

»TAKING IT TO THE STREETS...« PSYCHOTHERAPIE, DROGEN UND PSYCHEDELIC ROCK: EIN FORSCHUNGSÜBERBLICK

Jörg Fachner

1. Gedankengefängnisse

Das Thema Drogen und Musik zu behandeln, das Für und Wider nicht-alltäglicher Erfahrungswelten insbesondere im Zusammenhang mit Jugendkulturen verantwortungsvoll darzustellen, ist eine heikle Sache. Schnell kann bei Lesern, die Drogenkonsum kategorisch ablehnen, eine Aussage zu positiv klingen und der Autor sieht sich mit dem Vorwurf der Drogenverherrlichung konfrontiert. Anderen hingegen klingt dieselbe Aussage schon zu plakativ und nach »erhobenem Zeigefinger«: ein unvermeidliches Problem bei der Auseinandersetzung mit tabuisierten Themen. Eine auf dem gegenwärtigen Kenntnisstand fußende sachliche und abwägende Darstellung sollte daher die Leitlinie einer wissenschaftlichen Betrachtung bilden. Doch ist dies einfacher gesagt als getan, kann doch schon die Auswahl der herangezogenen Informationen, ihrer Quellen und Verfasser als tendenziös rezipiert werden. Zudem hat jede wissenschaftliche Disziplin im Sinne Foucaults (1977) ihr eigenes Panoptikum, welches – auch wenn Interdisziplinarität erwünscht ist – oft inkompatibel mit der Nomenklatur und Systematik anderer Disziplinen ist. Wie schon Stephan Quensel feststellte, wird die Forschung über Drogen und ihren Gebrauch von gesellschaftlich konstruierten »Gedankengefängnissen« dominiert, die den freien Blick auf die jeweilige Problematik erschweren (s. dazu Kolte u.a. 2001).

Dies im Hinterkopf, wird im Folgenden der Versuch unternommen, die Entwicklung des Psychedelic Rock vor dem Hintergrund der in den frühen 1960er Jahren betriebenen, drogengestützten Psychotherapieforschung sowie des daraus in der counter culture abgeleiteten Ideals der Bewusstseins-erweiterung zu diskutieren.

2. Psychedelic Rock

Psychedelika [gr. für »psyche delos« die Seele, das Bewusstsein erweiternd] wie LSD, Meskalin, Psilocybin etc. wird nachgesagt, einen Zugang zum »kollektiven Unterbewussten der Menschheit« zu ermöglichen, und mit dieser Absicht wurden sie schon in den 1950er und 60er Jahren für psychotherapeutische Zwecke genutzt (Grof 1983; Leary 1997; Melechi 1997). Dabei wurden Psychedelika als Aktivierungsmittel eingesetzt, das die neurologischen Filtersysteme der Wahrnehmung temporär schwächt. Sie rufen eine reiche Assoziationsflut an tiefer liegenden Erinnerungen, Bildern und Emotionen hervor, welche im therapeutischen Setting zu intensiven Auseinandersetzungen mit der eigenen Biographie und zu ihrer Aufarbeitung führen können. Ausgehend von Carl Gustav Jungs Archetypenlehre, die postuliert, dass das Wissen der Menschheitsgeschichte als psychogenetische Erbinformation im kollektiven Unbewussten zugänglich ist, der Alltagswahrnehmung aber nur in Momenten der Transzendenz offen steht, sollten psychedelische Erfahrungen ermöglicht werden, die zu einer Bewusstseinsoffenbarung oder -erhellung führen sollten, die »einen Einblick in die spirituellen Grundgegebenheiten des Universums im allgemeinen und die ganz individuelle Bestimmung im besonderen« bieten sollten (Metzner 1992: 71).

Hans Hinrich Taeger untersuchte 1988 *Interpersonelle Zusammenhänge von Psychedelika und religiös-mystischen Aspekten in der Gegenkultur der 1970er Jahre*. Auf den LP-Hüllen und in den Songtexten von Popkünstlern dieser Zeit fand er viele Hinweise auf spirituelle Erfahrungsmuster und Haltungen von Musikern und Künstlern. Zahlreiche Bilder, Symbole und Texte zeugten von einer durch Psychedelika hervorgerufenen mystischen Erfahrung, wie sie schon von Jung beschrieben worden war (vgl. Taeger 1988: 131ff.). Ähnlich analysierte Sheila Whiteley (1992) Musikstücke von Pink Floyd, den Beatles und anderen Musikgruppen der 1960er und 70er Jahre. Sie entwickelte das Konzept des »Psychedelic Coding«, das symbolische und semiotische Kodierungen von Inhalten der psychedelischen Kultur beispielsweise in den Kompositionen von Jimi Hendrix beschreibt (Whiteley 1990). Durch die Analyse von Text und musikalischem Material diskutiert sie Verbindungen von kultureller Semantik und Drogenwirkungen in Musik und soziokulturellem Kontext der analysierten Bands, die sich in der Produktion eines bestimmten Sounds von anderen Bands unterschieden (Whiteley 1997). In Klang und Komposition, visueller Präsentation und in den Texten scheinen die durch Drogen gemachten psychedelischen Erfahrungen kreative Spuren bei der künstlerischen Verarbeitung der Erfahrungen zu hinterlassen, welche

im Sinne von Whiteley's »Psychedelic Coding« von jenen decodiert wurden, die aufgrund der Substanzwirkungsprofile und des Settings ähnliche Erfahrungen gemacht hatten.

