



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Psychedelic Horror

Psychedelische Stilelemente in Roger Cormans Filmen  
nach Motiven von Edgar Allen Poe

Verfasser

Marius Magnus Mrkvicka

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin / Betreuer:

ao. Univ.-Prof. Dr. Rainer Maria Köppl

Mein besonderer Dank gilt meinen Eltern und Stefanie für ihre nicht enden wollende Geduld gepaart mit einer unermüdlichen Beharrlichkeit.

Für Lektorat, inhaltliche Kritik und die Entwirrung komplizierter Satzkonstruktionen danke ich Stefanie, Milena und Sabine.

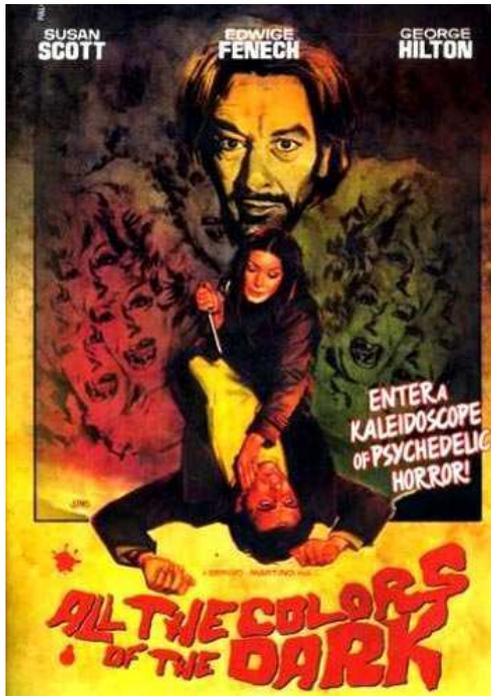
<b>1 Einleitung</b>	1
<b>2 Drogen- und Rauschfilme</b>	7
<b>3 Die 1000 Gesichter der Psychedelik</b>	13
3.1 Die Erfindung des Psychedelischen	13
3.2 Die drei Bedeutungsebenen des Psychedelischen	15
3.3 Psychedelische Drogen	16
3.4 Die psychedelische Erfahrung	18
3.5 Psychedelische Kunst oder psychedelischer Stil?	20
3.6 Psychedelische Kunst: Das Produkt psychedelischer Erfahrung?	22
3.7 Die Angst vor dem Schund	24
3.8 Allgemeine Aspekte des psychedelischen Stils	28
3.9 Die Psychedelik und das (kunsthistorische) Zitat	30
3.10 Der psychedelische Film	32
3.11 Psychedelische Stilmittel im Film	35
3.11.1 Farbe und Verformung bestimmen das Filmbild	36
3.11.2 Das Spiel mit der Zeit	38
3.11.3 Die Ausstattung	39
3.11.4 Der Klang der Halluzination	39
3.12 Psychedelika? Nein, Phantastica!	40
<b>4 Der Horror des Rausches</b>	42
4.1 Horrorfilme: der kleinste gemeinsame Nenner	42
4.1.1 Das Phantastische	42
4.1.2 Die Angst	45
4.2 Kann denn Psychedelik böse sein?	46
4.3 Der Rausch als Horrortrip	49
4.4 Was vom Rausch übrig bleibt	52
4.5 Propaganda gegen den Rausch	53
4.6 Der Rausch – Poetisch oder Phantastisch?	54
4.7 Das Phantastische und die Rauschkultur: Kinder des 19. Jahrhunderts	56
<b>5 Die Grundlage der Filme: Edgar Allen Poe</b>	57
5.1 Literaturverfilmung	57
5.2 Stimmung statt Handlung	57
5.3 Psychologisierung der Schauerliteratur	58

5.4 Verlust der Realität	59
5.5 Die Halluzination als Grundlage	60
5.6 Poe und das Opium	61
<b>6 Roger Corman und seine „Poe Filme“</b>	<b>64</b>
6.1 Roger Corman: Produzent, Regisseur, Verleiher und Mentor	64
6.2 Die Filme nach Edgar Allen Poe	66
6.3 Einordnung der „Poe-Filme“ ins Horrorgenre	66
6.4 Die Tendenz von B nach A – Produktion, Marketing und Vertrieb	68
6.5 Die Struktur des Publikums	71
6.6 Zyklus oder Einzelfilme?	73
6.7 Träume in Technicolor, Filme in Eastmancolor	75
<b>7 Die „Poe Filme“</b>	<b>78</b>
<b>7.1 House of Usher</b>	<b>78</b>
7.1.1 Synopse	78
7.1.2 Der Vorspann und Abspann	79
7.1.3 Eine Reise ins Unbewusste	81
7.1.4 Die künstlichen Paradiese	83
7.1.5 Der Exzess der Sinne	84
7.1.6 Psychedelische Malerei	85
7.1.7 Der Traum im Traum	89
7.1.8 Konklusion	91
<b>7.2 Pit and the Pendulum</b>	<b>92</b>
7.2.1 Synopse	92
7.2.2 Am Anfang war die Lightshow	93
7.2.3 Erinnerungen an bessere und schlechtere Tage	97
7.2.4 Angstvisionen unter dem Pendel	98
7.2.5 Konklusion	99
<b>7.3 Premature Burial</b>	<b>101</b>
7.3.1 Synopse	101
7.3.2 Prolog und Vorspann	102
7.3.3 Mehr Außenszenen, mehr Irrealität	103
7.3.4 Guy Carrells Horrortrip	104
7.3.5 Leichenhausvisionen	106
7.3.6 Konklusion	107

<b>7.4 The Masque of the Red Death</b>	109
7.4.1 Synopse	110
7.4.2 Innen und Außen	111
7.4.3 Farbige Zimmer – der Rausch als Ausstattung	111
7.4.4 Julianas Trip zum Teufel	115
7.4.5 Konklusion	116
<b>7.5 The Tomb of Ligeia</b>	118
7.5.1 Synopse	118
7.5.2 Erweiterte Wahrnehmungen und der Rausch der Erzählung	119
7.5.3 Die Rückkehr der Realität	121
7.5.4 Ein letzter Erkenntnistraum	122
7.5.5 Gedeckte Farben	123
7.5.6 Opium oder eine Prise LSD?	124
<b>8 Resümee</b>	126
<b>9 Abbildungen</b>	133
9.1 House of Usher	133
9.2 Pit and the Pendulum	140
9.3 Premature Burial	148
9.4 The Raven	152
9.5 The Masque of the Red Death	154
9.6 Tomb of Ligeia	160
<b>10 Mediografie</b>	163
10.1 Primärliteratur	163
10.2 Sekundärliteratur	163
10.3 Internetquellen	170
10.4 Filme	171
<b>11 Abstract</b>	173

