



DOMICILE CONJUGAL (TISCH UND BETT, Frankreich 1970, François Truffaut)

Raphaëlle Moine

Von Tisch zu Bett

Analyse eines filmischen Klischees

In unserer Gesellschaft ist die Assoziation von Nahrung und Sexualität faktisch eine Erfahrung, sie ist in die Alltagssprache eingegangen, wird in individuellen und kollektiven Darstellungen zur Schau gestellt und in Diskursen aller Art proklamiert oder erklärt. Essverhalten und sexuelles Verhalten in Zusammenhang zu bringen ist gewiss kein Erbe des „bürgerlichen Denkens“ (vgl. Sahlins 1979, 210–254): Die Regeln von Tisch und Bett lassen sich quer durch alle Gesellschaften vergleichen, und die Ethnologie lehrt uns, dass diese Regeln nicht nur gleich lauten können (wie bei den Guayaki-Kannibalen beispielsweise [vgl. Clastres 1972]), sondern dass auch nicht ganz so systematische Korrespondenzen immer vorhanden sind. So werden in Gesellschaften, in denen der Mensch nicht Gegenstand des Verzehrs ist, „die verschiedenen Arten zu essen zu verschiedenen Arten des Redens über die Art und Weise, wie man miteinander schläft“ (Pouillon 1972, 22), und das Ganze verweist deutlich auf die Gesellschaftsstruktur. Doch diese symbolische Funktion der Nahrung, die für die Sexualität steht, sie nennt oder suggeriert, nimmt in der Konsumgesellschaft den Charakter einer bewussten, rationalen Evidenz an, weil sie sich auf das stützt, was seither aus unseren theoretischen, reflektierenden Diskursen in den allgemeinen Wortschatz übergegangen und dort umgeformt worden ist: Oralität, Lustprinzip ..., all die Fragmente der Psychoanalyse, die ins allgemeine Bildungsgut übergegangen sind und die von Sprache, Malerei, Kino angebotenen Metaphern verstärken, rechtfertigen, erklären, weiterentwickeln, unterstreichen.

Es ist also nicht weiter erstaunlich, dass das Essen auf der Leinwand oft sexuell konnotiert ist und dass die dargestellte gastronomische Erfahrung für eine unsichtbare erotische entsteht. So verweisen der italienische und der französische Titel des 1990 von Marco Ferreri gedrehten Films *LA CARNE / LA CHAIR* (FLEISCH) in vollkommener Polysemie auf die üppigen Formen seiner Heldin: Francesca ist nacheinander eine Expertin der Liebeskunst, ein mit göttlichem Appetit gesegnetes Geschöpf und... ein Kadaver, vom Geliebten eingefroren, der sie nach und nach verspeisen will. Auch die erotischen Konnotationen gewisser Speisen sind auf der Leinwand eine unerschöpfliche Quelle des Augenzwinkerns, wie das Trüffelomelette und das Perlhuhn mit Morcheln, das Madame Sénéchal, deren erotischen Appetit und geräuschvolle Lust uns der Film

zuvor schon angedeutet hatte, in *LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE* (*DER DISKRETE CHARME DER BOURGEOISIE*, Frankreich 1972, Luis Buñuel) ihren Gästen serviert. Es wäre sinnlos, die lange Liste jener Filme zu erstellen, in denen, vom schlechtesten Erotik-Antikenfilm bis zum subtilsten Autorenfilm, die Darstellung von Nahrung mit der Darstellung von Sexualität verbunden wird: Tatsächlich haben wir es mit einem echten kulturellen Stereotyp zu tun, das vom Kino in seinen Bildern durchdekliniert wird. Bei genauerer Untersuchung stellt sich indessen diese Verbindung zwischen gastronomischen und erotischen Szenen in zwei verschiedenen Figuren dar. Die erste, in rhetorischen Begriffen im großen und ganzen metaphorischer Art, steht unter dem Zeichen der Substitution: Die Tischnszene ermöglicht es, sich die Bettszene zu ersparen, die außerhalb des Blickfelds bleibt. Die zweite, die man näherungsweise als Metonymie bezeichnen könnte, spielt mit der Verdichtung sexueller und gastronomischer Darstellungen: Die Figuren auf der Leinwand „konsumieren Sex und Nahrung“, oft exzessiv und maßlos (man denke etwa an *THE COOK, THE THIEF, HIS WIFE AND HER LOVER* [*DER KOCH, DER DIEB, SEINE FRAU UND IHR LIEBHABER*, Großbritannien/Frankreich 1989, Peter Greenaway]). Was ich in diesem Artikel genauer untersuchen will, sind Bedeutung und Funktion dieser Systeme filmischer Übersetzung des Erotischen in Kulinarisches und umgekehrt.

