



## Opakes Erkennen?

Die filmische Inszenierung von Sucht vermittelt affektiver Oberflächen

*Henrik Wehmeier, Hamburg*

### Einleitung

Die filmische Inszenierung von Sucht wird vielfach mit schauspielerischen Höchstleistungen assoziiert: Die wissenschaftliche Literatur lobt Frank Sinatras intensive Darstellung des kalten Entzugs in *THE MAN WITH THE GOLDEN ARM* (1955) in den höchsten Tönen,<sup>1</sup> Al Pacino gelang mit der Rolle des Heroinabhängigen in *THE PANIC IN NEEDLE PARK* (1971) der Durchbruch, Ewan McGregors rastlose Performance in *TRAINSPOTTING* (1996) mündete in ikonische Szenen, und Ellen Burstyns erschütternder Auftritt in *REQUIEM FOR A DREAM* (2000) brachte ihr Nominierungen bei den Oscars und den Golden Globes sowie diverse Preise ein. Was diese expressiven Performances kompensieren, ist eine Schwierigkeit, die auf den ersten Blick überraschen mag: die Schwierigkeit des Filmes, Sucht zu inszenieren. Wie Robin Room jedoch bezüglich der Alkoholsucht darlegt, ist die Unterscheidung zwischen einfacher Trunkenheit und süchtigem Verhalten nicht von selbst erkennbar.<sup>2</sup> Was Room damit meint, ist dass wir etwa bei einer Szene, in der eine Figur Alkohol konsumiert, nicht automatisch erkennen, ob sie es aus der Sucht her austut oder zum Beispiel für den Genuss:

The big problem that the alcoholism frame presents for the filmmaker is how to convey that the drinker is not a ‚plain drunk‘, that behind the repeated intoxication and the adverse consequences is a mysterious driver of the behaviour, so that the actions are compelled rather than chosen by the actor.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Für Norbert Grob etwa bildet die Szene mit dem kalten Entzug den Höhepunkt des Filmes; er schreibt zu Sinatras Schauspiel in ihr: „Wie Frank Sinatra das Gesicht verzerrt, ohne zu grimassieren, wie er seinen Körper krümmt und die Arme einsetzt, ohne zu überagieren, das wirkt noch heute bemerkenswert und berührend.“ Grob 2015: 254.

<sup>2</sup> Room 2015: 6.

<sup>3</sup> Ebd.

Gleichfalls charakterisiert Claudia Wiesemann die Sucht als „heimliche Krankheit“, da sie selbst von den Betroffenen oftmals nicht erkannt werde.<sup>4</sup> Dies gilt erst recht für die Außenperspektive: Die Sucht selbst ist als Krankheit von Außenstehenden nicht erkennbar, höchstens Nebenwirkungen können uns ein Indiz geben.

Wie wird im Film also Sucht anschaulich? Die folgenden Ausführungen diskutieren diese Frage anhand des Filmes *LEAVING LAS VEGAS* (1995). So wird zunächst aufgezeigt, wie der Film die Sucht vermittels einer Ausstellung der materiellen Oberflächen der Körper des Filmes inszeniert. Diese filmischen Inszenierungen werfen Fragen nach der sinnlichen Wirkungsdimension des Filmes, nach Deutungen ästhetischer Anschauung jenseits begrifflichen Erkennens und schließlich nach Sucht als sozialem Konstrukt im Zuge einer kulturhistorischen Rationalisierung der Lebensführung auf.<sup>5</sup> Durch einen Fokus auf die affektive Wirkungsdimension des Filmes, die sich nicht im begrifflichen Erkennen erschöpft, wird den Relationen von Sucht und Rausch, Entzug und Exzess nachgegangen. Eröffnet werden damit neue Perspektiven, die zum Beispiel einen Blick auf die Sucht als Veranschaulichung rationalistischer Disziplinierungen und impliziter Affektideale ermöglichen und damit auf das genuine Potenzial des Filmes verweisen, kontroverse gesellschaftliche Diskurse etwa über Rausch und Sucht auf einer affektiven, anti-repräsentationalen Ebene filmisch anschaulich werden zu lassen.

### **LEAVING LAS VEGAS**

*LEAVING LAS VEGAS* handelt von Ben (verkörpert von Nicolas Cage), der nach dem Verlust seines Jobs und der Trennung von seiner Frau nach Las Vegas reist, um sich dort zu Tode zu trinken. Der Film hält dabei bewusst offen, ob diese Lebenskrise durch Bens Alkoholismus ausgelöst wurde oder andersherum deren Konsequenz ist: „I don’t remember if I started drinking ... because my wife left me or ... my wife left me ’cause I started drinking [...]“.<sup>6</sup> In Las Vegas entsteht zwischen Ben und Sera (Elisabeth Shue), mit der er zunehmend Zeit verbringt, eine romantische Beziehung. Jedoch kann Sera Ben nicht von seinem Vorhaben abbringen: Er stirbt am Ende. Der Film eröffnet damit eine Sicht auf den Alkoholismus zwischen Krankheit und Mittel zum Suizid.<sup>7</sup>

Ben schwankt prototypisch zwischen den Zuständen des Betrunkenseins und des Entzugs. Nicolas Cage spielt die Trunkenheit als enthemmtes Auftreten, er tänzelt, singt, lacht laut

---

<sup>4</sup> Vgl. Wiesemann 2000: 7.

<sup>5</sup> Legnaro 2016: 16.

