

Martha-Lotta Körber

Kiel

## „for every up – there’s a down“

### Zur audiovisuellen Metaphorik des Drogenfilms

**Abstract:** Der Beitrag argumentiert, dass filmische Metaphern gesellschaftliche Vorstellungen von Drogen, Rausch und Drogenkonsument\_innen entscheidend geformt haben. Er fächert hierfür ausgehend vom prohibitionspolitischen Kampagnenfilm *Cartoon All-Stars to the Rescue* (US 1990, Milton Gray et al.) zunächst grundlegende Sensibilitäten in der Beforschung von Drogen in filmischen Medien auf. Im zweiten Teil folgt eine analytische Betrachtung einer zentralen Sequenz des Kurzfilms unter Gesichtspunkten audiovisuellen Metaphorisierens mit dem Ziel, den Mehrwert einer metaphortheoretisch fundierten Relektüre von Drogenfilmen exemplarisch aufzuzeigen. Der Anti-Drogen-Film greift auf Ästhetiken des psychedelischen Films zurück, verkehrt aber u.a. mittels einer prominenten Aktivierung eines metaphorisch konstellierte Oben-Unten-Schemas dessen emanzipatorischen Gehalt in sein Gegenteil.

---

**Martha-Lotta Körber** (M.A.), Doktorandin und wissenschaftliche Mitarbeiterin im Fachbereich Medienwissenschaft am Institut für Neuere Deutsche Literatur und Medien der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Studium der Medienwissenschaft, Europäischen Ethnologie und Soziologie, Promotion zur Metaphorik des US-amerikanischen Drogenfilms. Aktuelle Arbeits- und Forschungsschwerpunkte: Lexikon der Filmbegriffe, Paracinema, Film und Metaphern, Gender in Social Media, Filmkultur in Social Media, Webserien.

## 1. Einleitung: Ein Aufklärungscartoon und was wir aus ihm über Drogen(filme) lernen

Am 21. April 1990 kam es in den USA zu einem fernsehhistorisch ungewöhnlichen Ereignis. Gleich vier große Networks – FOX, NBC, CBS und ABC – sowie zahlreiche weitere Kanäle strahlten in ihrem samstagvormittäglichen Kinderprogramm simultan und werbefrei ein und denselben Kurzfilm aus. Der knapp dreißigminütige Animationsfilm *Cartoon All-Stars to the Rescue* (US 1990, Milton Gray et al.) ist das Produkt der Zusammenarbeit von zwölf Animationsstudios, finanziert von der Ronald McDonald Children’s Charities Foundation. Eingeleitet durch ein eindringliches Vorwort von Präsident George H. W. Bush und First Lady Barbara Bush,<sup>1</sup> handelt er von einer US-amerikanischen Kleinfamilie, die durch eine psychogene Substanz fundamental bedroht wird: Marihuana. Der 14-jährige Sohn Michael gerät infolge seines Konsums zunehmend (und buchstäblich) in eine Abwärtsspirale, distanziert sich von seiner Schwester Corey und seinen Eltern und wird mithin von intensiven Horrortrips geplagt. Zur Intervention eilen unter anderem Garfield, Winnie Pooh und Alf, die – vormals im Kinderzimmer seiner kleinen Schwester als Stofftiere und Spielzeuge deponiert – zum Leben erwachen, um den Teenager vor einer Karriere als ‚Junkie‘ und die Familie vor dem Zerbrecen zu bewahren. Als Gegenspieler fungiert die mephistophelische Einflüstererfigur „Smokey“, eine Manifestation von Michaels Sucht, die ihn zur Vernachlässigung seiner Schwester animiert. Das Who-is-who der populären Zeichentrickfiguren führt Michael und Smokey im Laufe der Handlung durch surreale, halluzinatorische Räume und Erlebnisse, darunter eine Achterbahnfahrt durchs Gehirn, ein Spiegelkabinett und die düstere Zukunftsvision eines Wahrsagers. Letztlich wirft Michael Smokey aus dem Fenster auf die Tragfläche eines Müllwagens, wissend um den Umstand, dass dieser – seine Sucht – zurückkehren wird und er gewappnet sein muss.

Wenn *Cartoon All-Stars to the Rescue* mitsamt seiner staatstragenden Rahmung heute wie eine bizarre Blüte der US-Medien- und Prohibitions-geschichte wirkt, verweist er doch nachdrücklich auf die Notwendigkeit bestimmter Sensibilitäten im Umgang mit Inszenierungen von Drogen im Film. Als Aufklärungsfilm tut er dies so plakativ, dass ich ihn mir zunutze machen möchte, um eben diese Sensibilitäten zu skizzieren, bevor ich eine filmanalytische Annäherung im Dialog mit der Metaphertheorie vornehme. Denn – so meine These – *Cartoon All-Stars to the Rescue* spitzt eine bestehende Tradition metaphorisch konstellierter Erzählmuster im US-Drogenfilm zu und nutzt sowohl affektive wie kulturelle Dimensionen audiovisueller

<sup>1</sup> Die deutsche Synchronfassung lief unter dem Titel *Comic-Stars gegen Drogen* 1991 im ZDF zwar nicht mit einem Geleitwort von Helmut Kohl, immerhin aber von Außenminister und Vizekanzler Hans-Dietrich Genscher. 1990 wurde der Film bereits durch die ARD gesendet, eingeleitet durch ein Vorwort Annemarie Rengers, der Aufsichtsratsvorsitzenden der *Ronald McDonald Kinderhilfe*.

Metaphern im Sinne einer prohibitionspolitischen Agenda. Wenn hier von audiovisuellen Metaphern die Rede sein wird, beziehe ich mich auf die fruchtbare Exegese der konzeptuellen Metapherntheorie der Linguisten Mark Johnson und George Lakoff im Feld der Film- und Medientheorie.<sup>2</sup> Grundlegend für eine audiovisuelle Metapherntheorie ist die Annahme, dass menschliches Denken vielfach metaphorisch strukturiert ist und Medien sich diesen Umstand zunutze machen und (im Rahmen ihrer Rezeptionsprozesse) coproduzieren.