Tisch für Bett: eine formelhafte Sequenz

Die Tischnszenen, die für nicht gezeigte, der Phantasie des Zuschauers überlassene Bettszenen stehen, stellen metaphorisch eine erotische Situation zwischen den Essenden dar und beruhen auf inhaltlichen Ellipsen, die ausdrucksstark und symbolisch sind, aber keinerlei dramatischen Charakter haben: Schweigen und Dunkelheit über die sexuelle Praxis, doch der kulinarische Code ist da, um darzustellen, was nicht gezeigt wird oder nicht zu zeigen ist (vor allem der Zensur wegen). Ein fast karikaturhaftes Beispiel dafür ist *TOUCHEZ PAS AU GRISBI* (*WENN ES NACHT WIRD IN PARIS*, Frankreich 1953, Jacques Becker) mit der Sequenz, in der Max (Jean Gabin) und seine reiche Geliebte Betty zusammen essen. Sie beginnt mit einer Nahaufnahme des Tisches: eine Decke, eine Tasse, ein Cognac-Glas, nach dem eine Männerhand greift. Die Mahlzeit ist schon zu Ende, der Film hält nur den Rahmen, den Raum, die Dekoration fest. Kameraschwenk: Max zieht das Glas zu sich. Er sitzt in einem teuren Sessel, und im Blickfeld taucht ein Blumenstrauß auf. Nun beginnt eine Serie von Schuss-/Gegenschusseinstellungen des Mannes und der Frau, die ihm gegenüber sitzt: Sie schaut ihn an, er holt eine Zigarette aus der Tasche, sie zündet ein Feuerzeug an,

nähert sich ihm. Endlich sind sie im Bild vereint. Max bläst die Flamme des Feuerzeugs aus, zieht Betty auf seinen Schoß, küsst sie lange. Dieser Kuss ist Anlass zu einer zweiten Serie von Schuss-/Gegenschusseinstellungen, die sehr nah aufgenommen sind. Dann steht die junge Frau auf, das Blickfeld wird größer. Sie geht auf eine Glastür zu. Die letzte Einstellung zeigt uns im Gegenschuss Max, der nun auch aufsteht, der Frau folgt und die Tür hinter sich schließt. Im Lauf dieser Sequenz wird kein Wort gesprochen, die gesamte Tonspur wird von sanfter Musik ausgefüllt. Wenn es nach dem Abblenden auf der Leinwand wieder hell wird, entdeckt der Zuschauer das Zimmer, in dem alles vollzogen wurde.

Hier finden sich einige typische Verfahren und Formelemente: Der Wechsel von Schuss-/Gegenschusseinstellungen, die den Raum strukturieren, indem sie ihn aufteilen (zwischen den beiden Seiten des Tisches, dem Mann und der Frau), und in denen sich die Distanz ausdrückt, die die beiden Figuren zu überwinden haben; das Fehlen von Worten; die Tür, die dem Zuschauer vor der Nase zuschlägt; die Abblende und die Ellipse. Gewiss, die Art zu essen, die gegessenen Gerichte und Getränke sind nur noch Dekor: Der Cognac, die Zigarette und der Kaffee markieren ein zusätzliches Vergnügen am Ende des Mahls und weisen wirkungsvoll auf die gesellschaftliche Stellung der jungen Frau hin (die für die Filmhandlung durchaus nicht unwichtig ist). Wir haben es eher mit dem Raum des Essens als mit einer Essszene zu tun, aber diese relativ knappe Metaphorisierung ist um so interessanter, weil sie die kulturelle und kinematographische Ausdruckskraft der Verbindung Tisch/Bett beweist: Es braucht nur Spuren, Elemente des kulinarischen Codes, und man versteht. Unnötig, den gastronomischen Diskurs zu entfalten, um die erotische Bedeutung verständlich zu machen. Fast könnte man sagen, dass es die Situation des Paares bei Tisch ist, die die sexuelle Szene verräumlicht. Die zahlreichen Schuss-/Gegenschusseinstellungen haben eine doppelte Funktion, wodurch dieses eher abgedroschene Verfahren auf eine spezifische Weise eingesetzt werden kann: Die Trennung der Körper bei Tisch zu *zeigen* und die Annäherung der Körper ... nach Tisch zu *sagen*.