<sup>6</sup> Der Film spielt gewissermaßen mit der Narration von Alkoholismusdramen wie *CLEAN AND SOBER* (1988), die die Droge Alkohol als Bedrohung für die heile Mittelschichtsfamilie inszenieren (Denzin 1991: 224).

<sup>7</sup> Auffälligerweise werden dabei Momente der Therapie ausgespart, bleiben etwa die Anonymen Alkoholiker:innen unerwähnt, die in amerikanischen Filmen über den Alkoholismus oftmals eine wichtige Rolle spielen. Vgl. Denzin 1991: 224. Prominente Beispiele sind zum Beispiel *DAYS OF WINE AND ROSES* (1962) und *CLEAN AND SOBER*.

und zieht breite Grimassen. Diese Trunkenheitsszenen kommen Cages exaltiertem Schauspielstil entgegen, der sich oftmals durch eine expressive Mimik und ausladende Gesten auszeichnet und zum Beispiel von Donna Peberdy als exzessiv beschrieben wurde.<sup>8</sup> Dies trifft in meinen Augen auch auf die Entzugsszenen zu. Cage spielt Sucht exzessiv: Sein Körper zittert, seine Muskeln verkrampfen, seine Mimik entgleitet. Zugleich legt Peberdy dar, dass dieser Schauspielstil in *LEAVING LAS VEGAS* durch den Schnitt abgedämpft werde,<sup>9</sup> wie sich beispielhaft in einer Szene zeigt, in der Ben mit den Folgen der Sucht zu kämpfen hat. Der diegetische Ton wird abgedreht, statt der Würgegeräusche sind extradiegetische, atmosphärische Töne zu hören. Zudem sind weite Teile des Bildes in Dunkelheit getaucht, Zeitlupeneffekte verlangsamen die expressive Mimik und Gestik, lange Schwarzblenden beruhigen die Montage. Die Kamera wiederum zeichnet sich nicht nur in dieser Szene durch eine große Nähe zu Ben aus: Als Handkamera wandert sie seinen Körper ab, zeigt vor allem das blasse, schweißgetränkte Gesicht. Wie Albert Johnson ausführt, nähert sich die Kamera kontinuierlich immer weiter Ben an; der Film stelle so die Oberfläche der Haut in einem greifbaren Realismus aus.<sup>10</sup>

Die Besprechungen des Filmes schreiben dieser Handkameraästhetik häufig eine realistische Wirkung zu. So betont zum Beispiel Urs Jenny, dass der Film „das Schmatzen, das Gurgeln, das Zittern, das Würgen, das Sabbern, das Kotzen“ zeige.<sup>11</sup> Allerdings wird dieser Realismus nicht nur der Gestaltungsweise des Filmes zugeschrieben, sondern auch dem Filmbild selbst. Christopher Lucas spricht von einem „low-resolution realism“, der sich gegen das „perfekte“ Bild von Hollywood-Blockbustern wende.<sup>12</sup> Lucas verweist damit auf den Umstand, dass *LEAVING LAS VEGAS* auf 16mm-Filmmaterial gedreht wurde. Die auffällige Grobkörnigkeit, die durch ein *blow up* auf 35mm-Filmmaterial im Zuge der Distribution verstärkt wurde, wird also von Lucas mit Authentizitätseffekten in Verbindung gebracht. Der Realismus des Filmbildes wird folglich nicht auf die indexikalische Qualität des Filmes bezogen,<sup>13</sup> sondern es ist gegenteilig die Störung des Bildes und damit das selbstreferenzielle Hervortreten der Oberfläche des Filmes, die Lucas als authentisch empfindet.

Die körperlichen Oberflächen – von den ausgestoßenen Körperflüssigkeiten bis zum grobkörnigen Filmkörper – spielen somit in *LEAVING LAS VEGAS* eine wichtige Rolle für die Inszenierung von Sucht. Zugleich handelt es sich hierbei aber um verschiedene Arten von Körpern, und es ist folglich eine Differenzierung der Körper des Filmes notwendig. Nach Thomas Morsch lassen sich dreierlei Verhältnisse zwischen Körper und Film differenzieren: Erstens gäbe es Körper im Film (also die Materialität der Dinge und die Körperlichkeit der Figuren, die im Film zur Erscheinung kommen), zweitens den Filmkörper selbst (also zum

---

<sup>8</sup> Peberdy 2015: 135–136.

<sup>9</sup> Ebd.

<sup>10</sup> Johnson 1996: 39.

<sup>11</sup> Jenny 1996.

<sup>12</sup> Lucas 2014: 141.

<sup>13</sup> Vgl. Kirsten 2013: 14.

Beispiel der Zelluloidfilm in seiner Materialität) und drittens die Körperlichkeit der Rezipierenden.<sup>14</sup> Bezogen auf *LEAVING LAS VEGAS* wurden bereits zwei dieser drei Materialitäten thematisiert: Erstens die unter anderem durch nahe Kameraaufnahmen ausgestellte Körperlichkeit Nicolas Cages. Diese zeigt sich, wie angedeutet, in der Inszenierung von Haut: Durch das Make-Up erscheint Cage bleich, hinzu kommen matte Lippen und gerötete Augenringe. Eine wichtige Rolle spielt auch die Low-key-Beleuchtung, die das Gesicht oft in Schatten taucht. Noch expressiver ist diese Lichtgestaltung in der Sterbeszene des Filmes, wenn Cages abgemagerter Körper nur als Silhouette in das schwache Gegenlicht der Motelfenster ragt. Zweitens wurde auf den Filmkörper eingegangen, etwa auf die Grobkörnigkeit durch das 16mm-Filmmaterial. Dies korrespondiert mit der Inszenierung der Haut, stellt etwa im Zusammenspiel mit den nahen Aufnahmen ihre Materialität heraus.

