

Gabriel Geffert

## Filmische Rauschdarstellungen. Ein genealogischer Streifzug

2022

<https://doi.org/10.25969/mediarep/18231>

Veröffentlichungsversion / published version  
Zeitschriftenartikel / journal article

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Geffert, Gabriel: Filmische Rauschdarstellungen. Ein genealogischer Streifzug. In: *ffk Journal*, Jg. 6 (2022), Nr. 7, S. 1–14. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/18231>.

### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

### Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Gabriel Geffert

Weimar

## Filmische Rauschdarstellungen Ein genealogischer Streifzug

**Abstract:** Seit Erfindung des Filmmediums konstituieren Rauschdarstellungen ein Feld kinematografischen Experimentierens. In einem historischen Abriss markiert der Beitrag Zäsuren in der ästhetischen Entwicklung der filmischen Inszenierung von Rauschzuständen und destilliert drei basale Darstellungsmodi heraus, die durch die Etymologie des Rauschbegriffs informiert sind: *extensive* und *intensive Bewegtheit* sowie *Rauschen* des Filmbildes. Ihre performative Potenz etabliert einen *Rausch des Films*, der jedoch auch unabhängig von der Repräsentationsebene auftreten kann. Neben rezeptionsästhetischen Aspekten adressiert die Genitivformulierung in ihrer Doppeldeutigkeit dabei gleichermaßen eine Form des Rausches, die sich medienimmanent ereignet.

---

**Gabriel Geffert** (M.A.), wissenschaftlicher Mitarbeiter und Doktorand am DFG-Graduiertenkolleg „Medienanthropologie“ der Bauhaus-Universität Weimar. Studium der Kunstgeschichte sowie Literatur- und Kulturwissenschaften an der Technischen Universität Dresden und der Université Paris-Sorbonne. Dissertation zur Filmrezeption als rauschhaftem Wahrnehmungsmodus.

## 1. Onset

Im Buch zu seinem psychedelischen Western *El Topo* (1970) beschreibt Regisseur Alejandro Jodorowsky sein filmisches Schaffen folgendermaßen:

I ask of film what most North Americans ask of psychedelic drugs. The difference being that when one creates a psychedelic film, he need not create a film that shows the visions of a person who has taken a pill; rather, he needs to manufacture the pill.<sup>1</sup>

Zwei Dimensionen werden in Jodorowskys Aussage differenziert: Zunächst gibt es Repräsentationen von Rauschzuständen im Film. Nicht zwangsläufig abhängig davon und deutlich interessanter für Jodorowsky ist aber das Potenzial des Films, rauschhafte Erlebnisse rezeptionsästhetisch zu induzieren und somit quasi selbst zur psychoaktiven ‚Pille‘ zu werden, d. h. als Rauschmittel zu wirken. Diese doppelte Konstellation von Film und Rausch lässt sich perspektivisch auf eine dritte Dimension hin öffnen: Kann auch der Film selbst berauscht sein? Gibt es einen medienimmanenten *Rausch des Films*?<sup>2</sup> Während jede dieser drei Dimensionen, vor allem aber auch ihre Relationalität und gegenseitige Durchdringung, von Relevanz für diese Untersuchung ist, bildet der filmisch repräsentierte Rausch den Ausgangspunkt der nachstehenden Denkbewegungen. Anders als für Jodorowsky ist die Inszenierung von intradiegetischen Rauschzuständen für die Filmwissenschaft nämlich durchaus ein attraktiver Fokus. Denn bei Rauschdarstellungen handelt es sich um ein wiederkehrendes und seit den Anfängen kinematografischer Verfahren variiertes Szenario, das insbesondere hinsichtlich seines ästhetischen Entwicklungsprozesses nicht genügend Aufmerksamkeit erfahren hat.

Doch was tritt in der Rauschdarstellung in Erscheinung? Wie lässt sich ihr Referent – der Rausch – konturieren? Robert Feustel deutet auf die etymologische Genese des Rauschbegriffs im mittelhochdeutschen Wort *rûsch* hin, dem er zwei zentrale Bedeutungsfluchtlinien zuordnet.<sup>3</sup> Zum einen nimmt es Bezug auf eine ungestüme, energische Bewegung – in militärischer Sinnverschiebung gar auf einen stürmischen Angriff. Der Rausch bezeichnet also zunächst eine Bewegungsdynamik.<sup>4</sup> Zum anderen hebt das mittelhochdeutsche *rûsch* auf Geräusche ab, die Dinge in Bewegung generieren, und ist somit beispielsweise auf das Blätter-, Wasser- oder Windrauschen bezogen – Phänomene, die, so schreibt Feustel, „auf eine indifferen-

<sup>1</sup> Jodorowsky 1972: 97.

<sup>2</sup> Die Frage nach einem Rausch des Films ist von Christiane Voss' Beobachtungen zu einem Lachen des Films inspiriert. Vgl. Voss 2010. Hierzu später mehr.

<sup>3</sup> Vgl. Feustel 2013: 21.

<sup>4</sup> Auch in englischen Übersetzungsvarianten des Rauschbegriffs wie „rush“, „ecstasy“, „trip“ oder „frenzy“ tritt der hier adressierte Bewegungsaspekt zutage.

te akustische Wahrnehmung“<sup>5</sup> verweisen. Das Rauschen, dies gilt über seine akustischen Varianten hinaus, konfrontiert uns mit protosemantischem Chaos, mit einer Präsenz ohne Gestalt.<sup>6</sup> Die Elemente, welche das hermetische Konglomerat des Rauschens konstituieren, können nicht unterschieden werden, sodass ihre signifikatorische Potenzialität nicht zur Aktualisierung kommt. In bedeutungserodierender Verworrenheit sträuben sie sich gegen ihre Fixierung im Zeichenhaften und vergegenwärtigen so die Absenz der Botschaft. In Engführung dieser beiden Bedeutungshorizonte lässt sich festhalten, dass der Rausch eine Bewegungsintensität meint, die sich nicht durch die Ordnung des Symbolischen einholen lässt. Rausch als Bewegung und Rausch als das, was hinter die Zeichen tritt – diese etymologischen Ableitungen sollen als heuristisches Vehikel im Streifzug durch die Genealogie der filmischen Rauschdarstellung dienen.