Es deutet also alles darauf hin, dass die Darstellung einer Tischszenen mit Aussparung der Bettszene ein echtes *filmisches Klischee* ist, das heißt „eine Gruppe von Bildern und Klängen, die nach demselben Stileffekt erzeugt und in symbolischem Gebrauch erstarrt sind“ (Moine 1999, 166). Formale Verfahren – hier Schuss und Gegenschuss, das Fehlen von Worten, die Ellipse am Ende –, die an und für sich keine Klischees sind, tragen zur Schaffung von Klischees im Kino bei, wenn sie immer mit dem gleichen Gefühl, der gleichen Situation und der gleichen Figur verbunden sind. „Die Tischszenen für die Bettszenen“ ist also zugleich die Übersetzung eines kulturellen Stereotyps auf die Leinwand und eine Art erstarrter filmischer Figur, so dass man in manchen Kinematographien

– ich denke vor allem an das populäre französische Kino der 1950er, 60er und 70er Jahre – kaum zwei Personen verschiedenen Geschlechts (Moral verpflichtet!) bei Tisch sehen kann, ohne schon zu ahnen, dass die Speisenden in der folgenden Sequenz zu Liebenden geworden sind! In vielen Fällen ist dieses Klischee ein bequemes erzählerisches Werkzeug, nicht sehr erfinderisch, aber wirkungsvoll (alles in allem ist das die Aufgabe des Klischees!). Ebenso wie die stereotypisierten Formeln der homerischen Epen, die bekanntlich Götter, Helden und Situationen in vergleichbaren Begriffen charakterisieren, doch je nach Gesang mehr oder weniger kurz oder ausgearbeitet sind, kennt auch die kulinarische Metapher kurze (TOUCHEZ PAS AU GRISBI) und lange Formeln, wie die Sequenz, in der Tom Jones und Mrs. Waters im Gasthaus zu Abend essen (TOM JONES – ZWISCHEN BETT UND GALGEN, Großbritannien 1963, Tony Richardson). Nach der ersten Einstellung, einer Totalen der düsteren, lärmigen Gaststube, in der man Tom und Mrs. Waters im Hintergrund, ein wenig abseits, am Tisch sitzen sieht, zeigt eine Reihe von 31 Schuss-/Gegenschusseinstellungen abwechselnd, frontal, in Nahaufnahmen die beiden Speisenden. Nach kurzem Eingreifen des Erzählers und ein paar Cembalotönen ist die Tonspur nur noch vom Geräusch der Suppe erfüllt, die die beiden essen, von den Flusskrebse, deren Panzer sie knacken, vom Obst, dessen Saft sie schlürfen, usw. Im Lauf dieser 31 Einstellungen vollzieht sich eine deutliche Steigerung: Das Spiel der Blicke wird von einer Einstellung zur nächsten ausgeprägter, und zweimal kommunizieren die beiden von Schuss und Gegenschuss ausgeschnittenen Raumhälften direkt miteinander. Nachdem Mrs. Waters das Brustbein des Hähnchens zum Mund geführt hat, streckt sie mit dem kleinen Finger eins von dessen Enden der Kamera entgegen; in der folgenden Einstellung (im Gegenschuss) greift Tom nach dem anderen Ende dieses Knochens, der, von einer weißen Hand im Anschnitt gehalten, erscheint, und bricht es ab. Einige Augenblicke danach wiederholt sich der Vorgang, aber in umgekehrter Richtung: Tom reicht seiner Gefährtin eine Auster, die sie nimmt und zwischen ihren halboffenen Lippen hin- und herrollt, bevor sie sie hinunterschluckt. Die Nahrung beginnt vom einen zur anderen zu zirkulieren, von Schuss zu Gegenschuss – Vorspiel einer anderen Zirkulation. Und der Appetit der Figuren verwandelt sich in Gier: das Fleisch der Flusskrebse wird einfach gekaut, das dann folgende Hähnchen wird energisch gekaut, der Hammel wird mit vollen Händen verschlungen. Und bei der letzten Frucht beißt sich die Dame sogar in die Hand! In der 33. Einstellung ist der Raum radikal anders aufgebaut, denn die beiden Speisenden sind gemeinsam im Bild, in Nahaufnahme, im Profil. Mit ineinander geschlungenen Armen trinken sie ein Glas Champagner. Die Musik beginnt wieder, und die Sequenz endet mit zwei Einstellungen in den Fluren des Gast-

