

Karin Esders

## Küche und Kino

### Von Lust und Frust des kulinarischen Films

In Henry Jagloms Film *EATING* (USA 1990), dessen Stil an eine ethnographische Dokumentation erinnert, werden die weiblichen Gäste einer Geburtstagsfeier gefragt, worum es beim Essen gehe. In einer Serie von rasch hintereinander geschnittenen Nahaufnahmen äußern sich die Frauen in Statements über ihre Beziehung zum Essen:

„What do you think it’s about?“ / „Love.“ / „Survival.“ / „Affection and power. And attention.“ / „It was my pal.“ / „My best friend.“ / „It kept me safe. It kept you away if I wanted you to be away.“ / „It feels like there’s life in the house. It feels like there’s someone to come home to ...“ / „I eat a lot of food because I’m pissed off.“ / „Food for me was like an angry lover, an abusive lover. And for the moment I got off on it and than afterwards I felt horrible.“ / „Control.“ / „Controlling my rage and controlling anxiety.“ / „Something inside me that can’t be satisfied that always needs to be comforted and sedated.“ / „It’s the flow of life.“ / „Daddy approval.“ / „For me its quite natural.“ / „A silent companion, you know.“ / „It’s hunger, it’s satisfaction, it’s comfort.“ / „Protection.“ / „Life.“ / „Company.“ / „It’s everything.“

Das Geburtstagsfest, das eigentlich Anlass geben sollte zu genüsslichen Gaumenfreuden, ist hier von filmischen Einzelbefragungen durchbrochen, die den Interviewten Bekenntnisse über ihre Beziehung zum Essen abverlangen. Man fühlt sich erinnert an Foucaults Analyse des Bekenntnis- und Diskursivierungszwangs, dem die Sexualität in früheren Jahrhunderten unterlag. Das Essen wird einem filmischen Diskurs unterworfen, in dem individuelle Lust- und Schuldgefühle und gesellschaftliche Ge- und Verbote miteinander ringen. Diesen gesellschaftlichen Druck macht Jagloms ironischer Film deutlich. Die amerikanischen Frauen umkreisen in ihren Gesprächen und Äußerungen obsessiv das Thema des Essens, aber als schließlich der Geburtstagskuchen herumgereicht wird, versagen sich alle den Genuss. Essen ist für sie eben keine natürliche, sondern eine widersprüchliche, zugleich lustversprechende und schuldbehaftete Angelegenheit, die von geschlechtsspezifischen Schönheitsidealen und puritanischer Affektbeherrschung dominiert wird.



Abb. 1 *YIN SHI NAN NU (EAT, DRINK, MAN, WOMAN, Taiwan 1994, Ang Lee)*

## Kino-Völlereien

Die Ambivalenz von Lust und Schuld, Befriedigung und Verzicht prägt zahlreiche Filme, die sich um das Essen drehen. Wenn das Kino vom Speisen, Trinken und Feiern erzählt, so oszilliert es zwischen lukullischen Augenfreuden und asketischer Zurückhaltung, opulenter Ausschweifung und melancholischer Entsagung. Insofern haben Filme über das Essen mitunter etwas Pornographisches: Sie versprechen alles zu zeigen und erzeugen so ein Begehren, das sie nie erfüllen können. Wenn Mr. Chu in der langen Eingangssequenz von Ang Lees Film *YIN SHI NAN NU (EAT, DRINK, MAN, WOMAN, Taiwan 1994)* das Sonntagessen für seine drei Töchter vorbereitet, konzentriert sich die Kamera abwechselnd auf sein Gesicht und auf seine fingerfertigen Hände. Mit präziser Geschicklichkeit enthäutet er den Fisch, entkernt die Chilischoten, zerschneidet den Speck und stiftelt das Gemüse. Keine Schuppe des Fisches und keine Faser des Fleisches entgehen der Kamera. Der begehrende Blick, der sich im pornographischen Film am ‚Geheimnis‘ (vor allem) des weiblichen Körpers delectiert, gilt hier den Ingredienzien eines verschwenderischen Mahls.

