

Licht kann man nicht essen

Eine filmkulinarische Betrachtung

Das Kino ist der Raum der Augenmenschen, das Reich der in Farben und Formen Verliebten, der Freunde von Licht-Gestalten aller Art. Der wahre Filmfreund ist unangenehm berührt, wenn vor, neben, hinter ihm mit Zellophantüten geraschelt wird, wenn eine leere Flasche geräuschvoll umfällt, weil sich ein verspäteter Besucher durch die Reihen zwängt, wenn es nach Popcorn duftet und Essgeräusche den ästhetischen Genuss der reinen Gebilde aus Klang und Licht, von 'sound and vision', trüben. Sein Genuss entsteht über die Augen und die Ohren, ein klares Bewusstsein von Farbe und Bewegung, die digital hergestellte Reinheit der Töne ('The audience is listening!'), nicht aber durch Reizung des Gaumens und die sättigende Nacharbeit in den lichtlosen Kavernen des Magens. Wer schließlich, als schauender Geist bereits ein wenig über seinem Kinossessel schwebend, möchte von den Nachbarn durch mahlende Kiefer aus seinen lichten Träumen geweckt und an die Profanitäten und Notwendigkeiten seiner Existenz als Kalorien verbrennender Körper erinnert werden?

Virtuelles Popcorn

Allerdings sitzt jener Filmfreund mit seinem ästhetischen Purismus ziemlich alleine da, denn die die klare Mehrheit bildende Millionenschar der undogmatischen Kinogänger sieht das anders. Sie bevorzugen Kinopaläste und Multiplexe, wo sich vor dem Eingang zur magischen Höhle Verkaufsstände und Bars angesiedelt haben, wo sich an jedem Kinositz in Armhöhe eine Ablage für Chips-Tüten und Cola-Dosen befindet und wo man bei Betrachtung der neuesten Hollywood-Effekte-Spektakel auf den gigantischen Reflexionswänden nebenbei ungerügt essen und trinken darf. Vermutlich unbewusst versucht diese Masse der Filmbesucher, das synästhetische Erleben im Kino um eine Dimension zu erweitern, die ihm qua Medium Film abgeht, denn Licht kann man nicht essen. Ein Zusammenhang zwischen Film und den konsumierten Speisen und Getränken besteht dabei in der Regel allenfalls über den dem Hauptfilm vorgeschalteten Werbeblock. Bevor es richtig los geht, gibt es in einer kleinen Pause das soeben annoncierte Eis auch gleich zu kaufen. Nur in Ausnahmefällen also stehen Bilder und Essenskonsum in bewusst hergestellter

Relation, etwa bei konzeptuellen Veranstaltungen, die ein kulinarisches Rahmenprogramm auf die gezeigten Filme und deren Inhalte hin abstimmen.

Damit ist die Frage nach der Rolle von Essen und Trinken im Film offenbar ganz im Sinne des Filmästheten wieder in den Horizont der reflektierenden Betrachtung von filmischen Themen und Motiven verschoben. Die Liebe mag durch den Magen gehen, die Lust am 'Lichtspiel' samt der dadurch hervorgerufenen Körperreaktionen geht auf jeden Fall zuerst einmal durch Augen und Ohren. Unser Thema ist tatsächlich das virtuelle, audiovisuelle Popcorn und nicht das reale.

Es kann auch gar nicht anders sein: Filme zeigen Abbildungen und visuelle Entwürfe der menschlichen Erfahrungswelt und auch in den bereits intendierten, aber noch nicht überzeugend verwirklichten 3-D-Welten des heraufziehenden elektronischen Cyberspaceraumes werden die Bananen zwar zum Verwecheln ähnlich simuliert werden können, aber trotzdem nicht essbar sein. Bei all dem, was in audiovisuellen Techniksystemen Gestalt gewinnt, handelt es sich um Ausdrucksphänomene, deren Bedeutung auf ihrer Zeichenhaftigkeit und ihrem Verweischarakter beruht. Wenn in der wunderbaren Dreamwork-Produktion 'Shrek' die Titelgestalt mit Kennermiene und den gespitzten Lippen des Gourmets am Spieß gegrillte Wasserratten verspeist, dann spielt es überhaupt keine Rolle, dass sie keine Abbildung von etwas Existierendem, sondern computergeneriert sind. Die gegrillten Wasserratten sind rein digitale Artefakte, also berechnete und dann projizierte Oberflächen. Dennoch reagiert das gleichzeitig amüsierte und lustvoll angeekelte Publikum mit dem Aufschrei: "liiiiiee, Wasserratten!". Als ob sie echt wären und sich einem der Magen tatsächlich herumdrehte. (Was er vielleicht sogar tut).