hauses, bis Tom und Mrs. Waters aufrecht mitten im Bild stehen, hinter einem Himmelbett, dessen Vorhänge die seitlichen Grenzen der Leinwand bilden. Sie tauschen einen Kuss, Tom löscht die Kerze. Ablende. Vom erotischen Theater sehen wir nichts. In TOM JONES ist die formelhafte Sequenz nicht nur sorgfältig ausgearbeitet, ohne die materielle Anwesenheit der Gerichte auf der Leinwand, ihre Konnotation, das Fleisch der Nahrungsmittel und die Körper der Esser zu vernachlässigen, sie wird vor allem bewusst so sehr ausgeweitet und in die Länge gezogen, dass ein echter erotischer Suspense entsteht. Was nicht erstaunlich ist in einem sehr spielerischen Film, der unermüdlich die Illusion der Darstellung wiederverwertet, parodiert und aufdeckt, worin er getreulich seiner Vorlage, dem Roman von Fielding, folgt.

Wenn die gastronomische Metapher mit erotischer Konnotation hier regelrecht zur Inszenierung werden kann, so deshalb, weil sie an und für sich eine interessante Besonderheit hat, die nicht allen inhaltlichen Ellipsen zu Eigen ist. Im Unterschied zu einer Verschiebung auf ein einfaches symbolisches Bild, das nur Zeichenfunktion hat (wie etwa die Aufnahme eines Holzfeuers im Kamin, um Liebesleidenschaft auszudrücken), *spielt* sie die sexuelle Szene im voraus. Erzählerisch relativ willkürlich, denn sehr selten braucht der Zuschauer sie zwingend, um zu begreifen, was im Verborgenen vor sich geht, baut sie eine echte, eine Zeitlichkeit besitzende Erzählung auf: als Entsprechung tritt sie an die Stelle der erotischen Darstellung. Diese Übertragung vom Gastronomischen auf das Erotische unterliegt derselben „allgemeinen Strategie“, die Ricoeur in *La Métaphore vive* den verschiedenen Mechanismen assoziativer Konnotation zuschreibt: sie „suggeriert etwas anderes als das, was behauptet wird“ (1975, 122). So ist in solchen Tischszenen die erotische Konnotation (der übertragene, implizite Sinn) sicher die zweite, doch gewiss nicht die sekundäre. Während der Zuschauer auf der Leinwand der gezeigten Darstellung (der Mahlzeit) folgt, malt er sich in Wirklichkeit im Kopf die zweite, virtuelle Darstellung (die sexuelle Szene oder allgemeiner die erotische Situation) aus und lässt diese, vom erzählerischen Standpunkt aus, vor das treten, was ihm gezeigt wird. Anders ausgedrückt und um es mit den Worten von Christian Metz zu sagen, die konnotierte erotische Bedeutung *geht über* die denotierte Bedeutung *hinaus*, doch ohne ihr zu *widersprechen* oder sie zu *ignorieren* (Metz 1972, 154).

Von einem Klischee zum anderen: Tischszenen in Serie

Die Filme, in denen wiederholt Tischszenen eingesetzt werden, um die verschiedenen Etappen des Begehrens zwischen den Protagonisten zum Ausdruck zu