## 2. Was ist eine Rauschdarstellung?

Um klassifikatorischen Rechtfertigungsbedarf pragmatisch zu umgehen, bezeichnet die Kategorie der Rauschdarstellung hier zunächst filmische Inszenierungen von Rauschzuständen, die aus dem innerdiegetischen Konsum psychoaktiver Substanzen resultieren, auch wenn dies wohlgerne nicht die einzige mit dem Rausch assoziierte Praktik ist.<sup>7</sup> Der Darstellungsbegriff erschöpft sich dabei keinesfalls im Register bloßer Repräsentation. Darstellungen eignen eine performative, ereignishafte Qualität,<sup>8</sup> die es mitzudenken und zu adressieren gilt, um einem unterkomplexen Begriffsverständnis vorzubeugen, das in der Reduktion auf die Dimension der Referenzialität konzeptuell zu kurz greift – dies legt schon die eingangs erwähnte Trias von repräsentiertem, rezeptionsästhetischem und medienimmanentem Rausch nahe. Komplementär zum Rausch *im* Film stellt sich also die Frage nach einem Rausch *des* Films, der sich, so die Fluchtlinie dieser Untersuchung, auch unabhängig von der Repräsentationsebene ereignen kann. Die Ambivalenz des Genitivs lässt es dabei zu, mit der Wendung *Rausch des Films* sowohl auf den Rausch zu verweisen, den der Film imstande ist, auf Seiten des Publikums auszulösen, als auch auf Momente, in denen die Logik des Rausches den Film selbst erfasst und sich im Medium performativ verwirklicht. Beide Aspekte, auch dies legt die janusköpfige Genitivformulierung nahe, treten dabei in der Regel aneinander gekoppelt auf.

<sup>5</sup> Feustel 2013: 21.

<sup>6</sup> Zur Gestaltlosigkeit des Rauschens vgl. Seel 2000: 229–234 sowie 236–237.

<sup>7</sup> Es sei hier exemplarisch auf Körpertechniken wie ekstatische Tänze oder Phänomene wie den Blutrausch, den Goldrausch oder den Geschwindigkeitsrausch verwiesen.

<sup>8</sup> Zur Performativität der Rauschdarstellung im Spezifischen hat Henrik Wehmeier in einer früheren Ausgabe des *ffk Journals* publiziert. Vgl. Wehmeier 2017.

Patrick Kruse und Hans J. Wulff weisen darauf hin, dass sich die Rauschdarstellung konventionell aus der spannungsgeladenen Relation von Innenperspektive und Außenwahrnehmung der berauschten Filmfigur entwickelt.<sup>9</sup> Erst kontrapunktiert durch die Normalität vergegenwärtigt sich also die Alterität des Rausches vollumfänglich. Der Einblick in subjektive Rauschwelten evoziert einen idiosynkratischen Passagenraum des Filmischen, der sich entlang einer Logik und Ästhetik eigenen Rechts organisiert. Dieser zumeist kurzweilige Exzess steht in Opposition zu dem, was filmisch als Normalität etabliert wird. Es kommt zum Bruch mit dem konstitutiven Koordinatensystem ästhetischer und handlungslogischer Codes, das der jeweilige Film situativ als Feld seiner basalen Artikulationsweisen, als sein ‚Typisches‘ bestimmt. Im Alternieren von rauschhaftem Innen und nüchternem Außen akzentuiert sich der Kontrast beider Ordnungen besonders wirksam.

Gibt nur die Innenperspektive Aufschluss über die Charakteristika der Gegenwelt, in der sich die berauschte Filmfigur befindet, muss sie als Angelpunkt der Rauschdarstellung begriffen werden. Wenn Butler James alljährlich zu Silvester den Bildschirm entlang torkelt und Miss Sophies imaginierte Entourage bewirtet, während sich seine Impersonationen mit jedem Glas zunehmend zu einem Lallen verdichten, so ist Freddie Frinton eine ikonische Darstellung von Trunkenheit gelungen. Die Welt des Rausches selbst bleibt jedoch unberührt, auch wenn sie indirekt über die Inszenierung der körperlichen Begleiterscheinungen, die der Rauschzustand hervorruft, tangiert wird. *Dinner for One* (1963) verharrt somit auf der Ebene der Außenwahrnehmung. Imitiert in Friedrich W. Murnaus *Der letzte Mann* (1924) hingegen die vom Stativ befreite Kamera den alkoholschwangeren Taumel und wird das typische ‚Doppelt-Sehen‘ durch Mehrfachbelichtungen nachgeformt, dann erhalten wir mittels kinematografischer Mimesis einen Eindruck der inneren Wahrnehmungswelt des betrunkenen Protagonisten.

Fraglos stellt das Schema eines ästhetischen Bruchs zwischen Normalwelt und Rauschwelt lediglich ein analytisches Provisorium dar. Es gibt Filme, welche die Unterscheidung beider Ordnungen genussvoll kollabieren lassen, indem sie den Status der Diegese dauerhaft ontologisch instabil halten. Auch abseits der halluzinativen Kulminationspunkte des Dauerrausches, in dem sich die Protagonisten von *Fear and Loathing in Las Vegas* (1998) befinden, indizieren bereits die expressive Farbästhetik des Films und der frequentierte Gebrauch von verkanteten Einstellungen (*dutch angles*), dass die rauschhafte ‚Ver-rücktheit‘ hier längst zum Normalzustand geworden ist. Solche Beispiele, in denen die filmische Normalität vom

<sup>9</sup> Vgl. Kruse/Wulff 2006: 111–112. Die von Kruse und Wulff angeführten Ordnungen von Innen und Außen sind dezidiert in Relation zur diegetisch erfahrenen Rauschwelt zu verstehen, statt als starre narratologische Kategorien. So kann z. B. auch eine interne Fokalisierung ein Außen zum Rausch konstituieren.