Lust, Ekel und die Wirkung von Zeichen

Womit wir noch einmal beim finsternen Magen, der lebensnotwendigen Nahrungsaufnahme und deren Verhältnis zu den 'höheren' Organen Auge und Ohr sind. Ohne die erinnernde und gleichzeitig projektive Rückbindung an unsere leib-seelische Verfasstheit in Materie, Raum und Zeit und die dadurch gegebene Erfahrungs- und Erlebniswelt kann es weder bedeutsame Zeichen noch körperliche Reaktionen hervorrufende digitale Wasserratten geben. Das sollte auch der Ästhet

nie aus den Augen verlieren. Sein geistiger Genuss beruht auf dem Körper, dessen vermeintlich störende Präsenz er gerne ausblenden möchte.

Die direkte zustimmende oder ablehnende physische Rückmeldung des Körpers ist die einfachste, aber auch wirkungsvollste Reaktion, die durch die bedeutsame Zeichenhaftigkeit von Bildern und Geräuschen eines Films hervorgerufen werden kann. Beispiel einer solchen Reaktion ist im Positiven das sprichwörtliche Zusammenlaufen des Wassers im Munde bei den opulenten chinesischen Gerichten, deren Zubereitung und Genuss uns Ang Lee in 'Eat Drink Man Woman' vor Augen führt. Am anderen Ende der Skala findet sich der in Brechreiz übergehende Ekel, den zu erzeugen sich der Horrorfilm immer wieder erfolgreich Mühe gibt, etwa wenn in 'God's Army' von Gregory Widen der Film-Luzifer in das soeben einem Widersacher herausgerissene blutende Herz hineinbeißt.

Im instinktiven Widerwillen gegen solche Bilder darf allerdings nicht vergessen werden, dass Lust und Ekel, Barbarei und Kultiviertheit, platter Realismus und interpretierbare Zeichenhaftigkeit immer eng miteinander verbunden sind: Das stilvoll zelebrierte Essen schlägt in 'Das große Fressen' von Marco Ferreri in eine tödlich endende Völlerei um, während in 'Seven' von David Fincher der aufgedunsene Leichnam eines unglaublich dicken Menschen gleichzeitig die Veranschaulichung einer der sieben Todsünden ist, an denen entlang der Film sich strukturiert.

Zweifellos gibt es spekulative Filme, die direkt auf die Eingeweide zielen, ohne viel mehr als den direkten Ekel- oder Horroreffekt zu wollen. Aber auch die krassesten Vampir-, Splatter- oder Trash-Filme können den Horizont der Zeichenhaftigkeit der vermeintlich nur auf das vegetative Nervensystem zielenden Bilder nicht ignorieren. Ihre Bedeutung erschöpft sich nicht in der krass-realistischen Wiedergabe körperlicher Vorgänge und der direkten Reaktion darauf. Sie konstituiert sich in jedem Betrachter neu und unterschiedlich, oft auch in einem anderen Sinn als von den Filmemachern intendiert. Die Notwendigkeit, sich Nahrung einzuverleiben, steht im Zentrum des menschlichen Lebensvollzugs, und jede Darstellung dieser Tätigkeit kann Assoziationen hervorrufen, die vom Kannibalismus bis zur christlichen Eucharistiefeyer reichen. Deshalb ist die körperliche Reaktion auf die gezeigten Bilder

nur das erste, aber weder das einzige noch das entscheidende Kriterium für die Beurteilung und Interpretation eines Films.

'Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber'

Peter Greenaways 'Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber' von 1989 kann als Paradigma dafür dienen, dass tatsächlich der symbolische Gehalt des Abgebildeten und damit seine Interpretationsfähigkeit bestimmte Realitäten überhaupt erst darstellbar macht. Wie es des Genre-Umfeldes 'Horrorfilm' oder 'Vampirfilm' bedarf, um besonders blutige Formen der Nahrungsaufnahme als 'Motiv' goutieren zu können, so bedarf es der Verweissysteme des europäischen Denkens und der europäischen Kunst, um beispielsweise Greenaways Provokationen lesen und einordnen zu können. Dass ein Mensch grausam getötet, zubereitet, kunstvoll serviert und verspeist wird, ist andernfalls nicht darstellbar und gesellschaftlich nicht akzeptabel. Greenaways Film wird durch seine künstlerische Form zum audiovisuellen Diskurs über anale und orale Fixierungen, über den Zusammenhang von Eros und Nahrungsaufnahme und über den Tod, der das endgültige Ende der Nahrungsaufnahme darstellt. Was lebendig Nahrung verbraucht hat, wird tot selbst wieder als Nahrung verbraucht. So widerwärtig und schockierend einem also 'Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber' erscheinen kann, seine Interpretation macht den Film genießbar, auch wenn er einem deshalb noch lange nicht schmecken muss und man an seinen Zutaten und ihrer formalen Zubereitung Kritik üben kann. Über Geschmack lässt sich streiten.