### Opakes Erkennen

Damit stellt sich drittens die Frage nach den Körpern der Rezipierenden, also nach der körperlichen Wirkungsdimension des Filmes. Die Ausstellung der materiellen Oberflächen wird oftmals in Bezug zu haptischen Rezeptionsmodi gesetzt, etwa in Laura U. Marks Konzept der haptischen Visualität.<sup>15</sup> So führt sie in ihrer Untersuchung interkultureller Videoarbeiten aus: „Haptic images, I suggest, invite the viewer to respond to the image in an intimate, embodied way, and thus facilitate the experience of other sensory impressions as well.“<sup>16</sup> In das Zentrum rückt damit, mit Thomas Morsch gesprochen, die Annahme einer verkörperten Wahrnehmung und damit die sinnliche Wirkungsdimension des Films.<sup>17</sup>

Diese Theorien stehen in Bezug zu einer ganzen Reihe gegenwärtiger Versuche, die anti-repräsentationale Dimension ästhetischer Wahrnehmung hervorzukehren.<sup>18</sup> Nach Martin Seel gibt es für dieses Vorhaben eine Reihe philosophiegeschichtlicher Vorläufer, beginnend bei Alexander Gottlieb Baumgart.<sup>19</sup> Nach Seel betone Baumgart die anschauliche Dichte von Kunstwerken, die gerade nicht mit einem begrifflichen, analytischen Erkennen einhergehe,

<sup>14</sup> Morsch 2011: 59.

<sup>15</sup> Marks unterscheidet zwischen haptischen Bildern, die zum Beispiel die materielle Qualität ihrer Oberfläche ausstellen, und einer haptischen Visualität, die auf die multisensorische Wahrnehmung der Rezipierenden abzielt (Marks 2000: 162). Wie Sonja Kirschall darlegt, schwanke Marks Zuschauer:innen-Konzept jedoch zwischen passiv und antizipierend, da die Zuschauer:innenaktivität nicht detailliert modelliert werde (Kirschall 2017: 58–60).

<sup>16</sup> Marks 2000: 2.

<sup>17</sup> Morsch positioniert sich in kritischer Distanz zu Marks. Er stimmt zwar ihrer Annahme einer Ordnung des Spürbaren als eigenständiger Form der sinnlichen Erkenntnis zu. Jedoch kritisiert er, dass diese Ordnung bei Marks in Abhängigkeit zu den Ordnungen des Visuellen und des Akustischen stehe, da sie nur eine synästhetische Ableitung der ersten sei (Morsch 2011: 79).

<sup>18</sup> Im Bereich der Filmwissenschaft trifft dies vor allem auf die Filmphänomenologie zu, die zum Beispiel Fragen der Verkörperung in ihren interkulturellen und queeren Dimensionen diskutiert. Vgl. Marks 2000, vgl. Lindner 2012.

<sup>19</sup> Erwähnt sei, dass Seels Durchgang durch die deutschsprachige Erkenntnistheorie das Ziel verfolgt, seine eigene Ästhetik des Erscheinens zu fundieren. Die thematisierten Philosophen sollen also seine Thesen stützen, dass es bei der Ästhetik darum gehe, „[e]twas um seines Erscheinens willen in seinem Erscheinen zu vernehmen“ (Seel 2003: 38).

sondern mit einer sinnlichen Erkenntnis.<sup>20</sup> Davon ausgehend hätte Immanuel Kant die ästhetische Anschauung als frei von den Zwängen begrifflichen Erkennens bestimmt, so Seel.<sup>21</sup> Allerdings deutet sich bei Kant hier ein spannungsreiches Verhältnis an: Die Sinnlichkeit kann zwar als Ausgangspunkt der Erkenntnis fungieren, bleibt aber eben auch nur Ausgangspunkt, wird also, sehr verkürzt gesagt, letztlich wieder dem Erkenntnismodus der Vernunft untergeordnet.<sup>22</sup> Diese übergeordnete Rolle des begrifflichen Erkennens findet sich ebenso bei Theodor W. Adorno, der den Begriff der Anschaulichkeit als einen der Gegenpole des begrifflichen Erkennens benennt. Für Adorno „verschanzt“ sich ein bürgerliches Bewusstsein im Begriff der Anschauung: „Die Norm der Anschaulichkeit, die das implizit Kategoriale der Gebilde verleugnet, verdinglicht Anschaulichkeit selbst zu einem Opaken, Undurchlässigen, macht sie der reinen Form nach zum Abbild der verhärteten Welt [...]“<sup>23</sup> Entsprechend diskutiert er am Begriff der Anschaulichkeit die Relation von sinnlichem und begrifflichem Erkennen: „[N]och die sinnlichsten [Kunstwerke] sind vermöge ihrer Relation zum Geist der Werke immer auch unanschaulich. Keine Analyse bedeutender Werke könnte deren Anschaulichkeit erweisen; alle sind von Begrifflichem durchwachsen [...]“<sup>24</sup>

Diese Ausführungen sind selbstredend kursorisch, sie zeigen jedoch eine interessante Spannung im Begriff der Anschaulichkeit, gerade auch mit Rückbezug auf Marks Thesen zur haptischen Visualität: Es zeigt sich ein Ringen, wie die sinnliche Wahrnehmung materieller Oberflächen erkenntnistheoretisch zu bewerten ist. Daran angeschlossen bleibt also die Frage, ob die „anschaulichen“ Oberflächen des Filmes mit einem anti-repräsentationalen, eigenständigen Erkenntnismodus verbunden werden können.