Die von mir mit Sensibilitäten beschriebenen Besonderheiten einer Beforschung von Drogenfilmen verstehen sich vor dem Hintergrund einer sozial- und kulturwissenschaftlich aufgeschlossenen transdisziplinären Drogenwissenschaft.<sup>3</sup> Eine solche positioniert sich nicht vornehmlich als (Natur- oder Rechts-) Wissenschaft der Schäden und Problematisierung von Drogen – wie sie historisch dominierte –, sondern ist sensibilisiert für Fragen der kulturellen Genese und Diskursivierung spezifischer Substanzen und der Kontingenz von Suchtkonzepten. Die Sensibilitäten möchte ich in Form von drei basalen Thesen in der gebotenen Bündigkeit umreißen. Zuvor möchte ich darauf hinweisen, dass grundlegende sozial-, medien- und filmwissenschaftliche Studien bereits einen kritischen und historisch informierten Umgang mit Drogen, Rausch und Sucht unter Berücksichtigung ihrer komplexen diskursiven Formung verfolgen, freilich ohne sich dezidiert dem (noch jungen) Feld der Drug Studies bzw. Drogenwissenschaften zuzuordnen.<sup>4</sup> Jedoch trifft dies auf viele Publikationen auch nicht zu, welche sich etwa im Sinne von Präventionspolitiken und Jugendschutz positionieren, oder aber Substanzen und ihre Wirkungen essentialisieren, wie Robert Feustel, Henrik Wehmeier oder Gabriel Geffert kritisch bemerken, und im Gegenzug den Rausch als kulturhistorisch kontingentes Phänomen untersuchen.<sup>5</sup> Dies führt uns zurück zu den Sensibilitäten, die an dieser Stelle einer analytischen Tiefenbohrung – zum Teil schlaglichtartig – vorangestellt seien.

## **2. Der Drogenfilm im Kontext US-amerikanischer Drogenpolitiken: Drei Dimensionen**

Erstens: Drogen sind Ergebnis historisch wandelbarer Diskurse und Politiken. Wie stark Drogendiskurse und mit ihnen zusammenhängende Politiken historischem Wandel unterliegen, wird vor dem Hintergrund einer Gegenwart (2024) evident, in der – beginnend mit Colorado 2012 – rund die Hälfte aller US-amerikanischen Bundesstaaten Marihuana als Freizeitdroge oder für medizinische Zwecke

<sup>2</sup> Johnson/Lakoff 1980, Fahlenbrach 2010, Schmitt 2020, Scherer 2024.

<sup>3</sup> Von Heyden/Jungaberle/Majić 2018, Feustel/Schmidt-Semisch/Bröckling 2019.

<sup>4</sup> Vgl. Starks 1980, Legnaro 1996, Kupfer 2006, Manning 2007.

<sup>5</sup> Feustel 2013: 11–12, Wehmeier 2022: 27–78, Geffert 2022.

legalisiert oder entkriminalisiert hat.<sup>6</sup> Zumindest Marihuana scheint dreißig Jahre nach *Cartoon All-Stars to the Rescue* kulturell weitgehend normalisiert, sowohl als Medizin als auch Genussmittel. Am vorläufigen Ende der „Cannabis Culture Wars“<sup>7</sup> richtet sich die Aufmerksamkeit auf eine Opioidkrise, in der seit 2021 allein in den USA jährlich durchschnittlich mehr als 100.000 Drogentode durch Überdosierung verzeichnet werden.<sup>8</sup> Opiate und Opioide aber – hier wird die Komplexität von Drogendiskursen augenfällig – gelten nicht generell als (illegitime) Drogen bzw. *illicit drugs*, sondern finden bekanntlich weitreichende medizinische und somit formallegitimierte Anwendung, die wiederum als ursächlich für die heutige Opioid-Krise gilt.<sup>9</sup> Es drängt sich die Frage auf, was denn also eine psychogene Substanz zur (verbotenen, weil gefährlichen) Droge und von Medizin oder einem legitimen Genussmittel unterscheidbar macht, wenn dies offensichtlich keine Eigenschaften oder Wirkungspotentiale dieser Substanzen per se sind.

Drogen existieren als das, was heute weitgehend unter ihnen verstanden wird, weil es ihre Prohibition gibt. Sie sind – wie der Historiker Joseph Spillane argumentiert – eher soziale Konstruktionen und rechtliche Fiktionen, als eine Gruppe von Substanzen, die sich durch distinkte biochemische Eigenschaften oder Wirkungspotentiale von anderen unterscheidet.<sup>10</sup> Nüchtern betrachtet sind – folgt man auch Historikerin Helena Barop – weder alle Substanzen, die heute in den USA (und weitgehend so auch in Deutschland) als illegale Drogen firmieren, nach gegenwärtigen psychiatrischen Diagnosekriterien Abhängigkeit-erzeugend, noch toxisch, euphorisch-berauschend oder halluzinogen wirkend – auch sind nicht alle legalen Substanzen dies konsequenterweise im Gegenzug nicht.<sup>11</sup> Die historisch gewachsene Drogengesetzgebung fußt vielmehr in der Opiumprohibition des frühen 20. Jahrhunderts und ist keinesfalls rein medizinisch begründet, sondern verwoben z. B. mit der einflussreichen christlich-puritanischen Abstinenzbewegung in den USA,<sup>12</sup> ökonomischen Interessen, bis hin zu Ressentiments gegen (Opium-rauchende) chinesische Arbeitsmigrant\_innen, geschürt durch filmische

<sup>6</sup> In der jüngsten jährlichen Studie der staatlichen Substance Abuse And Mental Health Services Administration gaben 22 Prozent der US-Amerikaner\_innen (hochgerechnet immerhin 61,9 Mio) an, im vergangenen Jahr Marihuana konsumiert zu haben, so viele wie nie zuvor in der statistischen Erhebung. Vgl. *Substance Abuse and Mental Health Service Administration: 2022 National Survey on Drug Use and Health (NSDUH) Releases*, <https://www.samhsa.gov/data/release/2022-national-survey-drug-use-and-health-nsduh-releases> (10.9.2024).

<sup>7</sup> Dufton 2021.

<sup>8</sup> Vgl. „Drug Overdose Death Rates“, *National Institute on Drug Abuse*, 2022; URL <https://nida.nih.gov/research-topics/trends-statistics/overdose-death-rates>, 01.09.2024.