## 1 Einleitung

„ENTER A KALEIDOSCOPE OF PSYCHEDELIC HORROR“



<sup>1</sup> 1972, als die psychedelische Kultur ein breitenwirksames Massenphänomen war, versuchten Filmemacher die Zuseher mit diesem Versprechen ins Kino zu locken. Der Slogan entstammt dem Plakat zu *Tutti i colori del Buio*, einem „Giallo“ von Sergio Martino. Meiner Diplomarbeit mit dem Titel *Psychedelic Horror* möchte ich diese Einladung ebenso voranstellen, auch wenn mein Fokus auf anderen Filmen liegt.<sup>2</sup> Wie der Untertitel vorwegnimmt, beschäftige ich mich mit Filmen von Roger Corman, die er zwischen 1960 und 1964 drehte. Diese Filme gehen alle auf literarische Texte von Edgar Allen

Poe zurück. In diesen – im Folgenden „Poe Filme“ genannten – Werken Roger Cormans versuche ich, psychedelische Stilelemente dingfest zu machen.

Ich möchte kurz schildern wie ich zu meinem Thema kam. In den Jahren 2005/2006 tourte eine Schau mit dem Titel *Summer of Love* durch Europa. Diese Ausstellung widmete sich der psychedelischen Kunst der 1960er Jahre. Sie war in der Tate Liverpool, der Schirn Kunsthalle in Frankfurt und zu guter Letzt in der Kunsthalle Wien zu sehen und Auslöser für (m)eine verstärkte Beschäftigung mit diesem Thema. Im Wintersemester 2006/07 wurde in Folge der Ausstellung am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien ein Seminar zu *Kunst als Lebensgefühl: Psychedelische Environments und die Politik der Ekstase* abgehalten, das mich tiefer in die Thematik hineinführte. Ohne den Eingangs zitierten Slogan, oder gar den Film, für den er warb, zu kennen, setzte sich in meinen Überlegungen die Verbindung von Horrorfilm und psychedelischen Drogen fest. Bestärkt durch das gebräuchliche Kompositum „Horrortrip“, das für sich selbst schon aussagekräftig genug schien, überlegte ich, wie eine solche Überschneidung aussehen könnte. Die ersten beiden Filme, die sich mir hierbei aufdrängten, waren Roger Cormans *The Masque of the Red Death* (1964) und Dario Argentos *Suspira* (1977).<sup>3</sup> Für mich zählen

<sup>1</sup> Aus: <http://www.imdb.com/media/rm3261177088/tt0069390> (Letzter Zugriff: 20.09.2011)

<sup>2</sup> Die sich vor allem in Bezug auf Entstehungszeit und -ort sich von dem zitierten Film unterscheiden.

<sup>3</sup> Diesem ersten Impuls mag zugute gekommen sein, dass beide Filme oft im Österreichischen Filmmuseum

diese beiden Filme zu den schönsten, die das Genre je hervorgebracht hat. So entstand bei mir der Gedanke, vom Horrortrip Abstand zu nehmen und die Verbindung nicht nur über das Grauen einer schlechten psychedelischen Erfahrung zu verstehen, sondern durchaus über die Reize, die dem Rausch – auch im Horrorfilm – innewohnen.

Um meine Überlegungen in einen breiten Rahmen zu stellen, sah ich zuerst vor, einen Korpus an Horrorfilmen zusammenzutragen, die sich dem psychedelischen Rausch direkt oder indirekt widmen. Da mir aber schnell bewusst wurde, dass ein solches Unterfangen ein breites Spektrum an Filmen enthalten würde, deren Unterschiede oft größer wären, als deren Gemeinsamkeiten, schien mir der Umfang einer Diplomarbeit dafür nicht geeignet.<sup>4</sup> Daher konzentrierte ich mich auf meine beiden ersten Impulse, musste mich aber letztlich – wenn auch schweren Herzens – ebenso von Dario Argento verabschieden und widmete mich voll und ganz den „Poe Filme“ Roger Cormans.

Die ersten Recherchen bestätigten meine Annahme. In der Sekundärliteratur der letzten 30 Jahre zu Roger Corman war oftmals von psychedelischen Momenten und Aspekten zu lesen. Ein Nebensatz hier, ein Halbsatz dort attestierten den „Poe Filmen“ etwas Psychedelisches.<sup>5</sup> Zu meiner Unzufriedenheit wurden diese Behauptungen kaum jemals detaillierter erklärt oder untermauert. Daraus ergab sich ein klarer Ausgangspunkt für die vorliegende Arbeit. Ich wollte diese nebenbei getätigten Bemerkungen sammeln und darüber hinaus untersuchen, ob die verdächtige Häufung dieser Zuschreibung einer genauen Überprüfung standhalten würde und wie sich – bei einem positiven Ergebnis – das Psychedelische in diesen Filmen fassen und beschreiben ließe. Dabei hat sich mein Blick im Laufe der Arbeit immer wieder verschoben und manchmal sogar leicht gewendet.

Die Basis einer solchen Untersuchung war selbstverständlich eine intensive Sichtung der „Poe Filme“. Auf den ersten Blick schienen mir die Geschichten, die dort erzählt werden, ganz und gar ungeeignet als Ort des Psychedelischen. Denn nichts schien weiter von der vibrierenden, entfesselten und lebensbejahenden Gegenkultur der 1960er Jahre, mit ihrer befreiten Sexualität, entfernt zu sein, als jene passiven Protagonisten der „Poe Filme“, gefangen in lähmender Agonie. Männer mittleren Alters, zurückgezogen aus der Welt, voller Angst vor dem Leben und der Sexualität. Daher war mein erster Impuls, dass die psychedelischen Aspekte dieser Filme nicht auf der Ebene der Erzählung liegen könnten, sondern auf jener der Bilder. Daraus ergab sich das Hauptaugenmerk dieser Untersuchung. Es liegt in den einzelnen Einstellungen, Szenen und Sequenzen, in denen Corman sich

---

gespielt werden und dort mehrmals von mir gesehen wurden.

<sup>4</sup> Natürlich sind es genau diese Unterschiede, die in einem solchen Überblick von Interesse sind, denn sie zeigen, wie mannigfaltig die filmischen Umsetzungen des Rausches sind.

