

*Wir empfehlen Ihnen, auf einem Blatt jeweils zwei Seiten dieses Artikels
nebeneinander auszudrucken.*

*We recommend that you print two pages of this article side by side
on one sheet.*

Ästhetik des Psychedelischen. Befreiungsversuche im Kino

Christof Beyer / Benjamin Moldenhauer

English abstract: First tested and used for therapeutic purposes in psychiatry, LSD entered the sub- und counter-cultural field of the beatnik and hippie movement in the 1950s and 1960s as a chemical promise of individual liberation from societal restrictions. In this process, "psychedelic" movies emerged as a new genre, picking up narratives of the substance-induced freeing of the mind and developing cinematic stagings of being "high" on LSD. The article compares a selection of "psychedelic" movies produced since the 1960s, including "The Trip", "Easy Rider", "Altered States" and "Fear and Loathing in Las Vegas". It focusses on the question of how narratives of the chemical transgression of the mind, understood as part of the counter-cultural movement, transformed into representations of intoxication as expression of individual fragmentation and pointless escapism at the mercy of societal constraints.

Der Diskurs über den Gebrauch von psychotropen Substanzen wie LSD, Meskalin und Psilocybin kreist gegenwärtig um Gefährdung und Legalisierung für den therapeutischen Einsatz. Kaum erwähnt werden positiv bestimmte Potenziale wie die in den 1950er und 1960er Jahren auch jenseits subkultureller Szenen vielfach diskutierte Erweiterung von Wahrnehmungsmöglichkeiten durch die Droge. Bis zum Verbot in den USA 1966 wurde LSD dort in Psychotherapie, Psychiatrie und in der militärischen Forschung eingesetzt, bevor die Substanz Einzug hielt in die zeitgenössische Popkultur.¹ 1971 erfolgte dann das Verbot auch in der BRD.² „Das Psychedelische“ – verstanden als Begriff, der die mit halluzinogenen Substanzen assoziierte Ästhetik bezeichnet – ist heute weitaus weniger präsent als noch in den 1960er und 1970er Jahren.

Im medizinischen Feld allerdings lassen sich in den letzten Jahren Anstrengungen beobachten, das strikte Verbot von LSD und anderen „psychedelischen“ Substanzen zu lockern und diese für die therapeutische Praxis wieder fruchtbar zu machen. Es ist auffallend, dass die wissen-

1 Vgl. Martin A. Lee/Bruce Shlain: *Acid Dreams. The Complete Social History of LSD: The CIA, the Sixties, and Beyond*. New York: Grove Press 1985.

2 Vgl. Paul-Philipp Hanske/Benedikt Sarreiter: *Neues von der anderen Seite. Die Wiederentdeckung des Psychedelischen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2015.

schaftliche Rehabilitation oft verbunden ist mit einer Distanznahme gegenüber dem subkulturellen Erbe der Psychedelik.³ Fokussiert wird der therapeutische Nutzen: Der Einsatz von LSD soll zur Gesundung des Patienten beitragen. Das Überschießende, Kategorien und gängige Wahrnehmungsmuster sprengende Potenzial, das dem Gebrauch psychoaktiver Drogen in den 1960er und 1970er Jahren zugesprochen wurde, interessiert die Medizin so allein hinsichtlich seiner therapeutischen Verwertbarkeit. Das Versprechen auf die Befreiung des Geistes als vorrangiges Substanz-Narrativ erscheint nunmehr therapeutisch gedeutet als Angelegenheit individuellen Wohlbefindens, dessen Festigung oder Wiederherstellung ohne Bezug zu gesellschaftlichen Verhältnissen steht.

Insofern kehrt der Rausch nach Jahrzehnten des Verbots wieder in die „seriöse“ Kontrolle der Medizin zurück. Die nachhaltige Diskreditierung der von der Hippie-Bewegung angestrebten „psychedelikabasierte[n] Erleuchtung der Gesellschaft“⁴ bildet sich, so unsere These, auch in einer filmischen Darstellung von Rauscherfahrten ab, die sich von der Faszination und Gefahr der Bewusstseinsweiterung in den 1960er Jahren hin zur Inszenierung der Unmöglichkeit der Selbstbefreiung in einer repressiven Gesellschaft entwickelt. Mit dieser These im Hintergrund dokumentiert dieser Text eine Suchbewegung zum Thema.

Psychedelischer Spielfilm und Rauscherlebnis

Dem Verbot von LSD ging ein, im Vergleich zu heute, ungleich offenerer Diskurs in den 1960er Jahren voraus, der eingebettet war in eine Phase der kulturellen Liberalisierung. Diese war in den USA verbunden mit den Texten der bereits in den 1950er Jahren aktiven Beatniks und später dann der Hippie-Bewegung, der zunehmenden Bedeutung der Popkultur und

3 Der Baseler Arzt Matthias Liechi z.B. erklärt im Interview mit der *Neuen Zürcher Zeitung*, warum er nicht als Co-Autor einer zwischen 2008 und 2012 durchgeführten Studie zu den Wirkungen von LSD erscheinen wollte: „Für mich war die amerikanische Organisation, die diese Studie finanziert hat, die Multidisciplinary Association for Psychedelic Studies (MAPS), damals zu ideologisch. Sie war von vornherein davon überzeugt, dass LSD als Medikament eine gute Sache ist. Als Wissenschaftler sehe ich das differenzierter. Für mich ist LSD nicht a priori ein geeignetes Medikament. Ob es wirkt oder nicht, kann ich erst sagen, wenn ich die Forschung gemacht habe. Deshalb wollte ich mich wissenschaftlich von dieser idealistisch geprägten Alt-Hippie-Bewegung distanzieren.“ („LSD schüttelt das Gehirn einmal durch“, *Neue Zürcher Zeitung* (13.4.2018), <https://www.nzz.ch/wissenschaft/lsd-schuetzelt-das-gehirn-einmal-durch-ld.1376510>, 26.4.2019).

4 Silke Schilling: „Drogentrips mit Heilwirkung“, *Spektrum Psychologie* 1 (2018), <http://www.spektrum.de/news/psychedelische-drogen-in-der-psychotherapie/1521427>, letzter Aufruf 29.4.2019.

nicht zuletzt der Politisierung der studentischen Jugend. Drogenkonsum, Musik und eben auch das Kino – vom Mitternachtskino über den *porn chic* der 1970er Jahre bis hin zu den psychedelischen Filmen dieser Ära – versprachen eine wie diffus auch immer bestimmte Befreiung: die Loslösung von sozialen Restriktionen, die Öffnung des Geistes, überhaupt den Wegfall aller Fesseln, die den Menschen in der Entfaltung seiner individuellen Möglichkeiten hindern.

In diesem Text soll es um einen kleinen Korpus von filmischen Zeugnissen dieser Versprechen gehen: Filme, die von einer mittels Drogenkonsum versuchten Befreiung erzählen und in diesem Zuge das Rauscherlebnis verbildlichen. Der „psychedelische Film“ entstand Ende der 1960er Jahre. Hans J. Wulff und Patrick Kruse begreifen ihn als eigenes Genre, das „auf die LSD-Euphorie reagierte“, indem es sie visuell in Szene zu setzen versuchte.⁵ Wir konzentrieren uns im Folgenden auf einige exemplarische Filme, in denen die Erzählung von einer Befreiung mittels Droge und die filmische Inszenierung der Effekte dieser Droge zusammengehen. Diese Kombination fassen wir unter dem Begriff „psychedelischer Film“. Das schließt nicht-narrative Experimentalfilme bis auf weiteres aus, genau wie Filme, deren Bilder zwar als psychedelisch rezipiert werden können, die aber nicht explizit vom Drogengebrauch erzählen. Dabei nehmen wir ausschließlich US-Produktionen in den Blick. Dies ist ein pragmatischer Entschluss, da das, was wir zeigen wollen, sich ohne weiteres anhand der Filme aus den USA als einem Kernland der revoltierenden Subkultur und ihrer Ästhetik zeigen lässt.⁶

Schnell etablierte sich im US-Kino der späten 1960er Jahre eine Bildsprache, die vom Publikum als eine psychedelische erkannt und verstanden wurde. Diese Bildsprache sollte den Rausch nicht nur anzeigen, sondern ihn mit filmischen Mitteln nachvollziehbar und erlebbar werden lassen. Dabei kann man nicht von einer Identität der Rezeption des Rauschbildes und dem unmittelbaren Rauscherlebnis ausgehen. Der Film adressiert die Zuschauerin immer als ein körperliches Wesen. Er zielt auf körperliche Reaktionen. Das Filmerleben ist im Falle der regulären (also filmtheoretisch unambitionierten) Rezeption eine vorrangig affektive und damit körper-

5 Patrick Kruse/Hans J. Wulff: „Psychonauten im Kino: Rausch und Rauschdarstellung im Film“. In: Kristina Jaspers/Wolf Unterberger: *Kino im Kopf. Psychologie und Film seit Sigmund Freud*. Berlin: Bertz+Fischer 2006, S. 107-113, hier S. 108.