Wie der pornographische, so erschien auch der kulinarische Diskurs lange Zeit als ein „unsprechbarer“, trivialer, schuldbeladener Diskurs, der zu zügeln und zu zensieren war. „The subject of food,“ schrieb Roland Barthes, „connotes

triviality or guilt“ (1961, 21). Für das Kino war die Küche ein marginaler Ort, dessen Geheimnisse allenfalls in Doris Day-Komödien, bitteren Satiren oder von routinierten Fernsehköchen offenbart werden konnten. Der Lust am Essen und der Lust am Kino haftete Trivialität an, beide wurden gern dem Bereich der niederen Instinkte oder des ‚Weiblich-Banalen‘ zugeordnet. Die Völlerei ist eine der sieben Todsünden, und die ‚Massenkunst‘ der Kinematographie erschien als nicht minder sündige Ausschweifung. Kritiker des Kinos warnten immer wieder vor der ‚schädlichen Kost‘ des Trivialfilms, vor seinen ‚verdorbenen‘ Inhalten und ‚ungesunden‘ Effekten. Filme, so scheint diese Perspektive nahezulegen, werden wie Nahrungsmittel einverleibt, und schlechte Filme verderben Körper, Geist und Geschmack. Essen wird dabei zur ergiebigen Metapher für eine als maßlos und unkritisch beargwöhnte Zuschauerhaltung.

## Der Theoretiker im Kino: an der Mutterbrust?

Nun wurden seit den 70er Jahren mit der akademischen Erforschung des Kinos und seiner Zuschauer solche vereinfachenden Wirkungsmodelle obsolet. Gleichwohl bediente sich insbesondere die psychoanalytische Filmtheorie eines Metaphernstraußes, in dem Filmrezeption und Nahrungsaufnahme abermals eng zusammengebunden wurden. So behauptete etwa Jean-Louis Baudry, dass im Kino die ursprünglichen Bedingungen der oralen Phase wiederholt würden, in der die eigenen Körpergrenzen noch nicht von der mütterlichen Brust geschieden seien. Im Kino sauge sich der Zuschauer – wie das Baby an der Brust – an den filmischen Bildern fest und verfallende in einen lustvollen Zustand von Einheit und Verschmelzung (1975, 313). Ähnlich argumentierte der amerikanische Filmtheoretiker Robert T. Eberwein, wenn er behauptete, die Kinoleinwand erwecke früheste Erinnerungen und Träume an die nährenden Brust und eröffne geradezu atavistische Erfahrungen, die mit dem Verlust des Egos einhergingen:

Film [...] makes us babies again, and reverses the process of ego differentiation by plunging us back in memory to that moment of identification with the source of nutrition. Film's overwhelming images invite a return to that state in which the ego dissolves. (1986, 53)

Indem nun die beiden Filmtheoretiker die Beziehung zwischen Zuschauer und Leinwand mit der des Säuglings an der Mutterbrust vergleichen, erzeugen sie ein Konnotationsfeld, in dem sowohl das Essen als auch das Kino als eine Form der regressiven Symbiose erscheinen. Die selbstvergessene Aufnahme von Filmbil-

dern oder von Nahrungsmitteln führe demnach zu einer ebenso bedrohlichen wie lustvollen Auflösung von Grenzen: Die Grenzen des eigenen Körpers zwischen innen und außen, zwischen Subjekt und Objekt verschwimmen.

Beim erneuten Lesen der mittlerweile leicht angejahrten theoretischen Überlegungen bleibt jedoch unklar, ob der konstatierte Ich- und Kontrollverlust, diese wonnevolle Verschmelzung als eine grundsätzlich abzulehnende Reaktion gesehen werden muss, die jedem aufgeklärt-autonomen Subjektstatus zuwiderläuft, oder ob die beiden Theoretiker nicht selbst schwanken zwischen der als lustvoll erfahrenen Kinosituation und der gleichzeitig eingeforderten kritischen Distanz zum Untersuchungsobjekt. Wie es scheint, stehen sich hier zwei widerstreitende Haltungen gegenüber, die über die Essensmetapher miteinander verkreuzt werden. Auf der einen Seite findet sich der kritisch-distanzierte Analytiker, der sich unter Berufung auf anerkannte Theorien von seinem Gegenstand abzugrenzen und einen differenzierten, wissenschaftlich fundierten Standpunkt einzunehmen hat; auf der anderen Seite der gierig verschlingende, sich dem Fluss der Bilder bereitwillig hingebende Zuschauer, der eben jenen befriedigenden Zustand von Ganzheit und Einheit zurückersehnt, den Baudry und Eberwein an der Mutterbrust imaginieren. So zeigen diese theoretischen Texte der 70er Jahre eine unaufgelöste Ambivalenz, die – gewissermaßen unbewusst (um in der psychoanalytischen Terminologie zu bleiben) – zwischen identifikatorischer Verschmelzung und kritischer Reflexion vexiert. Damit blieben auch für die psychoanalytische Filmtheorie die Lust am Kino und implizit ebenso die Lust am Essen ausgesprochen ambivalente Regungen, in denen *jouissance* und Schuldgefühle, symbiotischer Ichverlust und der Wunsch nach Selbstbeherrschung miteinander im Widerstreit liegen.