<sup>9</sup> Das durch Purdue Pharma aggressiv auf den Markt gedrängte Schmerzmittel OxyContin wurde als wesentlicher Ursprung der Krise ausgemacht (vgl. Keefe 2022).

<sup>10</sup> Vgl. Spillane 2000: 2.

<sup>11</sup> Vgl. Barop 2023: 15–18.

<sup>12</sup> Vgl. Monteith 2023.

Darstellungen und Medienkampagnen.<sup>13</sup> Bis in das 21. Jahrhundert korreliert die Drogengesetzgebung mit kontingenten (mitunter ökonomischen, rassistischen und biopolitischen) Interessen und kulturellem Wandel.<sup>14</sup>

Zweitens: Filmische Inszenierungen von Drogen und ihren Nutzer\_innen korrelieren mit Drogen(kultur)politiken. Der Kampagnenfilm *Cartoon All-Stars to the Rescue* ist auch die Folge einer Bruchlinie innerhalb des sogenannten „war on drugs“ (WoD) im engeren Sinne, der zumeist als mit der Präsidentschaft Richard Nixons und seiner Kriegserklärung den Drogen (17.6.1971) beginnend beschrieben wird.<sup>15</sup> War die Herangehensweise der Drogenpolitiken der 1960er- und 1970er-Jahre noch stärker „progressiv-liberal“, geprägt von einer Entkriminalisierung und Entpathologisierung, dominierten in den 1980er- und 1990er-Jahren solche, die „deutlich symbolpolitischer [und] restriktiver“ agierten und „verstärkt [sowohl] mit sozialkonservativen, neoliberalen Prämissen als auch mit strafenden Ansätzen“ operierten.<sup>16</sup> Der Gelegenheitskonsum z. B. von Marihuana galt als in der Vergangenheit zu nachlässig gehandhabt, jedoch sollte die betroffene weiße Mittelschicht – anders als de facto Afroamerikaner\_innen und Hispanics – nicht „im großen Stil mit Haftstrafen bedroht“ werden.<sup>17</sup> Stattdessen forderten Aktivist\_innen, Politiker\_innen und Teile der Wissenschaft verstärkt „abschreckende [...] Kampagnen in Form von gouvernementalen und disziplinierenden Regierungstechniken, die ein Klima von ‚null Toleranz‘ erzeugen.“<sup>18</sup> *Cartoon All-Stars to the Rescue* ist Ausdruck der entsprechenden Hochphase einer medienkampagnenförmigen Anti-Drogen-Kulturpolitik zum Ende der 1980er-Jahre, die in keinem adäquaten Verhältnis zum tatsächlichen Substanzgebrauch in den USA stand, sondern Ausdruck politischer und kultureller Eigenlogiken und Nutzbarmachungen eines ‚Kulturkrieges‘ um Marihuana waren, der in und mit Medien und entlang politischer Interessen geführt wurde.<sup>19</sup> Insbesondere unter der Reagan-Administration sowie jener George H. W. Bushs in den 1980er- und 1990er-Jahren wurden unter großem finanziellen Aufwand Medienkampagnen produziert, die im Radio und TV massenmedial ausgestrahlt wurden. Im Zentrum standen

<sup>13</sup> Vgl. Gates 2019: 53–79.

<sup>14</sup> Vgl. Alexander 2010, Bonengel 2020.

<sup>15</sup> Vgl. Bonengel 2020.

<sup>16</sup> Ebd.: 33.

<sup>17</sup> Ebd.: 35.

<sup>18</sup> Ebd.

<sup>19</sup> An dieser Stelle sei ein Exkurs zu einem markanten historischen Beispiel erlaubt: Der wohl berüchtigtste und absurd überzeichnete Film *Reefer Madness* (Louis J. Gasnier, US 1936/1938) ist heute insbesondere deshalb so populär und zum Kultfilm avanciert, weil er 1972 von der *National Organization for the Reform of Marijuana Laws* wieder in die Kinos größerer US-amerikanischer Städte gebracht wurde. Der vermeintliche Anti-Drogen-Film wurde zentraler Bestandteil ausgerechnet einer Liberalisierungskampagne für die Legalisierung von Cannabis, initiiert durch Keith Stroup, der die These popularisierte, dass u.a. *Reefer Madness* hysterische Propaganda und als solche durch das *Federal Bureau of Narcotics* und den berüchtigten Harry Anslinger produziert oder zumindest unterstützt worden sei, um den *Marihuana Tax Act* (1937) vorzubereiten – was zweifelhaft ist (vgl. Hall/Yeates 2021).

Marihuana, Heroin und Kokain in seiner Form als Crack, wobei – wovon *Cartoon All-Stars to the Rescue* zeugt – nicht notwendigerweise ein differenzierter Umgang mit spezifischen Substanzen und Risiken erfolgte.

Der historische Produktionskontext im Verhältnis zum Stand des WoD spielt nicht nur im Bereich der Public Service Announcements, sondern auch im Falle des Drogenfilms eine Rolle, manifestieren sich in der US-amerikanischen Filmproduktion verschiedener Phasen doch Agitationsbestrebungen (überwiegend prohibitionspolitischer) Interessengruppen bzw. staatlicher Akteure. Insbesondere aber prägt eine Selbstzensur Hollywoods im eigenen Interesse die Filmproduktion unterschiedlicher historischer Phasen, die gleichsam dezidierte Abgrenzungs- und Gegenbewegungen provozierte – wie sich mit Blick auf die (nicht zufällige) Gleichzeitigkeit von Production Code und der Hochphase des *exploitation movie* für die Kernzeit des Classical Hollywood rekonstruieren lässt.<sup>20,21</sup>

Die Absurdität des WoD – und sogar dezidiert seiner medialen Mittel – ist wiederum prominentes Thema von Drogenfilmen, die ihn kritisch resümieren, und dabei z. B. auf das Misslingen und einen Boomerang-Effekt medialer Antidrogenkampagnen hinweisen.<sup>22</sup> Auch hinter der Popularität von Antidrogenfilmen und entsprechenden Public Service Announcements-Compilations auf Online-Videoplattformen lassen sich heute mehrheitlich ironische Rezeptionspraktiken vermuten.<sup>23</sup> Das sollte allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, dass dramatische Suchtnarrative und Gewaltdarstellungen im Dienste von Prohibitonspolitiken in 120 Jahren Drogenfilmgeschichte wesentliche Faktoren der Legitimierung eines dysfunktionalen und mit erheblichen globalen Auswirkungen ausgestatteten WoD waren.<sup>24</sup> Drogendiskurse beruhen also bis heute auch auf und operieren mit medial geformten Imaginationen über Substanzen und ihre Nutzer\_innen – eine Perspektive, welche die ganz konkrete metabolische

<sup>20</sup> Schaefer 1999: 4–5.