Dies würde ich gerne auf die eingangs gestellte Frage rückbeziehen: Wie wird Sucht im Film anschaulich? In *LEAVING LAS VEGAS* ist es die Fläche des Körpers, auf der sich die Sucht manifestiert: die Blässe der Haut, die Rötung der Augen, die Schweißperlen und der abgemagerte Körper. Und immer wieder ein Zucken des Körpers: Zittern, Taumeln, Wimmern als Entzugerserscheinungen. *LEAVING LAS VEGAS* ähnelt damit vor allem Inszenierungen von Heroinsucht. In Filmen wie *THE PANIC IN NEEDLE PARK*, *CHRISTIANE F. – WIR KINDER VOM BAHNHOF ZOO* (1981) oder *TRAINSPOTTING* sind es ebenfalls die Körperoberflächen, aber auch die Oberflächen der Räume, auf denen die Sucht verhandelt wird: als Ekzeme, als vernarbte Injektionsstellen, als verfallene Häuser und abgerissene Tapeten.<sup>25</sup> Nicht selten begegnet uns auch hier ein grobkörniges Filmbild, beschreibt etwa Dennis Schwartz *THE PANIC IN NEEDLE PARK* als „gritty“ und „bleak“.<sup>26</sup> Damit sind es gerade die verhärteten

---

<sup>20</sup> Seel 2003: 16–17.

<sup>21</sup> Ebd.: 20.

<sup>22</sup> Vgl. Wehmeier 2022: 232–234. Zum Beispiel Jihae Chung setzt sich anhand Kants Theorie des Erhabenen kritisch mit der Frage auseinander, inwiefern diese untergeordnete, marginalisierte Rolle des Sinnlichen auch anders gedeutet werden kann (Chung 2016).

<sup>23</sup> Adorno 2003: 146.

<sup>24</sup> Ebd.: 148.

<sup>25</sup> Vgl. Wehmeier 2022: 379–451.

<sup>26</sup> Schwartz 2009.

Oberflächen, das In-Erscheinung-Treten des Filmmaterials, die die Sucht anschaulich werden lassen. Diese *materiellen Narben* sind einerseits Zeichen der Sucht, werden andererseits aber auch haptisch und damit über die körperliche Wirkung auf Rezeptionsebene spürbar. Entsprechend wird die Sucht auch auf einer anti-repräsentationalen Ebene inszeniert, verlagert sich die Inszenierung auf affektiv rezipierte Oberflächen.

## Sucht

Doch welche darüberhinausgehenden ‚Sichtweisen‘ auf Sucht sind mit dieser filmisch bzw. körperlich anschaulichen Inszenierung verbunden? Der gesellschaftliche Umgang mit Sucht wird in der Regel entlang von Schuldfragen verhandelt, das heißt mit Blick auf Ursachen der Sucht. Diese Schuldfrage umfasst verschiedene Dimensionen, nicht zuletzt die politisch motivierte Diskriminierung gesellschaftlicher Minderheiten.<sup>27</sup> Dementsprechend zeigen sich verschiedene Entwicklungen eines Verständnisses von Sucht. Aldo Legnaro weist ganz grundsätzlich darauf hin, dass es sich bei Sucht um ein soziales Konstrukt handele: „In diesem Sinne ist Sucht eine soziale Konstruktion; erst wenn eine Gesellschaft über diese Konstruktion verfügt, ‚erkennt‘ sie den Süchtigen und reagiert moralisch/punitiv/therapeutisch oder in spezifischen Mischungen [...]“<sup>28</sup>

Dies bedeutet, dass süchtigen Verhaltensweisen historisch abweichend verschiedene Ursprünge zugeschrieben werden. Bezogen auf die filmischen Heroininszenierungen wurde bereits die wichtige Rolle betont, die den materiellen Oberflächen der Räume zukommt, die als verfallend, verschmutzt, ramponiert in Szene gesetzt werden. Sie werden zugleich räumlich klar verortet: *THE PANIC IN NEEDLE PARK* spielt im New Yorker Viertel Hell’s Kitchen, *CHRISTIANE F. – WIR KINDER VOM BAHNHOF ZOO* in den Plattenbausiedlungen des Berliner Stadtteils Gropiusstadt. Die filmischen Rauminnszenierungen korrespondieren dabei mit einer Auffassung von Sucht, die seit den 1950er Jahren prominenter wird: Das soziale Milieu wird als Ursprung von Sucht bestimmt, was Filme wie *THE MAN WITH THE GOLDEN ARM* in Form einer *Mise-en-Scène* der engen Räume inszenieren. Harry Gene Levine beschreibt diesen Wandel wie folgt:

Eine Neuformulierung der Drogenprobleme konzentriert sich nicht in erster Linie auf das Verhältnis zwischen Individuum und Droge, sondern auf die Beziehung zwischen Individuum und sozialem Milieu. Devianz wird infolgedessen nicht einfach als ein Problem individueller Kontrolle und Verantwortlichkeit definiert, sondern als ein sozialer und struktureller Prozeß aufgefaßt. Tatsächlich kann in Frage gestellt werden, wer oder was genau abweichend ist.<sup>29</sup>

Die materielle Logik des Verfalls zeichnet in Teilen auch *LEAVING LAS VEGAS* aus, müssen Ben und Sera bald Seras gepflegtes Apartment verlassen und in ein einfaches Motel ziehen.