6 Daraus folgt nicht, dass der filmische Diskurs über Drogen und die Befreiung des Bewusstseins ausschließlich in den USA stattgefunden hätte. Das britische Kino hat eigene psychedelische Filme im hier bestimmten Sinne *en masse* hervorgebracht. Der für die 1970er Jahre zentrale Film ist *Performance* (GB 1970, Regie: Nicholas Roeg), in den 1990er Jahren ist es, auch wenn es um Heroin und nicht um LSD oder halluzinogene Drogen im weiteren Sinn geht, *Trainspotting* (GB 1996, Regie: Danny Boyle).

liche Erfahrung: „The cinema offers complex and varied experiences; for most people, however, it is a place to feel something.“⁷ Dabei kann das, was die schnellen, assoziativen und farbstarken Bilder im Zuschauer auslösen, als irritierend, ästhetisch schön oder – zum Beispiel beim Einsatz von Stroboskop-Effekten – als visuell überfordernd wahrgenommen werden.

Die Beschäftigung mit den Erzählungen von Befreiungsversuchen im psychedelischen Film schließt somit Überlegungen zum Körper des Zuschauers im Kino mit ein. Die Filme inszenieren Rauscherlebnisse und zehren mitunter von der Suggestion, dass die Zuschauerin, die sich auf die Bilder einlässt, ein filmisch evoziertes Rauscherlebnis haben kann, gleichsam ohne sich dafür in Gefahr zu begeben, beispielsweise durch einen angsthafte erlebten Ich-Verlust einen „schlechten Trip“ erfahren zu müssen oder sogar „hängenzubleiben“, also bleibende psychische Schäden davonzutragen. Interessant ist hier vor allem die Grenze zwischen der *unmittelbaren* Erfahrung des Rausches, der sich einstellt durch die Einnahme psychotroper Substanzen, und der *ästhetischen* Erfahrung des Rauschbildes. Diese Grenze existiert auch in anderen Hinsichten: die affektiv nachvollzogene Lust der Protagonist*innen in der Pornographie ist kein realer Sex, die Angstlust des Horrorfilms ist keine Furcht im engeren Sinne. Einen Rausch (und die damit verbundenen kognitiven und körperlichen Prozesse) können die Filmbilder nicht evozieren. Das heißt aber nicht, dass sie vollkommen abgetrennt wären, von jeder Euphorie-Empfindung. Der Sex im pornographischen Film ist (für den Zuschauer) Sex im Modus des Als-ob. Furchtempfindungen im Horrorfilm sind Angstlustzustände, also Angst im Modus des Als-ob. Und auch der Rauscheindruck beim Betrachten psychedelischer Bilder lässt sich daran anknüpfend beschreiben als ein Eindruck, der sich im mimetischen, also körperlich-imaginären Kontakt mit den Bildern entfaltet.⁸

Die Bestimmung dieser zwei unterschiedlichen Wirkungsfelder – die wir hier mit den Begriffen Welterfahrung und ästhetische Erfahrung versehen – ist mehr als nur eine wirkungsästhetische Übung. Sie sind untrennbar verbunden mit dem Gehalt der ästhetischen Erfahrung und nicht als primär quantitative Abstufungen zu verstehen: Es geht nicht allein (oder auch: nicht primär) um die Markierung von Intensitätsverlusten. Es geht vor allem um die Konsequenz, die – als Drohung – ausbleibt und dem Rezipienten eine größere Freiheit im Sinne von Unverbindlichkeit lässt.

7 Greg M. Smith: *Film Structure and the Emotion System*. Cambridge u.a.: Cambridge University Press 2003, S. 4.

8 Vgl. Benjamin Moldenhauer: *Ästhetik des Drastischen. Welterfahrung und Gewalt im Horrorfilm*. Berlin: Bertz+Fischer 2016, S. 148-174.

Die Imagination bzw. die Gedanken sind im Kino frei, weil ihnen keine Handlungen folgen, in die der Zuschauerkörper anders denn als imaginär involviert wäre. Man kann mit den Bildern spielerisch, wenn man möchte auch unernst umgehen, weil man durch sie nicht in Gefahr gebracht wird. Ein schlechter Trip im Kino ist erst einmal nur ein schlechter, im ungünstigsten Fall unangenehmer Film. In der Welt außerhalb des Kinos hingegen, „[Weil] er in der Welt ins Spiel, in Gefahr gebracht“ und „dem Risiko der Empfindung ausgesetzt“ wird, ist der Körper gezwungen, „die Welt ernst zu nehmen“.⁹ Im Verhältnis von Zuschauerkörper und Filmgeschehen ergibt sich eine paradoxe, weil gewissermaßen unverbindliche Form von Dringlichkeit: eine Form von spielerischem Ernst (oder ernsthaftem Spiel).

Die von den Kinobildern im Verbund mit den Zuschauerdispositionen evozierten Empfindungen sind keine entkörperlichten Schimären, schlichte Einbildungen oder dergleichen. Die Reaktionen auf das Gesehene werden wirklich gespürt. Der Film verwirklicht sich gleichsam im somatischen Filmerleben: „Zur Wahrnehmung gehört die affektive Betroffenheit durch das Wahrgenommene, gehört die *Wirklichkeit der Bilder*, gehört die Leiblichkeit.“¹⁰ Die geglückte ästhetische Erfahrung im psychedelischen Film basiert auf einer Simultanität von gespürter Bedeutsamkeit und faktischer Gefahrlosigkeit.

Substanzgeschichte und Rauscherfahrung

Die Ästhetik des Psychedelischen im Film knüpft dabei an Visualisierungen von Substanz-Erfahrungen an, welche Versuche mit LSD von Beginn an begleiten. Systematisierungs- und Messungsversuche erstreckten sich dabei von Spinnennetzen berauschter Insekten, Zeichentests und „Rauschbildern“ bis hin zu Tonfilmen zur Versuchsdokumentation.¹¹ Ähnlich wie frühere Versuche von Ärzten wie dem Heidelberger Psychiater Kurt Beringer mit Meskalin in den 1920ern, sollte LSD der Psychiatrie dazu dienen, durch den Rausch das pathologisch verstandene Wahnerleben von psychotischen Patienten nachzubilden und es damit über die so induzierte „Modellpsychose“ für den Therapeuten besser verstehbar zu

9 Pierre Bourdieu: *Meditationen. Zur Kritik der scholastischen Vernunft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2001, S. 180.

10 Gernot Böhme: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1995, S. 47 (Hervorhebung im Original).

11 Siehe u.a. Magaly Tornay: *Zugriffe auf das Ich. Psychoaktive Stoffe und Personenkonzepte in der Schweiz, 1945 bis 1980*. Tübingen: Mohr Siebeck 2016, S. 25-82.

machen.¹² Dementsprechend wurde die Substanz nach ihrer erstmaligen Herstellung im Jahre 1938 durch Albert Hoffmann ab 1949 von der Firma Sandoz als Psychomimetikum vermarktet. Die genannten Versuchsanordnungen orientieren sich eben an dieser Einpassung in einen pharmazeutisch-therapeutischen Einsatz nach den Rahmenbedingungen medizinischer Wissensproduktion.¹³

Im Umfeld der „chemischen Revolution“ psychiatrischen Handelns durch die Einführung der ersten Neuroleptika Anfang der 1950er Jahre erfolgte auch eine großzügige Verteilung von LSD an Psychiater zur Erprobung therapeutischer Einsatzfelder. Zu Beginn der 1960er Jahre existierten über 1000 wissenschaftliche Publikationen, deren Fragestellungen von den physiologischen Effekten von LSD auf Tiere bis hin zu Untersuchung möglicher chemischer Ursachen seelischer Störungen reichten.¹⁴

Ein breites, therapeutisch verstandenes Einsatz- und Experimentierfeld bot die Nutzung von LSD zur Bewusstmachung unbewusster Vorgänge sowie zur Lockerung psychischer Blockaden. Verdrängte und verborgene Persönlichkeitsanteile sollten so der psychotherapeutischen Behandlung zugänglich gemacht werden. In jedem Fall ging es um die „Offenbarung“ der Psyche (Psychedelic) oder um ihre „Lösung“ (Psycholyse). Insbesondere in den USA, wo der Autor und Beatnik Ken Kesey sowie Timothy Leary, Psychologiedozent in Harvard und spätere Hippie-Ikone, den LSD-Konsum für die Massen propagierten, führte der zunächst rein therapeutisch verstandene „Lösungs“-Gedanke zu einer Übertragung auf die (hedonistische) Befreiung des Subjekts von seinen Wahrnehmungszwängen und repressiv verstandenen gesellschaftlichen Prägungen. Es fand eine Art psychedelischer Explosion statt, die sich niederschlug in einer neuen Pop-Ästhetik, in der Musik und einer Bildästhetik, die eine Befreiung des Selbst durch einen rauschhaften, positiv besetzten Verlust des durch gesellschaftliche Zwänge konstituierten Ichs propagierte.

Was psychiatrisch zunächst als künstlich induzierte Annäherung an einen krankhaft verstandenen Wahn seine professionellen Abnehmer finden sollte, gelangte insbesondere in den Vereinigten Staaten „aus der Klinik auf den Campus“ (Erika Dyck) und diente innerhalb des Selbstbefreiungsdiskurses der Hippie-Bewegung als Annäherung an das

12 Vgl. Max Gawlich: *Irresein im Kleinen. Der Rausch als Modellpsychose in der psychiatrischen Forschung der 20er Jahre*. Magisterarbeit, Universität Heidelberg 2011. Siehe dazu auch Jeannie Moser: *Psychotropen. Eine LSD-Biographie*. Konstanz: Konstanz University Press 2013.

