

Lars Lorenzen, Willem Strank, Hans J. Wulff: Von Gästen und Gastgebern im Film

Die Druckfassung des Artikels erschien in: *Gastlichkeit – Rahmenthema der Kulinaristik*. Hrsg. v. Alois Wierlacher. Berlin [...]: Lit-Verlag 2011, S. 250-263 (Wissenschaftsforum Kulinaristik. 3.).
URL der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-176>.

Inhalt:

- §1 Normen und Regelapparate: Die Gastfreundschaft
- §2 Die Grundform des Gastverhältnisses
- §3 Umgang mit Differenz
- §4 Das Gastmahl: Ein Beispiel für die Überwindung der Differenz
- §5 Die Dyade von Gastgeber und Gast
- §6 Verbürgerlichung und ihre ironische Brechung
- §7 Kommerzialisierung

§1 Normen und Regelapparate: Die Gastfreundschaft

Gastfreundschaft bezeichnet einen der kompliziertesten moralischen Regelapparate. Er ist in das soziale Leben eingebettet und hat die Fähigkeit, alle anderen sozialen Beziehungen (Abhängigkeiten, Feindschaften, Konkurrenzen usw.) außer Kraft zu setzen. Es besteht weitestgehende Einigkeit darüber, dass die Normen, Regeln und Verpflichtungen der Gastgeber-Gast-Beziehungen kulturgeschichtlich sehr alt sind, sich schon in den meisten „primitiven Kulturen“ finden. Dass religiöse Horizonte dies bis in die Zeit der Weltreligionen absichern, scheint ebenso sicher zu sein wie die Tatsache, dass ein intimer Zusammenhang mit Rechts Tatsachen wie dem Kirchenasyl und dem Asylrecht besteht. Im folgenden wird es aber nicht um eine kulturologische Überlegung gehen, sondern um eine soziologische Tatsache, die in der heutigen Alltagspraxis ebenso einen Ort hat wie in den Dramaturgien des Films (und anderer Künste): Weil es um Normen, Ordnungen, Pflichten und ähnliches geht, lädt ein solcher Apparat zur Dramatisierung ein, die immer dann auftritt, wenn Normen gebrochen, Pflichten verletzt, Regeln missachtet oder gerade umgekehrt beachtet werden, obwohl alle Wahrscheinlichkeiten und Erwartbarkeiten dafür sprechen würden, dass sie außer Geltung geraten seien. Ein Beispiel: Wenige Juden hatten das Massaker im ostpreußischen Palmnicken im Januar 1945 überlebt; wenige wurden für einige Tage von deutschen Familien aufgenommen, in Erwartung des Einmarsches der russischen Armee; als deren Ankunft sich verzögerte, wurden sie mit der Drohung, sie würden an die SS oder die Gestapo

ausgeliefert, wieder ausgewiesen. Ein Drama, weil beides nachdenklich stimmt - die Aufnahme der Flüchtenden ebenso wie ihre erneute Abweisung deuten nicht nur auf die Eigeninteressen der deutschen Asylgewährenden hin (Angst vor den Russen, Angst vor den Deutschen, in dieser Reihenfolge), sondern auch auf einen Konflikt der Werte. In der Aufnahme dokumentiert sich ein Rest jener ursprünglicheren sozialen Verpflichtungen, die unter dem Namen „Gastfreundschaft“ laufen, die ungeachtet der Erwartung, dass die Judenverfolgung mit dem russischen Einmarsch beendet sein würde, und ungeachtet der Hoffnung, als Judenhelfer dastehen zu können, auf einer übergeordneten Ebene funktioniert.

Dieses Gastverhältnis ist im Kern eine grundlegende Transformation sozialer Beziehungen. Es spielt keine Rolle, welche Beziehungen Gast und Gastgeber ansonsten miteinander verbinden – treten sie in das Gastverhältnis ein, treten sie in eine institutionelle Beziehung zueinander, die sie sowohl schützt wie verpflichtet. Es handelt sich um eine formale Beziehung, die von der Frage, ob der Gast dem Gastgeber sympathisch ist, gänzlich absieht.

Man denke an Albert Camus' Kurzgeschichte *L'Hôte (Der Gast, 1957)*, die in einer denkbar abstrakten Weise modellhaft die Wechselseitigkeit der Verpflichtung thematisiert. Sie spielt kurz vor Beginn des Algerienkrieges: Einem Lehrer wird gegen seinen Willen von einem Polizisten ein Häftling ausgehändigt mit der Maßgabe, ihn zur nächstgelegenen Präfektur zu bringen und der vermeintlich freien Wahl, dem Befehl zu gehorchen oder sich ihm zu widersetzen. Der Lehrer nimmt den Häftling bei sich als Gast auf. Am nächsten Tag zeigt er ihm an einer Weggabelung beide Wege, den zur Präfektur und den in die Freiheit. Da er in einem nur praktisch auflösbaren Dilemma zwischen rechtsstaatlichem Empfänger und Gastrecht steht, gibt er die Qual der Entscheidung an den Gast weiter. Doch auch der weiß, dass das Gastrecht von ihm verlangt, seinen Gastgeber nicht zu schädigen, und schlägt den Weg ins Gefängnis ein.

§2 Die Grundform des Gastverhältnisses

Mit dem Gastverhältnis entsteht ein eigener institutioneller Handlungsraum, der durch ein ganzes Set von Rollenfestlegungen, Regeln und Normen definiert ist.

- Rollen
 - Gast
 - Gastgeber
- räumliche Begrenzung
- zeitliche Begrenzung
- normative Komponenten
 - Recht auf Schutz und Unversehrtheit
 - imaginäre Gratifikation als praktizierte Barmherzigkeit
 - Aussetzen von Aggression
 - Stellvertretung des Gastes durch den Gastgeber
 - Friedenspflicht: vorübergehende Aussetzung von Konflikten
 - Unterdrückung utilitaristischer Nutzung
 - Tabuisierung sexueller Beziehungen zwischen Gast und Partnern des Gastgebers
- Ritualisierungen
 - Gastmahl
 - Asymmetrie von Aufnahmen und Beenden des Gastverhältnisses
- [optional] repräsentationale Elemente (Macht-, Arbeits-, Staatsbeziehungen etc.)

Viele der normativen und moralischen Komponenten des Handlungsraums sind diskursiv (vor allem in religiösen Lehren) abgesichert. Das Gastverhältnis ist ein institutioneller Raum, der als eigene Kleinwelt aus dem Alltagsleben herausgenommen ist („Regel der Exterritorialität“). Es ist leicht nachvollziehbar, dass ein derart spezieller Raum verschiedenartigste Dramatisierungen ermöglicht, basierend auf Rollen- und Normverstößen, Ausbeutungen der Schutzlosigkeit des Gastes oder des Aggressionsverbots für den Gastgeber und ähnlichem mehr.