<sup>27</sup> So führt etwa Susan C. Boyd aus, dass die filmische Drogendarstellung von Beginn an eine rassistische Dimension angenommen hätte: „From their inception, film narrative and imagery racialize drug use and associate specific drugs with foreigners and racialized people“ (Boyd 2008: 1).

<sup>28</sup> Legnaro 2016: 21.

<sup>29</sup> Levine 1982: 223.

Auch spielt der Film mit Las Vegas an einem besonderen Ort, der mit Exzess, Spiel- und Alkoholrausch assoziiert wird. Hier zeigen sich jedoch deutliche Differenzen zu den genannten Heroinfilmen. LEAVING LAS VEGAS bleibt der Stadt gegenüber distanziert, zumeist sind die Casinos und Attraktionen nur unscharf im Hintergrund zu sehen.<sup>30</sup> Einzige Ausnahmen sind eine Handvoll Detailaufnahmen, die die Leuchtreklamen als grob aufgelöste Körnung zeigen.<sup>31</sup> Auch dies kann als Evokation einer affektiven Rezeption gedeutet werden, brechen diese Reklamebilder in ihrem hektischen Blinken und ihren grellen Farben mit der ruhigen, von Dunkelheit geprägten Erscheinung des Filmes.

Ben ist aber keinesfalls in einem Milieu eingesperrt, dem er nicht entkommen kann: Er reist gezielt nach Las Vegas, um sich zu Tode zu trinken. Als problematisch erscheint eher das Milieu, in dem Ben zuvor arbeitet. Er ist angestellt in einer Hollywood-Agentur, verliert seinen Job aber aufgrund seines Alkoholkonsums. So sehen wir ihn allein in seinem Einfamilienhaus, in dessen größtenteils leerstehenden Zimmern er kurz vor seiner Abreise seine letzten Habseligkeiten verbrennt. LEAVING LAS VEGAS rückt in eine Tradition von Alkoholidramen, die ausgehend von THE LOST WEEKEND ihre Protagonist:innen im Milieu der Mittelschicht verorten.<sup>32</sup> Dies wird durch eine bestimmte Auffassung der Alkoholsucht möglich, die maßgeblich durch die Anonymen Alkoholiker:innen (AA) beeinflusst ist.<sup>33</sup> Nach Levine liege nach Ansicht der AA der Ursprung der Sucht nicht in der Droge, sondern im Körper des Individuums. Alkohol rufe nur bei einigen Personen aus unbekanntem Gründen eine Sucht hervor.<sup>34</sup> Diese Erklärung ermöglicht nach Denzin die Darstellung des Alkoholikers oder der Alkoholikerin als Held:innenfigur, die schuldlos gegen die Sucht kämpfen muss.<sup>35</sup> In Filmen wie THE LOST WEEKEND ist es dann die stereotypisch übermoralisierte Ehefrau, die den Protagonisten letztlich aus seiner Sucht rettet – was dann doch wieder eher an *temperance*-Filme denn an moderne Vorstellungen von Suchttherapie erinnert.<sup>36</sup>

LEAVING LAS VEGAS bricht jedoch mit diesen individualisierenden Erklärungsmustern von Sucht. Sera versucht zwar, Ben von seinem Vorhaben abzubringen, ist jedoch keine übermoralisierte Figur, sondern steht in einem komplexen Verhältnis zu ihrem gewaltsamen Zuhälter Yuri (Julian Sands). Sie ist immer wieder Verletzungen ausgesetzt, einerseits durch Yuri, andererseits durch gewalttätige Freier und übergriffige Securities. Die erzwungene Ausbeutung

---

<sup>30</sup> Gleiches gilt letztlich auch für Ben: Er ist auffällig desinteressiert gegenüber dem Glücksspiel. Die Hoffnung auf einen großen Gewinn und damit eine unbeschwertere Zukunft, die das Glücksspiel suggerieren, scheinen der Figur in ihrem Todeswunsch gleichgültig zu sein.

<sup>31</sup> Norbert Grob (1996) deutet diese auffällige Inszenierung der Stadt als Desinteresse gegenüber der Glitzerwelt von Las Vegas: „Die Stadt ist, betont grobkörnig und mit rüttelnder Handkamera aufgenommen, wie ein Supermarkt der Zivilisation inszeniert, wie eine reich gefüllte Kammer, die nur den Raum dafür bietet, sich in aller Ruhe und Bequemlichkeit selbst zu zerstören.“

<sup>32</sup> Denzin 1991: 5.

<sup>33</sup> Ebd.: 65.

<sup>34</sup> Levine 1982: 220.

<sup>35</sup> Denzin 1991: 42.

