

Von der Leerstelle zum Exzess

Gastmähler und Festbankette besitzen ein szenisches Potenzial, das vor allem gesellschaftskritische Filme zu nutzen wissen. Eine Reise in cineastische Esswelten – von Luis Buñuel bis Peter Greenaway.

VON THOMAS CHRISTEN

Essen ist wie Schlafen ein Vorgang des menschlichen Lebens, der zwar notwendig ist, aber nicht per se erzählerisches oder dramaturgisches Potenzial besitzt. Es erstaunt deshalb nicht, dass die Nahrungsaufnahme in vielen Spielfilmen gar nicht gezeigt oder lediglich knapp angedeutet wird. Trotzdem nehmen wir Zuschauer an, dass «es» geschieht, dass die Protagonisten nicht hungern, dass das Essen aber zu jenen Teilen gehört, die uns vorenthalten werden, weil sie zu wenig interessant sind.

Auch das gemeinsame Essen ist zwar kein aussergewöhnlicher Vorgang, doch es enthält mehr szenische Variationsmöglichkeiten und kann weit über die blossе Nahrungsaufnahme hinaus weisen. Konflikte können sich während des gemeinsamen Essens andeuten oder ausbrechen, Gäste sich «daneben» benehmen, fehlen oder vorzeitig aufbrechen. Im Akt des gemeinsamen Essens werden Hierarchien und Handlungsmuster sichtbar. Während etwas Alltägliches abläuft, können Be-

sonderheiten in Dialog und Gestik sichtbar werden. Das Essen bildet hier den Hintergrund, auf dem andere Vorgänge ausgetragen werden – vor allem ritualisierte oder symbolische Handlungen. Hinter dem alltäglichen Akt wird das Besondere sichtbar, spiegeln sich Beziehungen, Herrschaftsverhältnisse, der soziale Status. Ein Spannungsfeld zwischen Alltäglichkeit und Selbstinszenierung entsteht, das vor allem gesellschaftskritische Filme zu nutzen wissen.

Dekadenz und Impotenz

Luis Buñuels 1972 entstandener Film «Le charme discret de la bourgeoisie» stellt ein ausgezeichnetes Beispiel für diese Tendenz der Nach-68er-Zeit dar. Er nimmt den Vorgang des gemeinsamen Essens in grossbürgerlicher Umgebung zum Anlass, ihre Dekadenz und Impotenz gnadenlos zu entlarven. Während des gesamten Films versuchen die Protagonisten dieser Klasse nämlich vergeblich, ein gemeinsames Mahl einzunehmen. Immer wieder wird der Vorgang verzögert, gestört, schliesslich verhindert. Die Bourgeoisie wird damit nicht nur der Lächerlichkeit preisgegeben, sondern sie wird auch der Möglichkeit beraubt, sich zu inszenieren und zu definieren.

Alain Tanners «Jonas qui aura 25 ans en 2000» widmet sich drei Jahre später ebenfalls der Gesellschaftskritik, sucht aber zugleich nach möglichen Alternativen. Der Esstisch wird hier zum wichtigen Ort, an dem sich die acht Protagonisten immer wieder treffen und ausgiebig diskutieren, ihre Utopien denken und manchmal auch ausprobieren. Hier symbolisiert das gemeinsame Essen die trotzige und zugleich lustvolle Solidarität in einer Zeit nach der Revolution, in der sich der Wind

zu drehen beginnt. Dass der Lehrer in seinem Geschichtsunterricht die Blutwurst einsetzt, um Grundmechanismen historischer Vorgänge darzustellen, zeigt augenfällig, wie sehr der Film die Verbindung von Alltäglichem und Besonderem – ganz im brechtschen Sinne der Verfremdung – sucht.

Exzess als Tabubruch

Die Alltäglichkeit des Essens kann leicht überwunden werden, wenn das, was sonst kaum der Rede wert wäre, Dimensionen annimmt, die es zum Aussergewöhnlichen macht. Etwas Skandalöses oder gar ein Tabubruch sind Elemente, die in einem Film zur zentralen inhaltlichen und auch formalen Hauptachse, zum Dreh- und Angelpunkt werden können. Wie kann man sich das vorstellen? Drei Beispiele aus der neueren Geschichte des Films – «Sedmikrasky» von Vera Chytilova (1965), Marco Ferreris «La grande bouffe» (1973) und Peter Greenaways «The Cook, the Thief, his Wife and her Lover» (1989) – sollen das Konzept des Exzesses verdeutlichen, zugleich aber durch den verschiedenartigen Hintergrund auch Differenzen und Entwicklungen aufzeichnen.

Historisch sind mit diesen Filmen auch drei verschiedene Techniken der Skandalisierung verbunden: die in einen modernistischen Kontext eingebettete Anarchie der Sechzigerjahre, die Kritik an der Inhaltsleere einer Überflussgesellschaft der frühen Siebzigerjahre und schliesslich der scheinbar tabulose Umgang in einem dekonstruktivistischen, postmodernen Kontext, in dem alles möglich ist. Der menschliche Körper wird hier schliesslich zur Ware, die sich auch kochen und essen lässt.