bringen, zeigen deutlich, dass der rote Faden die Sexualität ist: in *TRISTANA* (Frankreich/Italien/Spanien 1970, Luis Buñuel) steht die verspeiste Nahrung als parallele, immer wieder auftretende Metapher für die Beziehungen zwischen Don Lope und Tristana. Die zentrale Sequenz in diesem Netz von Assoziationen ist die, in der Don Lope darauf besteht, dass Tristana, die noch lediglich sein Mündel ist, das einzige weiche Ei isst, das ihre frugale Gemüsemahlzeit anreichert. Widerwillig nimmt die junge Frau an. Tristanas Hand tunkt ein Stück Brot in das Ei. In einer langsamen Bewegung folgt die Kamera dem gelb gewordenen Brotstückchen bis zum Mund der jungen Frau, die unter Tränen kaut. Dieses erzwungene Einverständnis, die abschließende Großaufnahme des Brots suggerieren die stumme Zustimmung der jungen Frau und ihre Defloration kurz darauf (in der Ellipse unmittelbar nach dieser Szene). Die Symbolik ist hier überdeutlich und die Rollen kurioserweise vertauscht, denn es ist Tristana, die das längliche Brotstückchen in das von Don Lope dargebotene Ei tunkt. Nach dieser Sequenz, die den Höhepunkt von Don Lopes Verlangen und den Übergang zur Tat markiert, teilen die beiden Figuren keinerlei Nahrung mehr. Rund um diesen metaphorischen Angelpunkt drücken nicht weniger als zwölf Sequenzen, in denen Nahrung verspeist, geteilt, weggeworfen wird, die Macht einer schuldigen, verdrängten Sexualität aus, von dem Apfel, mit dem die Erzählung beginnt und schließt und der Tristana von Saturno angeboten wird, einer emblematischen Figur mit einer unmittelbaren, nicht verdrängten Sexualität, bis zu den Lustkipferln, die ihren Namen ganz zu Recht tragen und die die junge Frau nach ihrer Amputation und der Heirat mit Don Lope einsam knabbert, von den beim Glöckner mit Appetit verspeisten *migas* bis zu der weggeworfenen Nahrung bei dem zur Quelle des Ekels gewordenen Don Lope. Die Nahrung erfüllt so die gleiche Funktion wie die zahlreichen Krankheiten, die einen Film prägen, in dem die Sexualität omnipräsent und schuldig ist und durch mehr oder weniger beunruhigende Symptome bestraft wird (Grippe, Kniekrebs, Lungenentzündung, Herzkrankheit), ohne dass je direkt von Erotik gesprochen wird. Nahrungskonsum und Krankheit schreiben auf je eigene Art die Sexualität in die Körper ein, doch sie drücken auch das Begehren aus, machen es auf der Leinwand lesbar, „in einem System wie dem Kino, wo die Zeichen gesehen werden müssen“ (Puisieux 1991, 123). In ihnen verkörpert sich das Begehren.

Während *TRISTANA* ein recht komplexer Fall ist, weil Buñuel die Nahrung in ein Zeichen der erfolgreichen, verhinderten oder fehlenden Begierden aller Figuren transformiert, wird die kulinarische Metapher auf der Leinwand meist genutzt, um den Zerfall des Paares, das fortschreitende Verlöschen des Begehrens zu zeigen. Als Antoine Doinel in *DOMICILE CONJUGAL* (TISCH UND BETT, Frankreich 1970, François Truffaut) die eheliche Wohnung verlässt, die dem

Film den Titel gibt, um mit seiner japanischen Geliebten Kyoko zusammenzuleben, kündigen drei Einstellungen das kurz bevorstehende Ende dieser Beziehung sehr deutlich an:

- Erste Einstellung: Auf der Leinwand erscheint ein Titel: *Dienstag*. Kyoko, von hinten, und Antoine, der der Kamera gegenüber kniet, essen japanisch. Die junge Frau bedient ihren lächelnden Gefährten, reicht ihm eine Schüssel Reis. Während er isst, fährt die Kamera auf ihn zu. Nahaufnahme, dann wird abgeblendet. Während der Szene erklingt zweimal eine japanische Melodie.
- Zweite Einstellung: Auf der Leinwand *Donnerstag*. Dieselbe Szenerie, dasselbe Geschehen, dieselbe, zweimal wiederholte Melodie. Antoine, leicht von oben aufgenommen, diesmal ohne Lächeln, reckt sich unter Schmerzen, während Kyoto, immer noch von hinten aufgenommen, isst. Abblende.
- Dritte Einstellung: Auf der Leinwand *Samstag*. Rückkehr zur frontalen Einstellung. Im Vordergrund Antoinnes Füße unter dem niedrigen Tisch. Er wird immer unruhiger. Kyoko, unerschütterlich wie die Melodie, isst und verschwindet aus dem Blickfeld. Abblende.