<sup>36</sup> Gemeint sind Filme, die im Umfeld der Mäßigungsbewegungen Anfang des 20. Jahrhunderts entstanden sind und Alkoholismus zumeist als moralische Schwäche bestimmen. Vgl. Shapiro 2003: 94. Vgl. auch Denzin 1991: 4–5.

ihres Körpers findet somit in der Beziehung mit Ben keinen Abschluss; in Kontrast zu Ben ist ihr vielmehr der Weg aus dem Milieu versperrt. Ben erscheint durch die Inszenierung der Entzugserscheinungen, durch das panisch-zitternde Verlangen nach Alkohol am nächsten Morgen als Süchtiger. Wie eingangs erwähnt streut der Film aber auch Zweifel an dieser Suchterzählung, wenn Ben ironisch nach der Ursache seines Alkoholismus fragt und den Alkoholismus bewusst als Suizidmittel zu wählen scheint. Dies spiegelt sich in verschiedenen Kritiken zum Film; so schreibt etwa Urs Jenny: „Der Film äußert sich nicht zum Thema Alkoholismus als soziales Problem oder individuelle Krankheit [...]“. <sup>37</sup> Und auch Norbert Grob stellt fest: „Es gibt weder Erklärung noch Entschuldigung; nur – jenseits aller Psychologie – die Dämonie von Sucht, Wollust und Verfall.“ <sup>38</sup>

Diese Äußerungen weisen auf die zuvor aufgeworfene Frage nach der Relation von Anti-Repräsentation und Erkenntnis zurück: Die Inszenierung der Sucht entlang affektiver Oberflächen in *LEAVING LAS VEGAS* wird nicht als gesellschaftskritische Problematisierung von Sucht aufgefasst, sondern als sinnliche Intensität rezipiert, die unter anderem in den Kritiken aufscheint:

Er [Ben] ist der perfekte Konsument: maßlos, gierig, süchtig und krank, zahlt er seine eigene Vernichtung Flasche für Flasche ab. Nie hat man im Kino einen Menschen so trinken sehen. Senkrecht gießt er sich den Alkohol in den Hals, wie Rohrreiniger in den Abfluß. <sup>39</sup>

### Exzess

Standen in den letzten Ausführungen historisch abweichende Ursachenbestimmungen von Sucht im Zentrum, deutet dieses Zitat einen größeren kulturhistorischen Kontext des Suchtkonzepts an, dessen Aufkommen Aldo Legnaro im Kontext der Industrialisierung verortet:

Von der ‚Entdeckung‘ (oder sogar ‚Erfindung‘) der Sucht zu sprechen, bedeutet somit nicht, daß es vorher keine süchtigen Verhaltensweisen gegeben hätte; aber es fehlte der Begriff für Selbst- und für Fremdetikettierung und damit auch der Modus der gesellschaftlichen Reaktion. <sup>40</sup>

Die Industrialisierung habe nach Legnaro neuzeitliche Prozesse befördert, etwa das Ideal der Affektkontrolle und die Entwicklung hin zu einer protestantischen Ethik. <sup>41</sup> Die Sucht sei demnach die Repräsentation von Verhaltensweisen, die die neu entstehende funktionale Notwendigkeit der Fabrikarbeit massiv störe. <sup>42</sup> Die Durchsetzung dieser Ideale der rationalen Affektkontrolle und der persönlichen Autonomie werden zumeist als Bedeutungsgewinn

---

<sup>37</sup> Jenny 1996.

<sup>38</sup> Grob 1996.

<sup>39</sup> Fendel 1996: 32.

<sup>40</sup> Legnaro 2016: 21.

<sup>41</sup> Ebd. Hinzutritt aber natürlich auch eine Reihe weiterer Faktoren. So weist etwa Irmgard Vogt darauf hin, dass die körperlichen Beschwerden als Konsequenz übermäßigen Alkoholkonsums ab dem 18. Jahrhundert vor allem aufgrund der katastrophalen Lebensbedingungen, wie etwa Unterernährung, der Arbeiter:innen gesellschaftlich präsent werden (Vogt 1982: 208).

<sup>42</sup> Legnaro 2016: 21.



der bürgerlichen Lebensweise interpretiert.<sup>43</sup> Durch diese soziokulturellen Verschiebungen wird die Alkoholsucht zur Devianz, die unter Kontrolle gebracht werden muss: „Das medizinische Suchtparadigma diente der Abwehr bürgerlicher Ängste und war Ausdruck einer neuen Sorge um den ‚Körper der herrschenden Klasse‘.“<sup>44</sup> Geprägt von den Thesen Benjamin Rushs wird der Alkoholismus damit zum sanktionswürdigen Kontrollverlust.<sup>45</sup>

Diese Auffassungen von Alkoholsucht treffen auf den ersten Blick auf *LEAVING LAS VEGAS* zu. Wie geschildert verliert Ben durch die morgendlichen Entzugserscheinungen die Kontrolle über seinen Körper: Er zittert so stark, dass er zum Beispiel keine Schecks unterzeichnen kann. In einer anderen Szene schafft er es, halb fallend, halb kriechend, kaum zum Kühlschrank und konsumiert mit letzter Kraft Alkohol. Andererseits begegnen wir aber auch dem enthemmten Ben, dem „perfekten Konsumenten“: Er berauscht sich ohne Maß, tänzelnd, lacht, singt. Auch hier wird die Materialität von Haut ausgestellt – wenngleich, genderstereotypisch problematisch, allein die weiblichen Körper nackt gezeigt werden. Besonders eine Szene im zweiten Drittel des Filmes sticht dahingehend hervor: Ben und Sera sind für ein paar Tage aufs Land gefahren und haben sich in ein Motel mit Pool einquartiert. Am Pool kommt es zur erotischen Annäherung: Im Gegenlicht der untergehenden Sonne übergießt Sera ihren nackten Oberkörper mit Whiskey, Ben küsst und umschlingt sie. Das Gegenlicht stellt die Konturen des Körpers heraus, die Kamera fährt in nahen Aufnahmen die nasse Haut ab. Wie angedeutet muss hier die sexistische Dimension dieser Gestaltung problematisiert werden; der Film stellt den weiblichen Körper aus und verschaltet ihn mit dem Rauschmittel Alkohol. Beides wird als Lustobjekt für den Mann inszeniert, was der Film sensationalistisch zeigt.