Wie alle institutionellen Sonderrealitäten, wird auch das Gastverhältnis rituell angezeigt und abgesichert (ähnlich Wernhart 1997, 28, der zudem auf die Kulturabhängigkeit der Rituale hinweist). Das Ein- und Austreten ist asymmetrisch: Die gastliche Aufnahme kann nur der Gastgeber gewähren. Es gibt keinen Anspruch auf den Gaststatus, man kann nur darum bitten. Ähnlich einseitig ist die Beendigung des Verhältnisses nur durch den Gast möglich. Die Grundlage bildet die Relation zu einem Fremden, wie auch die Etymologie belegt - ein „Gast“ ist danach ein Fremdling, ein ungebetener, zufälliger Ankömmling unbekannter Herkunft.

Betrachtet man die Extension des Gastverhältnisses, nimmt man also auch die gastliche Aufnahme oder Bewirtung von Personen mit in den Blick, die mit den Gastgebern bekannt oder gar mit ihnen befreundet sind, ergeben sich folgende Punkte, die bei der Gewährung des Gaststatus von Fremden keine Rolle spielen:

- die Frage der Geplantheit oder Ungeplantheit („Zufallsbesuch“) etwa,
 - die Frage des Anlasses (die Familienfeier, das Nachbarschaftsfest etc.),
 - die Notwendigkeit, dass „Gastgeber“ eine soziale Rolle ist, in der auch der soziale Rang, der Wohlstand des Gastgebers etc. ausgedrückt werden,
 - eventuelle Gaben der Gäste (und manchmal auch der Gastgeber, die am Ende des Gastverhältnisses verteilt werden), zumeist bei Besuchen mit Einladung,
 - die Frage, ob die reziproken Rollen auf „Hintergrundrollen“ (Repräsentation von Institutionen, Abhängigkeits- und Machtverhältnisse etc.) reflektieren,
- und ähnliches mehr. Gleichwohl gelten auch hier das Friedfertigkeitssgebot, das Prinzip der Aussetzung sozialer Konflikte und Differenzen sowie die zeitliche und räumliche Umgrenztheit des Gastverhältnisses.

Offenbar sind Gast und Gastgeber durch das Gastverhältnis geschützt, auch wenn sie miteinander verfeindet sind. Die Gast/Gastgeber-Dyade ist eine Insel der sozialen Sonderbeziehungen im Strom der Normalzeit des Alltags. Sie hat den Status einer Institution, ist zumeist religiös fundiert, hat aber unter Umständen ebenso erhebliche juristische Implikationen. Weil beide Partizipanten geschützt sind, verpflichten sich im Umkehrschluss dazu, den anderen nicht nur nicht zu beschädigen, sondern ebenfalls zu schützen. Dazu gehört, dass dem Gast Zutritt in die private Sphäre des Gastgebers gewährt wird; er profitiert von etlichen Leistungen derselben (insbesondere Verpflegung und Schlafstätte), verpflichtet sich aber dazu, sich nicht zu bereichern (also z.B. Gegenstände zu entwenden), ja, weiter noch, die „Normen und Wertskalen des Gastgebers“ wie auch die daraus „abgeleiteten Gebräuche und Sitten“ (Wernhart 1997, 29) für die Dauer des Gastverhältnisses zu akzeptieren.

Ein einfaches, gleichwohl sprechendes Beispiel für die Elementarform wie auch für die abgeleiteten Formen ist die Slapstick-Komödie *OUR HOSPITALITY* (mit dem sprechenden deutschen Titel *VERFLIXTE*

GASTFREUNDSCHAFT, USA 1926, Buster Keaton, Jack G. Blystone): Zwischen den Familien McKay und Canfield herrscht seit Generationen eine Blutfehde. Als der gerade einjährige William McKay der einzige männliche Überlebende seiner Sippe ist, lässt ihn seine Mutter bei einer Tante aufwachsen. Mittlerweile volljährig geworden (von nun an von Buster Keaton gespielt), wird ihm der Landbesitz der McKays übertragen; er fährt nichtsahnend in die Heimat seiner Familie. Auf der Fahrt dorthin verliebt er sich in Virginia, die zufällig mitreisende Tochter der verfeindeten Familie Canfield. Sie lädt den netten Mann in das Haus ihrer Familie ein. Ihre Brüder erkennen Williams Identität - doch werden ihre Versuche, ihn ums Leben zu bringen, vom traditionellen „Gesetz der Gastfreundschaft“ gebremst, das ihn schützt, solange er das Haus nicht verlässt [1].

Auch die Dauer des Gastverhältnisses ist reguliert. Da es per Definition eine vorübergehende soziale Beziehung zwischen Gastgebern und Gästen darstellt, ist es natürlich zeitlich begrenzt. Dass Gäste dauerhaft bleiben, ist nicht vorgesehen, ansonsten entsteht ein Problem. Die mehrfach verfilmte Geschichte von BOUDU SAUVÉ DES EAUX (BOUDU, Frankreich 1932, Jean Renoir) erzählt von einem Apotheker, der einen Clochard daran hindert, in einem Fluss Selbstmord zu begehen. Er nimmt ihn mit zu sich nach Hause, nur für ein paar Stunden, wie er meint. Doch Boudu bleibt. Er erweist sich als beleidigend, naiv, egoistisch, hemmungslos. Doch er wirkt wie ein Katalysator auf die Familie des Apothekers ein und bewirkt, dass bisher nur latent spürbare Konflikte beigelegt werden, dass Lebensentwürfe neu konfiguriert werden und ähnliches mehr. Der Auslöser der Geschichte war jedoch der Apotheker, der sich den Regeln der Barmherzigkeit unterworfen und Boudu als Gast aufgenommen hatte.

Wie ein Gastverhältnis beendet werden kann, ist in der Tat ungewiss. Es gibt keine Regulierungen oder ritualisierte Formen des Abbruchs. In aller Regel beruht die Beendigung auf gegenseitigem Einverständnis oder ergibt sich schlicht aus den größeren Handlungszielen des Gastes, der als Wanderer seinen Weg fortsetzt (eine Formulierung die man auch als Metapher für die Handlungspläne der Beteiligten im allgemeinen ansehen kann).

§3 Umgang mit Differenz

Das „Gesetz der Gastfreundschaft“ ruht in fast allen Gesellschaften auf religiösen Grundlagen auf. Gastfreundschaft ist nicht auf soziale Freundlichkeit zurückzuführen, sie folgt nicht individueller Entscheidung, sondern ist in fast allen Religionen als eine Pflicht fixiert. Die Verweigerung der Gastfreundschaft ist ein tiefes und ernstes moralisches Delikt, kann sogar mit dem Ehrverlust desjenigen einhergehen, der sie nicht gewährt hat.