<sup>21</sup> Der ursprüngliche Code untersagte ab 1930 Darstellungen, die geeignet seien, die Moral der Zuschauer\_innen zu untergraben und identifizierte dabei u.a. Sexualität, Drogenhandel und -konsum sowie Verunglimpfungen des Staatsapparats. 1946 wurde er um einen spezifischeren Passus zu Drogen erweitert: „The illegal drug traffic must not be portrayed in such a way to stimulate curiosity concerning the use of, or traffic in, such drugs; nor shall scenes be approved which show the use of illegal Drugs, or their effects, in detail“; *A Code to Govern the Making of Motion and Talking Pictures* (1948), 12. *Margaret Herrick Library, Digital Collections*;  
<https://digitalcollections.oscars.org/digital/collection/p15759coll11/id/10851/rec/3>  
(29.9.2024).

<sup>22</sup> Um zwei populäre Beispiele anzuführen: In *Fear and Loathing in Las Vegas* (US 1998, Terry Gilliam) etwa sehen wir einen Ausschnitt aus einer groteskten Shockumentary über Narcotica im Kontext einer Informationsveranstaltung für Polizisten über Marihuana; *Drugstore Cowboy* (US 1989, Gus Van Sant) zeigt eine Gruppe von exzessiv Narkotika-konsumierenden Mittzwanzigern, die 1971 vor dem Fernseher sitzend, über eine Anti-LSD-TV-Kampagne lacht.

<sup>23</sup> Vgl. „Top 10 Worst Anti-Drug Commercials“.

<sup>24</sup> Vgl. Viano 2002: 135.

und potentiell riskante Dimension bestimmter psychoaktiver Substanzeinnahme nicht unterschlagen, sondern angemessen differenziert rahmen muss.

Drittens: Filmische Inszenierungen von Drogen und ihren Nutzer\_innen korrelieren mit Genremodalitäten. Das Fallbeispiel *Cartoon All-Stars to the Rescue* erzählt figurenzentriert und typisch für das klassische Erzählmodell des *protagonist-driven story movie*.<sup>25</sup> Über Michael demonstriert der Film ein an das Individuum gebundene Erleben von Drogen. Erfahrungen, die – so muss angenommen werden – ein Gros der jungen Zuschauer\_innenschaft des Kinderprogramms nicht aus einer emischen Perspektive nachvollzieht, durch die audiovisuelle Metaphorik wohl aber affektiv und intuitiv. Der Animationsfilm folgt dabei zum Teil Strukturprinzipien des Dramas, indem er seinen Gegenstand als Problem behandelt, seine gesellschaftliche Relevanz herausstellt, zwischenmenschliche Beziehungen und Charakterentwicklung fokussiert und dadurch in einer ausgeprägten Tradition von Messagemovies und Suchtdramen steht. Diese Tendenz entspricht einer generellen Orientierung hin zum Devianten, geht es um Substanzkonsum im Film, was mit einer z. T. deprivierten Lebensrealität von Drogengebraucher\_innen zusammenhängen mag, aber in erheblichem Maße auch mit Logiken der (Genre-)Filmproduktion und Ratingagenturen wie der Moving Pictures Association, die die Produktion entsprechender Filme historisch begünstigten (vgl. obige Ausführungen zum Production Code).

Um den Fokus bei der Untersuchung des Drogenfilms nicht auf Dramen zu verengen, ist eine Definition vonnöten, welche die Problematisierung des Substanzkonsums nicht zur notwendigen Bedingung macht, ohne im Umkehrschluss den Blick allein auf humoristische Zugänge etwa des Stoner Movies oder Partyfilms zu richten. Im Sinne einer Sensibilität für die kulturellen (De-)Legitimierungsprozesse von Substanzen, ist eine Berücksichtigung (vereinfacht gesprochen) ‚beider Extreme‘ vonnöten. Eine Arbeitsdefinition für Drogenfilme muss sie entsprechend als Genrehybride ausweisen, als Filme, in denen der Drogengebrauch das zentrale Thema und handlungsleitend für eine oder mehrere Hauptfiguren ist. Andere Handlungsstränge werden ins Verhältnis zum Drogenkonsum (nicht -handel) gesetzt, etwaige Kriminalität fungiert eher als Beschaffungskriminalität, denn als Mittel zur Kapitalakkumulation. Der Drogenkonsum wird im Verhältnis zu äußeren gesellschaftlichen Anforderungen praktiziert und zum sozialen, psychologischen und/oder medizinischen Komplex, unabhängig davon, ob die zur Droge erklärte Substanz in der außerfilmischen Realität existiert oder potentiell so wirkt, wie filmisch suggeriert.<sup>26</sup>

<sup>25</sup> Gaines 1992.

<sup>26</sup> Wie bei vielen Prozessen filmischer Korpus-Bildung, liegt auch der Konstituierung des Drogenfilms eine definitorische Engführung zugrunde, die ein Kartographieren des filmhistorischen Feldes ermöglicht. Dennoch handelt es sich bei einer solchen Definition notwendigerweise um ein Hilfskonstrukt, das von konkreten Filmen immer wieder herausgefordert wird.