13 Tornay: *Zugriffe*, S. 29; Moser: *Psychotropen*.

14 Erika Dyck: *Psychedelic Psychiatry. From clinic to campus*. Baltimore: Johns Hopkins University Press 2008, S. 15.

„wahre Ich“. In der gesellschaftlichen Debatte in den USA und der „moral panic“, die im Zusammenhang mit gesellschaftlichen Emanzipationsbewegungen, sich ausbreitendem Drogengebrauch und der zugehörigen Skandalisierung in den Medien entstand, geriet auch die „psychedelische Psychiatrie“ im Windschatten der Person Learys in den Ruch, einer gesellschaftszersetzenden Kulturrevolution den Weg zu ebnet.¹⁵

Mit dem Verbot des LSD in den USA 1966 und in der BRD 1971 reagierte die Politik unter anderem auf diese Entwicklung.¹⁶ Gleichzeitig erschien selbst den einstigen Befürwortern des therapeutischen Einsatzes von LSD die Anwendung der Substanz unter den Bedingungen des damaligen gesellschaftlichen Diskurses als nicht mehr sinnvoll. Der Göttinger Psychiater und westdeutsche Pionier der psycholytischen Therapie, Hanscarl Leuner, stellte etwa 1968 in der Fachzeitschrift „Der Nervenarzt“ fest, dass der inzwischen entstandene „gesellschaftliche Suggestivhintergrund“ von LSD die Substanz für den individuellen therapeutischen Einsatz ungeeignet mache.¹⁷ Dazu zählte Leuner in einem anderen Fachaufsatz zum Thema auch die „subkulturelle“ Funktion der Droge, sich abzusetzen vom „kulturell-zivilisatorischen Hintergrund des jeweiligen Landes, getragen von der Elterngeneration“. Dies würde insbesondere in den USA ein Problem, da die „Möglichkeiten der Gemütsbildung“, die die „westliche Kultur“ zu bieten habe, für die heranwachsende Generation dort weniger bestünden. Anders als in Deutschland: „Was dem deutschen Studenten die Romantik, der deutsche Idealismus, die Lektüre von Nietzsche und anderen Philosophen bedeutete, soll im ‚Lande der unbegrenzten Möglichkeiten‘ die Droge zur Erreichung des ‚instant mysticism‘ [...] erreichen.“¹⁸

The Trip

Zu diesem „Suggestivhintergrund“ gehörten eben auch Filme, die vom LSD-Rausch erzählen. Sie kreisen analog zum therapeutischen Diskurs um die

15 Ebd., S. 204.

16 In der BRD ist dieses Verbot auch im Kontext der Diskussion über Arzneimittelsicherheit zu verstehen, die im Wesentlichen in der Folge des Contergan-Skandals von 1961/1962 zu sehen ist. Vgl. dazu Thomas Großbölting/Niklas Lenhart-Schramm (Hg.): Contergan. Hintergründe und Folgen eines Arzneimittel-Skandals. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2017.

17 Hanscarl Leuner: „Ist die Verwendung von LSD-25 für die experimentelle Psychiatrie und in der Psychotherapie heute noch vertretbar?“, Der Nervenarzt 39 (1968), S. 358-359.

18 Hanscarl Leuner: „Die ‚Wunderdroge‘ LSD und ihr Mißbrauch“, Der Landarzt 23 (1968), S. 1112.

Möglichkeiten der Selbsterkenntnis und der Möglichkeiten dessen, was man als eine Art von Befreiungsversuch wahrnehmen soll. Zum einen erzählen sie auf der Plotebene von Befreiungsversuchen, zum anderen wollen sie die Droge als Faszinosum und als potenzielle Gefahr für den Zuschauer erfahrbar machen.

Der Film *The Trip* (USA 1967, Regie: Roger Corman), der für die psychedelische Filmästhetik stilbildend war, stellt dabei eine Art Urtext des psychedelischen Kinos dar. Hier wird vom Rausch als einer sowohl öffnenden wie auch horriblen Erfahrung erzählt. Nun allerdings nicht mehr nur in der Form, dass die Berauschten von ihrem Zustand erzählen. In Cormans Film wird der Rausch visuell in Szene gesetzt. Der Plot ist rudimentär und nicht mehr als ein Anlass für diese raumgreifenden Sequenzen, die das Attraktionszentrum des Films bilden: Der Werbefilm-Regisseur Paul Groves (Paul Newman) ist gerade dabei, sich von seiner Frau scheiden zu lassen und gerät in eine Sinnkrise. Um zu sich selbst zu finden und eine nicht weiter definierbare Wahrheit zu erlangen, verabredet er sich mit John (Bruce Dern), einem Freund, der als „Tripsitter“ fungiert, für seine erste LSD-Erfahrung. John übernimmt eine therapeutische Funktion für seinen Freund und wirkt – ausstaffiert mit Bart und Tweed-Jackett – eher wie der Figurentypus des liberalen Akademikers und nicht als Repräsentant einer Subkultur. Diese Rolle übernimmt der Dealer Max (Dennis Hopper).

Die Bilder des Rausches beginnen mit abstrakten und farbenfrohen Mandala-Formen, die 1967 bereits als Signifikanten des Psychedelischen rezipiert werden konnten und auch durch den ersten Höhepunkt der Popularisierung psychedelischer Musik und Bühnenästhetik bereits geläufig waren.¹⁹ Schon 1963 hatten John und James Witney mittels eines analogen Computers den ersten Mandala-Film hergestellt, der Rausch- und Meditationserfahrungen verbildlichen sollte. Der für einen psychedelischen Experimentalfilm sehr verbreitete *Lapis* bildete den Startschuss für eine Welle ähnlicher Werke, in denen die Filmemacher ihre persönlichen Visionen, kombiniert mit einem recht freien Zugriff auf fernöstliche religiöse Traditionen, zu reinszenieren versuchten (die Bilder in *Lapis* etwa sind mit indischer religiöser Sitar-Musik unterlegt): „Sie alle suchten nach einer filmischen Form, mit der sich Zustände erhöhter

19 So unter anderem durch die Beatles mit ihrem Album „Revolver“ (1966), das Referenzen auf Timothy Leary und den Typus des drogenverschreibungsfreudigen Arztes („Dr. Robert“) enthält; des Weiteren durch die Verbreitung des Einsatzes von Öl-Projektoren bei Konzerten und Festivals (z.B. beim Monterey Pop Festival 1967) zur visuellen Unterstützung „psychedelischer“ Bands. Die einschlägigen Namen dieser Lichtkünstler-Kollektive lauteten unter anderem „Light Sound Dimension“ oder „Brotherhood of Light“.

Sensibilität für sensorische Reize sowie Halluzinationen, Sinnestäuschungen oder psychotische Erlebnisse darstellen ließen.“²⁰ Die ersten Minuten des Trips in *The Trip* sind in dieser Hinsicht exemplarisch und werden wesentlich dazu beigetragen haben, die psychedelische Filmästhetik Ende der 1960er Jahre zu popularisieren. Hier trat das „Realbild [...] gegenüber den fließenden, sich rasch verändernden Farbornamenten zurück“, zumindest für eine signifikante Zeit.²¹

Auch in einer weiteren Hinsicht ist die Rausch-Inszenierung in *The Trip* emblematisch. Sie alterniert zwischen der Innensicht, in der die Zuschauer erleben sollen, was der Berauschte erlebt, und der Außenperspektive des unberauschten Beobachters. Von wenigen Ausnahmen abgesehen, wird diese Innensicht nicht mit der Suggestion der subjektiven Perspektive des Protagonisten verbildlicht. Wir sehen, im steten Wechsel, den Protagonisten in der Wirklichkeit, die er mit den anderen Figuren teilt, und in der er ihnen und damit auch der Zuschauerin von seinem Rauscherlebnis berichtet.

Diese Erzählung fällt zuerst rundum positiv aus:

Paul: „I feel like everything... like everything's alive. Whole energy levels and fields – flowing.“

John: „You're into some beautiful stuff, man. Just let it run on.“

Paul: „Look at that!“ (*geht durch den Raum und hebt erkennbar fasziniert eine Orange hoch*) „Feel that?“

John: „The weight?“

Paul: „No, no. The life. It's just... it's flowing off it like energy...“

Wenig später hebt Paul die Orange vor seine Augen und ersetzt mit ihr – in seiner Perspektive – die Sonne – „That's the sun in my hands, man.“

Diese verbale Beschwörung eines umfassenden Ganzheitsgefühls, eines bislang ungekannten Einsseins mit der Welt in den Monologen Pauls mag dazu beigetragen haben, dass der Film als rauschverherrlichend wahrgenommen wurde und zum Beispiel in Großbritannien nach seiner Premiere umgehend verboten und erst 2002 wieder freigegeben wurde. Folgt man zumindest den Memoiren John Trevelyan, damals Vorsitzender des *British*

20 Patrick Kruse/Hans J. Wulff: „Psychonauten im Kino: Rausch und Rauschdarstellung im Film“. In: Jaspers/Unterberger: *Kino im Kopf*, S. 107-113, hier S. 109. Zum psychedelischen Experimentalfilm der 1960er Jahre vgl. Ariane Beyn: „Psych-Out“, in: *Starship Magazine* 5 (<http://starship-magazine.org/index.php?page=item&issue=5&pages=77ff&view=5>, letzter Aufruf 29.4.2019).