Religion und Ethik haben hierbei nicht nur wesentlichen Einfluss auf die Notwendigkeit der Gastfreundschaft, sondern ebenso auf die Art und Weise ausgeübt, wie der Gast aufgenommen und geschützt wird. Es wurde gleichfalls reguliert, wer als Gast gelten und somit die Vorteile des Gaststatus genießen darf. Noch das Asylrecht (einschließlich des viel älteren Kirchenasyls) geht auf die Aussetzung aller Streitigkeiten zurück, die mit der Aufnahme des Gastes (meist implizit) ausgesprochen wird. Das Gastrecht wird unter Umständen ohne Ansehen der Person gewährt. In einer der ersten Episoden des Ritterfilms IVANHOE (IVANHOE – DER SCHWARZE RITTER, USA/Großbritannien 1952, Richard Thorpe) nimmt ein sächsischer Ritter nicht nur reisende normannische Ritter auf, sondern auch einen greisen Juden, der mit seiner Tochter um Asyl bittet. So tief die Konflikte zwischen den ethnischen Gruppen in der erzählten Welt auch sein mögen, so wird doch das Haus geöffnet, Essen und Schlafplatz werden gewährt.

Es ist vor allem der Wanderer, der das Gastrecht in Anspruch nehmen darf. Unzählige Western enthalten Episoden, in denen Reisende von Siedlerfamilien aufgenommen werden, die das karge Essen mit den Neuankömmlingen teilen, und die in aller Regel am nächsten Morgen weiterziehen. SHANE (MEIN GROSSER FREUND SHANE, USA 1953, George Stevens) beginnt damit, dass ein Fremder – vielleicht ein Revolvermann auf der Flucht – auf eine Farm kommt. Erst am nächsten Morgen fragt ihn der Farmbesitzer, ob er bleiben will. Noch Tommy Lee Jones' fast surrealistisch anmutender Spätwestern THE THREE BURIALS OF MELQUIADES ESTRADA (THREE BURIALS - DIE DREI BEGRÄBNISSE DES MELQUIADES ESTRADA, USA 2005) inszeniert die Szene der Gastgabe: Der Held hat einen Polizisten als Gefangenen genommen, weil der seinen Freund, einen illegal in den USA arbeitenden Mexikaner, umgebracht hat. Er will die Leiche zusammen mit dem Täter nach Mexiko bringen, um sie

dort zu beerdigen, wird dabei von Polizisten verfolgt. Unterwegs kommen sie zu einer verfallenden Hütte, in der ein blinder alter Mann wohnt, der sie aufnimmt. Der Alte lebt allein, wird nur gelegentlich von seinem Sohn mit Lebensmitteln versorgt. In dem Wissen, dass er bald sterben wird, weil der Sohn inzwischen schwer krank ist, schickt er die Polizisten, die am nächsten Tag nach den Flüchtigen fragen, in die falsche Richtung. Er wahrt das Recht des Gastes auf Schutz, obwohl er damit die Chance, selbst in die Stadt kommen und damit vor dem Hungertod bewahrt zu werden, vergibt.

Die Beschränkung des Gastrechts auf einen begrenzten Raum zeigt sich in einem weiteren Western, John Fords *THE SEARCHERS* (*DER SCHWARZE FALKE*, USA 1956). Hier kommen Ethan und Martin in just jenes Komantschen-Dorf, in dem sie das gesuchte Mädchen Debbie vermuten - und obwohl die Indianer von dem Vorhaben der beiden wissen, ihnen das Mädchen wegzunehmen, werden sie mit allen Ehren rituell als Gäste aufgenommen. Für die Dauer des Besuches herrscht Frieden. Aber das Gastrecht gilt nur bis an die Grenzen des Dorfes [2].

Die territoriale Begrenzung des Gastrechts markiert die eigentlich vorherrschende Differenz zwischen dem Raum des Gastgebers und demjenigen des Gasts. Diese Differenz wird im Mikrokosmos der Gastfreundschaft aufgehoben: Ein gastlicher Raum wird innerhalb der feindlichen Umgebung geschaffen. Dass sich die Nichtbeachtung der nationalen, politischen, ethnischen oder rassischen Zugehörigkeiten des Gastes immer wieder als Kern von Konflikten herausstellt, welche den Status des Gastes in Frage stellen, ist vielfach thematisiert worden. Ein prägnantes Beispiel ist *GUESS WHO'S COMING TO DINNER* (*RATE MAL, WER ZUM ESSEN KOMMT*, USA 1967, Stanley Kramer), der davon erzählt, wie die Tochter reicher, der liberalen Oberschicht zugehöriger Eltern zu einem festlichen Abendessen ihren Verlobten mitbringt; er ist ein Schwarzer, den sie auf Hawaii kennengelernt hatte. Der Film zeigt nicht nur, wie der latente Rassismus des Vaters während des Essens offen zu Tage tritt, sondern auch, dass der schwarze Koch der Familie die Anwesenheit des Schwarzen skandalös findet [3].

Die regulative Macht des Gesetzes der Gastfreundschaft ist natürlich in Geschichten, die von der Begegnung ganz verschiedener Kulturen handeln, von besonderer Bedeutung. Tatsächlich finden sich im

(kolonialistischen) Abenteuerfilm, im Western und ähnlichen Gattungen zahlreiche Beispiele. Die Wechselseitigkeit der gastlichen Aufnahme ist z.B. an Terrence Malicks *THE NEW WORLD* (USA 2005) ablesbar: Als Smith, die rebellische Hauptfigur des Films, zur Warnung für die anderen Engländer in einem Indianerdorf erschlagen werden soll, stellt sich ein junges Mädchen zwischen Smith und seinen Henker. Es ist Pocahontas, die jüngste Tochter des Häuptlings. Sie kann ihren Vater überreden, Smith zu verschonen und ihn als Gast in den Stamm aufzunehmen. Smith lernt daraufhin die friedliche Lebensweise der Ureinwohner kennen und verbringt immer mehr Zeit mit Pocahontas, woraufhin die beiden sich schließlich ineinander verlieben, was wiederum den Häuptling Powhatan zusehends beunruhigt. Die Aussetzung von Fremdheit durch Gewährung des Gast-Status wiederholt sich in Verkehrung später, als Pocahontas als designierte Frau Smith' in die englische Siedlergemeinde aufgenommen wird.