<sup>5</sup> Ein noch größeres Reservoir, in dem man in dieser Hinsicht fündig wird ist natürlich das Internet mit seinen unzähligen Filmblogs. Dort scheint unumstritten zu sein, dass die „Poe Filme“ psychedelisch sind.

einer psychedelischen Bildsprache bedient, oder ihr zumindest äußerst nahe kommt. Da diese Bildsprache die Filme zwar durchaus stark bestimmt, aber oftmals nur einen kleinen Teil der Spieldauer ausmacht, spreche ich nicht von Stil, sondern nur von Stilelementen.

Im Laufe meiner Beschäftigung mit dem Thema wurde jedoch immer deutlicher, dass es über die Bilder hinaus viele Mosaiksteine gibt, die jedes für sich allein betrachtet zwar nur Spuren des Psychedelischen enthalten, zusammengenommen aber deutlich in die selbe Richtung verweisen. Diese Erkenntnis nahm ich zum Anlass, um mein Analysesystem zu überdenken. Anstatt mich sklavisch an eine einzige Methodik zu halten, brachte ich eine Vielzahl von Ansätzen zur Verwendung, die alle recht unterschiedlich sind. Trotzdem oder gerade deshalb bin ich überzeugt, dass eine Herangehensweise von verschiedenen Blickwinkeln der einzige Weg ist, diesem Thema gerecht zu werden. Schließlich trägt solch eine unkonventionelle Methode auch dem Charakter des Rausches, jenem assoziativen und anti-rationalen, Rechnung. Würde man dieses Thema ausschließlich in logische Kausalzusammenhänge pressen, so würde ein Teil seines Reizes verlorengehen. Abgesehen davon glaube ich, dass meine Arbeit nicht nur aufzeigt, was psychedelisch ist, sondern sich genauso mit der Frage beschäftigt, wie solche Zuschreibungen, solche Interpretationen überhaupt entstehen.

Es gibt drei gängige Möglichkeiten psychedelische Filme zu erklären. Zum einen gibt es Filme, die sich wunderbar zum Sichten „under the influence“ eignen. Andererseits können Filme einen Zuseher an seine ganz persönliche Drogenerfahrung erinnern. Oder der Regisseur äußert sich zu diesem Thema und erklärt einen Film zum Produkt seines Rausches. Nun würde ich meinen, dass erstere Variante für Horrorfilme eher wegfällt, denn das hieße sich während eines Trips freiwillig dem Horror zu unterwerfen. Auch die anderen beiden Argumentationslinien werde ich nicht verfolgen, diese Untersuchung wird sich weder auf die Drogenerfahrung Roger Cormans, noch auf meine eigenen berufen. Über die Drogenerfahrung von Roger Corman kann das Vorkommen der „psychedelischen Stilelemente“ nicht begründet werden, da er bis zu dem Zeitpunkt der Entstehung der „Poe Filme“ keine nennenswerte Erfahrung mit LSD, Meskalin oder anderen klassischen psychedelischen Drogen gemacht hatte.<sup>6</sup> Da der Fall bei mir gleich gelagert ist, kann ich auch nicht von einer eignen Drogenerfahrung aus urteilen. Nun mag der eine oder andere „Acid-Eater“ dies kritisieren und mir vorwerfen, ich schreibe über etwas, von dem ich nichts verstehe. Naturgemäß sehe ich dies anders. Mein Interesse gilt gerade einem Psychedelik-Begriff, der sich von der Rauscherfahrung abgelöst hat (wenn auch nicht

---

<sup>6</sup> Vgl. Roger Corman im Interview mit Katja Nicodemus. „Hau ab, so schnell du kannst!“ <http://www.zeit.de/2009/02/Interview-Corman> (Letzter Zugriff: 20.09.2011)

vollkommen getrennt davon ist.) Ich möchte das Psychedelische als Stil in Kunst und Kultur begreifen. Das heißt, dass sich dieser soweit konventionalisiert hat, dass der Rezipient auch ohne Drogenerfahrung weiß, wann er einem psychedelischen Kunstwerk, Plakat, sowie Film gegenübersteht oder ein psychedelisches Lied hört. Denn die lebhaftige Verwendung des Adjektivs „psychedelisch“ verdeutlicht, dass es Bilder, Lieder, Filme und Literatur gibt, welche einer Menge Leute psychedelisch erscheinen, die nie psychedelische Drogen genommen haben. Daraus ergibt sich, dass der analytischen Arbeit ein vergleichsweise langer theoretischer Teil voransteht, in dem ich den Psychedelik-Begriff definiere. Damit möchte ich auch gleich einen kurzen Überblick über die folgenden Seiten, den Aufbau der Arbeit geben.

Im folgenden **Kapitel 2** findet sich eine kurze Überlegung zum Drogenfilm, beziehungsweise Rauschfilm. Ich stelle dar, mit welchen Kriterien diese Filme erfasst werden können. Dabei gilt mein Interesse einem „Grenzfall“: Neben den Filmen, die konkret Drogen oder deren Konsum behandeln, gibt es eine große Anzahl von Filmen, die zwar keinen direkten Bezug zu Rauschdrogen haben, in ihrer Gestalt dennoch deutlich das Echo von Räuschen spürbar machen. Auch die „Poe Filme“ bewegen sich in dieser Grenzregion.

Das umfassende Thema von **Kapitel 3** ist eine Definition des Begriffs „psychedelisch“. Ausgehend von einem geschichtlichen Abriss über die Entstehung des Wortes möchte ich drei grobe Bedeutungsebenen aufzeigen, auf die sich das Adjektiv „psychedelisch“ bezieht. Das sind allen voran die psychedelischen Substanzen sowie die psychischen Erfahrungen, die mit der Einnahme dieser Rauschmittel einhergehen. Daraus wiederum entstehen kulturelle Produkte, die eine solche Erfahrung reproduzieren, reflektieren oder anregen. Den größten Teil meiner Überlegungen widme ich diesem dritten Punkt: der Transformation des Rausches in künstlerischen Ausdruck. Ich erläutere die gängige Definition von psychedelischer Kunst, wobei es mir wichtig ist zu klären, inwieweit diese von der psychedelischen Erfahrung abhängig ist. Um sie davon abzulösen, plädiere ich für eine Unterscheidung von psychedelischer Kunst und psychedelischem Stil. Ich versuche zu zeigen, dass sich die Zuordnung zur psychedelischen Kunst oftmals weniger um die Gestalt eines Kunstwerkes kümmert, sondern mehr um seine Entstehung und Rezeption. Dem gegenüber versuche ich eine Stilistik zu entwerfen, die ein Werk anhand seiner Gestalt als „psychedelisch“ beschreibt. Diese stilistischen Merkmale gilt es insbesondere für das Medium Film zu erläutern.