Dem cinephilen Leser wird die Ähnlichkeit dieser Sequenz aus *DOMICILE CONJUGAL* mit der berühmten Sequenz der Frühstücke von Kane und Emily in *CITIZEN KANE* (USA 1940, Orson Welles) aufgefallen sein: Die Ehe beginnt mit dem Frühstück zweier Turteltauben, voller Aufmerksamkeit füreinander; darauf folgt eine Reihe von Frühstücken, bei denen die Eheleute, auf deren Gesichtern sich die verflossene Zeit abzeichnet, in Schuss und Gegenschuss erscheinen und immer „distanzierter“ wirken. Die letzte Einstellung illustriert diese Distanz buchstäblich: Die Eheleute sind zusammen im Bild, doch in einer Totale, an beiden Enden eines riesigen Tisches sitzend, der sie an die äußerste Rechte und die äußerste Linke der Leinwand verbannt. Die Mahlzeit des Paares ist kein verliebtes Festmahl mehr, sie ist alltäglich, langweilig, lästig geworden, und so kann die Entwicklung der Beziehung reduktiv-symbolisch beschrieben werden. Hier bringt das Kino ein zweites Klischee hervor, einen Abkömmling des ersten (die Darstellung des Tisches für die weggelassene sexuelle Szene): In der Tat setzen die Filme nun systematisch das ein, was Metz in seiner *Grande Syntagmatique* eine „Sequenz durch Episoden“ (Metz 1972, 179ff) nennt. Die erste Tischszene legt fest, worum es erotisch geht, und so kann in der Folge eine Serie von Mahlzeiten ablaufen, die eine zweite Bedeutung haben, ohne dass auf die Entsprechungen zwischen gastronomischem und erotischem Code noch hingewiesen werden muss.

Am Rand der Klischees: Orgien und das große Fressen

Am Rande dieser Reihe stereotyper Figuren, die Nahrung und Sexualität *in absentia* verbinden, tauchen seit den 70er Jahren Filme auf der Leinwand auf, meist Autorenfilme, in denen das Gastronomische nicht Zeichen für das Erotische ist, sondern Tischszenen und Bettszenen in einer Dynamik des Konsums und des Exzesses verschmelzen. Diese Filme, wie *LA GRANDE BOUFFE* (*DAS GROSSE FRESSEN*, Frankreich/Italien 1973, Marco Ferreri) oder *DER KOCH, DER DIEB, SEINE FRAU UND IHR LIEBHABER*, entfalten eine wahrhafte Verdauungsobsession, die zur Regel von Leben und Tod wird. „Geschlecht“ und „Fressen“ durchdringen sich, so wie der Hintern Andreas bei Ferreri als Kuchenform dient. Diese beiden Filme konstruieren in vom Lebensmittelkonsum übersättigten Räumen und Zeiten Welten der Perversion, ähnlich jenen Schlössern, in denen sich einst die Libertins einschlossen, um sich nur noch den Befehlen ihrer Lust zu unterwerfen. Der Vergleich ist um so eher gerechtfertigt, als diese Werke (Nahrungs-) Grenzerfahrungen inszenieren, zusammen mit einer perversen Sexualität. Sie erforschen die Figuren der Oralität und der Analität, und die genitalen Praktiken sind, obgleich präsent, stets mehr oder weniger untergeordnet: Die Frauen müssen bei Ferreri zuerst Tischgenossinnen sein, appetitlich und voller Appetit zugleich, bevor sie Bettgenossinnen werden (nur Andrea besteht die Probe). Bei Greenaway kommt Sexualität nur in der Küche oder auf dem Klo vor, und die Nahrung liefert die Waffen der zwei „Verbrechen aus Leidenschaft“. Der Dieb tötet den Geliebten seiner Frau (der Buchhändler ist), indem er ihn mit Büchern stopft, und sie rächt sich, indem sie ihn zum Kannibalismus zwingt: Bei einem besonderen Mahl serviert sie ihm ihren Geliebten in Gelee. Er ist gezwungen, das Geschlecht zu essen, und eine solche Transgression kann natürlich nur mit dem Tod geahndet werden: Sie streckt ihn mit einem Revolverschuss nieder. In solchen Filmen, wo alle Praktiken, die sexuellen und die des Essens, im Bild dargestellt werden, ist nichts symbolisch, alles ist Bild, wird im Bild verkörpert.