Durch die Bank neueren Datums sind Filme, die Gastfreundschaft mit Themen der Fremdenfeindlichkeit und der Anonymität sozialer Beziehungen konterkarieren. Gastliche Aufnahme wird zur Ausnahme, Abwehr bis offen artikuliert Feindseligkeit die Norm. Diese Filme spielen durchweg in großen Städten, thematisieren damit *en passant* auch das Problem, dass der regulative Apparat der Gastlichkeit seine Verbindlichkeit im Kontext der Urbanisierung verliert. In dem deutschen Fernsehfilm *OTOMO* (1999, Frieder Schlaich) zeigt einen liberianischen Flüchtling, der, da er nach einer Kette fataler Geschehnisse ohne Papiere in der BRD ist, sich vor der Polizei zu verbergen sucht. Kurz vor dem tragischen Ende wird er von einem kleinen Mädchen angesprochen, das Mitleid mit dem traurigen Schwarzen hat; die Großmutter nimmt ihn auf, versorgt ihn sogar mit Geld, das er braucht, um nach Holland geschleust zu werden. Es ist das erste Mal in acht Jahren, dass die Titelfigur die Wohnung eines Deutschen von innen sieht.

In aller Regel ist die ethnische, religiöse oder politische Differenz von Gast und Gastgeber der Kern des dramatischen Konflikts, definiert die Interessen und Befangenheiten der Beteiligten, deutet voraus, was sich entwickeln könnte. *BIKUR HA-TIZMORET / AL-LIQA' 'AL-AKHIR* (*DIE BAND VON NEBENAN*, Israel 2007, Eran Kolirin) ist eines der wenigen Beispiele, in dem die Differenz zwischen Gastgeber und Gast nicht dramatisiert, sondern als ganz alltägliche Zuwendung be-

handelt wird: Der Film erzählt, wie die Musiker eines ägyptischen Polizeiorchesters aus Alexandria, das zu einem Kulturfest in Israel eingeladen ist, am Flughafen in Tel Aviv in einen falschen Bus steigen und irrtümlich in einem verschlafenen Provinznest ankommen. Als sich die Musiker bei Dina, der Besitzerin eines kleinen Restaurants, nach dem arabischen Kulturzentrum erkundigen, wird ihnen klar, dass sie im falschen Ort sind. Dina erkennt ihre missliche Lage und bietet ihnen an, die Nacht bei ihr und einer befreundeten Familie zu verbringen. Gerade deshalb, weil der dramaturgisch sich anbietende Konflikt zwischen Arabern und Israelis nicht ausgeführt wird, sondern die Mitglieder beider Parteien sich gleichermaßen als Figuren in sozialer Randlage herausstellen, sich kennen und respektieren lernen, darüber hinaus auch noch ähnliche Wunschorstellungen und Sehnsuchtsphantasien haben, entwirft der Film die Utopie einer Gesellschaft jenseits der politisch-religiösen Konflikte, die unser Bild Israels so sehr bestimmen.

§4 Das Gastmahl: Ein Beispiel für die Überwindung der Differenz

Wenn zu dem bestehenden moralischen Regelapparat im Verhältnis zwischen Gast und Gastgeber ein gemeinsames Gastmahl hinzutritt, werden die oben herausgearbeiteten kulturellen oder persönlichen Differenzen häufig überwunden. Ein besonders eindrückliches Beispiel für die soziale wie kulturelle Integrationsfähigkeit des Essens liefert *BABETTES GÆSTEBUD* (*BABETTES FEST*, Dänemark 1987, Gabriel Axel), in dessen Zentrum die Geschichte des französischen Flüchtlings Babette Hersant erzählt wird, die im 19. Jahrhundert in einem kleinen puritanischen Dorf an der dänischen Küste Asyl ersucht. Ihre Integration in die Dorfgemeinschaft reflektiert verschiedene Aspekte des komplexen Gastverhältnisses im Kontext des politischen Asyls und findet ihren Höhepunkt in dem im Titel genannten Festmahl zu Ehren des verstorbenen Dorfoberhauptes, um dessen kulinarische Begleitung Babette bittet. Auf Grund ihrer langjährigen Verdienste für die Dorfgemeinschaft wird der Fremden die Gestaltung der eigentlich urdänischen Gedenkfeier gestattet. Das Verhältnis von Gast und Gastgeber kehrt sich in diesem Moment um. Da Babette fremde, exotische Speisen aus Frankreich einschiffen lässt, deren bloßer Anblick die Dorfbewohner vor Angst erstarren lässt, beschließt die Gemeinschaft, ihr die Zubereitung

dieses ‚Hexensabbats‘ zu gewähren, jedoch kein Wort auszusprechen und keine Gemütsregung über das Essen erkennen zu lassen. Die Charakteristik des Fremden ist auch nach den zahllosen Jahren des gemeinsamen Zusammenlebens gegenwärtig.

Der gemeinschaftliche Verzehr der fremden Köstlichkeiten überwindet die auferlegten Schweigegebote der Gemeinschaft. Im Moment des Trinkens und Essens kann sich keiner der Dorfbewohner dem Rausch der Sinne entziehen. Die Mienen hellen sich auf, der ehrliche Ausdruck des Glücks ist jedem Gesicht abzulesen. Das Kulinarische stellt sich so als die unmittelbarste Form der kulturellen Kommunikation dar, die über jede Form des Schriftlichen und Verbalen erhoben wird. Der kulinarische Genuss durchdringt die selbst auferlegte Barriere und berührt die Menschen in ihrem Innersten. Unbeeinflusst von religiösen wie gesellschaftlichen Konventionen, erlebt die Dorfgemeinschaft gemeinsame Momente der Lust, die sinnstiftend für eine veränderte Perspektive auf ihr bisheriges wie auch zukünftiges Leben wirken. Die ungelösten Zwiste, persönlichen Probleme und Leiden, vor allem aber die gesellschaftlichen Ressentiments gegenüber dem Fremden lösen sich durch den gemeinsamen Labsal auf. Im Höhepunkt der Sequenz tanzen die Dorfbewohner Hand in Hand um den Dorfbrunnen. Die Barriere zwischen Bekanntem und Fremdem ist aufgelöst, das Kulinarische hat im Moment des Essens nicht nur die Eigenschaft des Fremden abgelegt, sondern auch einen Zugang, ein fundamentales Verständnis der Andersartigkeit an sich vermittelt und so die Differenzen der Menschen untereinander aufgelöst. *BABETTES GÆSTEBUD* differenziert verschiedenste Verhältnisse von Gästen und ihren Gastgebern, um schlussendlich das Gastmahl zu einer unmittelbaren Form der Kommunikation zwischen Fremdem (Gast) und Bekanntem (Gastgeber) zu erheben, die in der Lage ist die Diskrepanz zwischen diesen beiden Parteien aufzuheben.

Ein weiteres Beispiel in diesem Kontext ist *PRANZO DI FERRAGOSTO* (*FESTMAHL IM AUGUST*, Italien 2008, Gianni Di Gregorio), in dessen Zentrum die Wohngemeinschaft des Mittvierzigers Gianni und seiner 95jährigen Mutter steht. Durch seine Arbeitslosigkeit ist Gianni nicht in der Lage, die laufenden Betriebskosten für seine Wohnung zu begleichen, so dass der Eigentümerverbund rechtliche Schritte gegen ihn erwägt. Für das Erlassen der Schulden erklärt sich Gianni bereit, die Mutter und Tante des

Hausverwalters und im weiteren Verlauf der Erzählung auch die Mutter seines Leibarztes für einige Zeit bei sich aufzunehmen, da die Bewohner Roms traditionell zu Mariä Himmelfahrt (15. August – *Ferragosto*) die heiße Stadt verlassen, um die Kühle der Strände zu suchen.