### 3. Bewegungs- und Orientierungsmetaphern in *Cartoon All-Stars to the Rescue*

Die Linguisten Mark Johnson und George Lakoff stellten in *Metaphors We Live By* (1980) die traditionelle Sichtweise von Metaphern als rhetorische Figuren und Stilmittel in der Sphäre des Schöngestigen auf den Kopf (um direkt eingangs eine körpernahe Metapher zu verwenden). Als konzeptuelle Metaphern sind sie vielmehr so tief in unserem Alltag und Denken verwurzelt, dass wir sie oft nicht mehr als solche wahrnehmen. Sie beruhen auf Übertragungsprozessen, die konkrete Vorstellungsschemata eines Herkunftsbereichs auf einen abstrakteren Zielbereich anwenden. Beispiele für konzeptuelle Metaphern von Lakoff und Johnson lauten etwa ‚Love is a journey‘ oder ‚Time is money‘, mitsamt einer jeweils umfangreichen Struktur an korrespondierenden Sprachbildern („to go our separate ways“; „We’re stuck“ oder „spending time“; „wasting time“). Das Denken in Metaphern „ermöglicht es damit, sich abstrakte, komplexe Zusammenhänge und Konzepte wie Zeit, Tod oder Leben ebenso wie, unsichtbare‘ emotionale Zustände, etwa Wut, Trauer oder Liebe, gestalthaft vorzustellen.“<sup>27</sup> Solche konzeptuellen Metaphern sind nicht nur Grundmuster alltäglichen Sprechens, sondern strukturieren die Wahrnehmung von Realität sowie menschliches Handeln entscheidend mit.

Die audiovisuelle Metapherntheorie ist die Erweiterung der konzeptuellen Metapherntheorie auf den Bereich der audiovisuellen Medien. Sie untersucht, wie metaphorische Konzepte in Film, Fernsehen und anderen audiovisuellen Formaten (multimodal) umgesetzt und vermittelt werden. Die audiovisuelle Metaphernbildung, wie sie von Kathrin Fahlenbrach konzipiert wurde, stützt sich dabei insbesondere auf die Analyse von Figurenkörpern und ihrer Bewegung im Raum.<sup>28</sup> Diese werden sowohl auf einer intuitiven affektiven Ebene rezipiert, indem sie an universelle körperliche Erfahrungen anknüpfen – wie etwa Fallen oder Schwindel – (vorkonzeptuell), als auch auf Basis gesellschaftlich tradiertem Verständnis, die entsprechend kulturell divergieren. Unter anderem entlang der Frage, inwieweit Rezipient\_innen beim Filmesehen in einem Prozess des Metaphorisierens selbst aktiv Bedeutungen hervorbringen und diese nicht als „Effekte einer Produzent\_innenintention aufzufassen sind“, grenzt sich das *cinematic metaphor*-Theorieumfeld von jenem der *conceptual metaphor* ab, und öffnet sich mitunter stärker in Richtung der Filmphilosophie.<sup>29</sup> Ich möchte mir die *cinematic metaphor*-Theorie hier nicht gänzlich zu eigen machen, jedoch die Prämisse Scherers teilen, dass Metaphern in audiovisuellen Medien nicht notwendigerweise als fixe „A ist B“-Relationen“ von Ziel- und Quellbereich zu entschlüsseln sind, audiovisuelle Metaphern also potentiell dynamisch und prozesshaft verstehen, ohne sie dabei vollends individueller Rezipient\_innentätigkeit zuschreiben zu

<sup>27</sup> Fahlenbrach 2010: 34.

<sup>28</sup> Ebd.: 12.

<sup>29</sup> Scherer 2024: 210, vgl. auch Schmitt 2020 u. Müller/Kappelhoff 2018.



wollen und damit einem filmanalytischen Zugriff zu entziehen. Denn auch das Metaphorisieren als Zuschauer\_innenaktivität wird durch filmische Mittel „ästhetisch organisiert.“<sup>30</sup> „Eine kreative Metapher muss sich [jedoch] nicht auf einen konkreten Bezug reduzieren lassen, sondern kann Ambivalenzen zulassen“<sup>31</sup> – und, wie ich argumentieren möchte: auch Überlagerungen von Bedeutungsdimensionen, die sich wechselseitig verstärken und dabei sowohl affektiv-vorkonzeptuell als auch kulturell bedingt wirken.

Wenden wir unseren Blick nun vor dem Hintergrund audiovisueller Metaphernbildung wieder *Cartoon All-Stars to the Rescue* zu, so fällt sein exzessiver Gebrauch von Erzählstrategien auf, die auf körperliche Erfahrungsmuster sowie Orientierungsmetaphorik rekurren. Als Unterkategorie audiovisueller Metaphern zeichnen sich Orientierungsmetaphern dadurch aus, „dass sie basale Muster der räumlichen Orientierung als Herkunftsbereiche für die Konzipierung abstrakter Zusammenhänge und Erfahrungen verwenden“, etwa oben und unten oder vorwärts und rückwärts.<sup>32</sup> Ihre Verwendung in *Cartoon All-Stars to the Rescue* möchte ich an einer zentralen Sequenz in der Mitte des Kurzfilms veranschaulichen: Michaels Fall in die Kanalisation und anschließender „trip to the human brain“ (14:36).

Um den Handlungskontext zu skizzieren: Während sie in einem Park einen Joint rauchen, kommen Michaels Freunde beiläufig auf die Idee, Crack besorgen zu wollen. Nachdem eine Freundin von Michael mithilfe von Smokey (Michaels Sucht-Persönlichkeit, manifest in anthropomorphisierten Rauchschwaden) sein Portemonnaie ergattert und davonläuft, versucht Michael sie einzuholen, wird jedoch abrupt gestoppt. Michelangelo von den „Teenage Mutant Ninja Turtles“ hält Michael auf, indem er einen Gullideckel hebt und ihn in die Kanalisation stürzen lässt (Abb. 1). Nachdem Michelangelo ihn mit seinem verwirrten Geisteszustand konfrontiert hat, öffnet er mittels Ziehens eines Stöpsels den Weg auf eine noch tiefergelegene Ebene unterhalb der Kanalisation. Michael wird in einen Strudel aus orange und pink fluoreszierendem Abwasser gesogen (Abb. 2–3), fällt und landet in einem Waggon auf einer Achterbahn inmitten pinker Netzwerkstrukturen. „You’re about to take a trip to the human brain, thanks to the power of imagination“, klärt Kermit ihn auf, der nebst Miss Piggy im vorderen Waggon sitzt. Kermit schildert daraufhin die unweigerlich eintretenden negativen Effekte von Drogen (im Allgemeinen): „for every up, there’s a down. And the bigger the up, the steeper the down“ (15:57). Seine Ansprache ist eng verzahnt mit der Dynamik der Fahrt auf den Gleisen durch neuronale Netze, deren anfänglich gemächlicher Abschnitt rasch von einem steilen Abfall abgelöst wird (Abb. 4). Geschockt von der Schnelligkeit, aufkommenden Blitzen, Totenköpfen, Fratzen und Schlangen, rast Michael mitsamt

<sup>30</sup> Scherer 2024: 241.