Doch gerade das unaufgelöste Changieren zwischen divergenten Haltungen gibt den zitierten Texten eine möglicherweise unbeabsichtigte Offenheit, die vielen vorhergehenden Kino- und Zuschauertheorien fehlt. So wurde die identifikatorische, distanzlose Rezeptionshaltung gegenüber dem Kino oder der populären Literatur immer wieder als eine typisch ‚weibliche‘ Unterwerfungsphantasie entlarvt, als „kitschy attitude“ belächelt (vgl. Buchwald 1991). Gerade die weinende Leserin sentimentaler Romane oder die lustvoll schluchzende Zuschauerin von Melodramen oder Frauenfilmen erschien wegen ihrer körperlichen Reaktionen lange als Ausbund einer falschen, weil kritik- und widerstandslosen Textrezeption. Demgegenüber weist sich eine ‚maskuline‘ Rezeptionsposition durch eine differenzierende, reflektierende und letztlich unkörperliche Distanz aus, die gegenüber dem Textobjekt oder dem Kinoapparat einen eindeutigen Subjektstatus einzunehmen vermag, sich damit aber auch die schwelgerische Vermengung versagt.

## BABETTES FEST als Reflexion über das Kinoschauen

Während in den referierten Theorien die metaphorische Betrachtung von Essensaufnahme und Kinoschauen einen kritischen Impetus impliziert, lassen sich viele ‚kulinarische Filme‘ als spielerisch-reflexive Kommentare auf diesen Analogisierungsgestus lesen. Als ein wohlbekanntes Beispiel kann hier *BABETTES GÆSTEBUD* (*BABETTES FEST*, Dänemark 1987, Gabriel Axel) herangezogen werden. Ein Film, der den Zwiespalt von Verschmelzung und Distanz, von Lust und Frust am kulinarischen bzw. kinematographischen Genuss umkreist und ihn auf ironische Weise wendet. Babette (Stéphane Audran), Kommuniardin und Chefköchin eines der besten Pariser Restaurants, dem „Café Anglais“, flieht 1871 aus Frankreich in ein abgelegenes Fischerdorf auf der Insel Jütland, wo sie in den Dienst von zwei älteren Schwestern tritt. Die beiden führen die Sekte ihres seit langem verstorbenen Vaters weiter, und einmal wöchentlich versammelt sich die kleine Gruppe von altgewordenen und einander mit zunehmender Missgunst beäugenden Sektierern in ihrem asketisch geführten Haus. Viele lange Jahre kocht Babette ihnen die gewünschten frugalen Mahlzeiten, die hauptsächlich aus Biersuppe, Hirsebrei und Stockfisch bestehen. Als sie schließlich in einer Lotterie 10 000 Francs gewinnt, erbittet Babette die Einwilligung der Schwes-



*Abb. 2–4 Die jütländischen protestantischen Gemeindemitglieder wollen ein entsagungsvolles und gottgefälliges Leben führen und verlieren so kein Wort über die ihnen servierten Köstlichkeiten, einzig der General weiß das erlesene Mahl zu schätzen: *BABETTE'S GÆSTEBUD* (*BABETTES FEST*, Dänemark 1987, Gabriel Axel)*



tern, ein Gala-Diner, „un vrai dîner français“, zu Ehren des hundertsten Geburtstags des Propstes zu kochen. Zum größten Entsetzen der beiden enthaltsamen Damen schafft die Französin die seltensten Zutaten herbei, einschließlich einer lebenden Riesenschildkröte, und bereitet ein opulentes Mahl in ihrem bescheidenen Haushalt vor. Die Gemeindemitglieder beschließen, am Essen teilzunehmen, aber kein einziges Wort über Speis und Trank fallen zu lassen, weil sie fest davon überzeugt sind, dass nur ein entsagungsvolles Leben ein gottgefälliges Leben sei. Nachdem der Film die zölibatäre Tristesse und genügsame Beschränktheit der jütländischen Protestanten ausführlich geschildert hat, beginnt schließlich das zauberhafte Mahl. Der einzige, der an diesem Abend das erlesene Essen zu schätzen weiß, ist der Ehrengast General Lorenz, der vor vielen Jahren schon einmal im *Café Anglais* gespeist hat und sich vor Verblüffung und Entzücken kaum halten kann (Abb. 2–4). Die zerstrittenen Alten hingegen verlieren, wie vereinbart, kein einziges Wort über die aufgetragenen Köstlichkeiten, lassen jedoch ihren Groll aufeinander fahren und finden sich am Ende zu einem skurrilen Tanz unter sternklarem Winterhimmel zusammen (Abb. 5).