PRANZO DI FARRAGOSTO erzählt von der Entwicklung vom Gast zum Freund, vom Fremden zum Bekannten. Während Gastfreundschaft zu keinem Zeitpunkt das eigentliche Motiv der Aufnahme der fremden Damen ist, ist das Verhältnis zwischen dem Gastgeber Gianni und seinen drei rüstigen Gästen vom sozialen Codex der Gastlichkeit geprägt. Die älteren Damen genießen von Beginn an das Recht auf Bewirtung, Unterkunft und Pflege. Auch der Zugang zum einzigen Luxusartikel, dem Fernseher, wird ihnen (zunächst) vorrangig gewährt. Diese formalen Verhaltensweisen werden ironisch durch die Gespräche Giannis mit seiner Mutter gebrochen, in denen sowohl ihre Missgunst gegenüber den gutbetuchten Gästen als auch die allgemeine Problematik, sich mit dem ‚Fremden‘ zu sozialisieren, deutlich wird.

Das Essen rückt ins Zentrum dieses komplexen sozialen Gefüges auf engstem Raum. Da Gianni ein ausgesprochen guter Koch ist, fällt es ihm leicht, die Gästeschar kulinarisch bei Laune zu halten. Gianni und seine Mutter wandeln sich in diesem Prozess immer weiter von gekauften zu freiwilligen Gastgebern. Rezepte werden ausgetauscht und eine der rüstigen Damen, von ihrem Sohn auf Gemüsediet gesetzt, findet Gefallen am fleischhaltigen Nudelauflauf. Das gemeinsame, heimliche oder selbst das einsame Essen hat immer die Funktion, die Parteien näher zusammenzubringen. Diese Entwicklung gipfelt schlussendlich im gemeinsamen Festessen, welches das Verhältnis zwischen Gast und Gastgeber endgültig auflöst.

§5 Die Dyade von Gastgeber und Gast

Oben hatte es geheißt, dass der Gast sich aufgrund der impliziten Regeln des Gastverhältnisses dazu verpflichte, die Normen und Sitten des Gastgebers für die Dauer des Gastverhältnisses zu akzeptieren und sich nicht in die privaten Angelegenheiten des Gastgebers einzumischen. Manchmal wird diese Verpflichtung des Gastes missachtet. Ein Beispiel dafür ist George Cukors Komödie *THE MAN WHO CAME TO DINNER* (*DER MANN, DER ZUM ESSEN KAM*,

USA 1942): Ein Dozent hat auf dem Weg durch Ohio einen Unfall und ist so gezwungen, einige Tage bei der Familie Stanley zu verweilen. Da er auf deren vereister Treppe ausgerutscht ist, meinen sie, ihm diesen Gefallen nicht verweigern zu können. Doch die Konflikte sind vorprogrammiert, weil der überhebliche Sheridan beginnt, sich überall einzumischen und das ganze Tagesgeschehen an sich zu reißen. Er meint, für alle Probleme der Familienmitglieder eine Lösung parat zu haben.

So formal auch die Definition der Gastrolle ist, so öffnet sie doch den privaten Raum des Gastgebers für einen Neuankömmling. Zumindest entsteht die Option, dass sich aus dem formalen auch ein persönliches Verhältnis entwickeln kann. Die Potentiale, die sich in dieser Beziehung für beide Beteiligten ergeben, sind mehrfach dramatisiert worden. Der eine lernt vom anderen, sie sehen sich in dem anderen gespiegelt oder invertiert, aktivieren ältere und in Vergessenheit geratene eigene biographische Entwürfe.

Patrice Leontes Kammerstück *L'HOMME DU TRAIN* (*DAS ZWEITE LEBEN DES MONSIEUR MANESQUIER*, Frankreich [...] 2002) dient als prägnantes Beispiel für die subjektive Aufladung der Beziehung der Beteiligten: Der Gangster Milan steigt in einem französischen Dorf aus einem Zug. Wie sich später herausstellt, will er die Bank im Ort überfallen. In einer Apotheke begegnet er dem pensionierten Lehrer Manesquier, der weitgehend allein in einem etwas heruntergekommenen Haus wohnt und dem eine risikoreiche Herzoperation bevorsteht. Manesquier nimmt Milan bei sich auf. Schon bald stellen beide fest, dass sie sich im anderen wie in einer Umkehrung wiedererkennen. Milan hätte gern seine Ruhe, Manesquier glaubt, ein wildes Leben versäumt zu haben. Sie haben drei Tage Zeit, bis Milan bei dem Überfall umkommt. Hier ist es die Zufälligkeit, die dem Fremden den Weg in die Nähe des Gastgebers bahnt, die sich so gar nicht in die soziale Homogenität der wenigen Freunde fügen mag, die Manesquier hat.

Die Rolle als Gast kann eine Art von Maskerade sein, ein Versteck bieten, den Gast für die Außenwelt unsichtbar machen. Ein extremes Beispiel ist Peter Weirs Film *WITNESS* (*DER EINZIGE ZEUGE*, USA 1985): Ein 7jähriger wird auf der Bahnhofstoilette Zeuge eines Mordes. Weil der Mörder ein Polizist ist, beschließt der ermittelnde Kommissar, den Jungen und seine Mutter zu verstecken, um sie zu schützen. Er

informiert seinen Vorgesetzten, ohne zu wissen, dass dieser mit dem Täter unter einer Decke steckt und ihm eine Falle stellen wird. Tatsächlich wird er durch einen Bauchschuss schwer verletzt. Daraufhin taucht die Mutter mit dem Jungen und dem verletzten Polizisten in der Amischen-Gemeinschaft unter. Wieder genesen, verkleidet der Polizist sich seinerseits als Amischer, beteiligt sich am Leben der Gemeinde und verliebt sich in die Witwe. Dem Polizisten wird hier langfristig Unterschlupf gewährt. Er ist nicht der Fremde auf Wanderschaft, der um Essen und Nachtlager bittet, sondern jemand, dessen Leben akut gefährdet ist und dem das Recht des Gastes gewährt wird. Der oben schon angesprochene enge Zusammenhang zwischen dem „Gesetz der Gastlichkeit“ und dem Asylrecht wird hier erneut deutlich.