21 Kruse/Wulff, *Psychonauten*, S. 109.

Board of Film Censors, ließen die von ihm eingeholte Fachmeinungen keinen Zweifel, dass es sich hier nicht um eine angemessene – im Sinne von ausreichend auf Gefahren verweisende – Rausch-Darstellung handelt: „I showed the film to three experienced psychiatrists, all of whom condemned it as meretricious, inaccurate in its representation and therefore dangerous.“²²

Bereits in der Hast, mit der John seinen berauschten Freund beim spontanen Gang auf den Balkon der Wohnung folgt, kündigt sich in *The Trip* allerdings die dunklere, gefahrvollere Seite des Rausches an. In das innere Erleben Pauls mischen sich ambivalente bis unmittelbar furchteinflößende Sequenzen. Der Film greift hier auf Gothic-Horror-Elemente aus Roger Cormans Poe-Verfilmungen zurück: Paul sieht sich von zwei schwarzen, maskierten Reitern verfolgt, von denen sich einer als seine Ex-Frau entpuppt, er wohnt seiner eigenen Exekution durch Hängen bei und bildet sich ein, John tot im Wohnzimmer vorzufinden. Daraufhin flieht er aus der Wohnung und streift desorientiert durch das Lichtermeer der Großstadt, sieht sich, nachdem er in ein Wohnhaus eingedrungen ist, von der Polizei verfolgt und hört das Konzert der Band *Electric Flag*, das von einer psychedelischen Lightshow untermalt wird. Die Mandala-Formen, die man vom Beginn des Films kennt, kehren jetzt als Projektionen auf die mitunter nackten Körper der Tanzenden wieder; nicht nur die inneren Welten, auch die äußere Welt des Films wird nun als Ort psychedelischer Erfahrungen gezeigt.

Der Trip in *The Trip* ist also ambivalent. Das den Berauschten durchströmende Glück ist durchsetzt von Momenten des Grauens und kippt am Ende in eine furchteinflößende Erfahrung. Aber auch die wird vom Film noch als Medium der Erkenntnis und der Wahrhaftigkeit verstanden. Paul halluziniert ein Gespräch mit Max, dem Repräsentanten des „anderen Amerika“. Max – nonkonform, erfahrungshungrig, promiskuitiv und mit einem geheimen Wissen ausgestattet, das in der Welt, die als normal gilt, keinen Platz hat – erscheint in einer Richterrobe und führt eine Art Kreuzverhör mit Paul, der sich ihm gegenüber für seine Arbeit als Werberegisser und für

22 John Trevelyan: *What the censor saw*. London: Joseph 1973, S. 168-169. Was aus der Sicht der psychiatrischen Berater eine „adäquate“ Darstellung des Drogenkonsums gewesen hätte sein können, verdeutlicht die Freigabe des Films *Chappaqua* (1967) durch Trevelyan. Die Filmhandlung bezieht sich auf biographische Erfahrungen des Filmemachers Conrad Rooks, der sich nach massivem Alkohol- und Drogengebrauch – unter anderem auch von LSD – nach Paris zu einer Entziehungskur begibt. Der Film operiert auch mit psychedelischen Flashbacks in die vergangenen Rausche Rooks'. Trevelyan gab den Film frei, nachdem Psychiater ihm bestätigten, dass der Film die negativen Folgen von Drogenmissbrauch und des Entzugs realistisch darstelle. Vgl. Jack Sargeant: *Naked Lens. Beat Cinema*. Berkeley: Soft Skull Press 2008 (1997¹), S. 315-316.

seine Scheidung rechtfertigen muss. Dem voraus gehen per Projektor eingeblendet Bilder der amerikanischen Flagge, von Kindern in Vietnam, dem Schriftzug „Love“, einem Dollarschein, ein Foto des damaligen Präsidenten Lyndon B. Johnson, eine nicht zu verortende Stimme aus dem Off sagt die Worte „Bay of Pigs“. Damit wird die Anklage gegen die Oberflächlichkeit und Lieblosigkeit, die gängig sein soll in der Welt der Unberauschten, verbunden mit einer unbestimmten, aber doch klar gesellschaftskritischen Diagnose. „It’s a simple failure. No real love and total self-involvement“, sagt Max. Und: „I wish there was some hip way of telling you this, baby, but you’re one with and part of an ever-expanding, loving, joyful, glorious and harmonious universe. [...] But you play your personal games.“

Dieser Strang des Films, der die Droge als Medium der Wahrheit codiert, ist unverkennbar der dominante. Eher unverbunden wirken hier die horriblen Aspekte des Rausches, und die Lustlosigkeit ihrer Inszenierung könnte auch daher rühren, dass sie eher der Notwendigkeit geschuldet waren: „I decided when I shot the movie it would have to show some bummer scenes or else the film would seem totally pro-LSD“, erinnert sich Roger Corman.²³ Die von *The Trip* sowohl auf der audiovisuellen Ebene wie auch hinsichtlich ihrer Erkenntnismöglichkeiten als immens faszinierend gezeigten Möglichkeiten der Entgrenzung durch LSD mussten wieder eingefangen werden. Das geschieht auch durch eine Texttafel, die vor Beginn der Creditsequenz auf die Gefahren des Drogenkonsums hinweist und zudem LSD als gesundheitliche Bedrohung vorstellt („Many have been hospitalised“).

Das ist einerseits eine inszenatorische Gepflogenheit im Exploitation-Film der 1960er und 1970er Jahre: Die Bilder der vom Kinopublikum erwarteten Übertretungen, wegen denen es überhaupt erst den Weg in den Saal gefunden hat, werden als aufklärerische Maßnahme verbrämt. Hier allerdings griff das Studio in der Postproduction ein und veranlasste, dass das Ende des Films nicht ambivalent bleibt, sondern den Eindruck der Bedrohung hinterlässt. Paul wacht neben einer Geliebten auf, das Bild erstarrt und zersplittert dann, als würde ein Spiegel zerbersten, und suggeriert damit, dass das Selbst des Protagonisten irreparablen Schaden genommen hätte. Angesichts des sonstigen Filmgeschehens wirkt dieses Ende als das, was es auch tatsächlich ist: ein drangepappter Schluss, der sich nicht aus der Plotlogik, sondern aus vorauseilendem Gehorsam gegenüber einem kulturellen Konsens ergibt, von Drogenräuschen nicht anders als im Modus der Warnung und des Verbots zu sprechen.

The Trip lässt den Rausch 1967 noch ambivalent enden. Bis dahin er-

23 Zit. nach Harry Shapiro: *Shooting Stars. Drugs, Hollywood and the Movies*. London: Serpent’s Tail 2003, S. 126.

zählt Cormans Film von einem Mann, der an der Oberflächlichkeit und Entfremdung leidet, und sich von der LSD-Erfahrung Wahrheit und Tiefe verspricht. Zugleich ist der Film Teil der Welle an Exploitation-Filmen, die mit unverkennbarer Faszination Drogen als Sujet nutzten, um vom Eindruck der Übertretung und des Unmoralischen zu zehren.²⁴ Die vorangegangenen Bilder und das eigentlich ergebnisoffene Ende von *The Trip* (man sieht es noch, wenn man sich die letzte Einstellung des Films wegdenkt) und die vorangegangene Entwicklung des Protagonisten legen eine andere Wahrnehmung nahe: Keine Schönheit ohne Gefahr.

Rausch erleben, Rausch sehen

Roger Cormans Erinnerung an seinen ersten und einzigen LSD-Trip fällt hingegen ohne jede Ambivalenz ungebrochen euphorisch aus:

„I spent [...] seven hours face down in the ground beneath a tree, not moving and absorbed in the most wonderful trip imaginable. Among other things, I am sure I invented an utterly new art form. This new art form was the very act of thinking and creating and you didn't need books or film or music to communicate it [...]. They would simply lie face down in the ground anywhere in the world at that moment and the work of art would be transmitted through the earth from the mind of its creator directly into the mind of the audience. To this day, I'd like to think that could work and it would be wonderful. I think of all the costs you could cut in production and distribution alone.“²⁵

Die Anekdote Cormans wird hier nicht zitiert, weil die Gleichzeitigkeit, mit der die Begeisterung des Drogenkonsumenten über die im Rausch erdachte Utopie mit der Begeisterung des Filmemachers über die Kostenreduzierung ganz bezaubernd ist. Sondern weil in ihr implizit die Frage nach den Wirkungspotenzialen des psychedelischen Films gestellt wird, als Verweis auf das, was gerade nicht möglich ist, und eine (hier rauschhafte) Phantasie bleiben muss. Die unmittelbare Affizierung des Rezipienten durch die Imagination des Künstlers umgeht den real leider unvermeidlichen Intensitätsverlust, der mit der Medialisierung einhergeht; künstlerische Vorstellung und das Bild, das den Rezipienten erreicht, wären dann eins. Auf unser Thema übertragen: der Rausch des Künstlers und das Rauschbild

24 Heute weitgehend vergessen sind zum Beispiel *The Acid Eaters* (USA 1968, Regie: Byron Mabe), *Alice in Acidland* (USA 1969, Regie: John Donne) oder die Mondo-Dokumentation *The Hippie Revolt* (USA 1967, Regie: Edgar Beatty).

25 Zit. nach Shapiro, *Shooting Stars*, S. 126.

wären identisch.