Nach der Festlegung des Begriffs der Psychedelik lege ich mein Augenmerk auf den Horrorfilm. In **Kapitel 4** will ich aufzeigen, unter welchen Gesichtspunkten eine Synthese aus Horrorfilm und psychedelischer Kultur sinnvoll erscheint. Da sich das Horrorgenre mit der Erzeugung von Ängsten beschäftigt, zeige ich, dass die Verbindung im Horrortrip der direkteste Weg ist, aber keinesfalls der einzig wahre. Daher skizziere ich kurz einen zweiten wichtigen Teilaspekt des Horrorgenres: Das Phantastische. Der Horrorfilm bedient sich der Erzählstruktur des Phantastischen, die das Verhältnis zwischen Realität und Wunderbarem problematisiert. Unter diesem Gesichtspunkt scheint mir der Horrorfilm dazu geeignet, anhand dieser Folie die Kluft, die zwischen Rausch und Realität aufbricht, zu thematisieren.

Einem Autor, der sich besonders stark für die Bedingungen von Realität und für erweiterte Bewusstseinszustände interessierte, widmet sich **Kapitel 5**: Edgar Allen Poe. Ich werde zeigen, dass Poes Texte oftmals psychologische Stimmungsbilder sind, in denen die Grenze zwischen Imagination und Realität verschwimmt. Poe befreite das Genre der Schauerliteratur vom Übernatürlichen, indem er es psychologisierte. Dabei möchte ich verdeutlichen, dass die Halluzination und der Rausch bereits in Poes Texten eine zentrale Rolle spielen, und so eine Grundlage für die psychedelischen Elemente in Cormans Verfilmungen bilden. In der Literaturwissenschaft sprechen sich viele dafür aus, in den rauschhaften Momenten von Poes Texten den Einfluss von Opium zu erkennen.<sup>7</sup> Daher gilt es in der Filmanalyse immer wieder zu beachten, an welchen Stellen sich das Rauschhafte in den „Poe Filmen“ auf Poes Texte – und somit den Opiumrausch – bezieht und wo seine Darstellung eher psychedelisch ist.

Nach einem stark gerafften biographischen Überblick zu Roger Corman beschäftige ich mich in **Kapitel 6** vorrangig mit den Bedingungen, unter denen die „Poe Filme“ entstanden. Ich zeige, dass diese einen Umbruch in Cormans Filmeschaffen, aber auch in der Firmengeschichte der Produktionsfirma AIP darstellen. Dies betrifft nicht nur die Produktion selbst, sondern auch den Verleih und die zeitgenössische Publikumsstruktur dieser Filme Anfang der 1960er Jahre. Zu guter Letzt stellt sich die Frage, ob man die „Poe Filme“ als Einzelfilme behandelt, oder sie besser als Werkkomplex begreift. Da sich für beides gute Gründe finden lassen, scheint mir eine Mischung aus beiden Ansätzen sinnvoll, auch wenn ich mich dazu entschieden habe die Filme einzeln und chronologisch geordnet zu analysieren.

---

<sup>7</sup> Einen guten Überblick über die unterschiedlichen Positionen bietet: Alexander Kupfer. *Künstliche Paradiese: Rausch und Realität seit der Romantik*. (Stuttgart: Metzler) 1996. S. 341ff.

In den jeweiligen Kapiteln zu den Filmen gilt mein Blick – nach einer kurzen Zusammenfassung des Inhalts – konkret ihren psychedelischen Momenten. Hauptaugenmerk richte ich dabei auf bildgestalterische Aspekte. Dabei wird sich zeigen, dass Corman eine sehr einheitliche filmische Sprache für die „Poe Filme“ entworfen hat, die er bereits im ersten Film *House of Usher* ausformuliert. Dieser Film ist die Blaupause, auf der Corman alle weiteren „Poe Filme“ ausarbeitet und variiert. Dem „Präzedenzfall“ räume ich daher den größten Raum der Untersuchung ein. In Anschluss an die Analyse des letzten „Poe Films“ *The Tomb of Ligeia*, gilt es, die einzelnen Ergebnisse noch einmal in einen Gesamtkontext zu stellen, was in meinem Resümee geschieht.

Da das Kernstück dieser Untersuchung die Filmbilder sind, habe ich mich dazu entschlossen, eine umfangreiche Zusammenstellung von Abbildungen anzuhängen. Dazu verwende ich selbst gemachte Screenshots, die von den in der Filmografie aufgeführten DVDs gemacht wurden. Bezüglich des Formats habe ich das Originalseitenverhältnis der DVDs verwendet. Den Screenshots ist das jeweilige Filmplakat vorangestellt, welche der Internet-Seite [www.wrongsideofheart.com](http://www.wrongsideofheart.com) entnommen wurde. Ich denke, dass diese Screenshots zu einem großen Teil für sich selbst sprechen. Ich habe die Bilder in ihrer chronologischen Reihenfolge belassen und pro Seite in zwei Spalten geordnet, die jeweils von oben nach unten zu lesen sind. Blättert man die knapp über 200 Abbildungen auf gut zwanzig Seiten durch, so bekommt man bereits vor dem Lesen dieser Arbeit ein Gefühl dafür, wie die psychedelischen Stilelemente, die in Folge thematisiert werden, aussehen. Auf den folgenden Seiten werde ich diese ersten Assoziationen nun vertiefen und einige Teilbilder des „KALEIDOSCOPE OF PSYCHEDELIC HORROR“ auffächern.

## 2 Drogen- und Rauschfilme

Vor der Beschreibung psychedelischer Elemente in den Filmen von Roger Corman und damit einhergehend der Präzisierung der Psychedelik, bedarf es der Klärung des Begriffs Drogenfilm. Denn Psychedelik steht immer in einem Zusammenhang mit Drogen, eine Verbindung, die schwer zu beschreiben und noch schwerer zu bewerten ist. Dies wird das folgende Kapitel zeigen. Selbst dann, wenn man diese Verbindung nicht betonen möchte, entkommt man ihr nicht. Daher muss der Assoziation, dass es sich bei Filmen mit psychedelischen Elementen um Drogen- oder Rauschfilme handelt, statt gegeben werden. Doch wie lässt sich diese Gruppe von Filmen festlegen? Das zentrale Problem bei dieser Zuordnung formuliert Harry Shapiro in *Shooting Stars*:

„What counts as a ‘drug movie’? There are thousands of crime films where the action is played out against the backdrop of illegal drug dealing and many others where a character casually smokes a joint. In general, though, I limit my selection of films to two general categories. First, where the presence of a drug theme or themes is a primary motivation force driving the film. Secondly, where the film has seemingly tapped in to the drug sensibilities of the target audience – *2001* (1968) would be one example.”<sup>8</sup>

Die Festlegung eines Drogenfilms liegt also stärker im Auge des Betrachters, als dies bei Genres mit klarem Kriterienkatalog – zum Beispiel dem Western oder Musical – der Fall ist. Entschieden wird anhand von Indizien. Er stellt sich die Frage, ob diese Indizien den Film insoweit bestimmen, dass die Zuordnung zum Drogenfilm gerechtfertigt ist. Dieses Abwägen ist die Grundlage aller folgenden Zuordnungsprinzipien.