Psychedelic Rock war gekennzeichnet durch einen – schon aus dem Jazz bekannten – experimentierfreudigen Umgang mit Songstrukturen, die sich teilweise, wie bei den frühen Pink Floyd, völlig auflösten, in Improvisationen übergingen oder als Klangcollage daherschwebten, abbrachen oder sich vielleicht zu einem Finale aufbauten. Im Psychedelic Rock schien sich als ein Effekt der Drogen die Länge der Songs auszuweiten, und die entstehenden Klänge wurden im Studio oder auf der Bühne verstärkt mit Klangmodulatoren wie Flanger und Phaser, oder mit Zeiteffekten wie Echo, Hall oder Rückwärtseinspielungen von Aufnahmesignalen bearbeitet.¹

Durch gezielten Einsatz von Klangmodulatoren und Studioteknik lässt sich eine »Musik produzieren, wie sie eine Person unter dem Einfluss von psychedelischen Drogen hören möchte« (Böhm 1999: 22). Nach Böhm sind Sound, Improvisation und Ekstase stilbildende Elemente des Psychedelic Rock oder auch Acid Rock. Als typische Vertreter der Kernphase dieses Musikstils (1965-69) sind Gruppen wie Pink Floyd, Grateful Dead, 13th Floor Elevators, Doors, Beatles, Byrds, Jimi Hendrix oder Hawkwind zu nennen (Joynson 1984). Am Beispiel der Beatles – insbesondere des Albums *Revolver* (1966) und des Songs »I Am The Walrus« (1967) – untersuchte Böhm mögliche Wirkungen von Psychedelika auf den kompositorischen Prozess. In der folgenden grafischen Darstellung des Sounddesigns von »Tomorrow Never Knows« zeigt Böhm beispielhaft, wie die ursprünglichen Aufnahmespuren oder zusätzlich eingefügte Bandschleifen durch den Einsatz der Studioteknologie zu einem psychedelischen Klangbild verfremdet wurden. Die Abstufung der Grautöne zeigt den Verfremdungsgrad des Originalsignals an (vgl. Abbildung 1).

1 Es würde den Rahmen sprengen, hier Innovationen der Studioteknologie zu diskutieren, welche möglicherweise von Psychedelika und den durch sie beeinflussten Klangvorstellungen oder -wahrnehmungen inspiriert wurden. Dies wäre jedoch eine eigene Untersuchung wert.

Tomorrow Never Knows

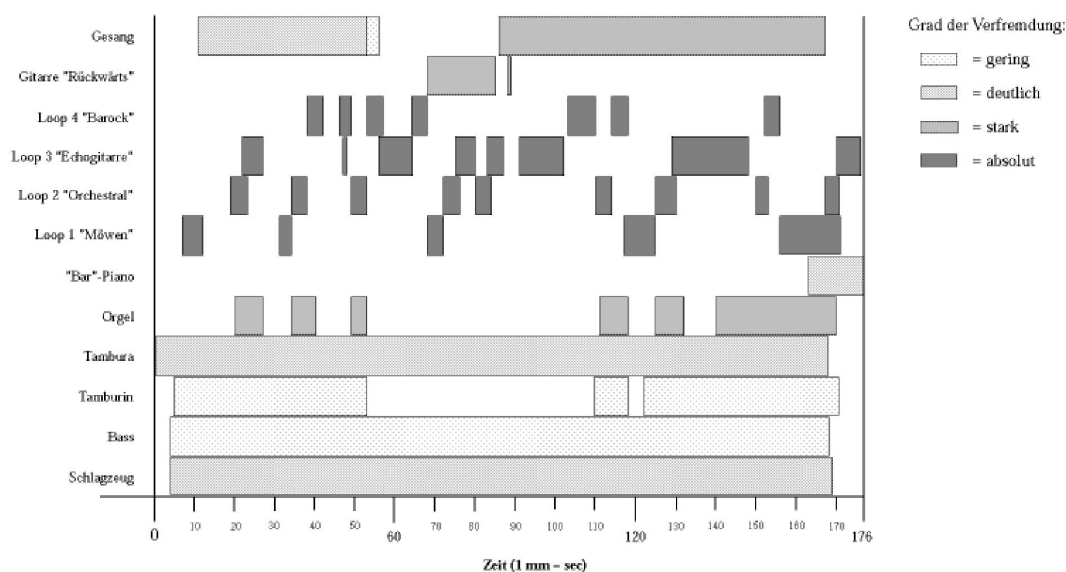


Abbildung 1. Verfremdung musikalischer Strukturen durch Klangmodulatoren, Echo und Hall.

Paul McCartney antwortete auf die Frage, was die Musik der Beatles in der Zeit der Veröffentlichung des Albums *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* inspiriert hätte oder zum Ausdruck bringen wolle:

»Vor allem Drogenerfahrungen. Aber versuchen sie sich zu erinnern, unser Drogenkonsum stand 1967 in einer langen Musikertradition. Wir wußten von Louis Armstrong, Duke Ellington und Count Basie, daß sie zeitlebens gekifft hatten. Nun war unsere Musikerszene dran, ihre Erfahrungen zu machen. Drogen fanden ihren Weg in alles, was wir taten. Sie färbten unsere Sicht der Dinge bunt. Ich glaube, daß wir damals realisierten, daß es weniger Grenzen für uns gab als wir angenommen hatten. Und uns wurde klar, daß wir Barrieren durchbrechen konnten« (McCartney in Davis/Pieper 1993: 7).

3. Kreativität und Drogen

Aus der Geschichte der Drogenprävention ist das Versagen einer Informationspolitik bekannt, die letztlich aus Hilflosigkeit eine bewusste Überzeichnung von Drogenwirkungen und somit eine gezielte Desinformation unternahm, um Jugendliche von Drogen fern zu halten (Musto 1987). Ein für die Populärmusikforschung in diesem Zusammenhang interessantes Beispiel ist der Film *Reefer Madness* (1936), in welchem die Ursachen der Lasterhaftigkeit der jugendlichen Tänzer der Jazzmusik und ihren Marihuana rauchenden Musikanten zugeschrieben werden (vgl. Fachner 2004). Doch die

Jugendlichen durchschauten solche Manöver, und so führten Informationen über Gewaltauslösung, Erbgutschädigung und medizinische Nutzlosigkeit, welche in den 1930er, 40er und 50er Jahren in den USA über Cannabis verbreitet wurden, dazu, dass die Jugendlichen den von staatlichen Stellen verbreiteten Informationen keinen Glauben mehr schenkten (vgl. Shapiro 1998; Sloman 1998). Im Gegenteil: der Konsum illegaler Drogen stieg deutlich an.

Der Trugschluss, dass Drogen kreativ machen würden, führte zu individuellen und sozialen Problemen und Missverständnissen, in deren Folge die mit Drogenkonsum attribuierten Pop- und Rockmusiker als Drogenpropagandisten stigmatisiert wurden und ihre Musik nicht mehr in den Massenmedien verbreitet werden sollte. Die expliziten Hinweise auf Drogenkonsum in den Songtexten von Rock- und Jazzmusikern wurden als eine Aufforderung zum Konsum verstanden und immer wieder wurden entsprechende Titel anhand mehr oder weniger willkürlich gewählter Kriterien bei Radiosendern auf den Index gesetzt (Shapiro 1998). Schwartz und Feinglass (1973) analysierten Songtexte und kamen wie andere Forscher (Douse 1973; Robinson/Pilskaln/Hirsch 1976) zu dem Schluss, dass die Inhalte nicht explizit zum Konsum aufforderten, sondern eher über Erfahrungen im Zusammenhang mit dem Konsum berichteten.

