwarenfachverkäuferInnen die Backwaren nur mit einem kleinen Stück Papier berühren, um es für die KäuferInnen unangetastet in eine Papiertüte zu verpacken. Eine türkis- und eine magentafarbene Linien fingieren hingegen, von konstruktiver Bedeutung für den Bildaufbau zu sein und spielen wiederum mit der Transparenz des Reispapiers, das sie nur als Täuschung durchstoßen. Die Linien führen damit vor, was den Blicken und Händen der BetrachterInnen versagt bleibt. Doch wer sich all dieser optischen Sicherheitsbarrieren zum Trotz dieser malerischen Augentäuschung oder der fleischlichen Versuchung der Ente zu schnell hingibt, übersieht den sprichwörtlichen Witz, der das Gemälde selbst zur ‚Ente‘ im Sinne einer ‚Falschmeldung‘ macht – Anschauungen ohne Begriffe sind leer.

Was wird hier wirklich serviert? Zwar interpretieren Freunde der Kulinarik die traditionelle „Duck Soup“ – auch bekannt als „One Pott“ oder „Eintopf“ – immer wieder erfrischend neu, um sie auch jüngeren Generationen schmackhaft zu machen, doch darf man nicht unbedingt damit rechnen, auch nur ein einziges Stück Entenfleisch darin zu finden. Vielmehr handelt es sich um ein einfaches Arbeiteressen, das sich aus Vorhandenem oder Resten zusammensetzt. Die Unkenntnis darüber kann im Restaurant durchaus zu manchen Enttäuschungen führen.

Das Gemälde „Duck Soup“ scheint auf den ersten Blick eine wortwörtliche Übersetzung seines Titels in eine malerische Form zu sein. Im Zusammenspiel von Gemälde und Titel, zwischen Begriff und Bild, wird diese einfache Abbild-Logik jedoch fadenscheinig. Alles an diesem Gemälde ist der Funktion untergeordnet, als starkes Zeichen die Aufmerksamkeit von BetrachterInnen zu wecken. Die schmackhafte Banalität des Sujets eignet sich als vortrefflicher Köder, der sich bereitwillig schlucken lässt. Malerei kann als Malerei genossen werden, ohne dass der dargestellte Gegenstand weiter befragt werden müsste. Da von vornherein als ausgemacht angenommen werden kann, dass sich niemand für eine ‚Entensuppe‘ interessiert, lässt sich mit vollster Überzeugung behaupten, dass man nur ein Auge für die malerischen Qualitäten habe – **what you see – is what you expect**. Alles folgt der einfachen Werbelogik eines affektiven Erkennens und Wiedererkennens, das sich der Kunstkennerschaft (selbst-)versichern mag. So gelingt es, dass „noch der raffinierteste

Geschmack für erlesene Objekte wieder mit dem elementaren Schmecken von Zunge und Gaumen verknüpft wird.“<sup>2</sup> Doch gerade darin erkennt Pierre Bourdieu eine „charismatische Ideologie, die Geschmack und Vorliebe für legitime Kultur zu einer Naturgabe stilisiert“<sup>3</sup>. Als Ausdruck eines bestimmten Lebensstils ist die Begeisterung für erlesene Gaumenfreuden nicht lediglich Ausdruck eines interesselosen Wohlgefallens oder eines privilegierten Rückzugs ins Private, sondern dient der Ausdifferenzierung gesellschaftlicher Geschmacksurteile. In seiner „Soziologie der Mahlzeit“ gibt Georg Simmel zu bedenken:

„Gerade weil die gemeinsame Mahlzeit ein Ereignis von physiologischer Primitivität und unvermeidlicher Allgemeinheit in die Sphäre gesellschaftlicher Wechselwirkung und damit überpersönlicher Bedeutung hebt, hat sie in manchen früheren Epochen einen ungeheuren sozialen Wert erlangt, dessen deutlichste Offenbarung die Verbote der Tischgemeinschaft sind.“

