

Patrick Kruse / Hans J. Wulff

Psychonauten im Kino: Rausch und Rauschdarstellung im Film

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in: *Kino im Kopf. Psychologie und Film seit Sigmund Freud*. Hrsg. v. Kristina Jaspers u. Wolf Unterberger. Berlin: Bertz + Fischer 2006, S. 107-113.
URL der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-135>.

Das ist die Art und Weise, wie man sehen sollte und wie die Dinge in Wirklichkeit sind.
(Aldous Huxley: *Die Pforten der Wahrnehmung*.)

Selbstversuche: Freud und die Psychonauten

Dass sich Künstler verschiedenster Drogen als Quelle der Inspiration bedienen, ist bekannt und gehört schon fast zum guten Ton. Und auch in ihren Werken ließen sie immer etwas Platz für die Drogen, schreiben oder malten über ihr Verhältnis zu ihnen – als Teil einer Geschichte. Charles Bukowski hat getrunken. Der Maler Jean-Michel Basquiat hat Heroin gedrückt - was ihn später auch tötete. Charles Baudelaire schrieb über Haschisch, Thomas DeQuincey über Opium, Gottfried Benn über Kokain, Aldous Huxley über Meskalin. Timothy Leary nahm LSD und erhob es in seinen Texten gleichzeitig zu einer Religion.

Leary gehörte mit seinen Selbstversuchen der zu ihrer Zeit noch wenig erforschten Drogen zum Kreis der „Psychonauten“, die sich der Erforschung der eigenen Psyche und des Unterbewusstseins verschrieben hatten und die dieser Tätigkeit mit Hilfe von bewusstseinsweiternden Techniken wie Meditation oder Drogen nachgingen. Zu den sogenannten psychedelischen Drogen gehören LSD, Meskalin, Psilocybin und Kokain – bei diesen Drogen kommt es zu einer Veränderung der Wahrnehmung. In *Die Pforten der Wahrnehmung* schreibt Aldous Huxley, dass es gängige Praxis bei Psychiatern war, Meskalin zu nehmen, „weil sie hofften, dadurch zu einem besseren, aus erster Hand gewonnenen Verständnis der Geistesvorgänge bei ihren Patienten zu gelangen“ (1). Der Gebrauch von Drogen im Selbstversuch zur Erforschung der Psyche und des Unterbewusstseins – des eigenen, aber auch des fremden - spannt die Brücke zwischen Psychonautentum und Psychoanalyse und führt von den selbstreflexiven, analytischen Schriften Baudelaire und Learys zu Sigmund Freud und seinen Erfahrungen mit der Droge Kokain.

Freud widmete sich dem Kokain um 1882 – als Assistenzarzt im Wiener Allgemeinen Krankenhaus wollte er sich einen Namen machen und sich aus seiner finanziellen Misere befreien, die ihn daran hinderte, seine weit entfernte Verlobte Martha zu heiraten. Doch er widmete sich nicht nur dem Kokain, sondern nahm auch gegen Honorar Ecgonin, ein Nebenalkaloid des Kokains. Für seine Untersuchungen versicherte er sich der Mitarbeit seines Freundes und Kollegen Ernst Fleischl von Marxow, der ihn bei den notwendigen Tierversuchen unterstützen sollte. Diese zogen sich allerdings hin, so begann Freud, noch bevor die Toxizität Ecgonins ausreichend festgestellt war, mit dem Selbstversuch – ebenso wie er es vorher mit dem Kokain gemacht hatte. An seine Verlobte schrieb er: „Ich habe gestern abends der Versuchung, ein kleines Körnchen zu naschen, nicht widerstehen können [...]“ (2). Allerdings verliefen seine Studien in dieser Richtung weniger erfolgreich, als sie es beim Kokain taten. Im Kokain sah Freud die Möglichkeit zum therapeutischen Einsatz bei der Morphiumentziehung. Die fatale Wirkung des Kokains übersah er allerdings und setzte es beim Morphiumentzug seines Freundes Fleischl ein, der daraufhin nicht nur morphium-, sondern auch kokainabhängig wurde und wenig später an den Folgen seiner Sucht starb.

Trotz allem bediente sich Freud weiterhin des Kokains als Stimulans gegen seine Schwächezustände und als Antidepressivum. Die nachhaltigere Wirkung des Kokains wurde allerdings von vielen Freud-Biographen nicht erkannt. Diese Droge, die „die pharmako-psychischen Wirkungen eines Amphetamins und eines Halluzinogens zu kombinieren scheint“ (3), spielte eine große Rolle bei Freuds Selbstanalyse, da sie ihm den Zugang zum eigenen Unbewussten erleichterte. So entdeckte Freud unter Kokain-Einwirkung eine lange verdrängte Erinnerung an die Familie eines Breslauer Onkels wieder. Wie stark die halluzinogene Wirkung des Kokains ist, beschreibt Jürgen vom Scheidt in seinem Buch *Freud und das Kokain*, wenn er erzählt, dass es unter Einfluss der

Droge zu Wiederbegegnungen mit sich selbst oder mit halluzinierten Gestalten der eigenen, eigentlich verdrängten Erinnerung oder Phantasie kommen kann. So hat ein Kokainist in seiner Handfläche einen Bären gesehen, vor dem er sich seit einem Jugendlebens fürchtete (4).

Was empfindet man? Was sieht man? Wunderbare Dinge, nicht wahr? Außergewöhnliche Schauspiele? Ist es wirklich schön? Und wirklich schrecklich?
(Charles Baudelaire: Die künstlichen Paradiese.)

Rausch und Film

Die veränderten Wahrnehmungen, die man im Rauschzustand erleben kann, werden gemeinhin als angenehm oder als unangenehm empfunden. Rausch kann sich in einer Beeinträchtigung oder Verfälschung der Wahrnehmung ausdrücken, im Extrem kann es zu Halluzinationen kommen. Aufgrund z.B. der Halluzinationen, die man bei einem Kokain-, LSD-, Meskalin- oder Psilocybinrausch hat, enthüllt sich eine Beziehung zwischen dem Rausch und dem Traum. Freud selbst bezeichnete seine Träume als Halluzinationen. Eine Trennung dieser beiden Phänomene ist aber dennoch möglich und notwendig. Der Drogenrausch kann als *offenes System* betrachtet werden, was bedeutet, dass der Betreffende in der Lage ist, gemäß seiner „halluzinatorischen Sinnesindrücke“ zu handeln, während im *geschlossenen System* „Traum“ der Träumende „weitgehend vom erlebenden Traum-Ich getrennt ist. Man kann sagen, daß die Erlebniswelt des Drogenrausches zwischen der Traumwelt und der äußeren Realität angesiedelt ist“ (5). Dennoch bedienen sich Rausch wie Traum des Unterbewusstseins des Halluzinierenden bzw. Träumenden als Quelle ihrer Bilder. Beide – Halluzination wie Traum – sind audiovisuelle Phänomene, drücken sich also in Bild und Ton aus. Das haben sie mit Film gemeinsam. Was läge näher, sich des Films zu bedienen, um die subjektive Erfahrung des Berauschtseins filmisch auszudrücken? Sich der Möglichkeiten der bewegten Bilder zu bedienen, um die Ungenauigkeiten der sprachlichen Nacherzählung des Rauscherlebens aufzuheben? Rausch ist subjektives Erleben; Film ist allen zugängliche Audiovision im Kino: Dieser Widerspruch ist unauflösbar. Aber Film könnte Zugänge zum Subjektiven ermöglichen, die der bildenden Kunst, der Literatur und auch dem Theater verstellt sind.

Freud hatte ein gespaltenes Verhältnis zum Film. Insbesondere bei der Darstellung von Träumen wollte er dem Medium nicht trauen, da er der Meinung war, dass das Unbewusste nur in Worten auszudrücken sei. Seine Verweigerung des Films ist verwunderlich, da er selbst in seinen *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* bemerkt, wie schwierig es ist, das vorwiegend in Bildern Erlebte des Traums in Worte zu übersetzen (6).

Genau an diesem Punkt greifen Film und Psychoanalyse ineinander. Auch wenn Freud die Nähe von Traum und Film nicht gesehen hat, ist sogar die Generalisierung, Film sei überhaupt und generell Traumerleben nachgebildet, schon früh ein Topos der Filmtheorie geworden (7). Auch Filmregisseure wie Fritz Lang rückten Film und Psychoanalyse näher zusammen, indem sie den Regisseur als Psychoanalytiker beschrieben.

Spätestens in den 1920er Jahren spielten Träume zur Darstellung des Unbewussten eine große Rolle im Film, man nehme nur *UN CHIEN ANDALOU* (1928) von Luis Bunuel und Salvador Dalí, denke aber auch an die zahlreichen Traumszenen in Chaplins Filmen. Auch der Rausch fand in den um Expressivität und Subjektivität bemühten Filmen der Zwanziger Jahre erste Ausdrucksformen (erinnert sei an die berühmte Rauschszene aus *DER LETZTE MANN* von Friedrich Wilhelm Murnau, 1924, wenn man Emil Jannings in Überblendungen und Mehrfachbildern, mit schwankender und rotierender Kamera gefilmt, im Alkoholrausch sieht). Aber es war fast immer Alkohol, der den „anderen Zustand“ des Deliriums auslöste. Das durch Kokain und andere Drogen veränderte Wahrnehmen rückte erst in den 1950er Jahren ins Zentrum gesellschaftlicher Diskussion und sichert sich zugleich seinen Platz im Film. Es entsteht das Genre des *psychedelischen Films*, der versucht, die damals aktuelle LSD-Euphorie visuell in Szene zu setzen. Als erste nahmen sich die Experimentalfilmer des Themas und der Darstellung des Rausches an. John und James Whitney stellten 1963 den ersten Mandala-Film her – hier trafen Rausch- und Meditationserfahrungen zusammen. Daran anknüpfend folgten viele Dokumentaristen, Experimental- und Animationsfilmer und setzten ihre persönlichen Visionen, oftmals verbunden mit fernöstlichen Religionen und Mythen in Filmen um. Sie versuchten, Zustände erhöhter Sensibilität für sensorische Reize, begleitet von Euphorie, dem Gefühl von Bewusstseinsverwe-

terung, sowie Halluzinationen oder Sinnestäuschungen, aber auch psychotische Erlebnisse mit filmischen Mitteln darzustellen. Zum einen mit dem Ziel, solche Zustände hervorzubringen, zum anderen, um zu zeigen, wie man sich nach der Einnahme halluzinogener Substanzen wie LSD, Meskalin, Psilocybin oder auch Kokain fühlt und was man erlebt. Es schien sogar möglich zu werden, daß psychedelische Filme "euphorische Stimmungen direkt im Kinosaal" erzeugen könnten. (8)

Diese Filme griffen immer wieder auf Ikonographien des Horrors zurück - Figuren verlieren ihre Objektkonstanz, sie schwellen an, verändern die Form, transformieren zu anderen Figuren; Räume verlieren die Kontinuität, werden liquide oder nehmen andere Formen an; Figur-Grund-Beziehungen beginnen zu oszillieren und ähnliches mehr. Vor allem aber gehen sie auf die Formen- und Farbwelten des chinesischen Ying und Yang sowie auf die Kreisformen der indischen Mandalas zurück. Gerade die Farbsymboliken erwiesen sich als Symbolsprachen, die meist nur dem Filmemacher selbst verständlich sind. Das Realbild tritt gegenüber den fließenden, sich rasch verändernden Farbornamenten der psychedelischen Filme zurück. Die Bildwelten des Psychedelischen erwiesen sich als abstrakte Formenwelten, eine Rückführung des Rausches auf seine äußeren oder subjektiven Bedingungen oder gar eine Kritik der kapitalistischen Produktions- und Lebensweisen war in ihnen nicht möglich - darum auch erhob sich früh eine politisch-ideologische Kritik dieser Art von Film.

Noch war das psychedelische Kino ein subkulturelles Phänomen, auf wenige Regisseure und kleine Szenen-Publika, auf Kunstfilmfestivals und Aufführungen im Off-Off-Kino beschränkt. Zur Zeit der höchsten Popularität der Drogenkultur fanden Rauschdarstellungen dann aber ihren Weg in das Mainstreamkino und damit in den Spielfilm. Filme wie *EASY RIDER* (USA 1969, Dennis Hopper) oder *ALTERED STATES* (USA 1980, Ken Russell) entstanden. Schnell grenzten sich die Arten der Rauschdarstellungen von Experimental- und Spielfilm voneinander ab – Mandalas und spirituelle Farbsymboliken, wie sie die Experimentalfilme benutzen, wurden vom Mainstreamkino nur teilweise übernommen. Die Spielfilme griffen aber weiterhin Ikonographien des Horrorfilms auf, transformierten Objekte, Figuren, Raum und Zeit in jene „anderen Zustände“, die sie im Rauscherleben annehmen. Damit bewegen sie

sich vom Versuch einer Rausch-Induktion des Experimentalfilms weg und fokussieren sich klar auf die Darstellung von Rauscherlebnissen (9).

In *EASY RIDER* gibt es eine LSD-Trip-Szene auf einem Friedhof, bestehend aus Handkameraaufnahmen und Einblendungen von halluzinierten Bild-Sequenzen. Ton und Bild laufen nur abschnittsweise synchron, es scheint keine narrative Struktur zu geben - harte Schnitte und Bildsprünge bestimmen die Szene: Raum und Zeit sind nicht mehr kohärent. Hinzu kommt eine religiöse Thematik, die sich am Schauplatz des Trips, einem menschenleeren Friedhof, orientiert. Effekte des Experimentalfilms (wie „Überbelichtungen, Flackern, kurze Bildeinblendungen und eine subjektive Handkamera“ [10]) sowie einige Einblendungen von psychedelischen Farbsymboliken erinnern an die künstlerische Vorgeschichte der Rauschdarstellung. In diese Szenerie mischen sich zudem noch Symboliken von Sex und Tod hinein. Die vier Protagonisten des Trips stehen in ständiger körperlicher Berührung zueinander und ziehen sich schließlich für den Sex aus. Als der Trip sich dem Ende neigt, ruft Peter Fonda abschließend „Ich sterbe!“ und führt die Akteure und den Zuschauer damit aus dem Trip hinaus. Die ganze Sequenz kommt ohne Musik aus und wechselt bei der Darstellung des Rauschzustandes zwischen Innen- und Außenperspektive der Figuren hin und her. Auffällig ist, dass die Sequenz keine narratologische Funktion zu erfüllen scheint – sie ist nicht wichtig für die Handlung des Films, existiert von ihr losgelöst. Um so bedeutsamer sind aber ihre soziosemiotischen Bedeutungen: Der elementare Widerspruch von Subjektivität des Rausches und allgemeine Zugänglichkeit seiner filmischen Repräsentation wird hier also aufgehoben, indem Rausch als kollektive Erfahrung ausgewiesen wird - Rausch als Kollektivierungsform, als gruppenspezifische Erfahrung und damit auch als Differenzenerfahrung von „wir“ und „die anderen“. Dass die Rauschszene in *EASY RIDER* die subkulturelle Funktion der Drogen als Differenzmarkierung von Jugend- oder Alternativkulturen und der bürgerlichen Rahmenkultur nachzeichnet, sei nur am Rande vermerkt.

Sex, Tod und Gewalt werden dem Mainstreamkino als Sujet der Rauschdarstellung auch in den Folgejahren erhalten bleiben. Rausch wird zu einem Teil der Handlung, übernimmt selbst narrative Funktionen. In *ALTERED STATES* reihen sich die Rauschdarstellungen der verschiedenen Trips des von William

Hurt gespielten Dr. Jessup notwendig in die Handlung des Films ein. Dr. Jessup, ein in der Tradition der Psychonauten stehender Wissenschaftler, bedient sich in Selbstversuchen trance-induzierender Techniken. Neben psychedelischen Drogen sind dies längere Aufenthalte im Isolationstank, in dem Versuchspersonen in körperwarmem Wasser unter extremer Reizarmut stehen, so dass binnen kurzer Zeit selbst-erzeugte Scheinreize zu Wahrnehmungen führen, die keinen äußeren Anlaß haben. Es geht Jessup darum, Substanzen zu finden, die für Schizophrene spezifisch sind und die die Grundlage für Medikamente bilden können, um die Krankheit zu heilen (oder zumindest zu lindern). Jessup bezeichnet Wahnsinn als einen „anderen Bewusstseinszustand“ (die „Altered States“ des Titels), den es zu erforschen gilt – er ist eigentlich auf der Suche nach dem wahren Ich, das medizinische Interesse wird schnell lesbar als nur vorgeschobene Fassade, das eigentliche Ziel ist eine radikale Selbsterforschung. Die Suche führt Jessup durch verschiedene Trips, die sich aus surrealen, religiös gefärbten, Bilderwelten, Sex und Gewalt zusammensetzen. Jessup ist ein religiöser Mensch, was sich in den Bilderwelten seiner Halluzinationen niederschlägt, aber auch in seinem Alltag. So antwortet er, als seine Frau Emily ihn während eines im Wassertank imaginierten Beischlafs fragt, woran er denke: „Ich habe an Gott gedacht“, worauf sie erwidert: „Sogar Sex ist für dich eine mystische Erfahrung“ - und es wird greifbar, wie sehr sich die Erlebniswelt der Halluzinationen nach dem Persönlichkeitsmodell des Films aus dem Unterbewusstsein des Halluzinierenden bedient.

Doch der Film geht noch weiter, wenn er unterstellt, dass Visionen und Halluzinationen nicht auf den Rausch beschränkt bleiben, sondern ein Eigenleben generieren. Als wolle er die ältere Formeln von den Geistern, die einer rief und die er nicht mehr loswird, vermählen mit der These, dass im Rausch die Kontrolle des Alltagslebens untergeht und die Berauschten zu unkontrollierbaren Wesen einer Zwischensphäre zwischen Mensch und Tier mutieren, verwischt der Film die Grenze zwischen Realität und Rausch (die im Film ja immer nur eine symbolische Trennung ist - beide sind Bild, beide sind inszeniert, nur durch das interpretierende Bewusstsein des Zuschauers voneinander geschieden). Als Jessup mit seinen Forschungen einen Schritt weiter geht und an einer mexikanischen Pilzzeremonie teilnimmt, steigert sich die Intensität seiner Halluzinationen, die Farben werden greller, die Bilder gewaltiger und die

Symboliken von Sex, Gewalt und Tod offenbaren sich immer klarer - so weit, dass das Rauscherleben in die Realität hinaustritt: Der Berauschte reißt in seiner Vision und in der Realität eine Ziege.

Im weiteren Verlauf des Films werden seine Halluzinationen immer mehr zur Wirklichkeit, Jessup verwandelt sich in einen Affenmenschen und schließlich vor den Augen seiner Freunde und Kollegen (die kurioserweise an seinen Visionen über einen Bildschirm teilhaben) zu einem formlosen Malstrom, in dessen Zentrum er sich mit Gott versöhnt. Am Ende des Rausches steht nicht die Erfahrung eines klar umgrenzten Ichs, sondern einer radikalen Entgrenzung, einer Auflösung des Subjekts und eines Eingehens in allgemeine kosmisch-transzendente Zustände. Der Film endet mit einem weiteren Verlust der körperlichen Form, in dessen Verlauf Jessup sich aufzulösen droht, ebenso wie Emily, die durch seine Berührung *infiziert* zu sein scheint. Es gelingt Jessup allerdings in letzter Sekunde, sich und Emily zu retten.

Es ist schwierig, die Darstellungen von Rauschzuständen im Film auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen. Inhaltlich beziehen sich die Bilder und Geräusche oder Musiken auf die dargestellte Figur und ihren Erfahrungshorizont - der Halluzinierende *bestimmt* die Halluzination, da sich Visionen, Halluzinationen und Träume aus dem Unterbewusstsein speisen. Vergleichen lassen sich jedenfalls die Montageformen der Rauschsequenzen. Hier steht die Auflösung der Raum- und Zeitkohärenz ganz im Vordergrund. Der Ton läuft nicht synchron zum Bild, Bildabfolgen gehen in Zeitlupe oder Zeitraffer über, die Tonhöhe wird hoch- bzw. heruntergeregelt wie in *REQUIEM FOR A DREAM* (USA 2000) von Darren Aronofsky oder *GARDEN STATE* (USA 2005) von Zack Braff. Diese Techniken finden sich in zahllosen Darstellungen von Rauschzuständen. Sie sind meistens unabhängig von der Droge, die den jeweiligen Rausch einer Figur herbeiführt. Immer ist es die Entnormalisierung von Alltagswahrnehmungen, als trete der Berauschte aus dem normalen Zusammenhang seiner Teilhabe an Wirklichkeit heraus und beträte eine Welt, die anders ist als die gewohnte.

In Filmen wie *FEAR AND LOATHING IN LAS VEGAS* (USA 1998, Terry Gilliam) oder *TRAINSPOTTING* (Großbritannien 1995, Danny Boyle) wird sogar die Veränderung oder Verformung der Wirklichkeit in die Rauschdarstellung mit einbezogen. Es können

plötzlich Fledermäuse auftauchen, die nur für eine Person sichtbar sind, der Boden fängt an, sich zu verflüssigen oder man gleitet langsam mit dem Teppich in ein Grab, das sich im Boden unter einem geöffnet hat. Nichts ist dem Berauschten mehr vollständig vertraut, er verläßt den Raum eigener Welt-Sicherheit und vor allem die Welt der anderen. Es ist die Gemeinsamkeit der Wahrnehmungen, die Möglichkeit, sich darüber zu verständigen, dass Sinnesindrücke geteilt sind, die den einzelnen mit der sozialen Welt verbinden und die ihm jene Vertrautheit mit der Realität geben, die ein Handeln anderen gegenüber ermöglicht. All dieses schwindet im Rausch, der einzelne wird ganz auf sich zurückgeworfen, seine Wahrnehmungen sind keine geteilten Wahrnehmungen mehr. Wie oben schon gesagt: Es war das Anliegen der Psychonauten, in dieser radikalen Versenkung des Subjekts in sich selbst Realitäten und kreative Potentiale zu entdecken, die sowohl zur Ich-Findung oder -Vertiefung wie auch zur Eroberung neuer künstlerischer Ausdrucksräume dienen könnten. Die Realität geht im Rausch nicht verloren, auch das war allen Psychonauten klar. Der Rausch ist eine Insel im Alltagsleben, ein Ausnahmezustand, etwas Besonderes, dem das Normale entgegensteht (darum auch spricht man vom *trip*, als sei der Rausch ein Ausflug aus dem Alltag). Die Rausch-Filme inszenieren auch diese Differenz fast immer mit: Die Innenperspektive der Berauschten wird von einer Außenperspektive begleitet, die zeigt, wie die Umgebung auf den Berauschten reagiert – der Konflikt zwischen Illusion und Wirklichkeit wird so ebenso deutlich wie der Bruch, durch den der Berauschte vom Realen getrennt ist.

Empathie und Rausch

Beide Ansichtsweisen – Innen wie Außen – sind wichtig, um dem Zuschauer das Seelen- und Gefühlsleben des Berauschten zu vermitteln. Rauscherfahrungen im Film sind Darstellungen des Rausches, sie gehören in aller Regel in eine Geschichte - und sie sind für einen Zuschauer gemacht. Da Film als Medium darauf ausgerichtet ist, den Zuschauer emotional zu berühren, müssen auch die Rauschszene in einem jeweiligen Film unter diesem Aspekt betrachtet werden. Filmische Darstellung sieht den Zuschauer vor, ist auf ihn ausgerichtet, bereitet seine Rezeption vor und steuert sie.

Als zentrale und innerhalb des Komplexes der Rauschdarstellung wohl fruchtbarste Komponente der affektuellen Rezeption sollte die *Empathie* genannt werden. Empathie ist eine der zentralen Formen des Versetzens in die Wahrnehmungsperspektiven dargestellter Figuren (11). Die Empathisierung kann durch die Wahrnehmung des emotionalen Ausdrucksverhaltens eines Anderen geschehen (ausdrucksvermittelte Empathie) oder durch die Wahrnehmung der Situation, in der sich der Andere befindet (situationsvermittelte Empathie). Rauschdarstellungen bedienen sich beider, der Innen- wie auch der Außenwahrnehmung von Figuren. Bei der ausdrucksvermittelten Empathie interpretiert man den emotionalen Ausdruck einer Figur und fühlt – im Idealfall - mit ihr mit. Aus welchen Affekten sich dieses Mit-Gefühl zusammensetzt, ist von Faktoren wie Stimmung, Empathiebereitschaft usw. abhängig. Situationsvermittelte Empathie funktioniert über Perspektiven-Induktion. Man versetzt sich in die Lage des Anderen, stellt sich seinen Standpunkt resp. seine Sichtweise vor – und zwar unabhängig von der eigenen Perspektive. Diese beiden Wahrnehmungsmöglichkeiten bilden die informationelle Grundlage für empathisches Erleben.

Empathie ist als kognitive Fähigkeit anzusehen, die sich „aus dem Wissen und dem Verstehen des Gefühls“ (12) eines Anderen ergibt. Das Wissen um den Rauschzustand einer Filmfigur, das den Zuschauer verstehen lässt, was diese Person auf der Leinwand erlebt, versuchen die verschiedenen Darstellungsarten von Rausch zu vermitteln. Durch das Sichtbarmachen – die visuelle Ausformulierung – der Halluzinationen, die der Rausch mit sich bringt, wird dem Zuschauer z.B. die Möglichkeit gegeben, sich in die Perspektive der Figur hineinzusetzen und auf die Situation emotional zu reagieren. Der Zuschauer wird meist in der Situation zwischen der Individuation des Rausches und der Normalität der erzählten Welt gehalten. Man sieht Bilder des Rausches, wie sie der Berauschte sehen mag; im Gegenstoß sieht man aber den Berauschten selbst. So ist man „in“ der Rauschwahrnehmung und zugleich außerhalb ihrer. Und man ist nicht ganz bei der Figur und dem, was sie erlebt, sondern sieht zugleich, wie sie auf das reagiert, was sie wahrnimmt, was keine der anderen Figuren der erzählten Welt wahrnehmen kann. Empathisch ist es dem Zuschauer so möglich, Rausch-Erfahrung als eine „doppelte Anteilnahme“ nachzubilden: als Begleiter des Berauschten in den Rauschzustand und seine inneren Bilderwelten selbst

und als Beobachter der Reaktionen des Berauschten auf das, was ihm widerfährt. Gerade jene zweite, dem Rausch äußere Sphäre wird in Filmen wie in *FEAR AND LOATHING IN LAS VEGAS* noch unterstrichen, wenn neben den Berauschten auch Figuren der Umgebung auftreten, die ihrerseits auf den Zustand der Berauschten reagieren.

„Gib den Figuren ein Geheimnis, eine unausgesprochene Sehnsucht, eine Begierde, eine Schuld oder eine traumatisierte Erfahrung“, ist eine alte Drehbuch-Weisheit. Das unausgesprochene Innen einer Figur wird im normalen Spielfilm nur angedeutet, es muß erschlossen werden. Rausch-Filme akzentuieren die Differenz von Innen und Außen dagegen, und sie zeigen häufig, dass das Innere der Wahrnehmungen einer Figur und ihr Äußeres auseinanderklaffen. Und wenn man zudem konzidiert, dass die Rausch-Welten von Angst und Horror besetzt sind, dass sie das Innenleben der Rausch-Figuren als Welten unbennenbarer Bedrohungen und Gefährdungen ausweisen, dann radikalieren sie die Differenz, in der sich die berauschte Figur zu ihrer Umwelt befindet. Auch dieses ist für den empathischen Nachvollzug des Geschehens von größter Bedeutung, weil der Zuschauer beide Perspektiven aktivieren muß - die der Realität der anderen, aus der sich der Berauschte zeitweilig zurückgezogen hat, und seine psychische Realität andererseits. Rausch-Empathien sind janusgesichtig und positionieren den Zuschauer in einer ganz eigenen Weise.

The Downward Spiral: Sucht und Gewalt

Aber wie lange hält der Rausch an? Sicher nie lang genug. Darum sehnt sich der Berauschte nach einer Wiederholung – ob es nun ein guter Trip oder ein schlechter Trip gewesen ist. Letztendlich bedeuten Rausch und seine Wiederholung Sucht. Sucht und Gewalt.

Auch Freud endete bei der Sucht – sei es nicht vom Kokain, so doch sicher vom Nikotin. Diese Sucht wird bei Freud als „gegen sich selbst gerichtete Aggression“ angesehen, einer „Komponente jeglichen Rauschkonsums“, der Ursache für die Krebserkrankung der Nasenschleimhaut, die im April 1923 bei ihm diagnostiziert wurde (13). Und selbst diese Diagnose führten Freud und das Kokain wieder zusammen, denn ihm wurden vom befreundeten Dr. Fließ mit Kokainlösung getränkte Wattebäusche zur loka-

len Anästhesierung der verantwortlichen Stellen verschrieben (14). Sucht als ständige gewollte Wiederherstellung eines Rauschzustandes und Gewalt als Mittel zum nächsten Rausch oder – bei einem schlechten Trip – als Mittel, aus dem Rauschbedürfnis hervorzutreten. Aber immer wieder Gewalt gegen sich selbst. Harry, einer der Protagonisten aus *REQUIEM FOR A DREAM*, opfert der Sucht und damit dem Rausch seinen linken Arm, seine Freundin Marion ihren Körper. Bill Lee, der Schriftsteller aus *NAKED LUNCH* (USA 1991, David Cronenberg), erschießt im Rausch seine Frau und flüchtet sich in einer Welt voller fremdartiger Wesen, Sex und Gewalt.

Die Konjunktion von Drogenrausch und Gewalt hat eine lange abendländische Geschichte. Schon 1885 hat der Engländer Luis Stevenson sie zusammengebracht. In seinem Roman *Dr. Jekyll und Mr. Hyde*, den er im Kokainrausch geschrieben hat, da er die Droge unwissentlich als Medizin verschrieben bekommen hatte, schreibt er über einen Persönlichkeitszerfall, wie er oft bei chronischem Kokainkonsum auftritt: Der kultivierte Dr. Jekyll verwandelt sich nach Einnahme eines brodelnden Reagenzes in den gewalttätigen Mr. Hyde.

Das mögliche Ende der Sucht und des Rausches ist zweigeteilt: Entweder entkommt man der abwärts drehenden Spirale und entsagt dem Rausch oder man wird von ihr hinabgerissen. Den meisten Protagonisten in den genannten Filmen geht es so: Harry endet mit amputiertem Arm im Krankenhaus, sein Kumpel Tyron im Gefängnis, seine speed-süchtige Mutter in der Irrenanstalt und Ross schläft allein in der Wüste. Dr. Jessop, der an sich selbst experimentierende Wissenschaftler, allerdings kann sich und Emily schließlich befreien und schließt den Film *ALTERED STATES* mit den Worten ab: „Ich liebe dich, Emily!“

Anmerkungen

- (1) Aldous Huxley: Die Pforten der Wahrnehmung. Himmel und Hölle. München: Piper 1970, S. 7f.
- (2) Albrecht Hirschmüller (Hg.): Sigmund Freud. Schriften über Kokain. Frankfurt: Fischer 1996, S. 21. Erinnerung sei auch an den Film *THE SEVEN-PER-CENT SOLUTION* (Großbritannien 1976, Herbert Ross; der deutsche Titel ist bezeichnenderweise: *KEIN KOKS FÜR SHERLOCK HOLMES*), in der Kokainist Sherlock Holmes, der Freud in Wien aufsucht, um von seiner Sucht zu genesen.
- (3) Jürgen vom Scheidt: Freud und das Kokain. München: Kindler 1973, S. 29.
- (4) Ebd., S. 27.

- (5) Ebd., S. 27.
- (6) Sigmund Freud: Studienausgabe. Band I: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Frankfurt: Fischer 1969, S. 107.
- (7) Irmela Schneider: Filmwahrnehmung und Traum. Ein theoriegeschichtlicher Streifzug. In: Träumungen. Traumerzählung in Film und Literatur. Hrsg. v. Bernard Dieterle. St. Augustin: Gardez!-Vlg. 1998, S. 23-46.
- (8) Ariane Beyn: Psych-Out. In: Starship, 5, Seiten 77ff.
- (9) Ebd.
- (10) Ebd. Zu den Darstellungsmitteln des Films FEAR AND LOATHING IN LAS VEGAS vgl. Tons May: Fear and Loathing in Las Vegas. In: Addicted. The Myth and Menace of Drugs in Film. London: Creation Books 2000, S. 215-249.
- (11) Hans J. Wulff: Affekt / Mood. In: Medienwissenschaft / Kiel: Berichte und Papiere 5, 1999. Vgl. Dazu auch Wulffs: Empathie als Dimension des Filmverstehens. Ein Thesenpapier. In: Montage / AV 12,1, 2003, S. 136-161.
- (12) Sok-Rok Song: Empathie und Gewalt. Studie zur Bedeutung von Empathiefähigkeit für Gewaltprävention. Berlin: Logos 2001, S. 106f.
- (13) Jürg Kollbrunner: Der kranke Freud. Stuttgart: J.G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger 2001, S. 277.
- (14) Jahrbuch der Psychoanalyse. Beiträge zur Theorie und Praxis 15, 1983, S. 203.