<sup>31</sup> Ebd.: 223.

<sup>32</sup> Fahlenbrach 2010: 81.

Kermit und Piggy daraufhin durch die abstrakt wabernden organischen Muster, bis sie entgleisen und im schwarzen Nichts enden.



Abb. 1–4, v.o.l.n.u.r.: Michael stürzt in die Kanalisation (1), gerät kurz darauf in einen Strudel (2) und den freien Fall (3), bis er in einem Waggon landet, mittels dessen er erst auf-, dann rasant abwärtsfährt (4). Screenshots aus *Cartoon All-Stars to the Rescue*: 14:36; 15:25; 15:30; 16:49

Die gesamte Sequenz ist geprägt davon, dass Michael seine Fähigkeit verliert, sich autonom und souverän durch Räume zu bewegen. Er ist seiner Umgebung passiv ausgeliefert, indem er fällt, in einen Strudel eingesogen wird, erneut fällt und sich schlussendlich verängstigt in einem rasenden Waggon befindet, der auch noch entgleist. Michaels Figur bildet in ihrer Bewegung durch den Raum somit das Gegenbild zu einer weiteren wichtigen Orientierungsmetapher, jener der (horizontalen) Vorwärtsbewegung, die mit individueller Intentionalität, selbstbestimmtem Fortschritt und Handlungsmacht assoziiert ist, und durch das vorherige Laufen Michaels noch aufgerufen wurde. Eben diese Orientierungsmetaphorik ist prägend nicht nur in der Sprache („moving forward“, „looking back“ u.v.m.), sondern auch im – buchstäblich auf dieser Leitmetapher basierenden – *protagonist-driven story movie*, und innerhalb dessen zentral für ganze Genres wie den Western oder das Road Movie, die von (räumlicher) Progression

und Expansion erzählen.<sup>33</sup> Die Bewegungsdynamik von Michael in der beschriebenen Kanalisations- und Achterbahnfahrtsequenz ist vielmehr eine auffallend vertikal-abwärts gerichtete. Sie aktiviert ein Oben-Unten-Schema und damit die diametral entgegengesetzte Orientierungsmetapher.

Die Bewegungsrichtung nach unten aktiviert ein (a) vorkonzeptuell körperliches Metaphorisieren.<sup>34</sup> Das Versinken im Strudel und anschließende Fallen transportiert negative, mit Krankheit assoziierte körperliche Erfahrungen des Schwindels, körperlicher Erschöpfung, der Desorientierung und des Kontrollverlusts. Neben dieser körperlichen Erfahrungsdimension provoziert das Oben-Unten-Schema jedoch auch ein (b) kulturell geformtes, soziales Metaphorisieren, innerhalb dessen ‚unten‘ mit dem Schlechten, mit Armut und Prekarität verbunden ist (vgl. die Ausdrücke ‚Abstieg‘ und ‚Absturz‘), ‚oben‘ hingegen mit dem Guten, Wohlstand und Erfolg sowie dem Ausüben von Kontrolle.

Unter Berücksichtigung ihres Status als subjektiver (Horror-)Trip und damit Imaginationssequenz<sup>35</sup> drängt sich bezogen auf die Achterbahnfahrt durch das verräumlichte „human brain“ noch ein zweiter Bereich kulturellen Metaphorisierens auf: das menschliche Unterbewusstsein als verborgene ‚untere Schicht‘, die es freizulegen gilt. *Cartoon All-Stars to the Rescue* greift hier auf Traditionen der Repräsentation halluzinogener Drogen insbesondere der 1960er-Jahre zurück, indem die Erlebnisqualität von Marihuana – unabhängig von der Plausibilität – entlang jener halluzinogener Drogen wie Ayahuasca, Mescaline, Psilocybin, insbesondere aber LSD erzählt wird, respektive entlang von Konventionen ihrer graphischen und audiovisuellen Darstellung. Auf visueller Ebene nutzt *Cartoon All-Stars to the Rescue* etwa fließende Muster in fluoreszierenden grellen Farben (vgl. Abb. 2) – eine Ästhetik, die (ausgerechnet) Ausdruck einer kulturellen Liberalisierung war und geschaffen wurde, um eine halluzinogene Rauscherfahrung stimulierend zu bereichern oder sie in Farben und Muster zu übersetzen, beispielsweise in den Experimentalfilmen James Whitneys, auf Coverartworks für LPs oder Tourpostern für Rockbands etwa eines Victor Moscoso. Vor allen Dingen aber lassen sich Vorbilder im Bereich des psychedelischen Films vermuten,<sup>36</sup> der eben diese künstlerischen Einflüsse bereits verarbeitete, u. a. im Klassiker des Drogenfilms schlechthin: *The Trip* von Roger Corman aus 1967. Der Film ist geprägt von einer metaphorisch konstellierte Vorstellung von ‚Innerlichkeit‘ und eines ‚authentischen Selbst‘, das es zu erkennen und auszuleben gilt, wofür sich von gesellschaftlichen Zwängen und einem ‚falschen Bewusstsein‘

<sup>33</sup> Vgl. Körber 2025.

<sup>34</sup> Vgl. Fahlenbrach 2010: 11.

<sup>35</sup> Mit Maïke Sarah Reinerth verstehe ich unter filmischen Imaginationsdarstellungen solche, die an die Subjektivität einer Figur gebunden sind, die als „Ursprung oder ‚Filter‘ des Dargestellten gelten kann“; 2022: 51. Typische filmische Imaginationssequenzen zeigen etwa deren Träume, Erinnerungen, Vorausahnungen oder Halluzinationen.