Eine Studie des Drogenkonsums in Filmen und Musik fand deutliche Hinweise auf eine hohe Präsenz und Akzeptanz legaler Drogen wie Alkohol, Kaffee und Nikotin (Roberts/Henriksen/Christenson 1999). Unter anderem wurden dabei 1000 Songtexte auf ihre Beziehungen zum Drogenkonsum untersucht. 27% der Songtexte benannten illegale Drogen, Alkohol oder Tabak, insgesamt 35% wiesen nach Auffassung der Untersucher einen Bezug zum Slang und zu Aktivitäten der Drogenszene auf, wie beispielsweise »I get high on you«. Insbesondere Marihuana war Gegenstand von 63% jener 182 Songtexte, die Bezug auf illegale Drogen nahmen, wobei hier die politisch intendierten Textinhalte, welche sich gegen die Illegalität des Cannabiskonsums richten, in die Auswertung miteinbezogen wurden. Auffallend häufig wurde im Vergleich zum Alternative Rock oder Heavy Metal in politisch motivierter US-amerikanischer HipHop-Musik über das Cannabisverbot und über die Wirkungen der Substanz getextet.

Nach Shapiro (1998) ist jeder populäre Musikstil Ausdruck eines Lebensstiles und entsprechender Konsumvorlieben der die Musikstile prägenden Künstler(szenen). So ist die Vorliebe einer kulturellen Szene für bestimmte Drogen immer auch eine Mode, sich »anzutörnen«, d.h. sich in bestimmte physiologische Zustände zu versetzen, um Alltägliches und Besonderes, Ereignisse und Stimmungen intensiver und aus einer anderen Perspektive zu

erfahren und die z.B. durch Cannabis veränderten metrischen Bezugsrahmen kreativ zu nutzen (Fachner 2000). Barbara Kerr (1992) fand in einer Befragung zu Konsumgewohnheiten unter Künstlern (n=86) unter Musikern eine signifikant höhere Konsumbereitschaft für Cannabis als bei anderen Künstlern.

Doch welcher der Künstler könnte, ohne soziale Benachteiligung fürchten zu müssen, ehrlich in der Öffentlichkeit über solche Fragen der Inspiration reden? Zumal es mitunter heikle juristische Konsequenzen zur Folge hat, wie zum Beispiel der Popsänger Xavier Naidoo nach einer kleinen Plauderei über seine Konsumvorlieben mit einer Illustrierten erfahren musste: Er bekam Besuch von der Polizei und konnte eine Gefängnisstrafe wegen Marihuanakonsums nur unter Auflagen abwenden (Schinkel 2000). Welcher Musiker würde seine Kreativität auf Cannabis reduzieren lassen, auch wenn viele der erfolgreichen und einflussreichen Jazzmusiker die Wirkungen schätz(t)en (Fachner 2003; Winick 1959)? »First you learn your instrument, then you learn music, then forget both of those and just blow«, pflegte Dizzy Gillespie zu sagen; das »just blow« jedoch war anscheinend auch Louis Armstrong oder Mezz Mezzrow (1946) mit Cannabis ein noch größerer Spaß (vgl. Behr 1982: 194ff.). Doch ärgerte sich Charlie Parker über naive junge Jazzmusiker, die seinem Heroinkonsum nacheiferten, weil sie glaubten, er würde nur deshalb so gut spielen und komponieren (vgl. Shapiro 1998: 90ff.). Eric Clapton, der ehemalige alkohol- und heroinabhängige Gitarrist und spätere Begründer der Drogentherapieeinrichtung »Crossroads« (2006), äußerte sich zu diesem Thema in einem Interview zu Kreativität und Drogenkonsum:

»To begin with, drink is very baffling and cunning. It's got a personality of its own. Part of the trap [of drugs and alcohol] is that they open the doors to unreleased channels or rooms you hadn't explored before or allowed to be open. A lot of my creative things came out first of all through marijuana. I started smoking when I was about eighteen or nineteen, and that would let out a whole string of humorous things as well as music. Then drink allowed me to be very self-piteous and opened up that whole kind of sorrowful musical side of myself. Unfortunately after that, the booze becomes more important than the doors it's opening, so that's the trap« (Clapton in Boyd 1992: 199).

Der Schlüssel ist eben nicht der Raum hinter der Tür. *What Were Once Vices Are Now Habits* — Was einst Hilfsmittel waren, sind nun Gewohnheiten, so betitelten die Doobie Brothers (Doobie: US-amerik. Slang für einen Marihuana-Joint) 1974 ein Album.

4. Übergangsrituale

»Sex and drugs and Rock'n'Roll, that's all my brain and body needs...« mit diesen Zeilen paraphrasierte der englische Musiker Ian Dury die Rituale der Jugendzeit und ihrer Übergänge zum Erwachsenenalter innerhalb von modernen Jugendkulturen. Grenzerfahrungen sind seit Menschengedenken Gegenstand von institutionalisierten Übergangsritualen (Turner 2005). Jugendliche testen körperliche, soziale und psychische Grenzen aus, um die eigene soziale und persönliche Identität zu bilden, um sich selber abzugrenzen und selbst zu erfahren. Es wird Nähe und Distanz zu Gleich- und Andersgesinnten erfahren und der Kontakt zum anderen Geschlecht gesucht. Die »Party« repräsentierte in den 1990er Jahren solche Aktivitäten, wo Jugendliche in ihrer Peergroup auf der Suche nach sich und nach dem Anderen sind (Collin/Godfrey 1998; Rill 2006). Erfahrungsgemäß löst Alkohol die Zunge und erleichtert so die Kontaktabahnung; ebenso kann es »schick«, »hip« oder »cool« sein, durch Ausprobieren anderer psychoaktiver Drogen als erfahren und schon erwachsen zu gelten. Dies verdeutlicht eine anekdotische Aussage eines US-amerikanischen Jugendlichen, welcher im Zuge der MTV-Sendung »I'm on Ecstasy« seine Meinung zu MDMA-Drogenerfahrungen im Zusammenhang mit Raveparties folgendermaßen formulierte:

»Es ist bedauerlich, wenn Leute damit [MDMA] nicht umgehen können, aber sie können es als Reifeprüfung sehen, so lernt man seine Grenzen kennen. Ich bin mir sicher, dass jeder von uns schon mal vor der Toilette stand und schwor, nie wieder Alkohol zu trinken. Das ist so in etwa dasselbe. Hin und wieder, besonders wenn man jung ist, muss man Grenzen überschreiten, um zu merken, wo die Grenze ist«.