## Fazit

*LEAVING LAS VEGAS* inszeniert somit Sucht und Rausch durch die filmische Ausstellung materieller Oberflächen, die vermittelt haptischer Wahrnehmung entlang einer anti-repräsentationalen Wirkungsdimension operiert. Spannend ist für mich, dass hier also auch positive Seiten des enthemmten Alkoholkonsums aufscheinen: eine sinnliche Intensität, die in ihrer eigenständigen, anti-repräsentationalen, ästhetischen Qualität ernstgenommen werden muss. *LEAVING LAS VEGAS* erschöpft sich nicht in einer tragischen Untergangsgeschichte. Die ästhetische Inszenierung, die sich über die Materialität der Körper im Film, aber auch des Filmkörpers selbst manifestiert, geht weder in einem begrifflichen Erkennen noch in einem linear gedachten Untergangsnarrativ auf. Vielmehr zeichnet sich die anti-repräsentationale Dimension in meinen Augen durch ihre Offenheit aus. Gefragt werden kann etwa, ob der Film auf dieser affektiven Ebene nicht zum Beispiel auch kritische Perspektiven auf das

---

<sup>43</sup> Wiesemann 2000: 33.

<sup>44</sup> Ebd.: 34–35.

<sup>45</sup> Levine 1982: 217. Dies korrespondiert mit der beschriebenen Auffassung, dass das Suchtpotenzial dem Alkohol inhärent sei (ebd.: 213).

Konzept der Sucht und die dahinterstehenden Auffassungen etwa der rationalen Affektkontrolle wirft. Die haptischen Wahrnehmungen der flimmernden Lichter, der Körperlichkeit der Haut, der Materialität des Filmes öffnen ambivalente Perspektiven auf Sucht und Rausch:

Unsere heutige Wahrnehmung von Betäubungsmitteln ist durch jahrzehntelange Debatten um das ‚Drogenproblem‘ sensibilisiert und fokussiert auf die Koppelung von Drogen und Sucht. Unproblematische Konsummuster haben in dieser Vorstellung kaum einen Platz und es ist nicht mehr im Alltagswissen – und auch nicht in der Wahrnehmung der meisten Konsumenten und Professionellen – verankert, dass alle Drogen, auch Kokain oder Heroin, konsumiert werden können, ohne dass zwangsweise eine ‚Sucht‘ entstehen muss.<sup>46</sup>

Annika Hoffmann fragt in diesem Zitat nach Sichtweisen auf den (enthemmten) Konsum jenseits von Sucht. Und mehr noch fragt LEAVING LAS VEGAS nach Auffassungen des Kontrollverlusts, des Exzesses jenseits von Sucht. Dies ist nicht als Verharmlosung des Alkoholismus gemeint. Vielmehr sollen diese Anmerkungen zu kritischen Perspektiven anregen. Sie fragen nach Deutungen der Sucht als Veranschaulichung rationalistischer Disziplinierungen und impliziter Affektideale. Und nach der affektiven Wirkungsdimension des Filmes, die sich nicht im begrifflichen Erkennen erschöpft, sondern auch eine anti-repräsentationale Dimension ästhetischer Wahrnehmung umfasst.

Zwischen beiden Phänomenen bestehen filmhistorische Bezüge. Nach Stephanie Werder wird der Kinobesuch Anfang des 20. Jahrhunderts mit dem Konsum von „billigem Fusel“ verglichen und entsprechend diffamiert.<sup>47</sup> Der Drogenrausch muss also als Vergleich herhalten, um den vermeintlich betäubenden und zerstreuenden „Kinorausch“ als körperliche und geistige Vergiftung von älteren Kunstformen abzugrenzen.<sup>48</sup> Im Kino kommt damit etwas Unerhörtes zur Anschauung: eine sinnliche Intensität, die sich der rationalen Affektkontrolle widersetzt.

\*\*\*

## Über den Autor

Henrik Wehmeier, Dr. phil., Medienwissenschaftler, ist wissenschaftlicher Mitarbeiter im ERC-Projekt „Poetry in the Digital Age“ an der Universität Hamburg (Leitung Prof. Dr. Claudia Benthien). Zuvor war er Stipendiat im Doktorandenkolleg Geisteswissenschaften der Universität Hamburg und wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Paderborn. Er promovierte zur filmischen Inszenierung von Rausch. Aktuell forscht er zur medialen Zirkulation zeitgenössischer Lyrik. Letzte Publikationen: *Rausch und Film. Die performative Wahrnehmung filmischer Rauschszenen*, Hamburg: Avinus 2022; „Ein Film aus dem Ruhrgebiet?“

---

<sup>46</sup> Hoffmann 2012: 306.

<sup>47</sup> Werder 2015: 10.

<sup>48</sup> Ebd.: 13–14.