Die Geschichte von einer Fremden, die in ein hinterwälderisches Nest gerät, und hier mit Liebe und Hingabe der Unduldsamkeit der Gemeindemitglieder entgegenwirkt, ihre Schuldgefühle zum Schmelzen bringt und ihnen durch das gemeinsame Mahl ein neues Gefühl von Gemeinschaft und Zusammengehörigkeit vermitteln kann, bewegt sich auf einem schmalen Grad zwischen Kunst und Kitsch. Der Film eröffnet einen Raum sowohl für Identifikation als auch distanzierte Betrachtung, für reflektiertes Verstehen und lustvolle Verschmelzung.

So kann die filmische Reflektion über das Essen und das Genießen in *BABETTES FEST* auch als Reflektion über das Kinoschauen gedeutet werden. Die Gäste lassen sich in zwei Arten von ‚Zuschauern‘ teilen: da sind auf der einen Seite die Insulaner, die sich zunächst geringschätzig, zunehmend aber voller kindlicher Hingabe dem Essen widmen. Sie sind vergleichbar den ‚naiven‘ Zuschauern, die sich in lustvoller Verschmelzung dem Dargebotenen preisgeben und ein distanzloses Wohlgefühl finden. Der General, auf der anderen Seite, hat einen elaborierten Geschmack, er kennt die einzelnen Gerichte und Getränke, kann differenzieren, reflektieren und die Dinge beim Namen nennen. Er durchschaut jede ‚intertextuelle Referenz‘ und weiß schließlich allein an der Auswahl, der Zusammenstellung und den einzelnen Gängen die ‚Künstlerin‘ des Mahles zu benennen. Jedoch muss er an diesem Abend auch erkennen, dass ihm das einfache Glück der naiven Zuschauer längst abhanden gekommen ist. Von dem Reigen der Sektierer, ihrem Erlebnis von Gemeinschaft, bleibt er ausgeschlossen. In seiner Figur kristallisiert sich die Melancholie des distanzierten, wissenschaftlichen Beobachters, während sich die schlichten Dörfler kritiklos beseligen las-

sen. Die sture Einfalt der Dorfbewohner wandelt sich in einträchtige Verbundenheit, und der Connoisseur erweist sich als einsamer Nostalgiker.

Für die Zuschauer im Kino mag nun gerade in der Beobachtung dieser unterschiedlichen Positionen ein besonderes Vergnügen liegen. Indem der Film Schuldgefühle, Ängste und religiöse Restriktionen in den schwelgerischen Repräsentationen der kulinarischen Fülle auflöst, erlaubt er dem Zuschauer sowohl eine Position der

reflektierenden Distanz als auch eine narzisstische Verschmelzung mit den Bildern. Kunst und Kitsch, Lust und Schuld werden über die meisterliche Inszenierung des Festessens miteinander versöhnt. Damit spielt *BABETTES FEST* aber auch mit einem post-bourgeois Hedonismus, in dem Schuldgefühle oder puritanische Askese vollkommen fehl am Platze wären.



Abb. 5 *Scurriler Tanz unter sternklarem Winterhimmel: BABETTE'S GÆSTEBUD (BABETTES FEST, Dänemark 1987, Gabriel Axel)*

## Literatur

- Barthes, Roland (1997) *Toward a Psychosociology of Contemporary Food Consumption* [1961]. In: *Food and Culture. A Reader*. Hrsg. von Carole Counihan & Penny van Esterik. New York: Routledge, S. 20–27.
- Baudry, Jean Louis (1986) *The Apparatus: Metaphysical Approaches to the Impression of Reality in the Cinema* [1975]. In: *Narrative, Apparatus, Ideology*. Hrsg. von Philip Rosen. New York: Columbia University Press, S. 299–318.
- Buchwald, Dagmar (1991) *Suspicious Harmony: Kitsch, Sentimentality, and the Kult of Distance*. In: *Sentimentality in Modern Literature and Popular Culture*. Hrsg. von Winfried Herget. Tübingen: Narr, S. 35–77.
- Eberwein, Robert T. (1980) *Reflections on the Breast*. In: *Wide Angle* 4,3, S. 48–53.





*Es ist angerichtet: Jack Nicholson in THE WITCHES OF EASTWICK (DIE HEXEN VON EASTWICK, USA 1987, George Miller)*