Wo die Darstellung von Mahlzeiten als Sujet der Malerei in den unterschiedlichsten Bildkulturen erscheint, ist ihr physiologischer Nährwert zu Gunsten eines Mehrwertes in der visuellen Anschauung aufgegeben. Egal wie intensiv der Kunstgenuss auch sein mag, die BetrachterInnen werden hungrig nach Hause gehen. Sich in ästhetischer Anschauung zu üben, enthält immer auch den Aspekt, sich in Askese zu üben. Dies fällt dort umso leichter, wo der Kunstgenuss aus dem Alltag des Broterwerbs in eine autonome Sphäre der Kunst entrückt werden kann, da der Bauch schon gut gefüllt ist. In der langen Tradition von der Stillebenmalerei bis zur modernen Food-Fotografie schwingt daher immer auch eine protestantische Arbeitsethik mit. Wie beim Erntedankfest wird die eigene Produktivkraft zelebriert und transzendiert. Der Stillebenmalerei des 17. Jahrhunderts war stets eine ambivalente symbolische Botschaft inhärent. Dem optimistischen „Carpe diem“ als Aufforderung unaufhörlicher Selbstoptimierung sowie als Versprechen auf einen leistungsgerechten Fortschritt ist immer auch ein „Memento mori“ als Mahnung an die Vergänglichkeit aller Kräfte beigegeben. Die moderne Food-Fotografie als Image und Produkt eines zeitgenössischen Lebensstils lässt sich als Fortführung dieser Logik verstehen. Dem neuen Geist des Kapitalismus<sup>4</sup> sind feine Speisen ebenso wie Kunst als Distinktionsmerkmale lieb und teuer. Wo Kunst und Mahlzeit ihre metaphysische und rituelle Orientierung abgibt, darf sich jede GenießerIn dennoch des neoliberalen Mantras versichert wissen, dass jeder bekommt, was er verdient. Auch diesen in einer Gesellschaft

---

<sup>2</sup> Pierre Bourdieu, Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, 25. Aufl., Frankfurt a. M. 2016, S.17.

<sup>3</sup> Ebd.

<sup>4</sup> Siehe: Luc Boltanski und Ève Chapiello, Der neue Geist des Kapitalismus, Konstanz 2003.

der Singularitäten<sup>5</sup> dominanten Aspekt hat Georg Simmel in seiner Soziologie der Mahlzeit bereits antizipiert:

„Und gerade dieses ist eigentümlicherweise das Egoistischste, am unbedingtesten und unmittelbarsten auf das Individuum Beschränkte: was ich denke, kann ich andere wissen lassen; was ich sehe, kann ich sie sehen lassen; was ich rede, können Hunderte hören - aber was der einzelne isst, kann unter keinen Umständen ein anderer essen.“<sup>6</sup>

Will die Einführung von ‚Augenschmaus‘ und ‚Gaumenschmaus‘ mehr leisten, als ein geschmäckerisches Klischee zu bedienen, sollte sie nicht eins im anderen auflösen, sondern vorgefasste, naturalisierte Geschmacksurteile befragen.

Qiwei Zhangs Gemälde „Duck Soup“ lässt offen, welcher Schmaus aufgetischt wird. Richtet es sich an die BetrachterInnen als Gourmets (Feinschmecker) oder Gourmands (Leckermäuler oder Vielfrasse)? Lässt es sich als Sinnbild oder Metapher für eine reichhaltige Kunsterfahrung deuten, deren sozialer Wert sich nicht auf die Kennerschaft einer höheren Gesellschaft beschränkt? Oder ist es umgekehrt doch eine Persiflage – eine nachahmende Übertreibung –, welche die „feinen Unterschiede“<sup>7</sup> weniger auflöst als in all ihrer Schärfe vorführt? Wie auch immer man diese Fragen für sich beantworten mag, es könnte lohnend sein, gerade dem allzu Selbstverständlichen und Banalen einen Gedanken zu schenken. Stellt man das Verhältnis von Mahlzeit und Malerei auf den Kopf, ändert sich auch die Perspektive auf die Bedingungen und Möglichkeiten von Malerei. Um nicht als Klischee oder Selbstverständlichkeit angesehen zu werden, sollte diese als Medium immer noch mehr leisten als nur Massage oder Mahlzeit zu sein – Erst kommt das Fressen ... dann die Malerei. Oder doch vice versa?

Thorsten Schneider

---

<sup>5</sup> Siehe: Andreas Reckwitz, Die Gesellschaft der Singularitäten, 6. Aufl., Frankfurt a. M. 2018.

<sup>6</sup> Georg Simmel, Soziologie der Mahlzeit, in: Ders., Aufsätze und Abhandlungen 1909-1918, Bd. 1, Frankfurt a. M. 2001.

<sup>7</sup> Pierre Bourdieu, Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, 25. Aufl., Frankfurt a. M. 2016.