Rauschhaften kontaminiert zu sein scheint, zeigen die Grenzen der eingeführten Unterscheidung von Außenwahrnehmung und subjektivem Rausch auf, ebenso jedoch das produktive Spannungsverhältnis beider Ordnungen, in dem das bloß Dichotomische überstiegen wird.

### 3. Genealogische Zäsuren

Es kann keine monolithische Filmgeschichte geben, sondern lediglich situierte Filmgeschichten im Plural. Das Bild, das die nachstehende Annäherung an eine Genealogie filmischer Inszenierungen des Rausches entstehen lässt, bleibt notgedrungen einem pointillistischen Duktus verpflichtet. Eine dichte genealogische Aufarbeitung der Rauschdarstellung – schließlich gehört sie zum Standardrepertoire erzählerischer Muster des Spielfilms – ist auf kollektive Kraftanstrengungen angewiesen.<sup>10</sup> Die hier aufgezeigte Partialperspektive widmet sich in Konsequenz ihrer Orientierung an einem Rauschverständnis westlicher Prägung einem überwiegend europäischen und US-amerikanischen Filmkorpus. Statt dabei den Fokus auf die soziopolitischen Milieus, in welche filmische Verhandlungen des Rauschsubjets eingebettet sind, und die scheinbar unerlässlich an den Rausch und seine Mittel gebundenen moralisch-ethischen Debatten zu legen, sollen im Folgenden Zäsuren akzentuiert werden, die sich als entscheidend für die Rauschdarstellung im Entwicklungsverlauf ihrer ästhetischen Konfigurationen erweisen, ohne historische Kontexte an erforderlicher Stelle auszulassen.

Seit der Genese des Filmmediums hat die Rauschdarstellung als legitimer Rahmen visueller, später auch audiovisueller Experimente und der Exploration filmgestalterischer Möglichkeiten fungiert. Bereits Filmpionier George Méliès nutzte in Filmen wie *Le rêve d'un fumeur d'opium* (1908)<sup>11</sup> Rauschzustände als Szenarien für

<sup>10</sup> Mit seiner *History of Drugs in the Movies* liefert Michael Starks ein frühes Überblickswerk, dem es jedoch häufig an analytischem Tiefgang fehlt – insbesondere hinsichtlich der hier fokussierten ästhetischen Fragen. Vgl. Starks 1982 [2015]. Die Literatur zum Rausch im Film ist vorwiegend populärwissenschaftlich orientiert. Wichtige Impulse, die diesen Horizont übersteigen, setzen unter anderem Benschhoff 2001, Kruse/Wulff 2006, Powell 2007: insbesondere 54–96 sowie die Beiträge in Gertiser et al. 2015. Ein Desiderat bilden Beiträge, die sich von einem westlich orientierten Filmkorpus und Rauschverständnis lossagen und so Pluralisierungsdynamiken zeitigen.

<sup>11</sup> In frühen Filmen, die den Opiumrausch thematisch verhandeln, kommt es häufig zu rassistischen Darstellungen von Chinesen – so auch im Fall von Méliès. Als Phänomen der Alterität scheint dem Rausch das Potenzial zu eignen, über ihn selbst hinausweisenden Konstruktionen von Fremdheit und Andersartigkeit Vorschub zu leisten sowie Abgrenzungs- und Stigmatisierungsdynamiken zu provozieren. Dies kann sich im ‚Drogenfilm‘ in Form von Figuren niederschlagen, die rassistische, sexistische und klassistische Stereotype bedienen und Projektionsfläche diffuser gesellschaftlicher Ängste und Ressentiments bilden.

seinen ikonisch gewordenen Umgang mit Tricktechniken. Insbesondere Mehrfachbelichtungen und *stop motion* kamen dabei frequentiert zum Einsatz. Méliès erklärt:

As for the scenario, the “fable,” or “tale,” I only consider it at the end. I can state that the scenario constructed in this manner has *no importance*, since I use it merely as a pretext for the “stage effects,” the “tricks,” or for a nicely arranged tableau.<sup>12</sup>

Ohne dass sich die Aussage von Méliès ausschließlich auf seine Inszenierungen des Rausches beziehen lässt, verdeutlicht sich in ihr ein Grundprinzip der Rauschdarstellung: Sie strebt unter Vernachlässigung des Narrativen zum Formalismus. Dabei kann im Fall von Méliès, so zeigen seine Filme darüber hinaus, nicht die Rede von einem besonderen Interesse für die phänomenologischen Spezifika bestimmter Rauschzustände sein. Wie Träume, Magie und andere Alteritätsphänomene diente der Rausch ihm lediglich als Legitimationskontext seiner experimentellen Filmästhetik.

In der bereits erwähnten Szene aus Murnaus *Der letzte Mann* hingegen werden unter Einsatz eines im Zeitkontext beachtlichen Repertoires filmtechnischer Verfahren die Wahrnehmungstransformationen des Trinkrausches mit mimetischer Akkuratess nachempfunden. Insbesondere der *point of view shot*, der uns im Einklang mit dem Vertigo des Trunkenbolds durch den Raum torkeln lässt, sticht dabei hervor. Die Einstellung nämlich verweist auf eine filmhistorische Zäsur, die sich in Murnaus Werk vollzogen hat: die Entfesselung der Kamera. Aufgrund der Mobilisierung der vorher dem Stativ verhafteten Kamera und ihres dementsprechend vergrößerten Aktionsradius gilt *Der letzte Mann* als kinematografischer Markstein. Im Kontrast zur Statik der Tableaus von Méliès' Rauschinszenierungen zeichnet sich der rauschhafte *point of view shot* durch seine raumgreifende Dynamik aus. Mit dieser *extensiven Bewegtheit* des Filmbildes etablierte sich ein Darstellungsmodus, der in der Folge elementar für die filmische Rauschdarstellung geworden ist. Denn Rausch bedeutet Bewegung.