Real kann man a priori von zwei Varianten von Rauschbildern ausgehen, von denen nur erstere auch a posteriori am eigenen Leib feststellbar sein wird. Entweder sollen diese Bilder der Zuschauerin *zu zeigen* versuchen, was man nach der Einnahme halluzinogener Substanzen erlebt; ein vergleichsweise bescheidener Anspruch. Oder sie sollen in der Lage sein, die Zuschauerin den Rausch *selbst erleben* zu lassen – eine durch die Bilder evozierte psychedelische Erfahrung, mit dem Medium Film als Drogensurrogat. Dieser Versuch wurde, wie die Filmwissenschaftler Hans-Jürgen Wulff und Patrick Kruse konstatieren, bald aufgegeben: „Mandalas und spirituelle Farbsymboliken der Experimentalfilme wurden vom Mainstreamkino nur teilweise übernommen. Auch unternahm es nicht den Versuch einer Rauschinduktion, sondern beschränkte sich auf die Darstellung von Rauscherlebnissen.“²⁶

In der Frühzeit des Kinos wurde dem Medium Film noch ein gefährliches Rauschpotenzial unterstellt, allerdings zumeist in Metaphern, die auf Alkohol verwiesen. „Der Kinorausch ist genau so echt wie ein Wein- oder Schnapsrausch. In ihm ist das Kino Selbstzweck geworden“, heißt es in Curt Morecks *Sittengeschichte des Kinos* von 1926. „Der Rauschsüchtige geht ins Kino, um sich zu vergessen, um der Sensation irgendeines tätigen Triebes leichter zugänglich zu sein.“²⁷

Was von den Verächtern des Mediums als Gefahr beschworen wurde, ist eigentlich ein Versprechen. Im Falle des psychedelischen Filmes ist es ein Versprechen auf Rausch, das er allerdings genau so wenig einlösen kann, wie der pornographische das Versprechen auf Sex. Geübte Konsumentinnen und Konsumenten wissen, dass die Differenz zwischen Rausch und Rauschbild nur mittels Rauschmitteln abgetragen werden kann. Ein signifikantes Beispiel in dieser Hinsicht gibt der Rauschtheoretiker Daniel Kulla in seiner Rezension von Gaspar Noés *Enter The Void* (Frankreich 2009):

„Beim ersten Besuch, nüchtern, sitze ich in der ersten Reihe, wo ich die Füße hochlegen kann und so wenig wie möglich von den anderen im Zuschauerraum mitbekomme. Der DMT-Trip sieht wirklich wie einer aus, kann man sich mal im Kino anschauen, nur fühlt er sich nicht so an. Die metaphorischen und realen Achterbahnfahrten, die dem nervösen Blick eines berauschten Lebenden und dann dem freien und gebundenen Blick eines Geistes folgende Kamera machen mich schwindlig, ich muß manch-

26 Kruse/Wulff, Psychonauten, S. 109.

27 Curt Moreck (d.i. Konrad Haemmerling): *Sittengeschichte des Kinos*, Dresden: Aretz 1926, S. 78.

mal wegschauen. (...) Beim zweiten Besuch sitze ich in der zweiten Reihe (...). Auf Acid fühlt sich der DMT-Trip auch so an wie einer, und die Idee, eine 3D-Brille hinzuzuziehen, wird hinfällig.“²⁸

Der Rausch entfaltet sich im Inneren des Körpers. Das Filmbild hingegen bleibt ihm äußerlich. Das ist die erste, banale und grundlegende Unterscheidung. Mit ihr verbunden sind zu unterscheidende Formen des affektiven Bezuges. Die Kluft zwischen unmittelbar-körperlicher und medial vermittelter körperlicher Erfahrung kann nur unzureichend und das heißt nur suggestiv überbrückt werden. Die psychedelische Ästhetik ist neben vielem anderen als eine wirkungsmächtige Ästhetik der bestenfalls intensiv gespürten Suggestion beschreibbar – Suggestion von Rausch, von Befreiung, von Transgression. Während all dem bleibt der Zuschauer nüchtern im Sessel oder auf dem Sofa sitzen – berauscht in einem engeren Sinne ist er nur dann, wenn er zuvor selbst nachgeholfen hat.

Dabei findet die psychedelische Ästhetik ihre Wirkungsgrenze in dem mimetischen Vermögen des Zuschauers. Mimesis wird hier verstanden als Vermögen, den affektiven Zustand und die Emotionalität anderer Menschen anhand ihres körperlichen Ausdrucks affektiv nachzuvollziehen. „We derive [the pleasures of the cinema] due to the pre-reflective means by which people respond bodily to the physicality of others“, schreibt der kognitivistische Filmtheoretiker Carl Plantinga.²⁹

Etwas sehen oder hören heißt, mit diesem Etwas in Kontakt zu treten³⁰, aber dieses Etwas ist – nicht ausschließlich, aber zuallererst – im Falle des narrativen Kinos ein Körper auf der Leinwand. Affektive Mimesis bedingt, dass man als Zuschauer mit den Körpern auf der Leinwand mitempfindet und sich von ihrem Schicksal affektiv betroffen fühlt.³¹ Wenn also Paul in *The Trip* seiner Sinnsuche und seinem Glück körperlich und verbal Ausdruck verleiht, ist Paul Newmans Leinwandkörper das Objekt der Zuschauerempathie.

Die durch Mimesis ermöglichte Empathie kann intensiv erlebt werden. Man weiß von Tränen im Kinosaal, die Ausdruck der durch die Körper auf der Leinwand stimulierten Erinnerungen an vergangene Zustände

28 Daniel Kulla: „Tokio Love Hotel am Ende und Anfang der Welt“; <https://www.classless.org/2010/10/15/tokio-love-hotel-am-ende-und-anfang-der-welt/>, letzter Aufruf 29.4.2019.

29 Carl Plantinga: *Moving Viewers. American film and the spectator's experience*. Berkeley: University of California Press 2009, S. 129.

30 Vgl. Michael Taussig: *Mimesis und Alterität. Eine eigenwillige Geschichte der Sinne*. Konstanz: Konstanz University Press 2014, S. 32.

31 Affektive Mimesis verwenden wir in Anlehnung an den Begriff *affective mimicry*. Vgl. Plantinga: *Moving Viewers*, S. 114.

der Trauer und an Verlusterfahrungen zumindest sein können. Man weiß von Erregungszuständen, die durch Bilder nackter Körper genauso hervorgerufen werden können wie durch den unmittelbaren Anblick nackter Körper. Man weiß von Angstempfindungen im Kinosaal, die nicht als Furcht erlebt werden – man weiß immer, dass man real nicht bedroht ist –, sondern als Angstlust beschreibbar sind.³²

Von filminduzierten Rauschzuständen im engeren Sinne jenseits metaphorischer Zuschreibungen („der Film war ein einziger Rausch“ etc.) wissen wir nichts. Das Kino kann anders als die Droge nur eine bestimmte Wahrnehmung und die mit ihr verbundenen Affekte und Intensitäten gleichsam vorschlagen und dann darauf setzen, dass die Zuschauerin diese Affekte und Intensitäten mimetisch mitvollzieht. Es werden aber nie ihre sein in dem Sinne, wie die Affekte und Intensitäten unter Einfluss von psychotropen Substanzen ihre sind, ganz unmittelbar.

Der mimetische Nachvollzug bezieht sich also auf das Äußere der Leinwandkörper, nicht auf ihr Inneres. Der Rausch aber ist ein inneres Erleben. Wie uns auch der Anblick eines Mannes, der aus der Kneipe heraus geschwankt kommt, nicht betrunken machen kann, können auch die inneren Bilder von Paul in *The Trip* nur erzählen, was der Rausch mit ihm macht, aber es uns nicht als Rauscherfahrung selbst spüren lassen. Die „Formen audiovisueller Berausung“ im Erzählkino sind also nach wie vor repräsentative Formen.³³ Das bedeutet, dass es auf einer analytischen Ebene angezeigt ist, die Metapher des Rausches zur Beschreibung von Filmbildern zu vermeiden, auch wenn diese Bilder von Räuschen erzählen.

Die filmische Erfahrung von Rauschbildern ist wie jede andere filmische Erfahrung zusammengesetzt aus Empathie, Sympathie und Aversion gegenüber den Figuren und affektiven Reaktionen, die damit einhergehen; sie ist verbunden mit den Wahrnehmungen der Atmosphären eines Films, die eine bestimmte, von Zuschauerin zu Zuschauer unterschiedliche Stimmung evozieren können. Und sie ermöglicht, auf der Basis all dessen, die intuitive Kopplung mit dem Gesehenen und der eigenen Welterfahrung.

Zu fragen ist also, was der psychedelische Film, der in der einen oder anderen Weise mit der US-Subkultur der 1960er Jahre verbunden ist, erzählt

32 Die Filmtheoretikerin Linda Williams hat in einem grundlegenden Aufsatz die entsprechenden Körperflüssigkeiten mit den drei Genres in Verbindung gesetzt, die sie als Körpergenres beschreibt: Tränen für das Melodram, Sperma für die Pornographie, Angstschweiß für den Horrorfilm. Vgl. Linda Williams: „Film Bodies: Gender, Genre, and Excess“ [1991]. In: Barry Keith Grant (Hg.): *Film Genre reader III*. Austin: University of Texas Press 2007, S. 141–159.

33 Vgl. Sonja Kirschall: „Vom Experimentalfilm bis zum ASMR-Video – Formen audiovisueller Berausung“. In: CINEMA #60 Rausch. Marburg: Schüren 2015, S. 57–69.

und spürbar machen will, wenn er Räusche in Szene setzt. Das Gesehene kreist im Falle des psychedelischen US-Films signifikant häufig um die Frage nach den individuellen Möglichkeiten drogeninduzierter Befreiung. Und im Falle der folgenden zwei Filme – *Easy Rider* (USA 1969, Regie: Dennis Hopper) und *Fear and Loathing in Las Vegas* (USA 1998, Regie: Terry Gilliam) – um die Frage nach dem Scheitern dieser Befreiung.