Die früheste Publikation, die sich mit Film und Droge eingehend beschäftigt und einen unglaublich großen Fundus an Filmen bietet, ist Michael Starks *Cocaine Fiends and Reefer Madness* aus dem Jahr 1982. So breit gefächert und groß gefasst wie Starks Filmauswahl ist dem entsprechend sein Konzept des Drogenfilms:

„The term drug film is here interpreted in its broadest sense as a film having any reference to psychoactive drugs. Consequently, the films mentioned vary from those having a trifling reference to drugs (‘What’s he been smoking?’ from *Gold Diggers* of 1933) to those concerned with little else (*Cocaine Fiends*).”<sup>9</sup>

Innerhalb dieses breiten Überblicks ordnet Starks die Filme primär nach chronologischen Gesichtspunkten und in zweiter Linie gemäß den psychoaktiven Substanzen, denen die Referenz gilt.

---

<sup>8</sup> Harry Shapiro. *Shooting Stars: Drugs, Hollywood and the Movies*. (London: Serpent’s Tail) 2004. S. 7.

<sup>9</sup> Michael Starks. *Cocaine Fiends and Reefer Madness: An Illustrated History of Drugs in the Movies*. (New York: Cornwall Books) 1982. S. 9.

Dieses zweite Ordnungsprinzip wird in weiteren wichtigen Publikationen zum Drogenfilm übernommen.<sup>10</sup> In einer Studie über den Hollywood LSD-Film begründet auch Harry M. Benshoff dieses Subgenre anhand dieser Unterscheidung von psychoaktiven Substanzen. Worin der Sinn dieser Trennung liegt, bringt Benshoff präzise auf den Punkt: „As different drugs work in different ways on the human nervous system, so will the cinematic devices used to depict them necessarily vary a great deal.“<sup>11</sup> Somit bedingen die unterschiedlichen Arten der Drogenerfahrung eine jeweils eigenständige filmische Umsetzung. Mit seiner Aussage gibt Benshoff einen weiteren Anhaltspunkt. Hier geht es nicht (nur) um Filme, die bestimmte Drogen erwähnen oder in die Geschichte einbauen, sondern vor allem um Filme, welche die psychoaktive Wirkung in filmische Sprache übersetzen. Jene Filme sind es, welche den Zuschauer besonders reizen. Man kann also sagen, diese Definition geht weg von einem **Drogenfilm**, in die Richtung eines **Rauschfilms**. Nicht die Substanz ist das Wichtige, sondern ihr Produkt in Form einer psychischen Erfahrung. Als Genrenamen für diese Filme gilt der Name Headfilm oder auch Headsploitation.<sup>12</sup> Benshoff charakterisiert den Headfilm folgendermaßen:

„Their [head films] common semantic element is the usage of the cinematic apparatus to suggest, create, or re-create for the spectator the experiences of expanded vision and/or insight (though obviously many do not acknowledge drug use as a part of this experience).“<sup>13</sup>

Diesen entgegengesetzt stehen jene Filme, die weniger den Rausch als vielmehr die Droge zu ihrem Thema machen oder in denen Drogen mehr oder weniger zufällig in einer Nebenrolle auftauchen. In ihnen geht es mehr um den Gebrauch, oder eher Missbrauch von Drogen.<sup>14</sup>

Ein Punkt, der den Rauschfilm komplex werden lässt, ist die mögliche und auch häufige Abwesenheit einer, die Vorgänge erklärenden, psychoaktiven Substanz. Benshoff spricht dies deutlich an, aber auch bereits bei Starks findet es seine Erwähnung:

---

<sup>10</sup> Vgl. Shapiro. *Shooting Stars*. 2004. und Jack Stevenson (Hg.). *Addicted: An Illustrated Guide To Drug Cinema*. (London: Creation Books) 2000.

<sup>11</sup> Harry M. Benshoff. „The Short-Lived Life of the Hollywood LSD Film.“ In: *The Velvet Light Trap*. Nr.47; Spring 2001. S. 29-44. Hier: S. 32.

<sup>12</sup> Der Begriff des Headfilm spielt auf die Bezeichnung des LSD-Konsumenten als „Acid Head“ an, so empfahlen zum Beispiel Jefferson Airplane 1967 in ihrem Drogenlied *White Rabbit* „Feed your Head!“. Vermischt mit dem Begriff des Exploitationfilms wird daraus die Headsploitation. Exploitationfilme wurde ab Mitte des 20. Jahrhunderts von Produktionsfirmen außerhalb der großen Hollywoodstudios gedreht und versuchten Nischeninteresse zu bedienen und das dort vorhandene Publikumspotential mit oftmals reißerischen Filmen „auszubeuten“. Hierzu schuf man ein Kino, das weder Hollywood noch das Fernsehen bieten konnten. Neben dem Kompositum der Headsploitation gibt es weitere Unterordnungen, wie zum Beispiel Sexploitation, Blaxploitation bis hin zur Nazisploitation.

Vgl. auch: Charlie Haas. „Headsploitation.“ In: *Film Comment*. Vol XIX; Nr. 3; Mai-Juni 1983. S. 67-70.

<sup>13</sup> Benshoff. „The Short-Lived Life of the Hollywood LSD Film.“ 2001. S. 31.

<sup>14</sup> Vgl. Ebd. S. 31.

„It is also interesting to consider the effects of drugs on the style and content of films that have nothing specific to do with drugs. These range from the early American ‘cocaine comedies’ and the bizarre opium visions of Cocteau to the psychedelic visuals and stoned humor of recent American films.”<sup>15</sup>

Die erwähnten „psychedelic visuals“ bilden die Basis für die Untersuchung der „Poe Filme“, die in keinem konkreten Zusammenhang mit Drogen stehen. Um diesen Sachverhalt und das daraus resultierende Problem noch etwas zu verdeutlichen, lege ich eine Unterteilung des Drogen- und Rauschfilmes anhand von drei Parametern fest:

- eine psychoaktive Substanz (wird erwähnt/ wird nicht erwähnt?)
- der Konsum (dieses Ritual wird gezeigt/ wird nicht gezeigt?)
- der Rausch (die psychoaktive Wirkung wird dargestellt/ wird nicht dargestellt?)