Die inszenierungstechnische Originalität und phänomenologische Präzision der Rauschszene Murnaus blieben zunächst singulär. Es kam zu einer Phase der Stagnation in der ästhetischen Entwicklung der filmischen Rauschdarstellung, die zeitlich mit den Restriktionen des Motion Picture Production Codes, auch Hays Code genannt, zusammenfiel. Angesichts des Drucks seitens sittenstrenger Instanzen wie der National Legion of Decency bürdete die US-amerikanische Filmindustrie sich selbst Darstellungsdirektiven auf, welche die ‚moralische Integrität‘ der Produktionen garantieren und staatlicher Zensur zuvorkommen sollten.<sup>13</sup> Will H.

<sup>12</sup> Georges Méliès zit. n. Gunning 2006 [1986]: 382.

<sup>13</sup> Zum Hays Code mit Blickpunkt auf Filme, die psychoaktive Substanzen thematisieren, vgl. überblicksartig Starks 1982 [2015]: 53–57. Den Umstand, dass Darstellungen von

Hays setzte die präventiven Richtlinien 1930 formal ein, die nach mangelnder Realisation mit der Production Code Administration 1934 eine durchsetzungsfähige Institution erhielten. Approbationssiegel stellten sicher, dass nichts, was als anstößig oder unsittlich etikettiert wurde, den Weg auf die große Leinwand fand. Damit war auch die Rauschdarstellung als kinematografischer Experimentationsraum zunächst weitestgehend suspendiert. Elaborierte Inszenierungen von Rauschwelten aus der Zeit des Hays Codes stellen eine Rarität dar.

Mitunter setzen gerade Einschränkungen produktive Kraftwirkungen frei: Nachdem deviante Filmproduktionen Verstöße gegen die restriktiven Bestimmungen wagten, ohne dass durch die damit einhergehenden Distributionshürden ihre Popularität geschmälert wurde,<sup>14</sup> kam es zu einem sukzessiven Relevanzverlust des Hays Codes, in dessen Folge die 1960er Jahre eine Hochphase filmischer Inszenierungen des Rausches markierten. Sie kann als *psychedelische Ära* der Rauschdarstellung bezeichnet werden. Informiert durch die kinematografischen Innovationen des Experimentalfilms und mit Blick auf eine marketingstrategische Integration gegenkultureller Bewegungen nahmen sich Filmproduktionen dieser Zeit vermehrt der Darstellung durch Psychedelika ausgelöster Rauschzustände an.<sup>15</sup> Die ästhetischen Codes, welche sich dabei herausbildeten, sind bis heute konstitutiv für filmische Verhandlungen des psychedelischen Rausches. Mit Ton- und Farbfilm hatten sich während der Zeit des Hays Codes zwei technische Verfahren etabliert, die der Inszenierung des LSD-Rausches – seinem betont audiovisuellen Charakter entsprechend – zugutekamen. Das kreative Spiel mit Farbeffekten, -filtern und Sättigungsvariationen verbindet sich in psychedelischen Rauschdarstellungen mit einer kaleidoskopischen und von Grotesken inspirierten Formsprache. Mitunter sagt sich das Filmbild vollständig vom Figurativen los und überantwortet sich der experimentellen Abstraktion. Neben hohen Schnittfrequenzen, die in Stroboskopeffekten oder die Schwelle bewusster Reizverarbeitung auslotenden Einstellungslängen gipfeln und ihren Gegensatz in der Verlangsamung

Rauschzuständen im entsprechenden Zeitraum auch über die Grenzen der Vereinigten Staaten Amerikas hinaus einen Rücklauf zu erfahren scheinen, können unter anderem zwei Faktoren mindestens heuristisch aufklären: die Hegemonialstellung der US-amerikanischen Filmindustrie im Zeichen Hollwoods und die Dynamisierung filmwirtschaftlicher Vernetzung auf internationaler Ebene.

<sup>14</sup> Prominentes Beispiel hierfür ist *The Man with the Golden Arm* von Otto Preminger. Der Film über Heroinsucht mit Frank Sinatra in der Hauptrolle wurde 1955 ohne Zustimmung der Production Code Administration veröffentlicht. Sein Erfolg trotz Missachtung der Darstellungsrichtlinien führte gar zu einer Revision des Hays Codes. Vgl. Starks 1982 [2015]: 56.

<sup>15</sup> Die folgende Übersicht kinematografischer Mittel, die sich für filmische Inszenierungen des psychedelischen Rausches als typisch erweisen, profitiert von Harry M. Benshoffs Auseinandersetzung mit der Ästhetik der LSD-Rauschdarstellung. Vgl. Benshoff 2001: 32–33.



des Bildgeschehens bis hin zum *freeze frame* finden, irritieren *jump cuts* das Kontinuitätsprinzip raumzeitlicher Wahrnehmung. Auch Experimente mit Sounddesign und animierte Einschübe sind zu den Charakteristika psychedelischer Rauschdarstellungen zu zählen.