Von den Grenzen der Befreiung erzählen

Es ist auffällig, dass kein Film die Drogenerfahrung als ungebrochen schöne, bereichernde erfasst. Immer kommt in irgendeiner Form die Quittung. Im Falle von *Easy Rider* macht eine unmittelbar repressive Gewalt dem Befreiungsexperiment ein Ende. Zwei Jahre nach der Premiere von *The Trip*, 1969, fanden psychedelische Drogen als Sujet mit diesem Film, in dem Peter Fonda und Dennis Hopper als Drehbuchautoren, Schauspieler und, im Falle Hoppers, als Regisseur involviert waren, Eingang in eine Hollywood-Produktion. Das Bild der Freiheit ist hier das des endlosen Highways, der von den zwei Helden befahren wird. Es wird als dezidiert amerikanisches Versprechen präsentiert: Wyatt (Peter Fonda) und Billy (Dennis Hopper) tragen nicht nur die Namen zweier amerikanischer Westernfiguren, Wyatt Earp und Billy the Kid, und verweisen damit auf die Besiedelungszeit des Landes, in denen noch keine fest etablierten, überregionalen staatlichen Institutionen das Gesetz vorschrieben. Wyatt trägt außerdem den Spitznamen „Captain America“ und das Bild der amerikanischen Flagge auf seinem Helm – der Freiheitssuchende wird so, nicht ohne Ironie, als amerikanischer Superheld codiert.

Wyatt und Billy fahren den Highway entlang, und insbesondere Wyatt bekundet, etwas Verlorengegangenes zu suchen, ein Ideal, aber auch eine Art zu leben, die während des Erzählverlaufs als ursprünglich und freiheitlich bestimmt wird. Drogen spielen anders als im psychedelischen Exploitationfilm dieser Zeit nicht die zentrale Rolle, sie sind aber konstant präsent. Die beiden kiffen während der gesamten Erzählung, und gegen Ende des Films nehmen sie gemeinsam mit zwei Frauen LSD. Die Inszenierung des LSD-Trips weicht von den bis dahin etablierten filmischen Inszenierungsformen des psychedelischen Rausches ab und konzentriert sich auf die Freisetzung von verschütteten Erinnerungen und traumatischen Erfahrungen. Damit wird auch Bezug auf Strömungen psychiatrischer, psychoanalytischer und psychotherapeutischer Arbeit jener Zeit genommen, die das Trauma in den Mittelpunkt ihrer therapeutischen Arbeit stellen.³⁴

34 Siehe dazu u.a. die Revision des Traumbegriffes in der bundesdeutschen Entschädigungspolitik sowohl gegenüber Überlebenden nationalsozialistischer Verfolgung

Die Wirkung des Trips entfaltet sich auf einem offenbar verwaisten Friedhof. Das Gefühl des Meditativen, das noch die frühen psychedelischen Filmexperimente transportierten, wird hier mit filmischen Mitteln zerstört. Die improvisierte Inszenierung Hoppers rückt den traumatischen Aspekt der Selbsterfahrung in den Vordergrund, indem er Fonda ad hoc dazu drängt, vor der Kamera über seine Gefühle gegenüber seiner Mutter zu sprechen, die 1950 Selbstmord begangen hatte.³⁵ Ton und Bild sind in der Tripsequenz streckenweise asynchron, es entsteht der Eindruck von Inkohärenz. Damit weicht sie auch von den Sequenzen in *The Trip* ab, in denen zwar streckenweise Bilder, die auf Reizüberflutung zielen, zu finden sind, die aber trotzdem den Sinnzusammenhang nie auflösen.

Ob damit die LSD-Sequenz in *Easy Rider* eine „Haupteigenschaft der psychedelischen Erfahrung – den Kontrollverlust, der Strudel der Ereignisse – (...) sinn- und augenfällig evoziert“³⁶, sei dahingestellt. In diesem Film läuft jedenfalls das Rauschgeschehen nicht auf eine eindeutig bestimmbare Bedeutung zu, und der Eindruck von Verlorenheit vor allem von Wyatt, der während seines Rausches weint und den eigenen Tod imaginiert, findet ihre Entsprechung auf der formalen Ebene. Die Szene ist bestimmt von irritierenden Jump Cuts, Überbelichtungen, Bilderflackern und einer subjektiven Kamera, die damals, anders als heute, noch nicht konventionalisiert war, und eine dezentrierenden Effekt auf den Zuschauer gehabt haben wird – „es scheint keine narrative Struktur zu geben“, schreiben Wulff und Kruse.³⁷ Erhalten bleibt aber trotzdem der Eindruck einer existenziellen Erfahrung, der hier über die Assoziation Sex und Tod hergestellt wird, den Erfahrungen, die traditionell als das Eigentliche gelten, das unter den kulturellen Formen und Förmlichkeiten des Sozialen verborgen liegt. Dementsprechend ist auch hier der Rausch Signum des Authentischen. Nur dass das Echte nicht mehr verbunden ist mit schöner Befreiung, sondern mit schmerzhafter Selbsterfahrung, die

zur Mitte der 1960er Jahre als auch in der Thematisierung posttraumatischer Störungen bei Soldaten (vgl. u.a. Svenja Goltermann, *Die Gesellschaft der Überlebenden*. München: DVA 2009, S. 273-420); sowie die Popularisierung von Methoden therapeutischer Selbsterfahrung wie der sogenannten Urschrei-Therapie von Arthur Janov (vgl. u.a. Brigitte Lohff, Von der Normalität des Unglücklichseins. Überlegungen zum Phänomen Psychotherapie als Teil des Alltagslebens ab den 1960er Jahren. In: Christine Wolters/Christof Beyer/Brigitte Lohff (Hg.): *Abweichung und Normalität. Psychiatrie in Deutschland vom Kaiserreich bis zur Deutschen Einheit*. Bielefeld: Transcript, S. 325-356, hier S. 342-344). Janovs' „Primal Scream“ von 1970 fand seinerseits wieder auf anderen Wegen Eingang in die populäre Kultur.

35 So Peter Biskind: *Easy riders, raging bulls. How the sex-drugs-and-rock-'n'-roll generation saved Hollywood*. New York: Schuster & Schuster 1999, S. 64.

36 So Hanske/Sarreiter: *Neues von der anderen Seite*, S. 300.

37 Kruse/Wulff: *Psychonauten*, S. 109.

hier allerdings nicht in klärender Erkenntnis zu münden scheint, sondern undurchdringlich-enigmatisch bleibt.

Die Freiheitssuche scheitert in *Easy Rider* aber nicht an der Verfasstheit der Protagonisten. Sie scheitert an der Welt, in der die Protagonisten leben müssen. Der zeitweilige Mitreisende George (Jack Nicholson) wird von Bewohnern einer „normalen“ Kleinstadt erschlagen. Wyatt und Billy werden von Rednecks erschossen, und damit erzählt der Film von repressiven Instanzen, die der Grund für das Scheitern jeder grundlegenden Veränderung – sei sie individuell oder kollektiv – sein sollen.

In diesem Punkt weicht *Fear and Loathing in Las Vegas* der gut dreißig Jahre später so etwas wie einen radikalen Abgesang auf die Versprechen der *counter culture* der 1960er Jahre darstellt, radikal ab. Der Film beginnt mit einem Zitat, das die Perspektive, die der Film auf die Drogen als Mittel der Befreiung einnimmt, bereits enthält: „Der, so sich zum Tier macht, befreit sich von dem Leid, ein Mensch zu sein“. Dieses Leid ist hier verbunden mit der umfassenden Negativität der Welt, die *Fear and Loathing in Las Vegas* zeigt – Fernsehbilder aus dem Vietnamkrieg, das vor allem grelle, abweisende Stadtbild von Las Vegas, das in den Monologen des Protagonisten Raoul Duke (Johnny Depp) immer wieder abgeklärt-enttäuscht beschworene Scheitern der Hippie-Bewegung. Die Welt der Normalität erscheint als grotesk. Sie wird in diesem Film mittels Hervorhebung von Bilddetails, extremen close-ups auf Gesichter, Kameraperspektiven in extremer Schiefelage, dem häufigen Einsatz der Fischaugenperspektive und Dialogen, die an der Realität der Situation der Sprechenden in mitunter absurder Weise vorbeilaufen, in Szene gesetzt. Die Rauscherfahrung im Film erscheint hier als körperliche und geistige Überforderung, die vor allem anhand des dauerschwitzenden, mit aufgerissenen Augen durch eine grotesk anmutende Realität mäandernden Raoul Duke transportiert wird, dessen Körperkreislauf in Anbetracht seines Konsumverhaltens offenbar ebenso an seine Grenzen zu geraten scheint wie seine mentale Integrität. Im Wechsel von Paranoia, Weltunverständnis und ausgedehnten Blackouts wird dem Zuschauer die Rauscherfahrung im besten Fall als absurd, im schlechtesten als beängstigend präsentiert. Die Rauscherfahrung erscheint als Loslösung von den Kausalitäten, die die Welt verstehbar machen. Der Rausch vollzieht in einer grotesken Szenerie, in der die Körper, mit denen der Zuschauer sich hier affektiv-mimetisch verbindet, immer wieder umfassenden Kontrollverlusten unterworfen sind.