<sup>36</sup> Wulff/Kruse 2006, Beyer/Moldenhauer 2018.

befreit werden muss. Er behandelt dabei romantische Grundideen, welche zurückgehen auf ein Unbehagen an der Industriegesellschaft, „am Gleichförmigen, an der Normalität und am empirisch-rationalen Weltbild der Aufklärung“,<sup>37</sup> demgegenüber wurde die Idee von Eigentlichkeit und einer „empfindsamen Einkehr ins eigene Ich“ propagiert.<sup>38</sup> Eben diese Ideen wurden in der Counter Culture der 1960er-Jahre repopularisiert, wie an *The Trip* prototypisch nachvollzogen werden kann. Hier möchte die Hauptfigur, Werbefilmregisseur Paul Groves, mithilfe von LSD sein ‚wahres Ich‘ erkennen. Seine Suche wird als ‚Reise‘ erzählt, innerhalb derer er sukzessiv auf tiefere Bewusstseinssebenen (erzählt als metadiegetische Schichten) vordringt. Im ‚Kern‘ angekommen, findet Paul eine Art jüngstes Gericht, das ihn ob seiner entfremdeten Tätigkeit in der Werbeindustrie anklagt. Er wird dafür auf einem Höhepunkt seines Trips neben einem Karussell inmitten eines surrealen Rummelplatzes zur kritischen Selbstbefragung angehalten, während ihm Werbespots gezeigt werden (00:33:15). Die Hauptfigur aus *Cartoon All-Stars to the Rescue* Michael hingegen trifft in einer vergleichbaren Imaginationssequenz einen Wahrsager und sieht mittels Blick in die Glaskugel eine durch Drogenkonsum künftig optisch zombifizierte, grün angelaufene und rapide gealterte Version seiner selbst, was ihn letztlich überzeugt, mit dem Kiffen aufzuhören (24:40). Das bereits mit der Achterbahn etablierte Motiv wird fortgesetzt, findet Michael den Wahrsager doch ebenfalls inmitten eines (beängstigenden) Jahrmarkts.

*Cartoon All-Stars to the Rescue* greift also auf den psychedelischen Film und psychedelische Kunstformen insbesondere der 1960er-Jahre zurück, verkehrt aber die mit damit verbundenen emanzipatorischen oder zumindest ambivalenten Ideen der Rebellion gegen Konformismus und ein ‚falsches Bewusstsein‘, Selbsterkenntnis und -entfaltung in ihr Gegenteil. Protagonist Michael verliert seine Autonomie und Selbstbestimmtheit als Subjekt bedingt durch seinen Konsum psychogener Substanzen, wie entlang der metaphorisch strukturierten Bewegungsdynamiken durch Räume erfahrbar wird. Die körperlich-affektive und kulturelle Metaphorik des Oben-und-unten wird dabei projiziert auf die Rhetorik ‚high‘ und ‚down‘-Sein im Kontext von psychogenem Substanzkonsum (als Zielbereich des Metaphorisierens), wobei sich die propagandistische und prohibitionspolitische Suggestionskraft der Sequenz erheblich aus der Überlagerung von Submetaphern aus dem Oben-und-unten-Schema speist.

<sup>37</sup> Tripold 2012: 59.

<sup>38</sup> Ebd.: 62.

#### 4. Schluss

Mit einer weißen US-amerikanischen Kleinfamilie der Mittelschicht wird in *Cartoon All-Stars to the Rescue* ein idealisiertes (neo)konservatives Familienmodell gezeigt, das durch eine psychogene Substanz fundamental bedroht wird. Der Kurzfilm suggeriert, dass bereits ein Probieren von Marihuana in jene fatalen Suchtmechanismen führt, die entlang von Michael erzählt werden, der halluziniert, aggressiv agiert, motorische, intellektuelle und soziale Fähigkeiten einbüßt. Gesendet als werbefreies Public Service Announcement, sollte der Film einer vornehmlich sehr jungen Zielgruppe eindringlich das Credo der Anti-Drogen-Medienkampagnen der 1980er- und 1990er-Jahren vermitteln: „Just Say No“, und Eltern zur erhöhten Alarmbereitschaft aufrufen. Er tut dies wesentlich entlang sowohl affektiv wie kulturell funktionierender audiovisueller Metaphorik und macht deutlich, wie lohnend eine Untersuchung sowohl der vorkonzeptuellen als auch kulturellen Dimension filmischer Metaphern bzw. filmischen Metaphorisierens<sup>39</sup> ist.

Aufzeigen möchte ich mit diesem Beitrag das Potential einer metaphorentheoretisch und -analytisch informierten Revision von Drogenfilmen. Denn die filmische Kommunikation über Drogen, ihre Nutzer\_innen und ihre Erlebnisqualität findet wesentlich auch entlang metaphorischer Analogiebildungen statt, wie ich entlang (des Extrembeispiels) eines Kampagnenfilms argumentiert habe. Diese metaphorischen Analogiebildungen werden filmisch coproduziert, adressieren aber gleichsam kulturell tradierte, kognitive und alltagspsychologische Deutungsschemata bzw. können mittels solcher überhaupt nur verstanden und interpretiert werden.<sup>40</sup> Vielfach weisen Drogenfilme bereits metaphorische Makrostrukturen auf, etwa in Form einer ‚Reise ins Ich‘ (wie in *The Trip*); in Meso- und Mikrostrukturen lassen sich u. a. Bewegungs- und Orientierungsmetaphern rekonstruieren, die den Drogengebrauch in unterschiedlichen Schattierungen als emanzipatorisch aber auch als selbstzerstörerisch, gemeinschafts- oder gesellschaftszersetzend konstellieren – und letztlich Aufschluss geben über den ideologischen Gehalt der filmischen Erzählung, über Drogendiskurse sowie volatile Menschenbilder.

<sup>39</sup> Vgl. Schmitt 2020.

<sup>40</sup> Vgl. Reinerth 2022: 12–13.