Filme wie *The Trip* (1967) oder *Easy Rider* (1969) arrangieren in ihren Inszenierungen des LSD-,Trips' ein Gros der genannten gestalterischen Mittel zu orgiastischen kinematografischen Gefügen sensueller Überstimulierung. Die so provozierte Überwältigungsästhetik betont in besonderer Weise die von Walter Benjamin prominent apostrophierte „physische Chockwirkung“<sup>16</sup> des Filmmediums, die er als Gegenpol des Wahrnehmungsmodus der Kontemplation ausweist. Anhand der psychedelischen Rauschwelten der 1960er Jahre lässt sich eine zweite filmische Verfahrensweise des Rauschhaften konkretisieren. Sie soll hier angesichts der massiven Verdichtung kinematografischer Mittel abseits raumgreifender Kameragesten als *intensive Bewegtheit* des Filmbildes benannt werden und ergänzt dessen *extensive Bewegtheit*, wie sie im Lichte der Entfesselung der Kamera akzentuiert wurde.<sup>17</sup> Beide Darstellungsmodi gehen in Inszenierungen des Rausches zumeist eine Symbiose ein. Sie sind jedoch ebenso unabhängig voneinander imstande, ein rauschhaftes Filmerlebnis zu evozieren. So kann das Filmbild auch bei statischer Kadrierung etwa durch gesteigerte Farbintensität oder einen erratischen Montagerhythmus intrinsisch dynamisiert werden (*intensive Bewegtheit*), während allein die Mobilität der Kamera bisweilen die visuelle Kontrolle des Publikums unterminiert (*extensive Bewegtheit*).

Harry M. Benshoff schließt an seine Auseinandersetzung mit der Ästhetik der psychedelischen Rauschdarstellung die Bemerkung an, dass es seit den Filmproduktionen der 1970er Jahre zu einem „shift to hard drugs such as heroin and cocaine“<sup>18</sup> gekommen sei. Während die audiovisuelle Dimension des halluzinogenen ‚Trips‘ mit den Möglichkeiten eines Mediums korrespondiert, das wesentlich auf dem Arrangieren von Bildern und Tönen beruht, stellt die Wirkung solcher Stoffe den Film vor eine Herausforderung, denn sie schlägt sich primär im Körpergefühl nie-

<sup>16</sup> Benjamin 2003 [1936]: 39.

<sup>17</sup> Da es sich um die erste Rauschdarstellung handelt, welche mit einer entfesselten Kamera operiert, wurde vorangehend in Bezug auf die Szene in Murnaus *Der letzte Mann* vor allem die *extensive Bewegtheit* des Filmbildes hervorgehoben. Natürlich kommen auch bereits hier Verfahren *intensiver Bewegtheit* zum Einsatz, wie etwa Mehrfachbelichtungen. Die psychedelischen Rauschdarstellungen der 1960er Jahre wiederum verzichteten keineswegs auf die Möglichkeiten der angesichts des technischen Fortschritts zunehmenden Kameramobilisierung. In ihnen erreicht die bildintrinsische Dynamisierung durch nicht an Kameramanöver gebundene Inszenierungsmittel jedoch ein neues Ausmaß, sodass sie hier vor allem als paradigmatisch für den Modus *intensiver Bewegtheit* ins Feld geführt werden.

<sup>18</sup> Benshoff 2001: 40.

der. Ihre Inszenierung bedarf einer spezifischen Sensibilität für filmästhetische Formeln, die das Potenzial des Filmmediums, transversal Sinnesmodalitäten zu durchkreuzen, prononciert herausstellen und somit gegen das historische Paradigma opponieren, welches das Auge als entkörperlichtes Organ qualifiziert.<sup>19</sup> Elaborierte Darstellungen entsprechender phänomenologischer Facetten des Rausches wurden vermehrt erst ab den 1990er Jahren mit Filmen wie *Trainspotting* (1996), *Requiem for a Dream* (2000) oder *Spun* (2002) hervorgebracht. Richard Nixons Ausrufung des *war on drugs* kann als soziopolitischer Kontext dabei zumindest bedingt aufklären, warum filmische Inszenierungen von Rauschzuständen in den 1970er und 1980er Jahren insbesondere im Vergleich zu der Hochzeit der psychedelischen Ära zunächst einen Rückgang verzeichneten.

Katalysiert durch den Einsatz von *computer generated imagery* (CGI) – digitale Verfahren der Bildmanipulation und -erzeugung –, reetablierte sich die Rauschdarstellung in den 1990er Jahren. Mit dem computertechnischen Bild wurden gestalterische Potenziale freigesetzt, die im Vergleich mit den Darstellungsmöglichkeiten der psychedelischen Ära besonders hervortreten: Eine gängige Methode, um die halluzinativen Wahrnehmungsentgrenzungen des LSD-Rausches zu verdeutlichen, stellten in den 1960er Jahren *liquid light shows* dar. Der Sammelbegriff umfasst verschiedene Projektionstechniken, die wabernde, zirkulierende oder pulsierende Farb- und Formmetamorphosen erzeugen. Mitunter gelingt es durch die Anwendung solcher Verfahren, die Figur-Grund-Beziehung des filmischen Bildfeldes ins Fluktuieren geraten zu lassen und so die rauschhafte Auflösung durch den Raum mimetisch assimilierter Körper zu inszenieren.<sup>20</sup> Dies stellt jedoch eher eine Ausnahme dar. In wenigen Rauschdarstellungen integrieren sich die *liquid light shows* überzeugend in das Filmbild und bringen Körperkonturen ins Vaszillieren. Statt als immanente Bestandteile der repräsentierten Rauschwahrnehmung zu erscheinen, bleiben die polychromen Formvariationen zumeist als Projektionseffekte, als Spuren profilmischer Inszenierungsarbeit erkennbar. Der Einsatz von CGI hingegen entkoppelt das Filmbild von seiner Bedingtheit durch Indexikalität und emanzipiert es so von der vorfilmischen Realität, wie sie sich der Kamera darbietet. In *Fear and Loathing in Las Vegas* etwa lösen sich im LSD-Rausch des Prota-

<sup>19</sup> „Our vision is always already ‚fleshed out‘“, proklamiert Vivian Sobchack, deren Filmtheorie die synästhetischen Qualitäten der filmischen Rezeptionserfahrung fokussiert. Sobchack 2004: 60. Häufig aufgerufener Referenzpunkt kritischer Auseinandersetzungen mit dem Leitbild eines souveränen, entkörperlichten und distanzierten Blicks ist Jonathan Crarys einschlägige Studie *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Vgl. Crary 1990.

<sup>20</sup> So etwa in der ersten Sexszene in Roger Cormans *The Trip*, die selbst Gene Youngblood – entschiedener Adovkat des Experimentalfilms mit kritischer Haltung gegenüber „Hollywoods commercialized and unionized bureaucracy“ – dazu bewegte, den Film in seiner Rezension als „possibly the purest cinematic exercise ever to come out of Hollywood“ zu rühmen. Youngblood 1967: 13.

gonisten die vegetabilen Ornamente auf dem Teppich einer Hotellobby und überwuchern die Umgebung. CGI plausibilisiert somit die Dynamiken der Entformung und Entgrenzung, welche die psychedelische Rauschdarstellung der 1960er Jahre mittels *liquid light shows* zu erzeugen anstrebte. Dies wird noch eindrucksvoller demonstriert, als sich das Gesicht der Rezeptionistin in benannter Hotelszene aus *Fear and Loathing in Las Vegas* deformiert, bevor es in Gestalt einer reptiloiden Mutation dem Publikumsraum entgegenschneit – ein Spektakel, zu dem sich nur schwerlich ein analog erzeugtes Äquivalent vorstellen lässt.

Die psychedelische Rauschdarstellung hat in jüngerer Zeit mit kinematografischen Offensiven wie *Enter The Void* (2009), *A Field in England* (2013) oder *Mandy* (2018) eine Renaissance erfahren. Kulminationspunkt dieser Entwicklung ist Jan Kounens 2019 erschienene *Kosmic Journey* – ein für die VR-Brille konzipierter *ayahuasca*-Trip<sup>21</sup>, der auf computergenerierten Bildern beruht. Kounen schreibt damit sein langanhaltendes Interesse an dem potenten Psychedelikum Dimethyltryptamin (DMT) fort, das bereits in seiner Dokumentation *D'autres mondes* von 2004 und dem unkonventionellen Western *Blueberry* aus dem gleichen Jahr zum Ausdruck gekommen ist. *Kosmic Journey* baut auf den ausgiebigen digitalen Visualisierungen des *ayahuasca*-Rausches in diesen Arbeiten auf. Kounen dringt dabei als erster Regisseur in den Möglichkeitsraum vor, der sich auftut, wenn die Rauschdarstellung in das postkinematografische Dispositiv der Virtual Reality migriert und so – wie auch der Rausch selbst – das Verhältnis von Virtualität und Realität auslotet.

#### 4. Darstellungsmodi des Rausches

In der Rauschdarstellung, so verdeutlicht es sich in diesem historischen Abriss, wird das Filmbild in besonderer Weise in Bewegung versetzt. Der Modus der *extensiven Bewegtheit* des Filmbildes verweist dabei auf die Destabilisierung eines statischen, sich in horizontaler Gliederung zur Schau stellenden Bildfeldes durch die gesteigerte Agilität der Kamera und die so bewirkte Dynamisierung der Kadrage. Irritierende Perspektivierungen und Bildausschnitte, wackelnde Aufnahmen und erratische, raumgreifende Kamerabewegungen lassen das Streben des identifizierenden Blicks nach Kontrolle über das Filmbild unter Druck geraten und überführen ihn ins Rauschhafte. In Ergänzung zu diesem Bezugspunkt der Räumlichkeit verweist die *intensive Bewegtheit* des Filmbildes auf dessen intrinsische ‚Geladenheit‘ im Zuge der hohen Konzentration auch solcher kinematografi-

<sup>21</sup> Das halluzinogene Getränk *ayahuasca* kommt traditionell in Ritualen indigener Völker des Amazonasbeckens zum Einsatz, ist jedoch längst auch von der Tourismusbranche kommerziell vereinnahmt worden, deren Geschäftsmodell darauf basiert, Rauschaffinen die Teilnahme an ‚authentischen‘ Zeremonien zu versprechen.

scher Mittel, die nicht auf Bewegungsgesten der Kamera zurückgehen. Die inszenatorische Opulenz von Rauschdarstellungen provoziert Überschüsse, die sich nicht diskursiv zähmen lassen und die Materialität des Mediums akzentuieren.

Die so konturierten Modi der *extensiven* und *intensiven Bewegtheit* des Filmbildes sind das Substrat eines dritten basalen Modus der Rauschdarstellung. Dieser geht in Ergänzung zur etymologischen Linie, die den Rausch als Bewegung qualifiziert, in der Bedeutungsdimension des *Rauschens* auf. Denn wie das Rauschen, so fordert auch die Rauschdarstellung in ihrem Bewegungsexzess die Ordnung der Repräsentation heraus. In den Fokus geraten dementsprechend die performativen Anlagen des Films und sein Potenzial, die Rezipierenden vorbei an der Zeichenhaftigkeit des Filmbildes als Ereignis zu konfrontieren. Durch diese Unterminierung ästhetischer Distanz etabliert die Rauschdarstellung eine betont somatische Rezeptionserfahrung. Analog zur oben aufgerufenen militärischen Bedeutungskonnotation des Rausches als Angriff bläst sie zum ‚Sturm auf die Sinne‘ und initiiert eine somatische ‚Invasion‘. Rauschinszenierungen ist analytisch folglich vorzugsweise mit den Vertreter\_innen der Körpertheorie des Films beizukommen, die sowohl die Körper der Rezipient\_innen als auch die Materialität, den ‚Körper‘ des Films selbst in den Blick nehmen.<sup>22</sup> Ihr Interesse für die affektive, prä-reflexive, subjektdezentrierende Wirkmächtigkeit des Filmmediums mündet in Entwürfen hybrider Konstellationen aus Publikums- und Filmkörper, welche die Vorstellung eines selbstidentischen Subjekts suspendieren und das Körperliche in seiner Offenheit, Durchlässigkeit und Verwobenheit mit medialen Dispositiven hervorheben. Dichotomische Gegenüberstellungen von Subjekt und Objekt, Innen und Außen, *onscreen* und *offscreen* werden aus dieser Perspektive unhaltbar.