Die Verbindung von Musik und Drogen ist sicherlich kein Phänomen, welches erst mit den 1960er Jahren aufgetreten ist. Mit »Wein, Weib und Gesang« feierten schon die Römer und in den bacchantischen Feiern des klassischen Griechenlandes wurden dem Wein psychedelisch wirksame Substanzen (Mutterkorn) beigefügt (Wasson/Hofmann/Ruck 1978). Drogen fanden sich in der Natur, wurden kultiviert und zumeist von erfahrenen Schamanen in Zeremonien zur Initiation oder für Stammesfeiern ausgegeben (Metzner 1992).

Walter Freeman (2000) diskutiert, wie Musik und Tanz mit der kulturellen Evolution des menschlichen Verhaltens und sozialen Bindungsformen in Beziehung standen. Er sieht einen Zusammenhang in dem tradierten Wissen über veränderte Wachbewusstseinszustände, die durch chemische und verhaltenstechnische Induktionsformen ausgelöst werden. Die so erreichten

Trancezustände dienen einerseits einer gezielten Durchbrechung von erlernten Gewohnheiten und Glaubenssystemen über die Wirklichkeit, aber andererseits auch einer erhöhten Aufnahmebereitschaft neuer Informationen. Solche gezielten Veränderungen führten möglicherweise zu Formationen von »eingeweihten« Gruppen und Vertrauen bei der Weitergabe von wichtigen Erkenntnissen. Insbesondere musikalische Fähigkeiten schienen für die effiziente Tradierung von Wissensbeständen von Bedeutung zu sein. De Rios und Grob (1994) betonen die durch Drogen erhöhte Suggestibilität, die für Adoleszente in kultischen Übergangszeremonien vom Kindes- zum Erwachsenenalter gezielt genutzt wird.

4.1. Ritual und Party

Ralph Metzner (1992) führt aus, dass die psychoaktiven Substanzen in den traditionellen Systemen der Bewusstseinsveränderung wie Schamanismus, Alchemie oder bei den indischen Saddhus immer als ein Sakrament angesehen wurden, als ein Mittel, die spirituellen Erfahrungen innerhalb der jeweiligen Kultur zu intensivieren. Die weißen Kolonialisten, welche die religiösen Praktiken nicht verstanden und sie als heidnisch abtaten, übernahmen die Drogen nur im Sinne eines Genussmittels, nicht aber die Zeremonien, in denen sie eingesetzt wurden. In den Zeremonien ging es darum, die Einheit von Religion und Natur, von Heilkunst und Psychotherapie an Körper, Seele und Geist in der Gemeinschaft zu erfahren und zu behandeln. Nach den Zeremonien wurden die Substanzen auch bei den abschließenden Festen ausgegeben und waren somit aber weiterhin Teil der gesamten Zeremonie (Metzner 1992). Viele Kulturen streben die Verbindung von bewusstseinsverändernden Drogen, rituellen Handlungsräumen und somit eine Verbindung von äußerer und innerer Erfahrung unter Anleitung und Führung durch einen Lehrer im rituellen Kontext an. Musik dient hierbei als ein »mentales Fortbewegungsmittel«, das die »Reisenden« durch den rituellen Kontext führt (De Rios 2006; Fachner 2006).

Die durch Drogen hervorgerufene Schwächung der Wahrnehmungsfilter wurde schon in den 1950er Jahren von Aldous Huxley als eine einfache und günstige Möglichkeit der Bewusstseinsweiterung diskutiert (vgl. Kupfer 1996: 201ff). Huxley betrachtete Psychedelika als natürliche Mittel zur allgemeinen Weiterbildung, zur spirituellen Entwicklung und Vertiefung der Selbsterkenntnis. Leary entwickelte diese Idee weiter und beforschte von 1960-62 die möglichen Anwendungen von Psychedelika für psychotherapeutische Zwecke am Harvard Psychedelic Research Center (Leary 1997). Er beschrieb die für psychotherapeutische Sitzungen mit Psychedelika grundle-

gend wichtige Pragmatik von Set und Setting (s. auch Leary/Metzner/Alpert 1993). Das Set bedingt die inneren (Stimmung, Einstellungen, physiologische Konstitution, Biorhythmus) und das Setting die äußeren Umstände der Drogenerfahrung. Psychedelisch orientierte Psychotherapeuten betonten die Notwendigkeit eines einfühlbaren Behandlungsraumes, weil alle Umgebungsfaktoren durch die Droge verstärkt auf das Erleben einwirken und Bedeutung für die Person haben können (Eisner 1997). Die Beachtung von richtigen geographischen Gegebenheiten, Berücksichtigung der Qualitäten des Ortes und der persönlich richtigen Zeit für den Klienten sind für eine psychotherapeutisch orientierte, psychedelische Sitzung von Bedeutung (Hess 1992; Rätsch 1992).

4.2. *Takin' It To The Streets...* (Doobie Brothers)

Ähnlich wie bei der Verweltlichung psychoaktiver Substanzen seitens der Kolonialisten erging es den Ansätzen der psychedelischen Psychotherapie und ihren Drogen in den 1960er Jahren. Die von Metzner oben beschriebenen »Party«-Aspekte nach den Zeremonien wurden in der profanen Anwendung der sakralen Drogen als Genussmittel seitens der westlichen Zivilisation säkularisiert. Die zu Beginn mehr therapeutisch geplante Erweiterung des Bewusstseins mit Hilfe von Psychedelika und unter Anleitung durch einen Lehrer popularisierte sich im Laufe der »psychedelischen Revolution« der 1960er Jahre (Melechi 1997).