## Literaturverzeichnis

- Barop, Helena (2021): *Mohnblumenkriege: Die globale Drogenpolitik der USA 1950–1979*. Göttingen: Wallstein Verlag.
- Barop, Helena (2023): *Der große Rausch: Warum Drogen kriminalisiert werden: Eine globale Geschichte vom 19. Jahrhundert bis heute*. München: Siedler.
- Beyer, Christof/Benjamin Moldenhauer (2018): „Ästhetik des Psychedelischen: Befreiungsversuche im Kino“. In: *Body Politics* 6.10, S. 143–166.
- Bonengel, Timo (2020): *Riskante Substanzen. Der »War on Drugs« in den USA (1963–1992)*. Frankfurt a. M.: Campus.
- Dufton, Emily (2021): „Cannabis Culture Wars“. In: Farber, David (Hrsg.): *The War on Drugs: A History*. New York: New York University Press. S. 159–185.
- Fahlenbrach, Kathrin (2010): *Audiovisuelle Metaphern. Zur Körper- und Affektästhetik in Film und Fernsehen*. Marburg: Schüren.
- Gaines, Jane (Hrsg.) (1992): *Classical Hollywood Narrative. The Paradigm Wars*. Durham: Duke University Press.
- Gates, Philippa (2019): *Criminalization/Assimilation: Chinese/Americans and Chinatowns in Classical Hollywood Film*. Ithaca: Rutgers University Press.
- Geffert, Gabriel (2022): „Filmische Rauschdarstellungen. Ein genealogischer Streifzug“. In: *ffk Journal* 6.7, S. 1–14.
- Hall, Wayne/Yeates, Sarah (2021): „Reefer Madness: An undeserved classic movie“. In: *Addiction* 116.4, S. 963–969.
- Kamphausen, Gerrit (2009): *Unwerter Genuss. Zur Dekulturation der Lebensführung von Opiumkonsumenten*. Bielefeld: Transcript.
- Keefe, Patrick R. (2022): *Empire of Pain: The Secret History of the Sackler Dynasty*. New York: Anchor Books.
- Körber, Martha-Lotta (vorauss. 2025): „Die (Un-)Möglichkeiten romantischer Liebe im Kapitalismus. Zur ökonomischen Dimension der Paarbeziehung in American Honey und Bonnie and Clyde“. In: Bauer, Matthias/Riedel, Christian (Hrsg.): *Roadmovies. Traditionen und aktuelle Herausforderungen eines Filmgenres*. Lausanne: Peter Lang.
- Kupfer, Alexander (Hrsg.) (1996): *Die künstlichen Paradiese: Rausch und Realität seit der Romantik*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- 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
- Lakoff, George/Johnson, Mark (1980): *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.
- Legnaro, Aldo (1996): „Ansätze zu einer Soziologie des Rausches – zur Sozialgeschichte von Rausch und Ekstase in Europa“. In: Gros, Hans (Hrsg.): *Rausch und Realität. Eine Kulturgeschichte der Drogen*. Stuttgart: Klett. S. 40–52.
- Manning, Paul (Hrsg.) (2007): *Drugs and Popular Culture: Drugs, Media and Identity in Contemporary Society*. New York: Routledge.
- Monteith, Andrew (2023): *Christian Nationalism and the Birth of the War on Drugs*. New York: NYU Press.
- Müller, Cornelia/Kappelhoff, Hermann (2018): *Cinematic Metaphor. Experience – Affectivity – Temporality*. Berlin: De Gruyter.

- Reinerth, Maike S. (2022): *Erinnerung und Imagination im Spielfilm*. Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- Schaefer, Eric (1999): *Bold! Daring! Shocking! True!: A History of Exploitation Films, 1919–1959*. Durham: Duke University Press.
- Scherer, Thomas J. J. (2024): *Inszenierungen zeitgenössischer Propaganda. Kampagnenfilme im Dienste des Gemeinwohls*. Berlin: De Gruyter.
- Schmidt-Semisch, Henning/Bernd Dollinger (2018): „Sozialwissenschaftliche Perspektiven auf Drogen und Sucht“. In: von Heyden, Maximilian/Jungaberle, Henrik/Majić, Tomislav (Hrsg.): *Handbuch Psychoaktive Substanzen*. Berlin: Springer.
- Schmitt, Christina (2020): *Wahrnehmen, fühlen, verstehen. Metaphorisieren und audiovisuelle Bilder*. Berlin: De Gruyter.
- Spillane, Joseph (2000): *Cocaine: From Medical Marvel to Modern Menace in the United States 1884–1920*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Starks, Michael (1982): *Cocaine Fiends and Reefer Madness. History of Drugs in the Movies. 1894 – 1978*. New York: Cornwall Books.
- Tripold, Thomas (2012): *Die Kontinuität romantischer Ideen. Zu den Überzeugungen gegenkultureller Bewegungen. Eine Ideengeschichte*. Bielefeld: Transcript.
- Viano, Maurizio (2002): „An intoxicated Screen. Reflections on Film and Drugs“. In: Janet Brodie/Marc Redfield (Hrsg.): *High Anxieties: Cultural Studies in Addiction*. Berkeley: University of California Press. S. 134–158
- Wehmeier, Henrik (2022): *Rausch und Film. Die performative Wahrnehmung filmischer Rauschszenen*. Hamburg: Avinus.

## Medienverzeichnis

### Filme

- Cartoon All-Stars to the Rescue*. US 1990, Milton Gray et al., 26 Min.
- Drugstore Cowboy*. US 1989, Gus van Sant, 100 Min.
- Fear and Loathing in Las Vegas*. US 1998, Terry Gilliam, 111 Min.
- Reefer Madness*. US 1936/1938, Louis J. Gasnier, 65 Min.
- The Trip*. US 1967, Roger Corman, 85 Min.

### Onlinemedien

- „Top 10 Worst Anti-Drug Commercials“. Watchmojo.com, *YouTube* (12.08.2015), <https://www.youtube.com/watch?v=7-JWIWVmVms> (06.02.2025).

## Abbildungsverzeichnis

Abb. 1–4: „v.o.l.n.u.r.: Michael stürzt in die Kanalisation (1), gerät kurz darauf in einen Strudel (2) und den freien Fall (3), bis er in einem Waggon landet, mittels dessen er erst auf, dann rasant abwärts fährt (4). Screenshots aus *Cartoon All-Stars to the Rescue*: 14:36; 15:25; 15:30; 16:49“; Eigene Zusammenstellung von Screenshots aus *Cartoon All-Stars to the Rescue*, bestehend aus Abb. 1: 14:36; Abb. 2: 15:25; Abb. 3: 15:30; Abb. 4: 16:49.