Diese Aspekte machen die Einfühlung des Zuschauers wenig verlockend. Die Filmästhetik transportiert eher die Anmutung einer Karussellfahrt, bei der einem übel wird. Diese hohe visuelle Reizdichte aber lässt den Film nicht zu einem Rauscherlebnis werden: die *Washington Post* verglich *Fear and Loathing in Las Vegas* 1998 mit einer Studentensause, bei der man

gezwungen ist, beim „puking contest“ als (nüchterner) Fahrer dabei zu sein.³⁸

Diese Normalität im Exzess zu negieren, erscheint als die einzige Möglichkeit, so etwas wie Autonomie herzustellen. Allerdings waren die Tage, in denen eine Bewusstseinsweiterung durch Psychedelika als revolutionäre gelten konnte, unübersehbar gezählt; eine Diagnose, die sich verdichtet in dem Bild des Hippies (Flea), der auf einer Toilette eines Clubs Raoul LSD vom Arm leckt, nur noch süchtig und damit vielleicht vieles ist, aber in keinem Fall mehr auf dem Weg zu einer wie auch immer genau gearteten Befreiung. Die Droge ist hier nichts mehr, an das man glauben möchte. Allerdings ist sie für Raoul und seinen Mitreisenden Dr. Gonzo (Benicio del Toro) ein Mittel, um so verrückt zu werden, wie es dieser Umgebung angemessen zu sein scheint.

Die meiste Zeit sehen wir die Welt durch die Augen der beiden unter Drogen stehenden Protagonisten – nicht aus der Point-of-View aber so verzerrt, wie sie sie wahrnehmen. Der Rausch ist hier in filmästhetischer Hinsicht die narrative Legitimierung, um das Groteske der Normalität, das sich ansonsten, so erzählt es der Film, eben unter dieser Normalität verbirgt, hervorzukehren. Die Verbildlichung erlaubt es in diesem Fall, dem Zuschauer die Welt des Films als eine zur Kenntlichkeit entstellte Wirklichkeit vor Augen zu führen.

Auch die Vertreter der Repression tauchen auf. Der Journalist Raoul Duke soll über eine Tagung der Bezirksstaatsanwälte von Las Vegas zum Thema „Betäubungsmittel und gefährliche Drogen“ berichten. Mit einem intertextuellen Verweis schlägt der Film die Brücke zu einem Urtext des psychedelischen Films: Er hätte diese Sorte Mensch „in Easy Rider gesehen“, erzählt Duke, aber er „wollte nicht glauben, dass es sie wirklich gibt. [...] Nicht Hunderte davon [...]!“³⁹. Ein Verweis, der den Widerspruch zur Idee, die Freiheit werde vor allem durch repressive Instanzen an ihrer mit Drogen beschleunigten Entfaltung behindert, nur schärfer hervortreten lässt. Insbesondere Dr. Gonzo zeigt von Anfang an eine Übergriffigkeit gegenüber Frauen, die sich kurz vor Ende des Films zur Androhung einer Vergewaltigung gegen eine Bedienung in einem Diner (Ellen Barkin) verschärft. Als

38 Vgl. Stephen Hunter: „Hunter Thompson’s Worst Trip“. In: The Washington Post (22.5.1998); https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1998/05/22/hunter-thompsons-worst-trip/f6a9b84b-f5aa-431a-b0b3-4f28cbba48e6/?noredirect=on&utm_term=.81640028847b, letzter Zugriff am 19.4.2019. Stephen Hunter wirft dem Film ebenfalls vor, „zu grotesk für einen emotionalen Zugang“ zu sein.

39 Vgl. Hunter S. Thompson: *Angst und Schrecken in Las Vegas – Eine wilde Reise in das Herz des amerikanischen Traums*. Frankfurt/M.: Zweitausendeins 1977, S.209.

die Bedienung die beiden daraufhin rauszuschmeißen versucht, zückt er ein Messer, bedroht die verängstigte Serviererin mit unterschwelliger Aggressivität und schneidet das Telefonkabel durch, während Duke sichtlich nervös, aber ohne zu protestieren am Tresen sitzenbleibt.

Immer wieder werden die Protagonisten in *Fear and Loathing in Las Vegas* als animalisch gekennzeichnet: zuallererst durch das oben zitierte Motto des Films, später dann auch während der Rauschszenen. Als Duke in einem zerlegten Hotelzimmer erwacht, hat er einen überdimensionierten Echsenchwanz umgeschnallt. Und Dr. Gonzo gebärdet sich phasenweise im sprichwörtlichen Sinne wie ein Tier – ausschließlich triebgesteuert, amoralisch, impulsiv. Nach dem Ende der Subkultur der sogenannten Love Generation bleibt nur der Exzess ohne Anspruch auf eine persönliche oder gesellschaftliche Utopie.

Sie ist aber nicht nur nicht mehr verbunden mit einer rousseauistisch-utopischen Unzivilisiertheit, sondern treibt hervor, was an Schlechtem gerade mal knapp unter der Oberfläche verborgen liegt. Der Rausch birgt kein Freiheitspotenzial mehr: „Was Leary mit sich selbst in den Abgrund riss, war die zentrale Illusion eines ganzen Lebensstils, den er mit geschaffen hatte“, heißt es *Fear and Loathing in Las Vegas*, nämlich die, dass die positiven Kräfte der Gegenkultur der 1960er Jahre sich von ganz allein durchsetzen würden, indem sie freilegen, was die böse Zivilisation verschüttet hat.⁴⁰ Gilliams Film hingegen zeigt, dass das Gewaltpotenzial der den Exzess suchenden Drogenkonsumenten dem Gewaltpotenzial der Normalen in nichts nachsteht, auch wenn es eine andere Form gefunden hat. Die Erfahrung des Scheiterns des Befreiungsversuches in *Fear and Loathing* erzählt der Film als ein Scheitern nicht an der Gewalt der anderen, sondern als ein Scheitern an sich selbst. Der Rausch bringt hier schlicht nur noch eine andere Form der Kaputtheit hervor.

Der Rausch ohne Bewegung

Es ist auffällig, dass – von den oben genannten LSD-Exploitation-Filmen abgesehen – tatsächlich kein Drogenfilm es bei einer Inszenierung schöner, bewusstseinserweiternder Räusche belässt; wenn er diese Räusche nicht gleich als bestenfalls ambivalente Erfahrungen inszeniert. In dieser Hinsicht sind *Easy Rider* und *Fear and Loathing in Las Vegas* exemplarisch: Das Faszinosum, das die Bilder der inneren Entgrenzung eben immer auch bedeuten, wird eingeholt durch die repressive Unterbindung (*Easy Rider*) oder das Misstrauen gegenüber dem, was die Droge aus den Menschen her-

40 Vgl. Thompson: *Angst und Schrecken in Las Vegas*, S. 266.

vorholt (*Fear and Loathing in Las Vegas*). Nämlich ein nur noch das eigene, unter Einfluss der Droge reichlich diffus gewordene Begehren. Diese Zurücknahme dessen, was die Filme am Rausch als wenn auch nicht immer schön, so doch als bedeutsam und wichtig spürbar werden lassen, ist vor allem narrativen Notwendigkeiten geschuldet. Ein durchweg als schön verbildlichter Rausch kann keinen guten Plot ergeben. Eine ideologiekritisch verschärfte Einschätzung des Befunds lautet, dass es offenbar keine Bilder einer geglückten Revolte geben darf; sei es eine Revolte gegen sich selbst, als der, der man momentan ist und nicht mehr sein will, oder als Revolte gegen die Welt, in der man lebt.

Diese Tendenz verschärft sich in den Drogenfilmen seit den 1980er Jahren, also in der Zeit, in der die Versprechen auf Bewusstseinsweiterung bereits weitgehend zu Grabe getragen worden waren. Auch in *Altered States* (USA 1980, Regie: Ken Russell) läuft das Drogenexperiment auf eine Tierwerdung hinaus. Der Wissenschaftler Eddie Jessup (William Hurt) experimentiert mit einem Isolationstank. In einer der ersten Szenen wird ostentativ seine Distanz zu dem hippiesken Freundeskreis seines Kollegen betont. Jessup definiert sich als nüchterner, aber gleichwohl obsessiver Wissenschaftler, dem es um eine Art metaphysische Grundlagenforschung geht. Das Ziel seiner Forschungen soll sein, so etwas wie einen ursprünglichen, präzivilisatorischen Zustand zu erreichen. *Altered States* zeigt ausgiebig die Isolationstank-Experimente Jessups und ein mexikanisches Ayahuasca-Ritual, dem er sich unterzieht. Die visuell nach wie vor beeindruckenden Trip-Sequenzen zielen auf die visuelle Überwältigung des Zuschauers und vermeiden jeden Humor.

Im dritten Akt gelingt die Transformation, und Jessup verwandelt sich im Tank in einen Affenmenschen, der aus dem Labor ausreißt und Tiere im Zoo reißt. Diese Tierwerdung vollzieht sich nicht in Abgrenzung zu einer als repressiv gedachten gesellschaftlichen Normalität, sondern ist ausschließlich verbunden mit dem Individuum Jessup und seiner ganz eigenen Geschichte, mit einem ganz eigenen Familiendrama und einer mit ihm verbundenen, ganz eigenen Glaubenskrise. *Altered States* verbleibt in den etablierten Koordinaten einer Mad-Scientist-Geschichte, deren Protagonist sich an den Naturgesetzen vergeht und für diese Übertretung bestraft wird. Am Ende erleidet Jessup immer wieder unvermittelte Rückfälle und löst sich in seiner menschlichen Gestalt auf.