Aus diesen Fragen leitet sich folgende vereinfachte Kategorisierung ab, die mit Filmbeispielen aus der Gruppe der psychedelischen Drogen exemplifiziert wird:

**I** Eine Droge wird in die Handlung eingebaut, ohne dass ihre Konsumation oder ihre psychoaktive Wirkung zu sehen ist:

Dies ist eine allgemeine Thematisierung von Drogen, wie sie zum Beispiel in *Blue Sunshine* (R: Jeff Lieberman; 1978) als Ausgangspunkt für den Amoklauf einiger Stanford-Absolventen genutzt wird. ‚Gepanschtes‘ LSD, das sie während der 60er Jahre am Campus konsumierten, kostet die Akademiker nach zehn Jahren die Haare und verwandelt sie in mordende Irre.

**II** Eine Droge ist Teil der Handlung und ihre Konsumation wird gezeigt, aber der daraus resultierende subjektive Rausch wird nicht visualisiert:

Dies ist eine konkrete Thematisierung des Konsums. Diese Formel wurde in Kombination mit „Youth-gone-Wrong-Filmen“ oder „Sozial-Problemfilmen“ angewendet. Statt dem Rausch wurde die „verheerende“ Wirkung der Droge anhand des sozialen Lebens des/r Protagonisten gezeigt. Im Sinne eines „Morality Play“ wurde die auf optische Sensationen ausgelegte und als affirmativ befürchtete Rauschdarstellung vermieden.<sup>16</sup> Allerdings lässt sich hier auch *The Tingler* (R: William Castle; 1959) als Beispiel erwähnen. Dieser Film verewigte das erste Mal die drei Buchstaben LSD gut leserlich auf der Kinoleinwand. Seltsamerweise als Titel eines Buches, das von rechts nach links zu lesen war. Der Angstforscher Dr. Warren Chapin, dargestellt von Vincent Price, nimmt LSD, um sich

---

<sup>15</sup> Starks. *Cocaine Fiends and Reefer Madness*. 1982. S. 9.

<sup>16</sup> Vgl. Benschhoff. „The Short-Lived Life of the Hollywood LSD Film.“ 2001. S. 34.

selbst in den Zustand der Angst zu versetzen – einer der wenigen Psychonauten, die freiwillig einen Horrortrip erleben wollen. In Folge wird jedoch sein Rausch nicht in Innensicht visualisiert, sondern er in Außensicht dargestellt, insofern wird hier nur die Konsumation gezeigt.

**III** Eine Droge wird in die Narration eingebaut und ihre Konsumation, sowie der daraus resultierende subjektive Rausch werden visualisiert:

Welcher Film würde hier besser passen, als der erste große LSD-Spielfilm, der versucht, sich mit einigem Ernst seinem Thema zu nähern: Roger Cormans *The Trip* (1967). Man sieht den Werbefilmer Paul Groves bei der Einnahme von LSD – alles nach den Set- und Setting-Regeln des „LSD-Papsts“ Dr. Leary – und in Folge zeigt der Film den daraus resultierenden, psychedelischen Trip. Hierbei springt der Film immer wieder – wie es Hans J. Wulff und Patrick Kruse so treffend für viele Rauschfilme beschreiben – zwischen der berauschten Innensicht und der Außensicht auf den Berauschten hin und her.<sup>17</sup>

**IV** Eine Droge wird thematisiert, ihr Konsum wird nicht dargestellt, aber die psychoaktive Wirkung in Form von visuellen Räuschen ist wichtiger Bestandteil des Films. Dies ist eine eher seltene Kategorie:

In *Jacob's Ladder* (R: Adrian Lyne; 1990) wird in einer von vielen Realitätsebenen nahegelegt, dass Jacob Singers Visionen von einem negativen LSD-Versuch während des Vietnam-Krieges verursacht werden. Wobei man nicht sieht, wie die Soldaten das LSD, das ihnen geheim gegeben wird, einnehmen. Dennoch werden, vor allem in einer Party-Sequenz, die peinigenen Horrortrips von Jacob gezeigt. Dies sind so genannte Echoräusche, oder drogeninduzierte Flashbacks. Hierbei muss man jedoch ausblenden, dass der Film alle vorhergehenden Realitätsebenen zum Schluss als die Visionen des Protagonisten im Todeskampf ausgibt.

**V** Drogen werden nicht explizit thematisiert, aber die visuellen Eigenheiten des Films legen eine Verbindung zu Drogenerlebnissen nahe. Ein Rauschzustand wird ohne konkrete Hinweise darauf, dass er von (psychedelischen) Drogen ausgelöst wurde, visualisiert:

---

<sup>17</sup> „Beide Ansichtsweisen – Innen wie Außen – sind wichtig, um dem Zuschauer das Seelen- und Gefühlsleben des Berauschten zu vermitteln. [...] Rauschdarstellungen bedienen sich beider, der Innen- wie auch der Außenwahrnehmung von Figuren. [...] 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 Gegenschuß sieht man aber den Berauschten selbst.“ Patrick Kruse und Hans J. Wulff: „Psychonauten im Kino: Rausch und Rauschdarstellung im Film.“ <http://www.derwulff.de/files/2-135.pdf> (Letzter Zugriff: 20.09.2011.)

Unter diesen Punkt fallen diverse Filme, wie die in Folge analysierten „Poe Filme“. Aber auch *2001: A Space Odyssey* (R: Stanley Kubrick; 1968) oder die verschachtelte Nummernrevue *HEAD* (R: Bob Rafelson; 1968), der prototypische LSD-Film mit den Monkees, zählen zu dieser Kategorie.<sup>18</sup> Im Bereich des Animationsfilms finden sich Beispiele wie *Yellow Submarine* (R: George Dunning; 1968) der Beatles oder auch der zu späten psychedelischen Ehren gekommene Walt Disney Film *Fantasia* (R: James Algar, Samuel Armstrong u.a.; 1940). Der Rahmen, in welchem diese Filme ihre psychedelische Sprache ausdrücken, reicht von wenigen Einstellungen und Szenen, wie zum Beispiel in den „Poe Filmen“ oder *2001: A Space Odyssey*, bis zum ganzen Film, wie bei *HEAD* oder auch *Yellow Submarine*.