Der Anspruch auf Gastrecht ist dann besonders präkär, wenn der Gast in einer gefährdenden Situation steht. Natürlich sind Flucht-Geschichten der wichtigste Rahmen, in denen das Gast-Sein den Fliehenden das Leben retten kann. Ein Beispiel ist eine Episode am Ende von Jean Renoirs Antikriegsfilm *LA GRANDE ILLUSION* (*DIE GROSSE ILLUSION*, Frankreich 1937): Zwei Franzosen gelingt die Flucht aus einer deutschen Festung, in der sie als Kriegsgefangene untergebracht waren, und finden Unterschlupf bei einer deutschen Bäuerin, deren Mann im Krieg gefallen ist. Die beiden erholen sich bei der Bäuerin und ihrer kleinen Tochter von den Strapazen der Flucht. Der eine der beiden und die Bäuerin verlieben sich sogar ineinander; er verspricht ihr, nach dem Krieg zurückzukommen und sie zu holen.

Es gibt eine ganze Reihe von Fällen, in denen der gefährdet scheinende Gast sich selbst als gefährlich erweist. Der Vertrauensvorschuss, den die Aufnehmenden ihm geben, zeigt sich als rein imaginäre Annahme, als trügerische Vorausdefinition einer sozialen Beziehung, die sich als ganz anders herausstellt, als sie es in der Gast-Beziehung sein dürfte. In dem englischen Thriller *EYE OF THE NEEDLE* (*DIE NADEL*, 1981, Richard Marquand) wird der deutsche Spion und Mörder, dessen Boot in einem Sturm unterging, vom Leuchtturmwärter-Ehepaar aufgenommen, das nicht ahnt, dass der geschwächte und verletzte Gast jede Achtung vor den Gastgebern aufgeben wird. Gleich die Ausgangssituation von Roman Polanskis *DEATH AND THE MAIDEN* (*DER TOD UND DAS MÄDCHEN*, USA 1994) etabliert auch das Gast-Verhältnis: An einem Wochenende hat sich ein Ehepaar auf sein Wochenend-Domizil, das weit außerhalb des besiedel-

ten Landes direkt am Meer liegt, zurückgezogen. In dem schweren Sturm, der losbricht, versagt das Auto des Mannes; ein Arzt nimmt ihn auf, fährt ihn zu dem Haus und wird angesichts des sich noch mehr verschlechternden Wetters gebeten, über Nacht zu bleiben. Erst im Lauf des Abends stellt sich heraus, dass der Gast vielleicht der Folterer war, dem die Ehefrau der Gastgeber während der Militärdiktatur ausgeliefert war. Mehrfach kippt das Beziehungsverhältnis. Das Gastrecht auf Unversehrtheit und Schutz, der Wunsch nach Vergeltung, gar nach Rache überlagern die so einfach scheinende Konstellation der Umstände und Figuren, so dass es fast zum Mord am Gast kommt.

§6 Verbürgerlichung und ihre ironische Brechung

Hatte es eingangs geheißsen, das Gastverhältnis richte sich in seiner reinsten Form auf die Aufnahme des unbekannt Fremdlings, so sehr gilt es, die Aufmerksamkeit auch auf Formen zu richten, die nicht zufällig und ungesteuert zustandekommen, sondern die geplant sind und die zur Inszenierung sozialer Beziehungen gehören. Insbesondere das Gastmahl, das Fest und ähnliches sind Techniken der Inszenierung und Realisierung sozialer Beziehungen, die eigene Bühnen der Selbstdarstellung eröffnen (und die Gratifikationen nicht mehr aus der Beziehung zur Tugend der „Barmherzigkeit“ gewinnen, sondern aus den Effekten, die das Gastmahl auf das soziale Prestige von Gastgebern - und möglicherweise auch Gästen - hat).

Ein „gastfreundliches“ Haus ist im alltäglichen Sprachgebrauch ein „offenes“ Haus. Hier wird Gastlichkeit zelebriert und ausgestellt. Gastlichkeit wird dabei auch vom Gastgeber als eine seiner hohen bürgerlichen Qualitäten wahrgenommen. Er spiegelt sich in der Großzügigkeit, mit der andere - Fremde ebenso wie Freunde und Bekannte - willkommen geheißsen und bewirtet werden. Es nimmt nicht wunder, dass diese Seitenbedeutung von „Gastlichkeit“ vor allem in Kreisen der Hochbourgeoisie in Geltung steht. Alle religiösen Bedeutungen treten hier zurück; die Bereitschaft, den Gast aufzunehmen, wird nicht mehr im Horizont der Tugenden der Barmherzigkeit interpretiert, sondern gehört zum Habitus der Wohlhabenheit, sie drückt Weltläufigkeit und Toleranz aus. Ebenso sind die Bedingungen modifiziert, denn die ursprüngliche, aus Nächstenliebe und ver-

wandten ethischen Konzepten begründete Aufnahme des Fremden als Gast (möglichst) ohne Ansehen der Person gilt für den bürgerlichen Haushalt nur noch bedingt.

Der vielleicht bedeutendste Chronist dieser Lesart der Gastlichkeit ist Luis Buñuel. Ihre Dramatisierung ist bei ihm fast immer mit einer Kritik bürgerlicher und christlicher Vorstellungen zum Thema korreliert. Die Werke der frühen und der mittleren Schaffensperiode (bis 1965) sind noch ganz auf eine oft scharfe Kritik an katholischen Moralvorstellungen und Barmherzigkeitsinszenierungen abgestellt. Da nimmt Gastlichkeit aus christlicher Nächstenliebe kein gutes Ende wie in *NAZARÍN* (Mexiko 1958), wo das vom Priester Don Nazario gegenüber einer Prostituierten gewährte Asyl ihn nicht nur verdächtig macht, sondern gar die Anstellung in der Großstadt kostet. Der unbekannte Gast wird ebenso wie der unstandesgemäße Gast schnell zum Gesprächsthema des Umfeldes. Als die Hauptfigur in *VIRIDIANA* (Spanien 1960), eine von geradezu naiver Nächstenliebe getriebene Person, ähnlich wie der biblische Jesus Bettler, Kriminelle, allgemein Verstoßene bei sich aufnimmt und diese gar in größtmöglicher Persiflage (und damit provokanter Entweihung) katholischer Bildsymbolik ein unsittliches Abendmahl begehen, endet die Gastlichkeit in ihrer Konsequenz mit einer Katastrophe – sie ist der Stein des Anstoßes für die folgende Vergewaltigung Viridianas.