Der primäre Effekt der Rauschdarstellung – auch hier gleicht sie dem Rausch selbst – liegt in der Dynamisierung affektiver Kraftwirkungen, die sich nicht restlos im Symbolischen erschöpfen. Es handelt sich um filmische Momente, in denen kinematografische Verfahren sich ihres Narrationskorsetts entledigen und ihre Selbstzweckhaftigkeit zelebrieren. Der Radikalisierung der Form in Rauschdarstellungen liegt somit genuin eine metamediale Qualität inne, beginnt das Filmmedium hier doch, sich mit seinen eigenen Mitteln zu erkunden. Ohne essentialistischen Implikation Vorschub leisten zu müssen, wie sie beispielsweise in Henri Chomettes Vision eines von erzählerischen Funktionalisierungen befreiten *cinéma pur* zum Ausdruck kommen, kann die Rauschinszenierung im Sinne des ästhetischen Expe-

<sup>22</sup> Wegbereiter\_innen dieser radikal körperorientierten Strömung in der Filmtheorie sind die bereits weiter oben zitierte Vivian Sobchack und Steven Shaviro mit seinem Konzept des *cinematic body*. Vgl. Sobchack 2004 sowie Shaviro 1993, noch früher Sobchack 1992. Bei gleicher Stoßrichtung dürfen die offensichtlichen Differenzen der Ansätze nicht aus dem Blick geraten. Während Shaviro den Körper primär als sinnsubversive Instanz in Stellung bringt, fokussiert Sobchack die Teilhabe des Körpers an Sinnbildungsprozessen und lässt dichotomische Gegenüberstellungen des Somatischen und Symbolischen kollabieren.

rimentierfeldes, das durch sie konstituiert wird, als filmontologische Fragestellung ausgewiesen werden.

## 5. Ausblick: Der Rausch des Films

In Rauschdarstellungen exerziert der Film performativ durch, was er repräsentiert, sodass er selbst wie auch sein Publikum, quasi in Rückkopplung an die dargestellten Körper, ekstatisch wird. Doch was, wenn sich das rauschhafte Performativwerden des Films vollzieht, ohne an den intradiegetischen Konsum psychoaktiver Substanzen gebunden zu sein? In den Spielfilmen Philippe Grandrieux' oder im modernen Action-Kino<sup>23</sup> etwa scheint sich das Rauschhafte von der diegetisch-semantischen Ebene zu emanzipieren. Wird das Filmmedium nicht auf ein Repräsentationssystem reduziert, ist es möglich, hier von einem Rausch *des* Films zu sprechen, der sich auch unabhängig vom Rausch *im* Film ereignen kann. Die Rauschdarstellung ist lediglich eine konkretistische Manifestation, eine Variante vom Rausch des Films, der jedoch nicht für sie reserviert ist.

Ich greife mit den tentativen Überlegungen zu einem Rausch des Films einen anthropozentrismuskritisch ambitionierten Vorschlag von Christiane Voss auf. In ihrem Aufsatz „Die Farce lacht“ beobachtet sie in Paolo Sorrentinos *Il Divo* (2008) ein Lachen des Films, das unabhängig von der motivischen Ebene und somit medienimmanent ausbricht. Denn, so Voss, „Lachen kann eine Bewegung des Filmmediums selber sein!“<sup>24</sup> Sie bezieht sich dabei auf Helmuth Plessner, der das Auseinanderfallen der identitätsstiftenden Einheit von Körperhaben und Körpersein, also sinnhaft-geistigen und physischen Qualitäten des Menschen, als Eigenheit des Lachens ausgewiesen hat. Wird der Film gleichsam als ein Medium aufgefasst, das semiotische und physisch-materielle Aspekte vermittelt, seine Materialität also sinnstiftend konfiguriert (z. B. durch Montage), kann auch seine „Leibgeistigkeit“ aus der Balance geraten, sodass der Film „exakt jene Logik des

<sup>23</sup> Martin Seel weist das Rauschen als zentrale ästhetische Kategorie von Action-Filmen aus und verbindet damit einen rauschhaften Rezeptionsmodus: „Dazu sind diese Filme gemacht: sie wollen uns in jenen Wahrnehmungsrausch versetzen, der sich allein in der Wahrnehmung eines Rauschens erfüllt. Rauschen und Rausch sind hier enger als andernorts verbunden.“ Seel 2000: 248. Die „Unübersehbarkeitszustände“ (ebd.) des Action-Kinos haben seit Erscheinung von Seels Buch nicht abgenommen. Vielmehr stellen sich entsprechende Filme hinsichtlich des überbordenden Einsatzes von Visual und Special Effects immer wieder von neuem in den Schatten. Während Seel lediglich die rezeptions-ästhetische Ebene im Sinn hat, wenn er solche Filmspektakel als „Rauschkino“ (ebd: 247) bezeichnet, adressiert der *Rausch des Films*, wie er hier entworfen werden soll, darüber hinaus auch die Seite des ekstatischen Mediums selbst.

<sup>24</sup> Voss 2010.