Das ist auch Pasolinis Verfahren in *SALÒ* (*DIE 120 TAGE VON SODOM*, Italien/Frankreich 1975), wo der „Zyklus der Scheiße“, Anlass eines koprophagen Festmahls, besser als irgendeine andere Episode des Films „durch die Zirkularität der sich selbst zeugenden Materie, da das Exkrement zur Nahrung wird [...], die Reduktion des Körpers auf die Stofflichkeit“ (Magny 1976, 194) illustriert, die Verdinglichung der Lebewesen und der Körper, die das letzte Ziel der Meister von Salò ist. Bei Pasolini wie bei Greenaway und Ferreri werden die Personen zu Körpern, die von der Nahrung zerstört werden; Körper und Nahrungsmittel verschmelzen am Ende. Der Kannibalismus ist die äußerste Stufe dieser Ver-

dinglichung der Personen in Körper und der Körper in konsumierbare Objekte: symbolisch in DAS GROSSE FRESSEN, tatsächlich in DER KOCH, DER DIEB, SEINE FRAU UND IHR LIEBHABER ist es von der erotischen Erfahrung nicht zu trennen, ganz wie die Mahlzeit des buckligen Dubois in FELLINIS CASANOVA (Italien 1976, Federico Fellini): Der Bucklige stellt sich dort als Gottesanbeterin verkleidet zur Schau, in einem Ballett mit seinem Geliebten, der als Hummel verkleidet ist. Der Tanz hört erst auf, als das geliebte Wesen verschlungen ist.

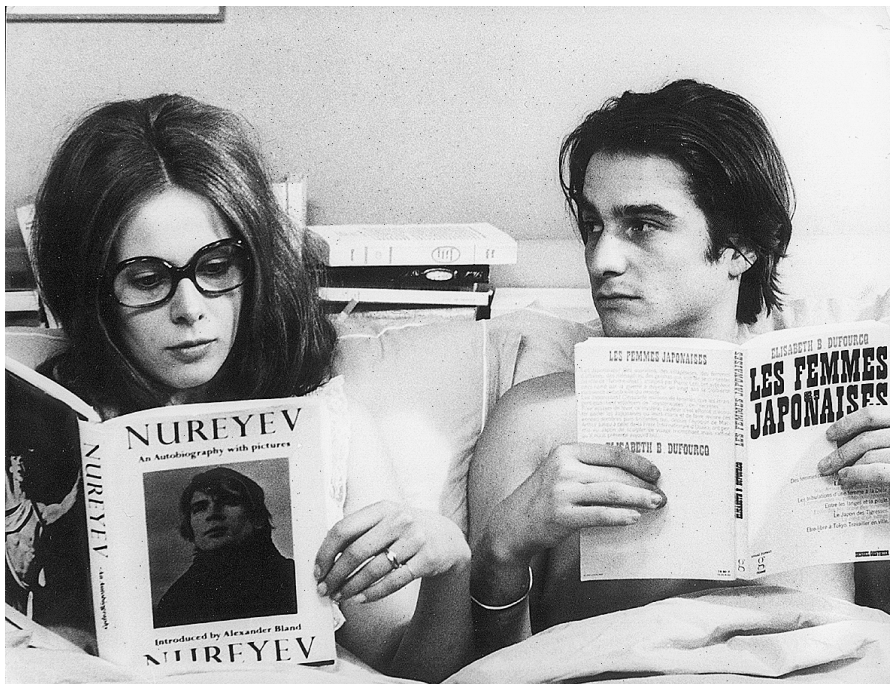
Zu Unrecht, meine ich, würde man diese Inszenierungen von Perversionen des sexuellen und des Nahrungskonsums in die urwüchsige Tradition des grotesken Realismus stellen, wie er sich in *Gargantua* oder *Pantagruel* ausdrückt. Gewiss, die Helden Rabelais' wie die Ferreris machen eine totalisierende Erfahrung, doch, wie Michel Jeanneret bemerkt,