Im Spätwerk hat Buñuel sich des Themas auf diskrete, satirischer Inszenierung näher kommende Weise angenommen, beginnend mit den Pilgern Jean und Pierre in *LA VOIE LACTÉE* (*DIE MILCHSTRASSE*, Frankreich 1969), die an der Tür eines Restaurants, in dem in der direkt vorangegangenen Szene noch von bekennenden Christen gebildet über die Dreifaltigkeit Jesu diskutiert wurde, als Bettler vom Hof gejagt werden, als sie um ein paar Reste bitten. Auf die Spitze getrieben wird die Parodie der gastgeberlichen Verpflichtungen in *LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE* (*DER DISKRETE CHARME DER BOURGEOISIE*, Frankreich 1972), einem Film, der das aus immer surrealer werdenden Beweggründen stets auf's Neue verschobene Abendessen dreier bürgerlicher Ehepaare zur Haupthandlung erhebt. Es lohnt sich auch hier, genauer hinzusehen: Die Verpflichtungen sind gegenseitig, denn entweder sind die Gastgeber nicht bereit oder die Gäste haben sich im Datum geirrt – jeder ist geflissentlich bereit, den Fehler bei sich zu suchen. Innerhalb der Bourgeoisie gebietet dies die

Höflichkeit. Als jedoch ein als Gärtner verkleideter Priester eines Tages vor der Tür steht, findet er erst Einlass, da er sich als Angehöriger des klerikalen Standes zu erkennen gibt – Kleider machen Gäste.

Andernorts werden die für die Aufnahme des Fremden wie des bekannten Gastes so essentiellen Konventionen vollständig verkehrt: In *LE FANTÔME DE LA LIBERTÉ* (*DAS GESPENST DER FREIHEIT*, Frankreich 1974) sitzt die versammelte Gesellschaft beim Tischgespräch ungeniert auf Toiletten; ein Gast, der sich kurz eine kleine Zwischenmahlzeit genehmigen möchte, muss sich entschuldigen, um kurz in einem abgeschotteten Nebenraum die tabuisierte Tat zu vollbringen.

Von der Desavouierung des Zwecks christlicher Nächstenliebe als Triebfeder für Gastlichkeit (*NAZARÍN*, *VIRIDIANA*) reicht das Spektrum in Buñuels Spätwerk bis zu der gezielten Bloßstellung bürgerlicher Konventionen (*LA VOIE LACTÉE*, *LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE*, *LE FANTÔME DE LA LIBERTÉ*). Gerade die Handlungsunfähigkeit, die den Gastgebern wie den Gästen in Situationen der Grenzüberschreitung auferlegt ist, wird zum Kern der komischen Distanzierung.

Ein extremes Beispiel, das zudem auf die theologischen Quellen des Gastrechts zurückweist, ist Pier Paolo Pasolinis Film *TEOREMA* (Italien 1968): Zu Beginn taucht nach biblischem Vorbild ein engelsgleicher, schöner junger Mann (gespielt von dem Jugendidol der 1960er, Terence Stamp) als geheimnisvoller Gast bei einer großbürgerlichen, norditalienischen Industriellen-Familie auf. Er schläft mit dem Vater, der Mutter, der Tochter, dem Sohn, und schließlich der aus ärmlich-bäuerlichen Verhältnissen stammenden Dienerin (dargestellt von Pasolinis langjähriger Freundin Laura Betti). Sie schafft es als einzige, den Impuls der Begegnung mit dem Sakralen in christlicher Weise umzusetzen. Während die bourgeoise Familie in Neurosen und Wahnsinn verfällt, wandelt sie sich zu einer melancholischen, Wunder vollbringenden Heiligen. Der Gast entlarvt die Bürgerlichkeit der Familie als Fassade und ordnendes „Teorema“, das sich nach dem Kontakt mit dem außerhalb der bourgeoisen Ordnung stehenden Gast als nichtig erweist.

Karikaturen älterer Gastlichkeitsdarstellungen dienen immer wieder dazu, bourgeoise Lebensformen zu attackieren, Doppelmoral aufzudecken oder auf

die Exklusivität der sozialen Begegnungen zu verweisen, die nur Menschen der gleichen Klasse als Gäste zulässt, alle anderen ausschließt (und damit eine der wichtigsten Verhaltensregeln des „Gesetzes der Gastlichkeit“ außer Kraft setzt, die besagt, dass der Gaststatus ohne Ansehen der Person gewährt werden muss). Dass sich in dem Sketch *The Visitors* von MONTY PYTHON'S FLYING CIRCUS (aus der 9. Folge *The Ant, An Introduction*) ein im Geiste den Arbeiten Buñuels verwandtes Beispiel findet, verwundert nicht: Der ungeladene Gast bringt nicht nur ein aggressiv extrovertiert agierendes Ehepaar mit, sondern noch dazu einen wunderlichen alten Ziegenhirten, eine Reihe walisischer Bergarbeiter und einen exzentrischen homosexuellen Zauberer. Nicht nur der ruhige Abend mit der Geliebten wird dem Gastgeber dadurch verlitten, am Ende der Episode wird er gar erschossen, als er versucht, die Party zu unterbrechen und sich der „Gäste“ zu entledigen. Als die eigentliche Provokation wird dabei das Unterfangen empfunden, die Gastlichkeit nicht zu gewähren – das Insistieren auf dem Recht auf Privatsphäre endet tödlich.

§7 Kommerzialisierung

Tatsächlich ist Gastfreundschaft heute oft zu einer rein werblichen Formulierung gewandelt. Die kommerzialisierte Unterbringung von Reisenden im Hotel wird immer noch als „Gastlichkeit“ bezeichnet, manchmal ist sogar vom „Gastgewerbe“ die Rede. Vom Recht des Fremden auf Aufnahme, von der Pflicht des Ansässigen, sein Haus zu öffnen, von der gegenseitigen Verpflichtung, den Gast und Gastgeber eingehen, ist nicht mehr die Rede [4].

Aus einer deontischen Beziehung ist ein Tauschverhältnis geworden. Gilt dieses vor allem für die sprachliche Tourismus- und Gastronomiewerbung, so werden auch die formalisierten und ritualisierten Darstellungen der Gastlichkeit in Theater und Bildender Kunst in der Werbung neu gelesen. Erinnert sei an eine McDonald's-Werbung, die Leonardo da Vincis Abendmahl-Bild mit Filmstars neu inszenierte.

Damit verändert sich die im Prinzip der Gastfreundschaft verankerte grundsätzliche, wenn auch nicht praktisch realisierbare, unbegrenzte reziproke Wiederholbarkeit der Gast-Gastgeber-Beziehung (ähnlich Bendix 2008, 45). Das Gastverhältnis beruht auf

einer wirtschaftlichen Beziehung. Die Terminierbarkeit ist mit dem Vertrag zwischen den Parteien gegeben - entfällt die Bezahlung, kann die Beendigung des Gastseins durch den Gastgeber sogar juristisch eingefordert werden.