'In the mood for love'

Während Greenaways Bilder trotz des artifiziellen Arrangements, in dem sie sich befinden, direkt auf den Magen schlagen, bedient sich Wong Kar-Wai in 'In the mood for love' einer ganz anderen, subtilen, anspielungsreichen und indirekten Bildsprache, um ebenfalls vom Zusammenhang von Essen und Eros zu erzählen. Natürlich gibt es kaum einen Liebesfilm, wo nicht (wie im richtigen Leben) die Einladung zum Essen oder der Besuch eines Restaurants alles Weitere vorbereitet und zeichenhaft vorwegnimmt. 'In the mood for love' jedoch entwickelt diese Deutbarkeit des Essens zu einem eigenen Kommunikationssystem, zu einer

Sprache, die sehr viel mehr transportiert als das sonst über den Akt des Essens klischeehaft codierte gegenseitige Begehren. Wenn sich die beiden Liebenden hier am Tisch gegenüber sitzen und über ihre Lieblingsspeisen sprechen, dann sprechen sie auch über ihre abwesenden Ehepartner und deren Vorlieben und Essgewohnheiten. Sie entwickeln über das, was diese essen würden und wie sie es essen würden, die ersten Zeichen eines neuen, gemeinsamen Codes, der alte Gewohnheiten und Vertrautheiten in eine neue Beziehung hinein übersetzt. Während sich Greenaway der kulturell vermittelten Codierungen des Essens bedient, um seine Thesen zu vertreten, also eine gegebene Sprache benutzt, zeigt Kar-Wai den Akt dieser Codierung selbst, d.h. die Entstehung einer solchen Sprache.

Ein paar Beispiele und eine These

Das Spektrum des Themas 'Essen und Trinken im Film' reicht also von Reaktionen des vegetativen Nervensystems bis hin zu höchst subtilen Formen der Kommunikation. Es ist reizvoll und erhellend, Filme danach zu beurteilen und einzuordnen, an welchem Punkt dieses Spektrums 'Essen und Trinken' in ihnen angesiedelt sind und ob überhaupt davon gehandelt wird. Ein paar Beispiele.

Wenn das besagte Thema in einem Film überhaupt nicht auftaucht, dann kann man vermuten, dass bestimmte Aspekte des Menschseins ausgeblendet sind. Es gibt etwa das Genre des Science-Fiction-Films, in dem der Mensch als mit Mängeln behaftetes Übergangsphänomen erscheint. Die Zukunft gehört dort angeblich einer überlegenen, nämlich von allem Naturhaften abgekoppelten Technik. Die Menschen entwickeln sich dann zum Besseren, wenn sie den Maschinen immer ähnlicher werden und schließlich in sie übergehen. Selbst in Kubricks '2001', wo an einer Stelle gegessen wird, interessiert sich der Film eher für den Automaten, der auf Tastendruck Essenscontainer ausgibt, als für die Menschen vor den Automaten.

Ebenso fern von menschlichen Notwendigkeiten ist der Actionfilm, den allein die wirkungsvolle Bewegung der Körper im Raum und das mit Spannung aufgeladene zielgerichtete Handeln interessiert. Es bleibt einfach keine Zeit für die natürlichen Bedürfnisse. Wann hätte Bruce Willis in 'Die Hard - Stirb langsam' auf die Toilette gehen sollen? Allenfalls das als Gestus zelebrierte und bedeutsam aufgeladene

Rauchen, ein Zwischending zwischen Nahrungsaufnahme, 'geistigem' Genuss und abstraktem Zeichen von Coolness spielt in diesem Genre noch eine Rolle.