Lachens auf sich selbst bezogen performativ durch[spielt], die Plessner auf den lachenden Menschen bezogen“<sup>25</sup> hat.

Überträgt man dieses Prinzip auf den hiesigen Untersuchungsgegenstand, so lässt sich die These aufstellen, dass das Filmmedium, so wie es zum Lachen befähigt ist, auch in den Affektzustand des Rausches geraten und somit selbst berauscht erscheinen kann – ganz ohne an eine Rauschdarstellung im oben definierten Sinne gekoppelt zu sein. In solchen Fällen wird das Filmbild jenseits der Repräsentation intradiegetischer Rauschzustände von den filmischen Modi des Rauschhaften ergriffen, wie sie der Beitrag informiert durch die Etymologie des Rauschbegriffs, die sowohl das Rauschen als auch eine Bewegungsdynamik aufruft, entworfen hat. Wenn *intensive* und *extensive Bewegtheit* den Film frei von erzählerischer Restriktion seiner kinetischen Eigendynamik überantworten und ihn ek-statisch werden lassen; wenn er hinter die Ordnung der Zeichen tritt und ihm die sinnfällige Artikulation versagt, er also im *Rauschen* aufgeht; wenn es darüber hinaus zu Irritationen seiner Raum-Zeit-Verhältnisse kommt und ihm so konventionelle Selbstversicherungsmuster entgleiten; wenn der Filmkörper eine Entgrenzung erfährt, in der er sich mit dem Publikumkörper verbindet, sodass eine verschränkte Körperkonstellation entsteht, welche die Dichotomie von Subjekt und Objekt suspendiert – immer dann haben wir es mit dem Rausch des Films zu tun.

## Literaturverzeichnis

- Benjamin, Walter (2003 [1936]): „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“. In: ders.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 7–44.
- Benshoff, Harry M. (2001): „The Short-Lived Life of the Hollywood LSD Film“. In: *The Velvet Light Trap* 47, S. 29–44.
- Crary, Jonathan (1990): *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Feustel, Robert (2013): *Grenzgänge. Kulturen des Rauschs seit der Renaissance*. München: Wilhelm Fink.
- Gertiser, Anita et al. (Hrsg.) (2015): *Cinema 60: Rausch*. Marburg: Schüren.
- Gunning, Tom (2006 [1986]): „The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde“. In: Strauven, Wanda (Hrsg.): *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, S. 381–388.
- Jodorowsky, Alejandro (1972): *El Topo. A Book of the Film*. New York: Douglas.
- Kruse, Patrick/Wulff, Hans J. (2006): „Andere Zustände. Psychonauten im Kino“. In: Jaspers, Kristina/Unterberger, Wolf (Hrsg.): *Kino im Kopf. Psychologie und Film seit Sigmund Freud*. Berlin: Bertz + Fischer, S. 107–113.

<sup>25</sup> Ebd.

- Powell, Anna (2007): *Deleuze, Altered States and Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Seel, Martin (2000): *Ästhetik des Erscheinens*. München/Wien: Carl Hanser.
- Shaviro, Steven (1993): *The Cinematic Body*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Sobchack, Vivian (1992): *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press.
- Sobchack, Vivian (2004): „What My Fingers Knew. The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh“. In: dies.: *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, S. 53–84.
- Starks, Michael (2015 [1982]): *Cocaine Fiends and Reefer Madness. History of Drugs in the Movies. 1894 – 1978*. Berkeley: Ronin.
- Voss, Christiane (2010): „Die Farce lacht. Der exzentrische Filmkörper und Paolo Sorrentinos IL DIVO“. In: *nach dem Film* 12, <https://www.nachdemfilm.de/issues/text/die-farce-lacht> (18.02.2022).
- Wehmeier, Henrik (2017): „Rausch im Film als performative Wahrnehmung – Enter the Void und Black Swan“. In: *ffk Journal* 2, S. 66–78, <http://www.ffk-journal.de/?journal=ffk-journal&page=article&op=view&path%5B%5D=19> (18.02.2022).
- Youngblood, Gene (1967): „The Trip Makes It Sexually, Cinematically“. In: *Los Angeles Free Press* 4.37 (15.09.1967), S. 13.

## Medienverzeichnis

- A Field in England*. GBR 2013, Ben Wheatley, 90 Min.
- Ayahuasca: Kosmic Journey*. FRA 2019, Jan Kounen, 17 Min.
- Blueberry*. GBR/FRA/MEX 2004, Jan Kounen, 124 Min.
- D'autres mondes*. FRA 2004, Jan Kounen, 90 Min.
- Der letzte Mann*. DEU 1924, Friedrich W. Murnau, 101 Min.
- Dinner for One*. DEU/CH 1963, Heinz Dunkhase, 18 Min.
- Easy Rider*. USA 1969, Dennis Hopper, 95 Min.
- El Topo*. MEX 1970, Alejandro Jodorowsky, 125 Min.
- Enter The Void*. FRA/DEU/ITA/CAN/JPN 2009, Gaspar Noé, 161 Min.
- Fear and Loathing in Las Vegas*. USA 1998, Terry Gilliam, 118 Min.
- Il Divo*. ITA/FRA 2008, Paolo Sorrentino, 110 Min.
- Le rêve d'un fumeur d'opium*. FRA 1908, Georges Méliès, 4 Min.
- Mandy*. GBR/B/FRA/USA 2018, Panos Cosmatos, 121 Min.
- Requiem for a Dream*. USA 2000, Darren Aronofsky, 102 Min.
- Spun*. USA 2002, Jonas Åkerlund, 101 Min.
- The Man with the Golden Arm*. USA 1955, Otto Preminger, 119 Min.
- The Trip*. USA 1967, Roger Corman, 82 Min.
- Trainspotting*. GBR 1996, Danny Boyle, 93 Min.