Und auch das (implizite) Machtverhältnis zwischen Gast und Gastgeber verändert sich: Ist noch in der Elementarform der Gastlichkeit der Gast derjenige, der um Essen und Nachtlager bittet, ist der Gast in der kommerzialisierten Variante derjenige, der Kontrollmacht hat und möglicherweise um Verbesserung der gastlichen Aufnahme nachsuchen kann (und dazu sogar juristische Unterstützung hat). Zahlreiche Beispiele im Film, die von Undercover-Besuchen reicher Leute im Hotel erzählen, die schlecht behandelt werden, erzählen auch von der Pervertierung dieser Beziehung - weil die Gleichberechtigung der Gäste, das heißt das Absehen von der Person des Gastes, damit außer Kraft gesetzt ist. Ein Beispiel ist *DREI MÄNNER IM SCHNEE* (Österreich 1955, Kurt Hoffmann), in dem der Hotelbesitzer mit seinem Chauffeur die Rollen tauscht und mit größter Herablassung behandelt wird.

Doch es gibt Abweichungen. Hotels, die Gäste beherbergen, die nicht zahlen können, machen in manchmal irritierender Weise die Profanisierung des Gastverhältnisses rückgängig. In Daniel Schmid's Komödie *ZWISCHENSAISON* (Frankreich/Schweiz/BRD 1992) logiert ein nichtzahlender Gast in einem Zimmer in dem Hotel, von dem die Geschichte erzählt; im Sommer muss er allerdings ausziehen, weil nun die - zahlenden - Touristen kommen.

Anmerkungen

[1] Der Film endet damit, dass es - nach haarsträubenden Gefahren und abenteuerlichen Verfolgungsjagden - McCay schließlich gelingt, die Fehde dadurch zu beenden, dass er das Mädchen ohne Wissen ihrer Familie heiratet.

[2] Dass dem Gastverhältnis eine besondere Territorialität zugeordnet ist, findet sich auch in der Tatsache, dass Wirtshausschlägereien „draußen“ - also außerhalb des Schankraums und somit außerhalb der Gast-Sphäre - ausgetragen werden. Gerade diese Regel (wenngleich sie schwach ist, ist sie dennoch spürbar) ist im Westen bei Duellen sogar recht strikt durchgehalten; die Schlägerei findet dagegen oft im Innern des Gasthauses statt (was wohl auf die an Slapstick-Regeln gemahnende Zerstörung des Mobiliars zurückgeführt werden kann).

[3] In Peter Kerns *BLUTSFREUNDSCHAFT* (Ö 2009) wird die Zahl der potentiellen Konflikte auf die Spitze getrieben: Der 16-jährige Neonazi Axel ist gezwungen, beim 80-jährigen homosexuellen Wäschereibesitzer Gustav unterzutauchen, der ihm jedoch nur Unterschlupf gewährt, weil ihn Axel an seine große Liebe erinnert, die er während der NS-Zeit an die Gestapo verraten hat. Die Gewährung der Gastfreundschaft wird somit mehrfach motiviert (Schuld, Nostalgie) und von ihrem Kontext konterkariert, die bedingungslose Ritualität der Gastlichkeit somit unterlaufen.

[4] Manchmal wird zwischen privater Gastfreundschaft und gewerblicher Gastlichkeit unterschieden (etwa bei Bendix 2008, 45). Dementsprechend ist die Unentgeltlichkeit ein Bestimmungselement des Gastverhältnisses (wie etwa bei Schrutka-Rechtenstamm 1997, 47).

Literatur

- Bahr, Hans-Dieter (1994) *Die Sprache des Gastes. Eine Metaethik*. Leipzig: Reclam (Reclam-Bibliothek. 1500.).
- Bendix, Regina (2008) Kulinaristik und Gastlichkeit aus Sicht der Kulturanthropologie. In: *Kulinaristik: Forschung - Lehre - Praxis*. Hrsg. v. Alois Wierlacher u. Regina Bendix [...]. Berlin [...]: Lit-Verlag, S. 45-55 (Wissenschaftsforum Kulinaristik. 1.).
- Klammerhofer-Aggermann, Ulrike (Hrsg.) (1997) *"Herzlich willkommen!" Rituale der Gastlichkeit*. [Hrsg. für d. Salzburger Landesinst. für Volkskunde.]. Salzburg: Salzburger Landesinst. für Volkskunde (Salzburger Beiträge zur Volkskunde. 9.).
- Loycke, Almut (Hrsg.) (1993) *Der Gast, der bleibt. Dimensionen von Georg Simmels Analyse des Fremdseins*. Frankfurt: Campus (Edition Pandor. 9.).
- Malinowski, Bronislaw / Herdt, Heinrich L. / Kramer, Fritz (1984) *Argonauten des westlichen Pazifik. Ein Bericht über Unternehmungen und Abenteuer der Eingeborenen in den Inselwelten von Melanesisch-Neuguinea*. Frankfurt: Syndikat.
- Marten, Rainer (1996) Rez. zu Hans-Dieter Bahr: Die Sprache des Gastes, eine Metaethik. [...] In: *Allgemeine Zeitschrift für Philosophie* 21, S. 105-110.
- Mauss, Marcel (1994) *Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften*. 2. Aufl. Frankfurt : Suhrkamp (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft. 743.).
- Neumann, Gerhard (1993) Filmische Darstellungen des Essens. In: Wierlacher/Barlösius 1993, pp. 343-366.
- Neumann, Gerhard (1997) Das Gastmahl als Inszenierung kultureller Identität. Europäische Perspektiven. In: *Essen und kulturelle Identität. Europäische Perspektiven*. Hrsg. v. Jans Jürgen Teuteberg, Gerhard Neumann u. Alois Wierlacher. Berlin: Akademie-Vlg., pp. 37-68 (Kulturthema Essen. 2.).
- Pitt-Rivers, Julian (1977) The Law of Hospitality. In seinem: *The Fate of Shechem or the Politics of Sex. Essays in the Anthropology of the Mediterranean*. Cambridge, Mass: Cambridge University Press, S. 94-112.
- Schrutka-Rechtenstamm, Adelheid (1997) Vom Mythos Gastfreundschaft. In: Klammerhofer-Aggermann 1997, S. 47-56.
- Schütze, Irene (2009) Leonardo da Vincis „Abendmahl“ als Bildzitat. In: *Ist man, was man isst? Essrituale im Film*. Hrsg. von Anton Escher u. Thomas Koebner. München: Ed. Text + Kritik, S. 206-222 (Projektionen. 1.).
- Simmel, Georg (1908) Exkurs über den Fremden. In seinem: *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Leipzig : Duncker & Humblot, S. 509-512.
- Stagl, Justin (1996) Fremdheit und Akkulturation. In: *Neohelicon* 23,1, März 1996, S. 61-76.
- Wernhart, Karl R. (1997) Rituale der Gastlichkeit. Kulturanthropologische Universalien. In: Klammerhofer-Aggermann 1997, S. 23-33.
- Wierlacher, Alois / Barlösius, Eva (Hrsg.) (1993) *Kulturthema Essen. Ansichten und Problemfelder*. Berlin: Akademie (Kulturthema Essen. 1.).