[...] bei diesen euphorischen und befreienden Festmählern hieß das Schlemmen einst, den ‚niederem Leib‘ und die Instinkte zu rehabilitieren, sich in die Gemeinschaft und in die Natur einzufügen. Im Text die Urwüchsigkeit der Tischgespräche widerhallen zu lassen, hieß ihm neue Energien zuzuführen. Die Gegensätze versöhnten sich: der Wein und das Göttliche, das Niedrige und das Hohe, das Komische und das Ernsthafte vereinten sich in einer totalisierenden Vision und Schreibweise. (Jeanneret 1983, 177)

Nichts von solcher Euphorie, keine neuen Energien bei den modernen Cinéasten! Das Niedrige und das Hohe sind zwar vereint, doch nicht versöhnt, und vor allem sind sie vereint in einem Konsum, der zu Wiederholung und Sterilität verurteilt ist. Das „Große Fressen“ des Kinos ist nicht ideal, sondern verzweifelt. Das Kino bietet, wie wir gesehen haben, oft das harmlose Klischee der kulinarischen Metapher, um den sexuellen Akt auszudrücken, ohne ihn darzustellen: Diese erstarrte Figur, entstanden aus dem Zusammentreffen eines kulturellen Stereotyps und der Wahl einer filmischen Montageweise, kann bequem sein, zwar platt, aber wirkungsvoll. Doch gerade weil sie wesentlich Klischee ist, ist eine große Zahl von Spielen und Ausweitungen möglich, die dem metaphorischen Prozess Tisch/Bett einen tieferen Sinn verleihen können. Am Gegenpol dieses Systems von einfachen oder wiederholten Ellipsen zeigen manche Filme Darstellungen, die sexuelle und Essenspraktiken verdichten. In oft monströsen Mahlzeiten, die die Teilnehmer an die Grenzen des Menschlichen bringen, erforschen sie das Unausprechliche, das Kannibalische oder Skatologische an der Nahrungspraxis; zudem drücken sie wohl die Angst des Konsumenten (im weitesten Sinne) in den zeitgenössischen Gesellschaften aus. Doch diese Überlagerung von Gastronomischem und Erotischem auf der Leinwand wird meist als

offene Transgression artikuliert und deshalb kann sie nicht zur rhetorischen Figur erstarren. Nichtsdestoweniger neigt sie zu Sklerosierung und Verarmung, sie tendiert dazu, mal *gore*, mal *trash*, zum Klischee einer zeitgenössischen Ästhetik zu werden: Ich denke hier besonders an die reichlich biedereren Darstellungen perverser Kannibalen, seien es die Hannibals aller Art in amerikanischen Großproduktionen oder die unlängst von Béatrice Dalle verkörperte Vampir-Frau in *TROUBLE EVERY DAY* (Frankreich 2001, Claire Denis).

Aus dem Französischen von Barbara Heber-Schärer



DOMICILE CONJUGAL (TISCH UND BETT, Frankreich 1970, François Truffaut)

Literatur

- Clastres, Pierre (1972) *Chronique des Indiens Guayaki*. Paris: Plon.
- Jeanneret, Michel (1983) Quand la fable se met à table. Nourriture et structure narrative du *Quart Livre*. In: *Poétique*, Nr. 54, S. 173–189.
- Magny, Joël (1976) Une Liturgie du néant et de l'horreur. In : *Pasolini, un cinéma de poésie*, Paris : Lettres Modernes, S. 189–197 (= *Etudes Cinématographiques* Nr. 112–114).
- Metz, Christian (1972) *Semiologie des Films*. München: Fink.
- Moine, Raphaëlle (1999) Stéréotypes et clichés. In: *RITM*, Nr. 19, S. 159–170 (Themenheft *Cinéma et littérature*).
- Pouillon, Jean (1972) Manières de table, manières de lit, manières de langage. In: *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, Nr. 6, S. 9–25 (Themenheft *Destin du cannibalisme*).
- Puisieux, Hélène (1991) Sexualité et maladie: un court-circuit dans le monde filmique. In: *Sciences sociales et Santé* 9,4, S. 111–128.
- Ricoeur, Paul (1975) *La Métaphore vive*. Paris: Seuil.
- Sahlins, Marshall (1979) *Au Cœur des sociétés: raison utilitaire et raison culturelle*. Paris: Gallimard.