Deindustrialisierungsgeschichte(n) und Körperpolitiken des Metals in *Thrash, Altenessen*“. In: *ffk journal* Nr. 7 [mit Christoph Büttner]. Kontakt: henrik.wehmeier@uni-hamburg.de

## Filme

- CHRISTIANE F. – WIR KINDER VOM BAHNHOF ZOO (BRD 1981, Uli Edel)
- CLEAN AND SOBER (SÜCHTIG, USA 1988, Glenn Gordon Caron)
- DAYS OF WINE AND ROSES (DIE TAGE DES WEINES UND DER ROSEN, USA 1962, Blake Edwards)
- LEAVING LAS VEGAS (LEAVING LAS VEGAS: LIEBE BIS IN DEN TOD, USA 1995, Mike Figgis)
- REQUIEM FOR A DREAM (USA 2002, Darren Aronofsky)
- THE LOST WEEKEND (DAS VERLORENE WOCHENENDE, USA 1945, Billy Wilder)
- THE MAN WITH THE GOLDEN ARM (DER MANN MIT DEM GOLDENEN ARM, USA 1955, Otto Preminger)
- THE PANIC IN NEEDLE PARK (PANIK IM NEEDLE PARK, USA 1971, Jerry Schatzberg)
- TRAINSPOTTING (TRAINSPOTTING – NEUE HELDEN, GB 1996, Danny Boyle)

## Literatur

- Adorno, Theodor W. (2003): *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Boyd, Susan C. (2008): *Hooked. Drug War Films in Britain, Canada, and the United States*. New York/London: Routledge.
- Chung, Jihae (2016): *Das Erhabene im Kinofilm. Ästhetik eines gemischten Gefühls*. Marburg: Schüren.
- Denzin, Norman K. (1991): *Hollywood Shot by Shot. Alcoholism in American Cinema*. New York: Aldine de Gruyter.
- Fendel, Heike-Melba: „Leaving Las Vegas“. In: *epd Film*, 1996, 5, 32–33.
- Grob, Norbert (2015): *Drei Meister in Hollywood. Erich von Stroheim. William Wyler. Otto Preminger*. Berlin: Bertz+Fischer.
- Grob, Norbert (1996): „Kino: Leaving Las Vegas. Ein Trinkerfilm von Mike Figgis“. In: *Die Zeit*, 10.05.1996. <https://www.zeit.de/1996/20/vegas.txt.19960510.xml>, letzter Zugriff: 06.06.2021.
- Hoffmann, Annika (2012): *Drogenkonsum und -kontrolle. Zur Etablierung eines sozialen Problems im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts*. Wiesbaden: Springer.
- Jenny, Urs (1996): „Ein Ort für Verlierer“. In: *Der Spiegel*, 19 (1996). <https://www.spiegel.de/kultur/ein-ort-fuer-verlierer-a-4680c497-0002-0001-0000-000008922082>, letzter Zugriff: 06.06.2021.
- Johnson, Albert (1996): „Leaving Las Vegas“. In: *Film Quarterly* 49:4 (1996), 38–40.
- Kirschall, Sonja (2017): „The haptic image revisited – Zu den ungenutzten Potenzialen eines vielgenutzten Konzeptes“. In: *ffk journal*, 2 (2017), 47–64.
- Kirsten, Guido (2013): *Filmischer Realismus*. Marburg: Schüren.
- Legnaro, Aldo (2016): Drogenkonsum und Verhaltenskontrolle in der Sozialgeschichte Europas. In: Burkhard Kastenbutt/Aldo Legnaro/Arnold Schmieder (Hg.): *Rauschdiskurse. Drogenkonsum im kulturgeschichtlichen Wandel*. Berlin: LIT, 11–28.

- Levine, Harry Gene (1982): „Die Entdeckung der Sucht – Wandel der Vorstellungen über Trunkenheit in Nordamerika“. In: Gisela Völger/Karin von Welck (Hg.): *Rausch und Realität. Drogen im Kulturvergleich*. Band 1. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 212–224.
- Lindner, Katharina (2012): „Questions of embodied difference: Film and queer phenomenology“. In: *NECSUS. European Journal of Media Studies* 1:2, 199–217. <http://www.ingentaconnect.com/content/aup/necsus/2012/00000001/00000002/art00011>, letzter Zugriff: 13.10.2016.
- Lucas, Christopher (2014): „The Modern Entertainment Marketplace, 2000–Present“. In: Patrick Keating (Hg.): *Cinematography*. New Brunswick/New Jersey: Rutgers University Press, 132–158.
- Marks, Laura U. (2000): *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham/London: Duke University Press.
- Morsch, Thomas (2011): *Medienästhetik des Films: Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino*. Paderborn: Fink.
- Peberdy, Donna (2015): „The New Hollywood, 1981–1999“. In: Claudia Springer/Julie Levinson (Hg.): *Acting*. New Brunswick/New Jersey: Rutgers University Press, 120–142.
- Room, Robin (2015): „Portraying the Alcoholic: Images of Intoxication and Addiction in American Alcoholism Movies, 1931–1962“. In: *Substance Use & Misuse* 50:4, 503–507.
- Seel, Martin (2003): *Ästhetik des Erscheinens*. Suhrkamp: Frankfurt a.M.
- Schwartz, Dennis (2009): „Made its mark during its day, but has become outdated“. The Panic in Needle Park. In: *dennisschwartzreviews.com*. <https://dennisschwartzreviews.com/panicinneddlepark>, letzter Zugriff: 06.06.2021.
- Vogt, Irmgard (1982): „Alkoholkonsum, Industrialisierung und Klassenkonflikte“. In: Gisela Völger/Karin von Welck (Hg.): *Rausch und Realität. Drogen im Kulturvergleich*. Band 1. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 202–211.
- Wehmeier, Henrik (2022): *Rausch und Film. Die performative Wahrnehmung filmischer Rauschszenen*. Hamburg: Avinus.
- Wiesemann, Claudia (2000): *Die heimliche Krankheit. Eine Geschichte des Suchtbegriffs*. Stuttgart/Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog.