

Henrik Wehmeier
Hamburg

Rausch im Film als performative Wahrnehmung – *Enter the Void* und *Black Swan*

Abstract: Die Rauschszene in Gaspar Noés *Enter the Void* und Darren Aronofskys *Black Swan* fallen durch ihre experimentelle Gestaltung auf, wodurch sie neue Formen der methodischen Erschließung einfordern. Der Aufsatz wendet daher das Konzept der Performativität auf die Filmwissenschaft an, um die Rauschszene entlang der Aspekte der Störung und der Transformation als Provokation einer selbstreferentiellen, performativen Wahrnehmung zu deuten, die mit Hilfe einer störungsinduzierten Präsenz mediale Grenzbewegungen realisiert.

Henrik Wehmeier (M.A.), Stipendiat des Doktorandenkollegs Geisteswissenschaft der Universität Hamburg. Studium der Germanistik und Philosophie an der TU Dortmund sowie der Universität Hamburg, aktuell Promotion zur filmischen Inszenierung von Rausch und deren medientheoretischer Dimension.

© AVINUS, Hamburg 2017
Curschmannstr. 33
20251 Hamburg

Web: www.ffk-journal.de
Alle Rechte vorbehalten
ISSN 2512-8086

1. Einleitung

Lady in the Lake auf halluzinogenen Pilzen und Yagé Trips im Amazonas Urwald: So beschreibt Gaspar Noé die ursprüngliche Idee zu sowie die Recherche für seinen 2009 erschienen Spielfilm *Enter the Void*.¹ Hier begegnen uns die beiden Momente der Störung und der Transformation, die als Orientierung für die folgende Betrachtung von Rauschszenen im Spielfilm dienen sollen. Zunächst zur Figur der Störung: Mag *Lady in the Lake* schon für sich durch seine durchgängige subjektive Kameraperspektive eine Irritation der Rezeptionsgewohnheiten darstellen, muss er in der Wahrnehmung durch die verzerrte Optik des Drogenrausches endgültig zu einem surrealen Erlebnis werden. Der Rückgriff auf halluzinogene Drogen intendiert somit die Störung der gewohnten Wahrnehmung² – Störungen, die auch prägend für die digitale, grell-überladene Ästhetik von *Enter the Void* sind.

Andererseits zeigt sich die Figur der Transformation. Kulturhistorisch fanden Substanzen wie Yagé oftmals Verwendung in Ritualen der Metamorphose, in denen sich etwa Schamanen in Tiergestalten verwandelten. Diese transformatorische Dimension des Rausches soll hier jedoch ohne eine religiöse Komponente verstanden werden. Vielmehr dient sie als Ansatzpunkt zur Analyse der Rauschszene von Darren Aronofskys *Black Swan*, deren Hauptfigur eine halluzinativ-schizophren schimmernde Verwandlung zum schwarzen Schwan, d. h. zur dunklen Seite der von ihr zu spielenden Ballettfigur vollzieht.

Der erste Teil des Aufsatzes reflektiert ausgehend von den inszenierten Störungen in *Enter the Void* das Konzept der Performativität, wobei mit Erika Fischer-Lichte und Dieter Mersch die Selbstreferentialität in ihrer körperlichen wie medialen Dimension als Kern des Konzepts herausgearbeitet wird (2.). Im zweiten Teil folgt die analytische Anwendung, die die medialen Grenzbewegungen der Figurentransformationen in *Enter the Void* und *Black Swan* als Evokation einer performativen Wahrnehmung im Zuschauer deutet (3.).

2. Störung

Die Momente der Störung lassen sich am besten anhand der Rauschszene aus *Enter the Void* veranschaulichen.³ Der Film handelt vom jungen Amerikaner Oscar, der in Tokyo lebt, Drogen konsumiert und langsam zum Drogendealer wird. Die Rauschszene ist dabei am Beginn des Films angesiedelt, wir sehen Oscar beim Konsum der Droge DMT in seinem Apartment. Die ersten Minuten der Szene sind

¹ Vgl. Lambie 2010; vgl. Schmerkin.

² Diese konträre Ausrichtung zur Alltagswahrnehmung wird von Patrick Kruse und Hans J. Wulff als mögliche Konstante der filmischen Darstellungstechniken von Rauschzuständen ausgemacht: „Immer ist es die Ent-Normalisierung von Alltagswahrnehmungen, als trete der Berauschte aus dem normalen Zusammenhang seiner Teilhabe an Wirklichkeit heraus und beträte eine Welt, die anders ist als die gewohnte.“ Kruse/Wulff 2006.

³ Vgl. *Enter the Void*, 00:04:20-00:14:30.

im subjektiven Point of View umgesetzt, was ein deutlicher Verweis auf *Lady in the Lake* als Inspirationsquelle ist. Interessant in diesem Zusammenhang ist jedoch die Ansammlung von Störeffekten, auf die zur Inszenierung von Oscars Rausch zurückgegriffen wird. Unschärfeeffekte verwischen die Konturen des Bildes, digitale Effekte verzerren es. Sie ziehen eine Art Raster über das Bild, geprägt von einer starken Farbigkeit. Im Ganzen kommt es zu einer Manipulation der Farbwerte im Zusammenspiel mit einer expressiven Lichtgestaltung, weitere Effekte sind eine Art von Bildschwankungen, die das Bild wellenartig verzerren.

Die Bildinhalte verlieren also zunehmend ihre erkennbare Gestalt und stören damit die gewohnte Wahrnehmung des Zuschauers, wie z. B. Prozesse der Identifikation der Bildinhalte. Diese Auflösung der figurativen Elemente findet ihren Höhepunkt, wenn abstrakte, organische Formen stroboskopartig das Bild überfluten. Neben der Bildebene provoziert auch das Kameraverhalten Störungen. So verlässt sie Oscars Perspektive und neigt sich dabei so schnell und scheinbar endlos, dass sie vermutlich bei vielen Zuschauern eine Art Schwindel auslösen wird. Ähnliches passiert auf der Tonebene: sphärische, ansteigende Töne erzeugen einen zunehmend ungewohnten Klangteppich.

Wie können wir nun die Ästhetik dieser Szene analysieren? Marcus Stiglegger greift für die Beschreibung von *Enter the Void* auf das Konzept der entfesselten Kamera zurück, die er als „performative Kadenz“ bezeichnet.⁴ Stiglegger bezieht sich in seinen Ausführungen hauptsächlich auf die späteren Teile des Filmes, in denen die Kamera frei durch den Raum schwebt und durch Hindernisse wie Mauern oder Körper hindurchtaucht. Er führt aus, dass das Medium in der entfesselten Kamera zu sich selbst komme, mit terminologischem Rückgriff auf Steven Shaviro erzeuge es einen *cinematic body*.⁵ Die nicht-anthropomorphe Darstellungsweise sei entsprechend eine sinnliche Herausforderung für die Zuschauer.⁶

Diese phänomenologische Deutung wird häufig vollzogen: In der Störung trete der Körper des Mediums hervor, der in einen körperlichen Austausch mit dem Zuschauer trete. So führt Tereza Smid, u. a. in Bezug auf Laura U. Marks aus, wie unscharfe Bilder ihre Oberfläche ausstellen würden, die der Zuschauer haptisch wahrnehme.⁷ Es tritt hier eine grundsätzliche filmphänomenologische Annahme hervor: Die Rezeption eines Filmes fungiere nicht (allein) im Modus der distanzierteren Repräsentation, sondern der Film agiere unmittelbar und prärationale mit dem Körper. Die Störung ist selbstredend keine notwendige Bedingung der These der

⁴ Den Begriff der Kadenz bezieht Stiglegger aus dem Bereich der Musik, wo er „das eingeschobene Solospiel eines Instruments im Kontext der gesamtorchestralen Darbietung“ bezeichne. Vgl. Stiglegger 2015: 107.

⁵ Vgl. ebd. 2015: 119.

⁶ „[...] In einer entkörperlichten Kamerasituation wird er [der Zuschauer] via seines Sehnervs physisch angesprochen. Der verstörende Look des Films mit seiner starken Körnung, expressiven Farbigkeiten und Unschärfen verändert den konventionellen Blick auf die Welt.“ Stiglegger 2015: 118.

⁷ Vgl. Smid 2012: 143–144, 159.

körperlichen Wahrnehmung, jedoch sind für Filmphänomenologen oftmals gerade jene Szenen bzw. Filme von Interesse, in denen gewohnte Wahrnehmungsmuster gestört werden, wie etwa im Spektakel der entfesselten Kamera.

Im Folgenden möchte ich versuchen, die Rauschszenen aus *Enter the Void* und *Black Swan* jedoch mit dem Konzept der Performativität zu beschreiben, welches in seiner antirepräsentationellen Ausrichtung der Filmphänomenologie ähnelt. Ich will jedoch die Performativität nicht allein auf den Aspekt einer körperlichen Wahrnehmung beschränken, wie es Stiglegger mit seinem Begriff der „performativen Kadenz“ vollzieht. Zu diesem Zweck möchte ich die Figur der Störung gerne mit einem Kernaspekt des Performativitätskonzepts verbinden: der Selbstreferentialität.

Bekanntermaßen ist diese einer der Gründe für die Einführung des Begriffs durch John L. Austin, der damit sprachliche Aussagen beschreiben möchte, deren Wahrheitsbedingungen nicht logisch-semantisch sind, sondern selbstreferentiell von ihrem Gelingen abhängen.⁸ Diese Selbstreferentialität erfährt eine Wendung durch den historischen Fortgang des Performativitätskonzepts, für dessen Beschreibung ich hier gerne auf die Kategorien von Sybille Krämer zurückgreifen möchte.⁹ Nach ihren Kategorien wird durch die Arbeiten von Judith Butler und Jacques Derrida aus der sprechakttheoretisch ausgerichteten, sogenannten universalisierenden Performativität die iterabilisierende Performativität, in deren Zentrum die Wiederholung von Zeichenausdrücken stehe.¹⁰ Gerade für Butler nimmt die Selbstreferentialität eine wichtige Rolle ein, indem sie gegen eine tieferliegende Metaphysik des Geschlechts argumentiert und damit subversiven Akten im Rahmen der performativen Erzeugung der Geschlechtsidentität Handlungsmacht verleiht.¹¹

Als dritte Kategorie fasst Krämer die korporalisierende Performativität auf, die Kultur nicht mehr als Text lese, sondern den Präsenz- und Ereignischarakter betone.¹² Uwe Wirth spricht vom Auftreten der Frage nach den Verkörperungsbedingungen, mediale Aspekte sind so nicht mehr reine Realisierungsmomente, sondern werden konstitutiv.¹³ Es kommt zu einer Verschiebung in den Bereich der Ästhetik, maßgeblich beeinflusst von Fischer-Lichtes Arbeiten im theaterwissenschaftlichen Bereich.

Trotz der Problematik, dass Fischer-Lichtes Performativität an Liveness, also an die Ko-Präsenz von Akteur und Zuschauer bindet, können in meinen Augen einzelne Teilaspekte in diesem Zusammenhang nutzbar gemacht werden. Konkret beziehe ich mich im Folgenden auf ihre Modellierung der Aufführungserfahrung als Alternieren zwischen der Ordnung der Repräsentation und der Ordnung der Prä-

⁸ Vgl. Wirth 2002: 10.

⁹ Vgl. Krämer 2004: 13-32.

¹⁰ Vgl. Ebd. 2004: 15-17.

¹¹ Vgl. Butler 2014: 49.

¹² Vgl. Krämer 2004: 17.

¹³ Vgl. Wirth 2002: 44.

senz. Die Ordnung der Repräsentation verweist auf semiotisch geprägte Rezeptionsprozesse, also auf das Verstehen von etwas *als* etwas. Die Ordnung der Präsenz hingegen betont die Wahrnehmung von Aufführungen als körperlich und prozesshaft offen.¹⁴ Entscheidend ist in dieser Konzeption der Aspekt der Selbstreferentialität, so schreibt Fischer-Lichte: „Etwas als etwas wahrzunehmen heißt also, es als bedeutend wahrzunehmen. In der Selbstreferentialität fallen Materialität, Signifikant und Signifikat zusammen.“¹⁵

Dieses Zitat verweist auf die, von Fischer-Lichte als maßgeblich herausgestellte, Instabilität zwischen den Ordnungen. So lässt sie, ähnlich wie Austin seine Dichotomie von konstativen und performativen Äußerungen, diese beiden Ordnungen gewissermaßen kollabieren. Nach Fischer-Lichte schwanke der Zuschauer permanent zwischen der Ordnung der Präsenz und der Ordnung der Repräsentation. Dieser als Schwellenzustand modellierte Wechsel produziere für den Zuschauer selbstreferentiell Einsichten über die eigene Wahrnehmung. Die zentrale Einsicht für Fischer-Lichte ist dabei, dass Bedeutungen nicht allein geistige Phänomene sind, sondern Bedeutungen immer schon als verkörperte Phänomene im Sinne des *embodied mind* zu denken seien.¹⁶ Neben der Präsenz greift sie hierbei auf den Begriff des „phänomenalen Seins“ zurück, um auszuführen, dass die ereignishaft gedachte Wahrnehmung der Kern einer performativen Ästhetik sei,¹⁷ die sich gegen Werk-, Produktions- und Rezeptionsästhetiken wendet.

Es ist nun gerade diese Betonung einer Instabilität, warum ich auf das Konzept der Performativität und nicht der Phänomenologie zurückgreife, da Fischer-Lichte auf diese Weise die Präsenz nicht auf rein körperlich und sinnlich geprägte Vorgänge reduziert. Ich will der Filmphänomenologie keineswegs einen nur sinnlichen Fokus unterstellen, die performative Präsenz verweist in meinen Augen jedoch auf zwei Aspekte, die in ihr häufig marginalisiert werden und auf die ich im Folgenden mit engen Bezug zur Selbstreferentialität näher eingehen möchte.

Zunächst soll erläutert werden, inwiefern eine performative Ästhetik die Beschreibung von Rezeptionsprozessen ermöglicht, in denen ein Werk selbstreferentiell auf die eigene Materialität und Medialität verweist. Anschließend wird dargelegt, wie die selbstreferentielle Rezeption sich ebenfalls auf den Rezipienten selbst richten kann, wie der Rezipient also in der performativen Ästhetik auf sich selbst zurückgeworfen wird. Das Hervortreten der Materialität des Filmes, also der Signifikanten, wird dabei durchaus in einer filmphänomenologischen Perspektive erfasst. Wie schon ausgeführt kann mit dieser Methodik die Störung als Hervortreten der Oberfläche eines Mediums beschrieben werden, das dann etwa in die Beschreibung einer haptischen Wahrnehmung mündet. Unterrepräsentiert ist jedoch die Dimension der Medialität, deren Relevanz von Wirth als Wandel im Performativitätskonzept ausgemacht wird. Das von Wirth ausgemachte Interesse an den Ver-

¹⁴ Vgl. Fischer-Lichte 2004: 255-261.

¹⁵ Ebd. 2004: 245.

¹⁶ Vgl. ebd.: 267.

¹⁷ Vgl. ebd.: 245.

körperungsbedingungen innerhalb des Konzepts der Performativität, welches vornehmlich die individuelle, sich ereignende Rezeption eines Kunstwerks in den Blick nehme, ergänze sich demnach in einer medialen Problemstellung um die Frage nach den Übertragungsbedingungen.¹⁸

Richten wir den Blick jedoch zunächst auf die Beschreibung der Verkörperungsbedingungen, zu deren Beschreibung oft auf den Begriff der Präsenz zurückgegriffen wird, um die ästhetische Qualität gerade der Selbstreferentialität des Kunstwerkes herauszustellen.¹⁹ Dass es sich nicht nur um ein Hervortreten der Signifikanten handelt, wird bereits von Fischer-Lichte angedeutet und noch umfassender von Mersch thematisiert. Angelehnt an Johann Gottlieb Fichte schreibt Mersch:²⁰ „[...] Die performative Setzung bedeutet zunächst und zu allererst eine *Existenzsetzung*.“²¹ Diese Existenzsetzung bringe eine Alterität unterhalb des Symbolischen mit sich, es geht, kurz gesagt, um Überschüssiges, das von Zeichenprozessen niemals vollständig eingeholt werden könne wie beispielsweise die Materialität der Dinge oder die Leiblichkeit des Körpers.²² So folgert Mersch:

„Präsenz“ gerät somit zur Gegenkategorie, die in unterschiedlichen Gestalten, vom Körper über die ästhetische Erfahrung bis zu Praktiken, die Universalitätsansprüche des Hermeneutischen durchkreuzt und Alternativen erzwingt. [...] Es existiert als Spur, als Schatten einer Unverfügbarkeit.²³

Als Verbindung dieser wahrnehmungsorientierten Verkörperungspraktiken mit der Frage nach den Übertragungsbedingungen kann Merschs negative Medientheorie angesehen werden.²⁴ So führt Mersch aus, dass ein Medium gewöhnlich hinter seiner Verweisfunktion zurücktrete. Die Medialität des Mediums komme somit in den Augenblicken zum Erscheinen, da dieses versage oder nicht mehr funktioniere.²⁵ Die Störung lässt also selbstreferentiell das Medium erscheinen. Die ästhetischen Praxen, die sich durch die Provokation von Störungen an die Grenzen des

¹⁸ Vgl. Wirth 2002: 45.

¹⁹ Hans Ulrich Gumbrecht widmet sich umfassend dem Begriff der Präsenz, mit dessen Hilfe er ästhetische Prozesse als ein Oszillieren zwischen Effekten des Sinns und der Präsenz charakterisiert (vgl. Gumbrecht 2004: 127–128). In eine ähnliche Richtung verweist auch Martin Seels Begriff des Erscheinens, welcher die sinnliche Präsenz ästhetischer Objekte betont (vgl. Seel 2003: 47–52).

²⁰ Vgl. Mersch 2005: 40.

²¹ Mersch 2010: 228.

²² Ähnlich bestimmt Sybille Krämer den Fokus des Konzepts der Performativität, statt vom Überschüssigen spricht sie vom Überschreitenden und erinnert so u. a. an das von Fischer-Lichte betonte transgressive Potential: „Vielmehr erfasst ‚Performativität‘ eine Dimension aller kulturellen Praktiken im Spannungsverhältnis zwischen einem Ereignis und seiner Wahrnehmung; und zwar soweit dieses Verhältnis so beschrieben werden kann, dass das, was ein Akteur hervorbringt, von Betrachtern auf eine Weise rezipiert wird, welche die Symbolizität und Ausdruckseigenschaften dieses Vollzugs gerade überschreitet.“ Krämer 2004: 21.

²³ Mersch 2010: 20.

²⁴ Vgl. Mersch 2004: 83.

²⁵ Vgl. ebd.: 92.

Mediums begeben, stiften, wie Mersch sich ausdrückt, Differenzerfahrungen, die in den Zwischenräumen medialer Performanzen nisten würden.²⁶

Die Formulierungen als Existenzsetzung und Präsenz verweisen darauf, dass es hier nicht um eine blanke Materialität, d. h. um die Dominanz des Signifikanten über den Signifikaten geht. Durch die zentrale Stellung der Wahrnehmung legt sich der Fokus auf die Medialität, deren Relevanz nicht zu Gunsten eines unmittelbaren affektiven Empfindens in Vergessenheit gerät. Die Rezeption beschränkt sich also nicht auf ein taktiles Fühlen, Synästhesievorgänge, eine masochistisch anmutende Passivität des Zuschauers oder dessen Überwältigung. Vielmehr kommt es auch zu intellektuellen Vorgängen wie beispielsweise eine unablässige Produktion von Assoziationen oder auch Versuchen des Verstehens, die sich jedoch immer wieder an den Störungen reiben und mit ihrer Unvollständigkeit konfrontiert werden. Das meinte ich mit der Selbstreferentialität der Rezeption: Der Verstehensprozess vollzieht sich nicht distanziert, etwa in der Rekonstruktion möglicher Intentionen des Schöpfers des Werkes, sondern er wird immer wieder auf die eigenen Grenzen gestoßen.

3. Transformation

Was ist nun das Ziel dieser ausführlichen Betonung einer performativ ausgerichteten Perspektive? In den vorhandenen Analysen zu *Enter the Void* taucht oftmals das Motiv der Seelenwanderung auf. Stiglegger spricht von einer Entkörperlichung bzw. dem Eintauchen in andere Körper, Raffael Hörlesberger spricht von der Auflösung Oscars, das organisch präsentierte Bild Tokyos substituieren seinen menschlichen Körper.²⁷ Entsprechend findet ein methodischer Rückgriff auf Deleuze statt, Marcus S. Kleiner und Stiglegger verbinden das Konzept des organlosen Körpers und der Immanenz mit den filmphänomenologischen Konzepten des *cinematic body* sowie der *cinesexuality*. William Brown und David H. Fleming sehen in *Enter the Void* eine digitale Aktualisierung der Leere, die Deleuze im Außerhalb des Frames oder im Schnitt ausmachte.²⁸ Die formale Gestaltung des Films wird dann als nicht-anthropomorph oder posthumanistisch gedacht,²⁹ über die Auflösung der Figur Oscars hinausgehend wird eine Auflösung des Filmkörpers beschrieben.

Diffus anmutende Beschreibungen finden dabei Verwendung wie der Film als organloser Körper, als Immananzebene, als gasförmige Struktur oder als Leere, in der alles Sein in einer endlosen, unentwirrbaren Kontinuität verwoben sei. Gerade im Ansatz von Stiglegger und Kleiner entsteht so eine merkwürdige Spannung zur

²⁶ Vgl. ebd.: 93.

²⁷ Vgl. Hörlesberger 2013.

²⁸ Vgl. Brown/Fleming 2015: 130. Vgl. auch: „During Oscar’s early onscreen drug revelries, the subjective camera does offer another alignment. Here, the camera follows his ascending ‘consciousness,’ elevating above and beyond his purely embodied position to offer a drug-induced ‘out-of-body’ experience.“ Brown/Fleming 2015: 131.

²⁹ Vgl. Kleiner/Stiglegger 2015: 268.

phänomenologisch ausgerichteten Beschreibung einer körperlichen Wahrnehmung des Films. Diese Spannung können auch Brown und Fleming nicht ganz verbergen. So zeige der Film in ihrer Lesart als gasförmige Leere dem Zuschauer ein ursächliches Mit-Sein mit den anderen Menschen sowie den Dingen der Welt auf – in meinen Augen setzt dieses Mit-Sein jedoch ein nicht aufgelöstes Ich voraus, dem die Alterität des Gegenübers entgegenstehen kann.

Diese Kritikpunkte verweisen auf den Umstand, dass in Deleuzes Theorien der Rezeptionsprozess durch den Zuschauer gewissermaßen ein blinder Fleck bleibt. Anke Zechner reagiert auf diesen Umstand mit einer begrifflichen Differenzierung entlang des Begriffs des Affekts: So könne Affizierung in Bezug auf den konkreten Rezeptionsprozess verwendet werden, dem sich eine phänomenologische Methodik annähern wolle, wohingegen Affekt die werkimmanente, ästhetische Seite umschreiben könne, an der es Deleuze gelegen sei.³⁰ Es ist genau diese Diskrepanz, die etwa Kleiner und Stiglegger mit ihrer Formulierung des organlosen *cinematic body* nur kaschieren, nicht aber auflösen können.

Mit dem Konzept der Performativität soll nun versucht werden, dieses Auseinanderfallen zwischen Körper und Seele wieder zu verbinden. Dafür der Blick erneut auf die Rauschszene in *Enter the Void*: Die sinnliche Dimension der Störungen wurde bereits beschrieben, nähern wir uns nun den intellektuellen Störungen. So würde ich behaupten, dass die dort dargestellten organischen Formen mannigfaltige Assoziationen hervorrufen, etwa von biologischen Prozessen, von Visualisierungen von Neuronen, eventuell auch von künstlerischen Traumdarstellungen. Ich denke jedoch, dass diese Deutungsversuche immer wieder scheitern. Der semiotische Prozess wird zwar getriggert, läuft durch unzureichende Informationen aber ins Leere, wird zudem durchkreuzt von den körperlich geprägten Störungen auf der Oberfläche. Andersherum unterbrechen diese intellektuellen Störungen vielleicht die somatische Wirkung der wabernden Formen oder distanzieren vom Schwindel der Kamera. Es kommt also kurz gesagt zu selbstreferentiellen Störungen innerhalb und zwischen der Ordnung der Präsenz und der Repräsentation.

Sie deuten für mich, inhaltlich an den Extremzustand des Rausches gebunden, auf den kommenden Extremzustand des Filmes hin: inhaltlich auf den Tod Oscars, formal auf die experimentelle, avantgardistische Ästhetik. Die angekündigte Transformation ist somit nur eine profane Metapher, keine schamanische Tiermetamorphose zwecks Kontakt zum Göttlichen, keine Seelenwanderung, sondern das Überschreitende ästhetischer Wahrnehmung, wie es durch das Konzept der Performativität in den Blick gerät. Die performative Präsenz transformiert die Alltagswahrnehmung hin zu einer selbstreferentiellen Richtung, wodurch es zur Erkundung der eigenen Wahrnehmungsgrenzen kommt. In Bezug auf die negative Medientheorie bringt die materielle Störung die Medialität des Mediums zum Vorschein, die Präsenz hingegen die Limitierungen des Verstehensprozesses.

³⁰ Vgl. Zechner 2013: 250.

Zum Abschluss möchte ich gerne diese Thesen noch anhand der Rauschszene aus *Black Swan* beleuchten.³¹ Darren Aronofskys Film handelt von der Ballettänzerin Nina, die nach jahrelangen asketischen Bemühen die Hauptrolle in Tschaikowskis *Schwanensee* zugesprochen bekommt, gerade jedoch durch diese asketische Haltung Schwierigkeiten mit der dunklen Seite der Rolle hat, also der Verwandlung in den schwarzen Schwan. Die Rauschszene findet sich ungefähr in der Mitte des Films, Nina zieht entgegen ihrer Gewohnheiten mit ihrer Tanzkollegin Lily abends um die Häuser, wobei Lily in ihrer hedonistischen Haltung ziemlich genau das Gegenteil Ninas widerspiegelt. Beide konsumieren (mutmaßlich) Ecstasy und besuchen, so präpariert, einen Club, dessen Besuch der Film in einer Rauschszene umsetzt.

Die formale Gestaltung weist Ähnlichkeiten zu *Enter the Void* auf, vornehmlich in der expressiven Lichtgestaltung und im Einsatz digitaler Störeffekte. Am deutlichsten ist jedoch die Inszenierung von Störungen durch den Schnitt, die sichtbaren Bilder blitzen stroboskopisch auf, wodurch sie nur bruchstückhaft wahrgenommen werden können. Ebenso kommt es zu Verzerrungen auf der Tonebene. Diese Rauschszene verdeutlicht in meinen Augen gut, wie materielle und intellektuelle Störungen sich hier gegenseitig beeinflussen und steigern. Der Verstehensprozess wird durch die grellen, stroboskopischen Lichter von den Inhalten der Bilder zurückgedrängt. Diese ekstatischen, schwindelerregenden Bilder können allerdings nicht als Spektakel genossen werden, weil immer wieder Spuren möglicher Deutungen in ihnen aufscheinen. Die Struktur dieser performativen Störungen würde ich erneut als selbstreferentiell bezeichnen, die formalen stellen die Medialität des Lichtmediums Film aus, die inhaltlichen die Deutungsgrenzen der dargestellten Figur.

Beide finden aber nicht nur strukturell in ihrer Selbstreferentialität und Grenzerkundung zusammen, sondern auch in der Transformation. Der Film symbolisiert Ninas Einfühlung in die dunkle Seite der *Schwanensee*-Figur durch die Metamorphose ihres Körpers in eine Art Schwanenkörper. Hier entfaltet sich die Deutungsüberforderung in ihrer ganzen Dimension. So erfüllt die maximal sekundliche Erscheinung der Bilder in der Rauschszene den Zuschauer eher mit dunklen Ahnungen denn mit identifizierbaren Bildinhalten, es werden beinahe unbewusste Assoziationsprozesse ausgelöst. So sehen die Zuschauer Nina in ihrer Verkleidung als schwarzen Schwan, sehen das Doppelgängermotiv durch Doppelbelichtungen, sehen Symbole wie den Schwan oder den Mond. Sie sehen alle diese Bilder jedoch nicht wirklich, da sie z. T. nur in einzelnen Frames erscheinen und deswegen kaum wahrnehmbar sind. Erkennbar werden diese Inhalte erst, wenn man beispielsweise das Bild stillstellt. Aus diesem Grund geht die einfache Deutung der Vorführung der dunklen Rolle durch die Hingabe an den hedonistischen Rauschnur bedingt auf. Gerade die verzerrten, surrealistischen Bilder werfen Fragen nach dem mentalen Zustand, nach den hier evtl. auftretenden Traumata, nach den Abgründen

³¹ Vgl. *Black Swan*, 01:00:00-01:05:16.

Ninas Charakters etc. auf. Es kommt also zu einer Deutungsüberforderung, die in meinen Augen in der Rauschszene zu höchster Intensität gerinnt.³²

Abschließend soll nun der Aspekt der Transformation noch auf einer anderen Ebene in den Blick genommen werden, so wird von Tarja Laine in *Black Swan* eine formale Transformation ausgemacht. Insbesondere für die späteren Szenen, in denen sich Ninas Körper während ihrer Bühnenauftritte als schwarzer Schwan immer stärker einer tierähnlichen Physiognomie annähert, stellt sie fest, dass die Federn und Hautaufnahmen hyperrealistische digitale Zeichnungen seien, für die Bilder von jungen Vögeln als Muster gedient hätten, die anschließend auf den Körper von Natalie Portman gelegt wurden.³³ Es entsteht somit eine Oszillation von digitalen Effekten und authentischen ‚Naturaufnahmen‘,³⁴ die die Grenze zwi-

³² Diese Schwierigkeiten des Zuschauers mit der Verarbeitung der Rauschszene werden auch von Jadranka Skorin-Kapov ausgemacht, wenngleich sie die Ursachen hierfür z. T. anders verortet. So hält sie an einer strikten Trennung von sinnlicher Wahrnehmung und geistiger Verarbeitung fest und bestimmt die Rauschszene als irritierende Unterbrechung dieser Verbindung. Dadurch wird aber eine genaue Bestimmung der sinnlichen und körperlichen Überforderungen vernachlässigt, ebenso zeigen sich selbstredend Differenzen zu dem hier beschriebenen Konzept des *embodiment*. Konkret schreibt Skorin über die Rauschszene: „The hallucinatory club scene with the appearance of the evil sorcerer and the interchanged Nina/Lily faces creates a dizzying effect on the viewer’s capacity to process the images, resulting in disorientation and strong bodily involvement since the senses and accompanying reflection are disconnected: reflection cannot follow upon perceptual experience.“ (Skorin-Kapov 2016: 104). Grundsätzlich wird die Deutungsschwierigkeit auch von Ralf Zwiebel ausgemacht, der Ninas Figur als gefangen in einem Käfig der Autoerotik ansieht, d. h. zwischen dem mütterlichen Verbot der Besetzung des eigenen Körpers als lustvoll und dem väterlichen Gebot der Verwirklichung der weiblichen Sexualität. So kommentiert er seine eigene Deutung wie folgt: „An dieser Stelle verspürt man unvermeidlich die Versuchung, die Lücken des eigenen Verständnisses [...] zu überspringen, statt in einer Suchbewegung zu bleiben, um die rätselhafte Problematik des Films zu umkreisen und vorsichtig für sich aufzuhellen, einer Suchbewegung, die in die genannten Richtungen gehen kann: ein Überdenken der psychoanalytischen Theorien zum Autoerotismus, ein genaueres Studium der Filmbilder und eine vertiefte Selbsterforschung.“ (Zwiebel 2012: 72).

³³ Vgl. Laine 2015: 2. Genauer beschrieben wird der Vorgang von Buddy Gheen, der maßgeblich an der Gestaltung dieser Bilder beteiligt war: „First, I was able to literally paint onto her arm using a photo realism technique I’ve developed. Using Photo Shop and After Effects, I painted photo real images, using samples of turkey skin images, goose skin, quills coming out of baby birds, and combined them into a single look and feel. I then ‘painted’ this image to her arm.“ (o.V. 2011).

³⁴ Laine macht auf diese Doppelung auch selbst aufmerksam: „In *Black Swan*, Portman’s performance embodies a doubling rather than an enactment of character, reciprocated by the film’s digital aesthetics, in which a human being is doubled by an animal.“ (Laine 2015: 3). Grundsätzlich findet die Medialität so Beachtung in Laines Ansatz, geht jedoch zu Gunsten einer phänomenologisch geprägten Betonung der affektiven Dimension etwas unter, da sie ihren Fokus auf die emotionale Dimension der Rezeption legt (vgl. Laine 2015: 13). Die Medialität wird grundsätzlich in Bezug auf *Black Swan* wenig beachtet, so betont Jörg Sternagel in Bezug auf Siegfried Kracauers Theorien die besondere körperliche Wahrnehmung der Schauspielleistung Natalie Portmans, wobei er hierfür auf den Begriff der Präsenz zurückgreift, um die Rezeption dieser Schauspieldarstellung als Erfahrung einer existentiellen Alterität zu fassen; die spezifische Medialität der Wahrnehmung dieser fil-

schen Mensch- und Tierwelt verschwimmen lassen – auf anderen Wegen, als es die eingangs erwähnten schamanischen Rituale taten. Dieses stellt in meinen Augen die Besonderheit von *Black Swan* dar, die etwa von Steen Christiansen nicht gesehen wird. Christiansen liest *Black Swan* als Paradebeispiel für das Morphen, das im Film in seiner Fluidität auf biopolitische Begrenzungen stoße und so Verzerrungen produziere.³⁵ In meinen Augen reibt sich das Morphen jedoch vielmehr an den konkreten Körpern, an den Nachzeichnungen von Naturbildern.

Diese Ablehnung einer künstlichen Digitalästhetik zeigt sich deutlich im Vergleich zu dem grellen, überladenen Bild von *Enter the Void*. *Black Swan* setzt vielmehr auf diese Spannung zwischen analog und digital, deutlich gerade in der Rauschszene, die die digitalen Animationen mit traditionellen analogen Techniken wie der Doppelbelichtung und dem Schnitt verbindet. An dieser Doppeldeutigkeit lässt sich gut das performative Überschreiten veranschaulichen. Das digitale Morphen verweist auf intellektuelle Konzepte, etwa die Analogiebildung, also beispielsweise der schwarze Schwan als Verweis auf unterdrückte Triebe. Die naturalistischen Bilder verweisen auf das Genre des Body Horrors,³⁶ das Durchbrechen der Haut, welches von vielen Zuschauern stark körperlich erfahren wird.³⁷ Die hyperrealistischen Federkiele sorgen für affektives Grauen.

Das Überschreitende sehe ich nun gerade in der Rauschszene: Durch die beschriebenen Störungen treten das digitalgetriebene Analogiekonzept und die späteren schockartigen Reizüberflutungen selbstreferentiell hervor. Vermittels der störungsinduzierten Präsenz werden sie im Extremzustand des Rauschens an ihre Grenzen getrieben. Sie ähneln damit der Rauschszene *Enter the Voids*, die ein Vorfühlen des Durchbrechens neuzeitlicher Subjektgrenzen sowie der experimentellen Ästhetik ermöglicht.

Die Selbstreferentialität wird damit zur verbindenden Konstante des Konzepts der Performativität wie auch der Rezeption von Rauschszenen. Fischer-Lichtes Instabi-

mischen Darstellung findet jedoch keine Beachtung: „Her [Natalie Portman’s] performance constitutes her expression. Its sense is grasped as indicated: not read as an intangible sign, but realized as our bodily activation. It marks an event that is immediately available to our perception.“ (Sternagel 2012: 423).

³⁵ Vgl. Christiansen 2016.

³⁶ Die Elemente des Body Horrors werden etwa von Christiane Mathes wie folgt ausgemacht: „*Black Swan* ist nicht nur im Hinblick auf die darin zum Tragen kommenden taktilen Elemente des Body Horror den Body Genres zuzuordnen, vielmehr ist er als eine äußerst geschickte Verbindung aus Elementen von Horror, Melodram und in Ansätzen auch dem pornographischen Film anzusehen – es finden sich sowohl ausdrucksstarke, sinnlich inszenierte Körperlichkeit als auch das Zurschaustellen ungezügelter Emotionen von Lust, Angst und Trauer oder Verzweiflung [...].“ (Mathes 2012: 34).

³⁷ Beschrieben etwa von Zwiebel: „Ich vermute also, dass die Beziehung zur eigenen Körperlichkeit sich vor allem in der kurzen Szene ausdrückt, in der sich Nina förmlich die Haut vom Körper zieht, was auch von den meisten Zuschauern mit einer starken affektiven Reaktion begleitet wird, meist einem Aufschrei des Entsetzens und des Abscheus, dem Wegschauen als Reaktion auf die eigene starke und unmittelbare körperliche Reaktion.“ (Zwiebel 2012: 74).

lität zwischen der Ordnung der Präsenz und der Repräsentation sowie Merschs irrationale Reste verbunden mit dem Entwurf einer negativen Medientheorie zeigten auf, wie in Momenten der Störung eine selbstreferentielle Verweisstruktur auf die Materialität und Medialität des Filmes sowie auf den Rezipienten selbst entsteht. Diese zeigt sich wie analysiert beispielhaft in den Rauschszenen von *Enter the Void* und *Black Swan*, die auf formaler Ebene den eigenen Stil einer experimentellen Ästhetik bzw. schockartigen Reizüberflutung ausstellen. Auf inhaltlicher Ebene wiederum sind es Momente der Subjektkonstitution und der Deutungsüberforderung, die das Scheitern gewohnter Interpretationsprozesse ausstellen. Die Störungen transformieren also die Wahrnehmung in Richtung einer selbstreferentiellen Präsenz, in der körperliches Fühlen und intellektuelles Verarbeiten zusammenfallen. Diese besondere Form der Wahrnehmung kann als performative Wahrnehmung charakterisiert werden, die analogisch die Grenzbewegung des Rausches spiegelt, indem sie selbstreferentielle Überschreitungen inmitten traditioneller Rezeptionsprozesse fassbar werden lässt. Wir treffen damit auf eine ästhetisierte Version dessen, was Noé mit halluzinogenen Pilzen vor dem heimischen Fernseher vollzog: die Faszination an der Erkundung von Wahrnehmungsgrenzen.

Literatur

- Brown, William/Fleming, David H (2015): „Voiding Cinema: Subjectivity Beside Itself, or Unbecoming Cinema in *Enter the Void*.“ *Film-Philosophy* 19, S. 124–145.
- Butler, Judith (2014): *Das Unbehagen der Geschlechter*. 17. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Christiansen, Steen (2016): „Metamorphosis and Modulation: Darren Aronofsky’s *Black Swan*“. In: Denson, Shane/Leyda, Julia (Hrsg.): *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film*. <http://reframe.sussex.ac.uk/post-cinema/4-4-christiansen/>. (17.05.2016).
- Fischer-Lichte, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2004): *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Hörlesberger, Raffael (2013): „‘They say you fly when you die’. Zum Wandel von Körper und Raum in Gaspar Noés *Enter the Void*.“ In: SYN. *Magazin für Theater-, Film- und Medienwissenschaft* 7: tot. *Jenseits der Repräsentation*. Wien: LIT Verlag, S. 17-27.
- Kleiner, Marcus S./Stiglegger, Marcus (2015): „Vom organlosen Körper zum Cinematic Body und zurück – Über Deleuze und die Körpertheorie des Films in Gaspar Noés *Enter The Void*“. In: Sanders, Olaf/Winter, Rainer (Hrsg.): *Bewegungsbilder nach Deleuze*. Köln: Halem, S. 250–277.
- Krämer, Sybille (2004): „Was haben ‚Performativität,‘ und ‚Medialität‘ miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der ‚Aisthetisierung‘ gründende Konzeption des Performativen“. In: Krämer, Sybille (Hrsg.): *Performativität und Medialität*. München: Fink, S. 13–32.
- Kruse, Patrick/Wulff, Hans J. (2006): „Psychonauten im Kino: Rausch und Rauschdarstellung im Film.“ In: Jaspers, Kristina/Unterberger, Wolf: *Kino im Kopf*.

- Psychologie und Film seit Sigmund Freud*. Berlin: Bertz und Fischer, S. 107–113.
Onlinefassung verfügbar unter: <http://www.derwulff.de/2-135>. (16.05.2016).
- Laine, Tarja (2015): *Bodies in Pain. Emotions and the Cinema of Darren Aronofsky*. New York/Oxford: Berghahn.
- Lambie, Ryan (2010): „Gaspar Noé Interview: Enter The Void, illegal substances and life after death“. Webseite. *Den of Geek*. <http://www.denofgeek.com/movies/16358/gaspar-no%C3%A9-interview-enter-the-void-illegal-substances-and-life-after-death>. (14.02.2015).
- Mathes, Christiane (2012): „„Feel my touch, respond to it‘. Taktile Elemente in den Filmen von Darren Aronofsky.“ In: Bär, Peter/Schneider, Gerhard (Hrsg.): *Darren Aronofsky. Im Dialog: Psychoanalyse und Filmtheorie*. Band 9. Gießen: Psychosozial-Verlag, S. 21–35.
- Mersch, Dieter (2004): „Medialität und Undarstellbarkeit. Einleitung in eine ‚negative‘ Medientheorie.“ In: Krämer, Sybille (Hrsg.): *Performativität und Medialität*. München: Fink, S. 75–95.
- Mersch, Dieter (2005): „Life-Acts. Die Kunst des Performativen und die Performativität der Künste“. In: Klein, Gabriele/Sting, Wolfgang (Hrsg.): *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*. Bielefeld: transcript, S. 33–50.
- Mersch, Dieter (2010): *Posthermeneutik*. Berlin: Akademie-Verlag: Berlin.
- o.V. (2011): „Look FX: Visual Effects on Black Swan“. Webseite. *Mocha by Imaginer Systems*. <http://www.imagineersystems.com/case-studies/look-fx-visual-effects-on-black-swan>. (20.02.2016).
- Schmerkin, Nicolas: „Interview Gaspar Noe“. Webseite. *Festival de Cannes*. <http://www.festival-cannes.com/assets/Image/Direct/029848.pdf>. (14.02.2015).
- Seel, Martin (2003): *Ästhetik des Erscheinens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Smid, Tereza (2012): *Poetik der Schärferverlagerung*. Marburg: Schüren.
- Skorin-Kapov, Jadranka (2016): *Darren Aronofsky's Films and the Fragility of Hope*. New York/London: Bloomsburg.
- Sternagel, Jörg (2012): „An Emphasis on Being Moving towards a *Responsive Phenomenology of Film(s) Performance*.“ In: Sternagel, Jörg/Levitt, Deborah/Mersch, Dieter (Hrsg.): *Acting and Performance in Moving Image Culture. Bodies, Screens, Renderings. With a Foreword by Lesley Stern*. Bielefeld: transcript, S. 413–427.
- Stiglegger, Marcus (2015): „Performative Film/Körper. Die entfesselte Kamera als Signum eines performativen Kinos in Gaspar Noés Enter the Void.“ In: Grabbe, Lars C./Rupert-Kruse, Patrick/Schmitz, Norbert M. (Hrsg.): *Bild und Interface. Zur sinnlichen Wahrnehmung digitaler Visualität*. Darmstadt: Büchner-Verlag, S. 107–121.
- Wirth, Uwe (2002): „Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität.“ In: Wirth, Uwe (Hrsg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 9–60.
- Zechner, Anke (2013): *Die Sinne im Kino: eine Theorie der Filmwahrnehmung*. Frankfurt am Main: Stroemfeld.

Zwiebel, Ralf (2012): „Der Käfig der Autoerotik. Filmpsychoanalytische Anmerkungen zu *The Wrestler* und *Black Swan*.“ In: Bär, Peter/Schneider, Gerhard (Hrsg.): *Darren Aronofsky. Im Dialog: Psychoanalyse und Filmtheorie Band 9*. Gießen: Psychosozial-Verlag, S. 69–82.

Filmographie

Black Swan. USA 2010, Darren Aronofsky, 108 min.

Enter the Void. FRA/DE/ITA/CAN 2009, Gaspar Noé, 161 min.

Lady in the Lake (Die Dame im See). USA 1947, Robert Montgomery, 105 min.