Dr. Thomas Christen ist wissenschaftlicher Mitarbeiter und Lehrbeauftragter am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich. Seine Dissertation «Das Ende im Spielfilm: Vom klassischen Hollywood zu Antonionis offenen Formen» ist kürzlich bei Schüren (Marburg) in der Reihe «Zürcher Filmstudien» erschienen.



Essen dient primär der Nahrungsaufnahme, doch Essen kann auch Lust bedeuten. Ein Exzess entsteht dann, wenn diese Lust sich kaum oder gar nicht mehr an der Primärfunktion orientiert, sondern andere Wege geht. Der frühe komische Film erkannte dieses Potenzial; bald erschloss sich der Slapstick neben der Verfolgungsjagd in der Tortenschlacht ein neues Spielfeld. Während die Verfolgungsjagd mehr den Gesetzen des Erzählens gehorcht, betont das Um-sich-Werfen mit Lebensmitteln die pure Attraktion und verschafft dem Zuschauer die Lust, einem Vorgang zuzuschauen, den er oder sie vielleicht auch gerne vollziehen würde.

«Sedmikrasky» (Tausend-schönchen, CSSR 1965) von Vera Chytilova entsteht zwar in den 1960er-Jahren, doch die zwei Hauptfiguren, beide tragen den Namen Marie, scheinen direkte Nachfahren der Slapstick-Komiker zu sein. Sie sind infantil, leben ganz nach dem Lustprinzip, orientieren sich wenig an den Erfordernissen der Realität und schon gar nicht an jenen des kommunistischen Staates. Wenn sie sich langweilen – und das kommt oft vor –, lösen sie eine Kette von Unsinnigkeiten aus, an deren Ende im schlimmsten Fall Zerstörung steht.

Gegen Ende des Films gelangen die beiden Protagonistinnen zu einem Bankett, ausgestattet mit erlesenen Leckereien und wohl für Spitzenvertreter des Arbeiter- und Bauernstaates vorgesehen. Da sie sich alleine im Saal aufhalten, fallen bald alle Hemmungen. Am Anfang steht das Naschen im Vordergrund – da ein Stückchen, dort ein Schlückchen. Doch das Herauspicken der Rosinen wird bald zu langweilig, Marie I und II beginnen kreativ

Esswaren zusammenzumischen, die nicht zur Vermengung vorgesehen sind, immer schriller und unverdaulicher werden die Kombinationen. Die Eskalation lässt nicht lange auf sich warten.

Bald sieht das kalte Buffet nicht mehr allzu repräsentativ aus. Der Kreativität sind kaum Grenzen gesetzt, wenn die Ehrfurcht flöten geht, der Spieltrieb dominiert und die Moral kaum eine Rolle spielt. Esswaren werden zu Wurfgeschossen. Den beiden Frauen macht es sichtlich Spass, mit den Schuhen über die Tische zu stolzieren und dabei keinerlei Rücksicht auf das zu nehmen, was sich gerade darauf befindet. Innerhalb kürzester Zeit verwandelt sich das kalte Buffet, Symbol dafür, dass auch Planwirtschaft Wohlstand zu erzeugen vermag, in ein Trümmerfeld.

Innerhalb der Partei wurde diese Szene wegen der sinnlosen Vergeudung von Lebensmitteln heftig kritisiert. Regisseurin Chytilova nahm es gelassen und widmete ihren Film all jenen, die sich über einen zertretenen Salat aufregen – während, wie die letzten Bilder des Films zeigen, die Welt in Trümmer geht.

Männliche Fressorgien

In Marco Ferreris Film «La grande bouffe» (F/I 1973) ziehen sich vier gutsituierte Männer im mittleren Alter immer wieder einmal übers Wochenende in eine herrschaftliche Villa zurück, wo sie Fressorgien veranstalten. Doch diesmal nimmt das sich wiederholende Ritual radikalere Dimensionen an. Bereits früh deutet sich die Möglichkeit eines tödlichen Ausgangs des Essexzesses an. In seinem Film scheint Ferreri somit die Tatsache, dass im 20. Jahrhundert immer noch viele Menschen verhungern, bewusst in ihr Gegenteil zu verkehren. Er bringt

damit einen gesellschaftskritischen Subtext ein, auch wenn dieser im Film selbst nicht manifest wird.

Die Fresslust paart der Regisseur mit der Raffinesse und Vielfalt der Zubereitung der Speisen. Die Herren sind aber nicht nur ausgewiesene Gourmets, sie scheinen auch, gelangweilt von ihrer bürgerlichen Existenz, die Grenze zu suchen – das Mass, wie viel ein Mensch in sich zu stopfen vermag. Da ein Protagonist nach dem anderen genau diese Grenze überschreitet, ist der jeweils eintretende Tod nicht sonderlich überraschend. Überraschend ist aber die Verdichtung der Todesfälle in einer kurzen Zeitspanne.