Einen Anteil an dieser Entwicklung hatte sicherlich die durch die Massenmedien populär gemachte Hippiekultur der 1960er Jahre. War in der Frühzeit der Hippiekultur (1962-1965) der kollektive »Drop-Out« durch gemeinsamen Psychedelika-Konsum noch ein soziales Experiment in einem relativ geschützten und überschaubaren rituellen Kontext (Wolfe 1989), war ab 1966 der Zustrom von Pharmako-Abenteurern und neugierigen Schaulustigen nicht mehr integrierbar. So hatten die Hippies selbst schon am 6. Oktober 1967 (dem ersten Jahrestag des LSD-Verbotes in den USA) den populären »Medien-Hippie« in einer Performance auf der Haight-Asbury Street in San Francisco öffentlich verbrannt und die Hippiekultur symbolisch zu Grabe getragen (Anonymus 1967; Lee/Shalin 1992). Durch Popularisierung und Vermarktung der Jugendkultur verwässerten die auf die Drogen bezogenen Ideen zu Klischees, welche den Zusammenhang von Situation und Bedeutung des Drogengebrauchs im Sinne einer Bewusstseinsweiterung außer Acht ließen (Tart 1993).

Die Zeit der großen und kleinen Popfestivals begann, bei welchen der Konsum von legalen und illegalen Drogen zur Festival- und Partykultur ge-

hört. Elemente des Settings (gedämpftes Licht, entspannte Atmosphäre, Kunstobjekte, Musik, bequemes Mobiliar) der psychedelisch orientierten psychotherapeutischen Verfahren wurden für öffentliche Inszenierungen verwendet und künstlerisch weiterentwickelt (hierzu Leary 1997; Wolfe 1989). Illumination, Interieur und Mobiliar orientierten sich dabei an orientalischen Teestuben, in denen Opium konsumiert wurde. Die Acid-Tests in San Francisco und Umgebung hingegen machten diese eher privaten Inszenierungen massenkompatibel. Tom Wolfe (1989) beschrieb in seinem Buch *The Electric Cool Aid Acid Test* die Geschichte Ken Kesey und seiner fahrenden Hippiekommune, den Merry Pranksters, die in bunt angemalten Bussen quer durch Amerika fuhren. Die Merry Pranksters experimentierten mit Lichtinstallationen, Lightshows, Stroboskopen, großformatigen Bildern mit mystisch anmutenden Motiven, Klangobjekten, Schauspiel, Kunstnebel etc. Immer ging es darum, Synchronizität von äußeren Ereignissen und inneren Prozessen von Gedanken, Wahrnehmung und Bedeutung zu erzeugen, wie Wolfe es von Ken Kesey erläutern lässt: »The mysteries of the synch!« (Kesey in Wolfe 1989: 233). Die in mystischen Erfahrungen erlebbare individuell bedeutsame Synchronizität von äußeren Ereignissen und inneren Prozessen des Erlebten und Wahrgenommenen wurde seinerzeit gezielt in den multimedial gestalteten Kontexten von Party, Festival, Performance und Konzert evoziert. Dieses Element der gezielten Kontextualisierung der Erfahrung findet sich auch in den multimedialen Umgebungen psychedelischer Musikperformances der 1960er Jahre, den Chill-out Räumen der Rave-Kultur, den Videoprojektionen von Pink Floyd und ihren Epigonen und ist mit Lightshow, Visuals und Kunstnebel ein popkultureller Bestandteil des Ambientes der musikalischen Aufführungspraxis geworden (vgl. Fachner 2004). »The idea went beyond what would later be known as mixed-media entertainment, now a standard practice in ›psychedelic discotheques‹ and so forth« (Wolfe 1989: 232).

In einer Untersuchung von Eichel und Troiden (1978) zeigten sich Unterschiede in den Konsummustern und -quantitäten von Klassik-, Jazz-, und Rockkonzertbesuchern. Insbesondere der Rockkonzertbesuch schien ein adäquates Setting für den Konsum zu sein. Hier ist aber nicht die therapeutische Führung durch einen Lehrer entscheidend, sondern der kulturelle Kontext eines Konzertes, die Musikszene oder Peergroup und die Musik. Waren die psychedelischen Konzertereignisse der 1960er und 1970er Jahre auch von den Musikern als ein Ort für psychedelische Erfahrungen geplant, bezweifelt Peter Hess (1992), ob ein heutiges »perfekt inszeniertes Massenspektakel« ohne Raum für improvisatorische Elemente für eine »fruchtbare psychedelische Erfahrung« der richtige Ort ist.

4.3. *Are You Experienced?*

Der Psychiater Ronald D. Laing veröffentlichte als Vertreter des »Personal Growth Movements« in den 1960er Jahren ein Buch mit dem Titel *Die Phänomenologie der Erfahrung*. In diesem Buch stellte er den Wert der Erfahrung für die persönliche Entwicklung und Lebensperspektive dar. Evidenz- und Grenzerfahrungen waren für ihn tiefgehende persönliche Erfahrungen, die dem Menschen auf seinem Weg eine Richtung gaben und als Referenz für die eigenen emotionalen und intellektuellen Bewertungen dienen (Laing 1969). Das Ziel des »Growth Movements« war die Individualität, war Selbsterfahrung und Persönlichkeitsentwicklung, war auch ein Blick und eine Reise nach innen.

Die Frage *Are You Experienced?* stellte 1967 auch das Debüt-Album der Jimi Hendrix Experience und verwies implizit auf diese Bewegung. Eine Erfahrung zu haben, bedeutete »progressiven« jungen Erwachsenen dann auch mehr, als einen erlernten Inhalt zu kognizieren, reproduzieren oder zu repetieren, denn bei der Erfahrung geht das »Probieren über das Studieren«, es geht um die eigene Erfahrung. Einer Polizeikette gegenüber zu stehen oder vor Wasserwerfern zu fliehen, war eine deutlichere, physische Erfahrung von Machtverhältnissen als in der Universität über strukturelle Gewalt zu diskutieren, wie Baumann (1975) es in seinem Buch über die »umherschweifenden Haschrebellen« darstellte. Danach war es für ihn einfach, eine »kritische Theorie der Gesellschaft« zu formulieren, denn die Erfahrung vermittelte sich ganzheitlich. Angst wurde erlebt, Verletzung gespürt, gesellschaftliche Realität vermittelte sich physisch.

Auch Musik auf einem Festival zu hören und mit anderen gemeinsam zu erleben, war eine neue sinnlich intensive Erfahrung der Musik; die von Schweiß und Rauch getränkte Luft in einem Club während eines Live-Konzertes zu spüren, ist etwas anderes, als eine Aufzeichnung desselben Events im Fernsehen zu verfolgen. Die »psychedelische Revolution« brachte diese persönliche Welt der Erfahrungen dann vorübergehend auf einen Nenner: Da ich durch psychoaktive, psychedelische Substanzen die Möglichkeit anderer Wirklichkeiten erleben kann, wenn ich feststellen kann, dass sich mein Bewusstsein an einen »Realitätstunnel« haftet, welcher mein »mind« auf ein »Funktionieren innerhalb eines tradierten Verhaltenskodex konditioniert« hat und »mein Verhalten ein programmiertes In- und Outputverhalten von Spielregeln« ist (Wilson 1988), dann bedeutet Zeit zu haben und die Gegenwart zu genießen, dann bedeutet Lust und Liebe, »Sex and Drugs and Rock'n'Roll« zu erleben, aus dem gesellschaftlichen Prägungsprogramm aus-

zusteigen. Die Bücher der Autoren Leary, Wilson, Watts, Ginsberg, Kerouac etc., die diese gegengesellschaftliche Do-it-yourself-Therapie mit wissenschaftlichem Anspruch zu vermitteln suchten, verkauften sich dementsprechend.

4.4. Street-Setting im Hier und Jetzt

»We want the world and we want it now«, schrie Jim Morrison von den Doors ins Publikum und zielte auf die Heuchelei des ewigen Aufschubes der Erfahrung durch eine ›straighte‹ Karriereplanung, Urlaubsregelung und Altersvorsorge. Morrison wollte die Welt *jetzt* erfahren, nicht erst, wenn alle Pflichten getan waren oder er im Rentenalter war. Dieser Meinung waren dann auch all diejenigen, die sich für einen Lebensstil entschieden, welcher die Gegenwart, das Hier und Jetzt der Erfahrung, in den Mittelpunkt ihrer Lebensplanung stellte.

In der Gegenkultur der Hippies veränderte sich die psychotherapeutisch geprägte Einstellung eines geführten Settings hin zu einer risikobereiten Settingerfahrung im hier und jetzt Vorgefundenen. Die Verbindung von Lebensstil und Drogenerfahrung wurde Anfang der 1960er in politisch-spirituelle Dimensionen erweitert. Unter Set und Setting verstanden die Prankster und Kesey immer die Situation, in der sie sich gerade befanden.

»Leary und Alpert predigen die ›inneren und äußeren Umstände‹. Alles am LSD-Nehmen, das heißt daran, ein erfolgreiches, Freakout-freies LSD-Erlebnis zu haben, hinge von den inneren und äußeren Umständen ab.«

Nach einer Beschreibung der kostspieligen Inneneinrichtung, angefangen von turkmenischen Wandbehängen, griechischen Ziegenlederteppichen bis zur feierlichen Mozartmusik wird Kesey ironisch:

»kurz gesagt: nimm es im abgeschiedenen Penthaus-Landsitz eines 60 000 Dollar Bohemians ... Scheiß drauf! Das zementierte doch bloß die Verdauungsschwierigkeiten der Vergangenheit, die ewigen Verzögerungen bei etwas, was jetzt passieren sollte. Lass die Umgebung so unheiter und grell sein wie Pranksterkünste sie nur schaffen konnten und lass die inneren Umstände bloß das sein, was du gerade im Kopf hast« (Wolfe 1989: 233, Übers. JF).

Das Modell der Bewusstseinsweiterung auf die politische und kulturelle Gegenwart zu übertragen und die Aufforderung, es »hier und jetzt« zu erleben, »es zu tun«, wie Jerry Rubin (1970) postulierte, war einerseits zwar eine »zeitgemäße« Erweiterung der psychotherapeutischen Tradition von Set und Setting, brachte aber die Gefahr mit sich, dass extreme Rauscherfahrungen von unerfahrenen oder insbesondere von vulnerablen Persön-

lichkeitennicht aufgearbeitet werden konnten. Für manche endete die zu naiv oder exzessiv betriebene »Magical Mystery Tour« in der Großstadt leider in einem längeren Klinikaufenthalt, wie z.B. bei Syd Barrett, dem ehemaligen Sänger und Mitgründer von Pink Floyd.

5. Everybody is smokin', but no one's getting high (John Lennon)

Was kam ist Geschichte: Sensations- und absatzorientierte Medien priesen die zunächst positiv und euphorisch in die Öffentlichkeit getragenen Drogen- und Psychotherapieerfahrungen von Prominenten wie z.B. Gary Grant der Leserschaft an (Ende der 1950er Jahre), berichteten dann aber ab 1969 von besorgten Eltern und verrückt gewordenen Kindern auf Hochhäusern, die Boulevardpresse inszenierte und übertrieb Berichte von Horrortrips auf Psychiatriestationen, kurzum, die naive öffentliche »Magical Mystery Tour« wurde im Zuge der sich wandelnden öffentlichen Berichterstattung zum sozialen Problem und zur Störung der öffentlichen Ordnung erklärt. In all dem Chaos verteilte der mittlerweile aus Harvard ausgeschiedene Timothy Leary »Pilze an Putzfrauen, Taxifahrer, Kellner, eigentlich an jeden, der es mit sich machen läßt« (W.S. Burroughs, zit. in Kupfer 1996: 351). Seine forschersischen Absichten waren längst einer politischen Intention gewichen, die fußend auf seinen Erfahrungen die Ideen einer durch Drogen veränderten Welt propagierten. Dies führte schließlich dazu, dass er von Richard Nixon zum gefährlichsten Mann der USA erklärt wurde.

Dass Grenzerfahrungen, welche mit Psychedelika gemacht worden sind, in den Alltag integriert werden müssen, war ein zentrales, therapeutisches Vorhaben psychedelischer Therapieansätze. Auf jede Sitzung mit Psychedelika folgten mindestens vier bis fünf Sitzungen, in denen das Erfahrene psychotherapeutisch aufgearbeitet wurde (Grof 1983). Auslöser von psychotischen Episoden, insbesondere bei prämorbidem Persönlichkeiten, waren oft genug Erfahrungen eines veränderten Wachbewusstseinszustandes und Realitätserlebens, welche von der betroffenen Person nicht sinnvoll in ihr Leben integriert werden konnten (Hess 1992). Hier hat nach der Hippiezeit der Austausch über die Erfahrungen – wie noch in Wolfes Acid Test in all ihren Wirrnissen beschrieben – aufgehört, wurde im popkulturellen Generationenkonflikt als »typisches Kiffergequatsche« abgehandelt und zur kulturellen Randnote degradiert.

Schon die Grateful Dead richteten bei ihren Konzerten Versorgungszelte ein, in welchen adäquate, fachlich kompetente medizinische und psycholo-

gische Betreuung bei möglichen Drogenproblemen angeboten wurde (Gay 1972). Drogenberatungsmodelle wie Eve & Rave, welche die MDMA-Konsumenten vor Ort auf Rave-Parties bei Bedarf pragmatisch, durch Prüfung der Substanzqualitäten (Drug-Checking) und bei unangenehmen Erfahrungen mit Gesprächen oder Erster Hilfe versorgen, nehmen diese Tradition auf (Cousto 1995). Es ist ihnen wichtig, den Menschen, welche sich an den Grenzen ihrer persönlichen Realität fühlen, eine Korrekturhilfe ihrer Wahrnehmungen, Empfindungen oder mentalen Verirrungen anzubieten, bevor diese Erfahrungen in ein pathologisches Geschehen oder in einen blinden Schock mit aggressiver Reaktion gegen alles, was mit Grenzerfahrungen und Drogen in Verbindung steht, münden.

6. Literatur

- Anonymus (1967). »The Death of Hippie.« In: *Red House Books*, <http://www.redhousebooks.com/galleries/haight/death.htm>; letzter Zugriff: 3.10.2005.
- Baumann, Michael (1975). *Wie alles anfing*. München: Trikont.
- Behr, Hans Georg (1982). *Von Hanf ist die Rede*. Basel: Sphinx.
- Böhm, Thomas (1999). »Was ist Psychedelic Rock? Zum Einfluß von Drogen auf die Musik am Beispiel der Beatles und LSD.« In: *Erkenntniszuwachs durch Analyse. Populäre Musik auf dem Prüfstand*. Hg. v. Helmut Rösing und Thomas Phleps (= Beiträge zur Populärmusikforschung 24), Karben: Coda, S. 7-25.
- Böll, Heinrich (1963). *Ansichten eines Clowns*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Boyd, Jenny (1992). *Musicians in Tune. Seventy-five Contemporary Musicians Discuss the Creative Process*. New York: Fireside.
- Clapton, Eric (2006). »A Letter From Our Founder, Mr. Eric Clapton.« In: *Crossroads Center Website*, <http://crossroadsantigua.org/website/about/about1.html>; letzter Zugriff: 28.12.2006.
- Collin, Matthew, & Godfrey, John (1998). *Im Rausch der Sinne. Ecstasykultur & Acid House*. St. Andrä Wördern: Hannibal.
- Cousto, Hans (1995). *Vom Urkult zur Kultur. Drogen und Techno*. Solothurn: Nachtschatten.
- Davis, Andy / Pieper, Werner (1993). *Die psychedelischen Beatles*. Löhrbach: Werner Piepers MedienXperimente.
- De Rios, Marlene Dobkin (2006). »The Role of Music in Healing with Hallucinogens: Tribal and Western Studies.« In: *Music and Altered States. Consciousness, Transcendence, Therapy and Addiction*. Hg. v. David Aldridge und Jörg Fachner. London: Jessica Kingsley, S. 97-101.
- De Rios, Marlene Dobkin / Grob, Charles (1994). »Hallucinogenes, Suggestability and Adolescence in Cross-Cultural Perspective.« In: *Jahrbuch für Ethnomedizin und Bewußtseinsforschung / Yearbook for Ethnomedicine and the Study of Consciousness* 3. Hg. v. Christian Rätsch und John R. Baker. Berlin: VWB - Verlag für Wissenschaft und Bildung, S. 113-132.
- Douse, Michael. (1973). »Contemporary Music, Drug Attitudes and Drug Behaviour.« In: *Australian Journal of Social Issues* 8, Nr. 1, S. 74-80.

- Eichel, Glenn R. / Troiden, Richard Richard R. (1978). »The Domestication of Drug Effects: The Case of Marihuana.« In: *Journal of Psychedelic Drugs* 10, Nr. 2, S. 133-136.
- Eisner, Betty (1997). »Set, Setting and Matrix.« In: *Journal of Psychoactive Drugs* 29, Nr. 2, S. 213-216.
- Fachner, Jörg (2000). »Cannabis, Musik und ein veränderter metrischer Bezugsrahmen.« In: *Populäre Musik im kulturwissenschaftlichen Diskurs*. Hg. v. Helmut Rösing und Thomas Phleps (= Beiträge zur Populärmusikforschung 25/26). Karben: Coda, S. 107-122.
- Fachner, Jörg (2003). »Jazz, Improvisation and a Social Pharmacology of Music.« In: *Music Therapy Today* 4, Nr. 3, <http://www.musictherapyworld.net/modules/mmmagazine/showarticle.php?articletoshow=61>; letzter Zugriff: 20.9.2007.
- Fachner, Jörg (2004). »Clean up! ›Heimatschutz‹, Anti-Drogenpolitik und legislative Auswirkungen auf die Rave-Kultur nach dem 11. September 2001.« In: *9/11 – The world's all out of tune. Populäre Musik nach dem 11. September 2001*. Hg. v. Dietrich Helms und Thomas Phleps (= Beiträge zur Populärmusikforschung 32). Bielefeld: Transcript, S. 81-98.
- Fachner, Jörg (2006). »Music and Altered States of Consciousness: An Overview.« In: *Music and Altered States. Consciousness, Transcendence, Therapy and Addictions*. Hg. v. David Aldridge und Jörg Fachner. London: Jessica Kingsley, S. 15-37.
- Foucault, Michel (1977). *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Freeman, Walter (2000). »A Neurobiological Role of Music in Social Bonding.« In: *The Origins of Music*. Hg. v. Nils Lennart Wallin, Björn Merker und Steven Brown. Cambridge, Mass.: MIT Press, S. 411-424.
- Gay, George / Elsenbaumer, Robbie / Newmeyer, John (1972). »A Dash of M*A*S*H*. The Zep and the Dead: Head to Head.« In: *Journal of Psychedelic Drugs* 5, Nr. 2, S. 193-204.
- Grof, Stansilav (1983). *LSD-Psychotherapie*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Hess, Peter (1992). »Die Bedeutung der Musik für Set und Setting in veränderten Bewußtseinszuständen.« In: *Jahrbuch des Europäischen Collegiums für Bewußtseinsstudien 1992*. Hg. v. Hans Carl Leuner und Michael Schlichting. Berlin: VWB - Verlag für Wissenschaft und Bildung, S. 133-140.
- Joyson, Vernon (1984). *The Acid Trip. A Complete Guide to Psychedelic Music*. Todmorden: Babylon Books.
- Kerr, Barbara (1992). »Substance Abuse of Creatively Talented Adults.« In: *Journal of Creative Behaviour* 25, Nr. 2, S. 145-153.
- Kolte, Bernd / Prepelicza, Susanna / Schmidt-Semisch, Henning / Stöver, Hanno (2001). *Gedankengefängnisse Aufbrechen. Festschrift für Stephan Quensel zum 65. Geburtstag*, http://www.bisdro.uni-bremen.de/FSQUENSEL/festschrift_titel.htm; letzter Zugriff: 21.12.2005.
- Kupfer, Alexander (1996). *Göttliche Gifte. Kleine Kulturgeschichte des Rausches seit dem Garten Eden*. Stuttgart Weimar: J.B. Metzler.
- Laing, Ronald D. (1969). *Phänomenologie der Erfahrung*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Leary, Timothy (1997). *Denn sie wußten was sie tun*. München: Heyne.
- Leary, Timothy / Metzner, Ralph / Alpert, Richard (1993). *Psychedelische Erfahrungen*. Markt Erlbach: Raymond Martin.
- Lee, Martin A. / Shalin, Bruce (1992). *Acid Dreams*. New York: Grove Press.
- Melechi, Antonio (1997). *Psychedelia Britannica*. London: Turnaround.