Das soll nun nicht heißen, man müsse vom Science-Fiction-, Action- oder einem anderen Genre irgendeine Form von Realismus einfordern, sondern nur, dass die Frage nach 'Essen und Trinken' als Frage nach der Sicht auf den Menschen immer erkenntnisträchtig ist. So kann man in dieser Perspektive darüber reflektieren, warum im viel diskutierten Film 'Matrix', der zwischen Action und Science-Fiction angesiedelt ist, der alles umfassende Metacomputer seine 'Lebens'-Energie aus versklavten Menschen, also einer Art 'Biomasse' bezieht. Ist ihm etwa bewusst, dass noch die am weitesten entwickelte Technik letztlich in biologischen Prozessen wurzelt?

In jeder Kultur steht neben Geburt und Tod der Erhalt des Lebens im Zentrum aller Aktivitäten. Wie sehr der Kampf um die Lebensgrundlagen für unsere Gesellschaft in den Hintergrund getreten ist, kann einem in David Leans 'Lawrence von Arabien' schlagartig einsichtig werden. Hauptdarsteller in diesem Film ist über weite Strecken die Wüste, ein völlig lebensfeindlicher, aber ästhetisch überwältigender Raum. In einer grandios inszenierten Szene an einem Brunnen wird ein Beduine getötet, weil er es gewagt hatte, ohne Erlaubnis das Wasser eines anderen Stammes zu schöpfen. Plötzlich befreit die gebannte ästhetische Wahrnehmung des Zuschauers sein ihm innewohnendes, aber verschüttete Wissen über die grundlegenden Tatsachen. Wasser besitzt den Wert, den es in der Kultur der Nomaden hat, generell, d.h. auch bei uns, wo es im Überfluss vorhanden ist.

'Brot und Wein', um ein letztes Beispiel zu nennen, sind Symbole einer gepflegten Esskultur. Aber nicht nur. Durch die christliche Eucharistiefeyer sind sie in einer Weise mit sie überformender Bedeutung gesättigt, die allen Filmen, die von Jesus handeln, zum Problem wird. Lädt ein Film seine Bilder sonst gerne mit einer eigenen, seinem inneren Zusammenhang entstammenden Bedeutung auf, weckt ein 'Jesusfilm' zumindest in europäischen Zuschauern zwangsläufig Assoziationen und Interpretationsmuster, die praktisch jede Visualisierung des letzten Abendmahls als Zitat einer in der abendländischen Kunstgeschichte bereits schon vorhandenen Darstellung erscheinen lassen. Anders gesagt: die Darstellung des Abendmahls transportiert gar nicht mehr, was sie transportieren soll, sondern erscheint als

Klischee, von 'König der Könige' bis zum 'Jesus von Nazareth' Zeffirellis. Deshalb bedarf es eines profanen Festessens wie in 'Babettes Fest', das sich einem Lotteriegewinn verdankt, oder eines noch weiter verfremdeten Horizontes wie in 'Schweinchen Babe in der großen Stadt', um einem Mahl eine sakramentale Bedeutung zurückgeben zu können. Der profane Rahmen macht sichtbar, was sonst unter dem sakralen Klischee verborgen bleibt: Schweinchen Babe, durch die selbstlose Rettung eines Pitbull zur quasi-messianischen Autorität geworden, verteilt an die hungernden Tiere gerecht und zu gleichen Teilen ein großes Glas mit Gummibärchen, das ansonsten der Stärkste an sich gerissen hätte. Und auf einmal ist die Gemeinschaft stiftende Kraft des Essens für jeden greifbar.

Eine These, die sich aus dem Gesagten ergeben könnte, lautet: Eine Betrachtung des Motivs 'Essen und Trinken' führt in jedem Fall zu Erkenntnissen über die Sicht eines Films auf das Verhältnis von Natur und Kultur, über sein Symbolverständnis und über seine Nähe oder Ferne zum Körper und den Grundkonstanten menschlicher Verfasstheit.

Überprüfen wir die These noch einmal an 'Shrek': Im Moment vor der Entscheidung, als die Beziehungen noch ungeklärt sind, Shrek und Fiona ihre Chance verpasst glauben und John Cale nüchtern-melancholisch Leonard Cohens 'Halleluja' intoniert, steht der Hochzeitskuchen unberührt in der Ecke. Die Liebenden sitzen appetitlos an den Kopfenden leerer Tische. Sie können nicht essen, weil sie traurig sind und Liebeskummer haben. Wer würde dieses Symbolik nicht verstehen? Die Liebe geht eben nicht nur über Ohren und Augen, sondern betrifft auch den Magen. Selbst im Kino.