Zudem setzt uns Zuschauern mit der Zeit zu, dass es in diesem Film fast nur ums Kochen und anschliessende Verspeisen geht. Der Film spart dabei nicht aus, welche Folgen eine Überforderung der Verdauungskapazität zeitigen kann. Esslust, die im Film immer wieder sexuell konnotiert ist, besitzt im Exzess Aspekte, die nicht sehr appetitlich wirken. Übelkeit, Erbrechen, Blähungen und daraus resultierende geräuschvolle Abführungen – bis anhin war solches auf der Leinwand visuell und akustisch kaum zu sehen gewesen.

Im Vergleich mit dem zehn Jahre später entstandenen «The Meaning of Life» (GB 1983) der britischen Komikertruppe Monty Python wirkt «La grande bouffe» zwar nicht gerade zahm. Die dargestellten Exzesse sind aber doch weit entfernt von den Geschmacklosigkeiten des verschiedenen Episoden umfassenden britischen Films. Eine dieser Episoden spielt in einem Nobelparadise, das von einem nicht nur in Bezug auf die Körpermasse monströsen Gast heimgesucht wird. Die permanente Völlerei hat



Bild: Allants Ltd., London/Den Haag

bei ihm bereits zu einer weitgehenden Deformation des Körpers geführt. Auch er wird den Essexzess nicht überleben. Das Ende malen Monty Python in drastischen Farben aus – der unappetitliche Gast mit seinem schwabbligen Äusseren zerplatzt wie ein Ballon.

Kannibalistischer Greenaway

«Cannibal!», schleudert die Ehefrau am Ende von Peter Greenaways «The Cook, the Thief, his Wife and her Lover» (GB 1989) ihrem Mann, dem Besitzer des Schickeria-Restaurants «Le Hollandais» entgegen, bevor sie ihn mit einem gezielten Revolverschuss ins Jenseits befördert. Der Kannibale, im Titel des Films als «Dieb» bezeichnet, ist zwar tatsächlich eine ausserordentlich widerwärtige Person. Doch kannibalistisch ist eigentlich das System, das er betreibt. Zwischen Menschen und Dingen wird dabei kaum ein Unterschied gemacht – sie werden beide als käuflich und vollständig verfügbar erachtet.

Die Schlusszene ist der Vollzug einer Rache der Ehefrau, die Dimensionen einer griechischen Tragödie annimmt. Nachdem die Frau geduldig die verbalen und

auch gewalttätigen Exzesse ihres Mannes ertragen hat, versucht sie seiner totalen Besitzergreifung und Einverleibung zu entfliehen, indem sie sich heimlich mit einem Gast, einem eher unscheinbaren Buchhändler, trifft und sich in diesen verliebt. Doch diese Flucht bedeutet nur ein kurzes Innehalten. Der Ehemann reagiert mit einem Tobsuchtsanfall und stösst schliesslich eine folgenschwere Drohung aus: «I'll kill him and I'll eat him!»

Ersteres lässt der gehörnte Ehemann durch seine Gehilfen erledigen. Diese spüren den Liebhaber auf, quälen ihn und bringen ihn, während die Frau ausser Haus weilt, zu Tode. Die Frau wiederum wird dies später nicht auf sich beruhen lassen: Sie macht den Chefkoch des Restaurants zum Gehilfen ihrer furchtbaren Rache. Sie überredet ihn dazu, den Leichnam zu kochen und ihn zu einem Festmahl zuzubereiten. Damit setzt sie den zweiten Teil der Drohung in die Realität um.

Greenaways Film wartet mit allerlei schockierenden Szenen auf, doch das Bild des wie ein Spanferkel knusprig gebratenen Liebhabers, kunstvoll arrangiert mit allerlei Gemüse, auf einer rie-

«Ich hab dich zum Fressen gern»:

In Peter Greenaways Film

«The Cook, the Thief, his Wife

and her Lover» erhalten

solch scheinbar harmlose Liebes-

bezeugungen einen scheuss-

lichen Nachgeschmack.

sigen Tafel serviert als Henkersmahlzeit, lässt auch hartgesottene Zuschauer zusammenzucken. Es schreibt sich als visuelle Ungeheuerlichkeit in unser Gedächtnis ein, gerade weil es die Fantasie ausschaltet und weil der Widerspruch zwischen ästhetischem Ansprechen und würgendem Ekel eine Balance findet. Und diese ist schwer zu ertragen, weil sie sich der Eindeutigkeit gerade entzieht. «Ich hab dich zum Fressen gern» – in Peter Greenaways dekonstruktiver Konzeption erhalten solche scheinbar harmlosen Liebesbezeugungen einen scheusslichen Nachgeschmack.