- Metzner, Ralph (1992). »Molekulare Mystik: Die Rolle psychoaktiver Substanzen bei der Transformation des Bewußtseins.« In: *Das Tor zu den inneren Räumen*. Hg. v. Christian Rätsch. Südergellsen: Verlag Bruno Martin, S. 63-78.
- Mezzrow, Mezz (1946). *Really the Blues*. London: Flamingo / Harper Collins Publishers.
- Musto, David F. (1987). *The American Disease. Origins of Narcotic Control*. New York: Oxford University Press.
- Rätsch, Christian (1992). »Setting. Der Ort der psychedelischen Erfahrung im ethnographischen Kontext.« In: *Jahrbuch des Europäischen Collegiums für Bewußtseinsstudien..* Hg. v. Hans Carl Leuner und Michael Schlichting. Berlin: VWB - Verlag für Wissenschaft und Bildung, S. 123-132.
- Rill, Bill (2006, 1. Oktober). »Rave, Communitas, and Embodied Idealism.« In: *Music Therapy Today* 7, Nr. 3, S. 648-661, http://www.musictherapyworld.net/modules/mmmagazine/issues/20060929134150/20060929134848/MTT7_3_Rill.pdf; letzter Zugriff: 20.9.2007.
- Roberts, Donald F. / Henriksen, Lisa / Christenson, Peter G. (1999). *Substance Use in Popular Movies and Music*. Washington: White House Office of National Drug Control Policy; U.S. Department of Health and Human Services' Substance Abuse and Mental Health Services Administration.
- Robinson, John P. / Pilskaln, Robert / Hirsch, Paul (1976). »Protest Rock and Drugs.« In: *Journal of Communication Disorders* 26, Nr. 4, S. 125-136.
- Rubin, Jerry (1970). *Do it! Scenarios of the Revolution*. New York: Simon & Schuster.
- Schinkel, Arne (2000, ?? 9. November ??). »Bei Musiker Naidoo 48 Gramm Gras gefunden.« In: *123recht.net*, http://www.123recht.net/article.asp?a=382&f=news_aktuelles_xaviermaryjane&p=1; letzter Zugriff am 20.9.2007.
- Schwartz, Elaine / Feinglass, Sanford J. (1973). »Popular Music und Drug Lyrics: Analysis of a Scapegoat.« In: *US National Commission on Marijuana and Drug Abuse*. Bd. 2. Washington: US Government Printing Office, S. 718-746.
- Shapiro, Harry (1998). *Sky High. Drogenkultur im Musikbusiness*. St. Andrä-Wördern: Hannibal.
- Slooman, Larry (1998). *Reefer Madness. The History of Marijuana in America*. New York: St. Martin's Griffin.
- Szasz, Thomas (1978). *Das Ritual der Drogen*. Wien: Europaverlag.
- Taeger, Hans Hinrich (1988). *Spiritualität und Drogen. Interpersonelle Zusammenhänge von Psychedelika und religiös-mystischen Aspekten in der Gegenkultur der 70er Jahre*. Markt Erlbach: Raymond Martin.
- Tart, Charles (1993). »Marijuana Intoxikation, PSI and Spiritual Experience.« In: *Journal of the American Society for Psychical Research* 87, S. 149-170.
- Turner, Victor (2005). *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur*. Frankfurt/M.: Campus.
- Wasson, R. Gordon / Hofmann, Albert / Ruck, Carl A. P. (1978). *The Road to Eleusis: Unveiling the Secret of the Mysteries*. New York: Harcourt, Brace, Jovanovich.
- Whiteley, Sheila (1990). »Progressive Rock and Psychedelic Coding in the Work of Jimi Hendrix.« In: *Popular Music* 9, Nr. 1, S. 37-60.
- Whiteley, Sheila (1992). *The Space Between the Notes: Rock and the Counter Culture*. London: Routledge.
- Whiteley, Sheila (1997). »Altered Sounds.« In: *Psychedelia Britannica*. Hg. v. Antonio Melechi. London: Turnaround, S. 120-142.
- Wilson, Robert Anton (1988). *Der neue Prometheus*. Reinbek: Rowohlt.

Winick, Charles (1959). »The Use of Drugs by Jazz Musicians.« In: *Social Problems* 7, S. 240-253.

Wolfe, Tom (1989). *The Electric Cool Aid Acid Test*. New York: Bantam Books.

Filme

I'm on Ecstasy [Fernsehsendung] (2005). Gesendet auf MTV Deutschland am 4.10.2005.

Reefer Madness (1936). Regie: Louis Gasnier, Produzent: G. A. Hirliman. USA: Motion Picture Ventures.