Der Körper des Protagonisten, der im Rausch schmerzhaft transformiert wird, ist ein einzelner Körper: Er ist nicht mehr Teil eines gesellschaftlichen Zusammenhangs, sondern Austragungsort einer als durch und durch subjektiv gekennzeichneten existenziellen Krise. Im bildgewaltigen Horror der körperlichen Auflösung, den Ken Russell in grellen Farben und Stress evozierendem Sounddesign inszeniert, ist Jessup am Ende vollstän-

dig zum Opfer der drogeninduzierten, kaum kontrollierten Eigendynamik des eigenen Leibes unterworfen.⁴¹ Unter der Haut von Jessup pulsiert es, die Extremitäten verzerren sich. Der Drogenrausch wird – im Endresultat – als negative Auflösung des Selbst gezeigt; auch wenn in den letzten Sekunden des Films die Liebe als rettende Kraft herhalten muss, die Jessup zurück in die Wirklichkeit holt.

Dass die Rauschzustände in zeitgenössischen Drogenfilmen ohne den positiven oder überhaupt einen Bezug auf eine subkulturelle Bewegung oder ähnliches auskommen, ist keine Ausnahme. Die Frage nach den befreienden Potenzialen der Droge, nach der Befreiung von was auch immer außer dem eigenen Leidensdruck wird gar nicht erst gestellt, und das liegt auch daran, dass sie zur jeweiligen Produktionszeit bereits anachronistisch erschien.

Es bleibt die Behauptung eines radikal individualisierten spirituellen Potenzials (z.B. *Altered States*) oder die Behauptung eines gleichfalls radikal individualisierten Eskapismus (z.B. *Trainspotting*, *Requiem for a Dream*, in denen es nur um die Beschaffung und den Konsum von Heroin geht, LSD spielt keine Rolle mehr). Das Scheitern an der Gesellschaft wird als eigentliche Gefahr dargestellt, die psychische Auflösung oder Lockerung erscheint nur mehr als Fragmentierung. Man kann die Filme aber auch kritischer lesen: Das Problem ist nicht primär die Droge, das Problem ist die Vereinzelung. Immer geht es in diesen Filmen auch um Menschen, die keinen Kontakt zueinander finden, die einander emotional nicht oder nicht mehr berühren können. Das gilt für die Mutter-Sohn-Beziehung in *Requiem*, die korrumpierbaren Freundschaften in *Trainspotting*, die Inszenierung eines familiären Traumas in *Easy Rider* oder die unkalkulierbare Gewalttätigkeit des Anwalts Dr. Gonzo in *Fear and Loathing in Las Vegas*. Die Droge schafft in diesen Filmen oftmals nur Linderung in einer Welt, die eigentlich nicht auszuhalten ist. Ob man darin einen adäquaten Blick oder einen Erkenntnisverlust sieht, hängt vor allem von den eigenen politischen Präferenzen ab.

Insofern bleibt in der Gegenwart auch der Aspekt der Linderung übrig, der die Sichtweise auf LSD auf das zurückführt, wozu es eigentlich vermarktet wurde: als psychotherapeutisches bzw. psychiatrisches Medikament,

41 In diesen Sequenzen schließt *Altered States* an den *body horror* der Filme David Cronenbergs und anderer Horrorregisseure der 1980er Jahre an, die mit vorher tricktechnisch schlicht nicht möglichen Bildern die drastische Verzerrung und Destruktion der Leiber ihrer Figuren in Szene setzten. Cronenbergs Rauschfilm *Naked Lunch* (USA 1991) entzieht sich in gewisser Weise der hier vorgeschlagenen Lesart des psychedelischen Kinos und wäre einen eigenen Text wehrt.

das unter fachlicher Kontrolle und Dosierung angewendet bei bestimmten Indikationen – so beispielsweise Depressionen bei terminal erkrankten Krebspatienten – Anwendung finden kann. Das Überschießende, Unkontrollierte und Exzessive, das der Substanz allein schon wegen seiner ausnehmend hohen Potenz anhaftet, hat hier keinen Platz. So konzentrieren sich die Rausch-Inszenierungen im populären Kinofilm der Gegenwart auf die Karikatur des exzessiven Konsums aller möglichen anderen Substanzen (*The Wolf of Wall Street*, USA 2013) oder auf die Inszenierung nostalgischer Wärme der Bewusstseinsweiterung innerhalb einer längst untergegangenen Subkultur (*Taking Woodstock*, USA 2009).

Eine Ausnahme bildet Gaspar Noés *Enter the Void*, dessen psychedelische Rauschbilder aus der subjektiven Perspektive des Protagonisten gefilmt sind. Aber auch hier ist der Rausch – wie etwa in *The Wolf of Wall Street* – radikal auf den Berauschten begrenzt. Ein Verweis auf eine irgendwie als subversiv oder auch nur erweiternde Potenzialität bleibt aus. Ein gleichsam autistischer Bilderstrom: Der Protagonist erlebt in einer Art postmortalem Flashback zentrale Stationen seines Lebens, das sich in der Essenz um die Liebe zur Schwester dreht und in einer finalen Inzestphantasie kulminiert. Das Universum ist die Familie und jedwede Transgression, die der Film zeigt, berührt soziale Welten, die über den familiären Kosmos hinausgehen, nicht einmal im Ansatz. Man sieht in diesem Film sozusagen nichts von der Welt außer ihrer Hässlichkeit, aber man erhält zumindest den Eindruck, dass sie von vereinzelt Monaden bevölkert zu sein scheint, die sozial und familiär entwurzelt, auf der notwendig endlosen Suche nach extremen Erlebnissen in ihr unterwegs sind.

Das Menetekel des Wahnsinns, das der Einnahme von LSD als Psychomimetikum von Beginn an anhaftete und zeitweise seine Entsprechung unter anderem im populären Diskurs durch den Acid-Freak fand, der im Glauben fliegen zu können vom Dach springt, wird in aktuellen Thematisierungen der Substanz durch die medizinische Kontrolle und – im Falle des privaten Konsums – durch die Selbstkontrolle der „Mikrodosierung“ in Schach gehalten. Die in den 1960ern subkulturell ausgestellte, gesellschaftliche Unproduktivität psychedelischer „Erleuchtung“ wird bei letzterem gegenwärtig als Mittel der selbstoptimierenden Produktivitätssteigerung nach dem Motto „LSD statt Kaffee“ thematisiert.⁴² Jede Zeit hat die Droge, die ihrer Kultur entspricht, gleichsam als Leitsubstanz. Und auf den Leinwänden und Bildschirmen finden sich zwar keine Bilder der me-

42 Hannes Schrader: „LSD statt Kaffee“. In: *Zeit Campus* (22.12.2016); <https://www.zeit.de/campus/2016-12/drogen-bsd-trend-gefahren-microdosing>, letzter Aufruf 29.4.2019.

dial nicht zu reproduzierenden Wirklichkeit der Rauscherfahrung. Aber es finden sich immerhin Bilder und Erzählungen von den Hoffnungen und antizipierten Gefahren, die mit der Möglichkeit des psychedelischen Rausches einhergingen.

*Christof Beyer, Kontakt: christofbeyer(at)gmx.de, Kulturwissenschaftler. Aktuelle Arbeitsschwerpunkte: Therapeutische Praxis der Erwachsenen-, Kinder- und Jugendpsychiatrie in BRD und DDR, Radikale Psychiatriekritik in Europa, „Visual History“ und Bilder der Psychiatrie in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Strafverfolgung und Reintegration von Täter*innen der NS-Psychiatrie in der BRD.*

Wissenschaftlicher Mitarbeiter in zwei Forschungsprojekten zu den Themen Leid und Unrecht in Einrichtungen der Behindertenhilfe und der Kinder- und Jugendpsychiatrie in BRD und DDR (Institut für Geschichte und Ethik der Medizin, Universität Heidelberg) und zu Medikamentenversuchen in Einrichtungen der Behindertenhilfe sowie in den Erwachsenen-, Kinder- und Jugendpsychiatrien Schleswig-Holsteins (Institut für Medizingeschichte und Wissenschaftsforschung, Universität zu Lübeck).

Dr. Benjamin Moldenhauer, be_mo(at)uni-bremen.de. Arbeitsgebiete: Filmgeschichte, Filmtheorie, Film und Gewalt. Schreibt regelmäßig für Spiegel online, taz, Neues Deutschland und das Filmmagazin ray. Publikationen: Somatische Empathie und Genrekritik im Horrorfilm. The Cabin in the Woods (2012) und Peeping Tom (1960). In: Heinz-Peter Preußner (Hg.): Sinnlichkeit und Sinn im Kino. Zur Interdependenz von Körperlichkeit und Textualität in der Filmrezeption. Marburg: Schüren 2015 und „Die Konstanz der Welt ist dahin. Der drastische Horrorfilm.“ In: Angela Fabris / Jörg Helbig / Arno Rußegger (Hg.): Horror-Kultfilme. Marburg: Schüren 2017. Seine Monografie Ästhetik des Drastischen. Welterfahrung und Gewalt im Horrorfilm (Berlin: Bertz + Fischer) erschien 2017 in der zweiten Auflage.