Die ersten vier Kategorien lassen sich durch das Vorhandensein des Faktors Droge und/oder Konsumation der selbigen klar erfassen. Durch die Abwesenheit der Droge und somit unweigerlich auch des Konsums fehlt der fünften Kategorie eine präzise Zuordnungsmöglichkeit. Das Diffuse dieser assoziativen Grundlage ist somit eine der Schwierigkeiten der vorliegenden Untersuchung, die einen vergleichsweise langen theoretischen Vorbau benötigt. Andererseits ist die ausdrucksstarke Visualisierung, die sich in Filmen der letzten drei Kategorien finden lässt, das Spiel mit Realitätsebenen und das Abgleiten in Welten jenseits des rationalen Wachbewusstseins, das Reizvolle dieser Filme. Der Reiz gewinnt an Kraft, wenn sich diese Vorkommnisse nicht logisch erklären (lassen). Denn der Rückschluss auf eine Drogenerfahrung kann auch immer eine Entzauberung des Phantastischen beinhalten. Fehlt dieses Erklärungsmuster, bleibt das Phantastische stärker präsent. Vor allem bezüglich der psychedelischen Drogen sieht Starks ein großes Potential in Richtung Phantasie:

„The conventional view is that psychoactive drugs are an avenue of escape into fantasy and the cinematic portrayal of drug effects and drug users has usually reflected this view. [...] it is for the most part only in the last ten years that filmmakers have been able to express freely their psychedelically inspired insights and visions. The drug film fantasies, like the drugs themselves, have tremendous potential for stimulating fantasy and creativity, which is still largely unexplored.“<sup>19</sup>

Ein Aspekt, der sich bei Starks daraus ableitet, aber zum Beispiel auch bei Maurizio Viano

---

<sup>18</sup> The Monkees waren eine Retortenband, die für die gleichnamige Fernsehserie des amerikanischen Senders NBC zusammengestellt wurde. Als Vorbild für die von Bob Rafelson und Bert Schneider produzierte Serie dienten The Beatles und ihr Film *A Hard Days Night* (R: Richard Lester; 1964). Der Film *HEAD* setzte sich nach dem Ende der Serie auf sehr ironische Weise mit The Monkees auseinander und brach mit dem Image, das in der Serie von der Band aufgebaut worden war.

<sup>19</sup> Starks. *Cocaine Fiends and Reefer Madness*. 1982. S. 9.

Erwähnung findet, sei nur kurz skizziert. Dieser stellt die Frage nach dem Verhältnis zwischen der Droge und dem Filmkünstler. Egal ob dies Regisseure, Darsteller, Kameraleute oder anderweitige Mitarbeiter eines Filmprojektes betrifft.<sup>20</sup> Hier wird der Rausch- und Drogenfilm nicht anhand seiner Gestalt analysiert, sondern über die Drogenerfahrung seiner Erzeuger argumentiert. Dieser Themenkomplex wird im folgenden Kapitel ausführlich besprochen, da dies auch bei der Definition von psychedelischer Kunst eine entscheidende Rolle spielt. In dieser Arbeit soll es jedoch in den Hintergrund treten. Alleine deshalb, da Roger Corman zum Zeitpunkt, als er die „Poe Filme“ drehte, keinerlei psychedelische Erfahrung hatte. Diese machte er erst im Zusammenhang mit seinem Film *The Trip* (1967).

Doch zurück zu unserem Grundproblem: Filme mit psychedelischer Gestalt ohne konkreten Bezug auf Drogen oder Drogenkultur sind schwer fassbar. Genau auf diesen Typus Film legt diese Arbeit nun ihr Augenmerk. „Irgendeine Referenz“ ist noch kein konkreter Beweis, dass sie nicht nur Horrorfilme, sondern auch Rauschfilme sind. Daher: Wo und wie zeigt sich in diesen Filmen das Psychedelische? Doch vor allem, was ist eigentlich psychedelisch?

---

<sup>20</sup> Vgl. Mariucio Viano. „Intoxicated Screen: Reflections on Film and Drugs.“ In: Janet Farrell Brody and Marc Renfield (Hg.). *High Anxieties: Cultural Studies in Addiction*. (Berkley: University of California) 2002. S. 134-158. Hier: S. 137.

### 3 Die 1000 Gesichter der Psychedelik

Die Psychedelik ist ein großes Feld, das bei der Recherche und der Auswahl der Quellen einen durchaus forschen und sicheren Tritt verlangt. Schnell gleitet man bei dieser Thematik von beschreibenden Passagen in wertende ab und findet sich schlussendlich nicht allzu selten mitten im ideologischen Gefecht eines Für und Wider einer allgemeinen Drogendebatte wieder. Aber auch die Gefahr der Esoterik ist ständiger Beisitzer. Die moralische Bewertung ist aber kein Gegenstand dieser Arbeit.

Die *Psychedelik* ist ein Begriff, der im Alltag vor allem als beschreibendes Adjektiv schnell bei der Hand ist. Einer, von dem man eine ungefähre Vorstellung hat, was er bezeichnet oder vielmehr beschreibt und der doch alles und nichts auszusagen vermag. Er wird mit bestimmten Drogen verknüpft, den 60er und 70er Jahren des 20. Jahrhunderts und, auf das Gebiet des Visuellen bezogen, mit exzessiver „Buntheit“ vielleicht, sowie verfließenden, verschwimmenden, wabernden Mustern und Formen.

Um aus diesem ungenauen Sprachgebrauch der Alltagssprache herauszutreten und den Begriff zu einem exakten Werkzeug meiner Betrachtungen zu machen, möchte ich ihn in Folge historisch einordnen, ihn als kulturgeschichtliche Bezeichnung problematisieren und präzisieren. Denn der Begriff ist äußerst komplex, vielschichtig und hochgradig subjektiv. Oft wird darauf hingewiesen, dass die vielen Gesichter der Psychedelik das Ergebnis von 1000 Augen sind, die sie geschaut haben: „Like the world of dreams, the world of psychedelic experiences is astonishingly varied.“<sup>21</sup>

#### 3.1 Die Erfindung des Psychedelischen

Der Anfang gestaltet sich noch einfach. Begriffsgeschichtlich ist *psychedelisch* klar fassbar. Die Bezeichnung ist etwas jünger und in etwa so synthetisch wie LSD, jenem Wirkstoff auf den sie meistens bezogen wird. Kreiert und geprägt wurde der Begriff von Humphrey Osmond. Der Brite wirkte in den 50er Jahren als Psychiater in Saskatchewan, Kanada, und setzte das Kompositum aus den beiden griechischen Worten *psyché* und *dēlos* zusammen:

„Ich habe versucht, einen geeigneten Namen für die betreffenden Substanzen zu finden: einen Namen, der das Bewusstseinsbereichernde, Fantasieerweiternde wiedergibt [...] Ich habe mich, weil er klar, wohlklingend und von

---

<sup>21</sup> Cheryl Pellerin. *Trips: Wie Halluzinogene wirken*. (Aarau: AT-Verlag) 2001. S. 257.

anderen Assoziationen unbelastet ist, für psychedelisch, ‚Bewusstseins offenbarend‘, entschieden.<sup>22</sup>

Osmond experimentierte früh mit Meskalin und untersuchte in Saskatchewan mit seinem Kollegen Abram Hoffer dessen Wirkungen bei Alkoholikern. Da er den Begriff „psychodelisch“ – die korrekte Herleitung aus dem Griechischen, die bis heute noch synonym im Gebrauch ist – als negativ belastet befand, weil er auf Geisteskrankheiten und psychiatrische Einrichtungen hätte bezogen werden können, entschied er sich für den Terminus psychedelisch.<sup>23</sup> Zum ersten Mal gebrauchte er das Wort in einem Briefwechsel mit seinem Landsmann Aldous Huxley. Dieser wurde, nachdem ihm Osmond zu seiner ersten Erfahrung mit Meskalin verholfen hatte, zu einem weiteren wichtigen psychedelischen Pionier. Seine Essays *The Doors of Perception* (1954) und *Heaven and Hell* (1956) sind Klassiker der Rauschliteratur. Aus einer Unzufriedenheit über die bis dahin gängigen Begriffe für LSD, Meskalin, Psilocybin sowie ähnlich wirkenden Drogen und die damit verbundenen Erfahrungen schlug Huxley den Begriff „Phanerothyme“ vor:

„To make this trivial world sublime,  
take half a gramme of phanerothyme.”

Osmond fand diesen jedoch nicht überzeugend – beziehungsweise gemäß späterer Aussagen als zu schön – und ersann seinerseits das Wort *psychedelisch*:

„To fathom hell or soar angelic,  
just take a pinch of psychedelic.”<sup>24</sup>

Im Gegensatz zu Aldous Huxleys Vorschlag traf Humphrey Osmond mit *psychedelisch* den richtigen Ton. So befand auch der Erfinder des LSD, Albert Hoffmann, dass der Begriff besser, als die bis dahin benutzten Zuschreibungen – Psychotomimetika respektive Halluzinogene – die Wirkung dieser speziellen Kategorie Drogen charakterisiere. Ab dem Jahr 1957 hielt der Begriff dann Einzug in den allgemeinen Sprachgebrauch:

„And so it came to pass that the word psychedelic was coined. Osmond introduced it to the psychiatric establishment in 1957. Addressing a meeting of the New York Academy of Sciences, he argued that hallucinogenic drugs did ‘much more’ than mimic psychosis, and therefore an appropriate name must ‘include concepts of enriching the mind and enlarging the vision’.”<sup>25</sup>

Zur weiteren Vertiefung in die Anfänge der psychedelischen Forschung und der Geschichte von LSD, sowie der Rolle von Osmond und Huxley in dieser Entwicklung sei neben *Acid*

---

<sup>22</sup> Zit. nach: Grunenberg, Christoph (Hg.). *Summer of Love: Psychedelische Kunst der 60er Jahre*. (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz) 2005. S. 13.

<sup>23</sup> Vgl. Peter Stafford. *Psychedelics Encyclopedia*. (Berkley: Ronin Publishing) 1992<sup>3</sup>. S. 5.

<sup>24</sup> Zit. nach: Ebd. S. 5.

<sup>25</sup> Martin A. Lee and Bruce Shlain: *Acid Dreams: The Complete Social History of LSD: The CIA, The Sixties, and Beyond*. (New York: Grove Press) 1992. S. 51.

*Dreams* von Martin A. Lee und Bruce Shlain noch *Storming Heaven* von Jay Stevens empfohlen.<sup>26</sup>

### 3.2 Die drei Bedeutungsebenen des Psychedelischen

Wie bereits erwähnt wurde *psychedelisch* als Begriff geprägt, um die Wirkungen und die daraus resultierenden Erfahrungen einer bestimmten Gruppe von chemischen Stoffen zu beschreiben und damit diese Stoffe selbst – im Deutschen mit dem Wort Psychedelika – zu bezeichnen. Als ästhetischer Begriff zur Beschreibung eines Stils war er anfangs nicht gedacht. Ähnlich fokussiert der deutsche *Fremdwörterduden* in seiner Definition:

„Psychedelisch: a, das Bewusstsein verändernd; einen euphorischen, tranceartigen Gemütszustand hervorrufend; b, in einem (bes. durch Drogen hervorgerufenen) euphorischen, tranceartigen Gemütszustand befindlich.“<sup>27</sup>

Dem entspricht auch der erste Punkt in der Definition des *Oxford Dictionary*:

„psychedelic: 1, (of drugs) producing hallucinations: *Mescaline and LSD are psychedelic drugs.*  
2 having intensely vivid colours, sounds, etc like those experienced while hallucinating: *psychedelic music.*“<sup>28</sup>

Hier dient der Begriff ebenso zur Einteilung einer bestimmten Gruppe von psychoaktiven, chemischen Substanzen. Die zweite Definition ist aufgrund der Auflistung von Merkmalen für die folgenden Überlegungen schon weitaus interessanter. Neben der Betonung der Erfahrung und ihrer Gestalt, wird darüber hinaus mit der konkreten Benennung von psychedelischer Musik schon in Richtung eines Stilbegriffes gedacht.

Ausgehend von diesen beiden Definitionen schlage ich eine Definition in drei Schritten vor, wofür der Begriff *psychedelisch* steht. Anhand des Dreischritts sieht man deutlich, wie sich die ersten beiden Definitionen untrennbar gegenseitig bedingen und sich die Dritte vorerst aus den beiden Ersteren ableitet:

1. Bezeichnung einer Gruppe psychoaktiver Substanzen, die eine vergleichbare Wirkung auf den menschlichen Körper und die menschliche Psyche haben.
2. Bezeichnung für die psychischen Erfahrungen, die ein Mensch bei der Einnahme einer dieser chemischen Substanzen macht.

---

<sup>26</sup> Jay Stevens. *Storming Heaven: LSD and the American dream.* (New York: Grove Press) 1987.

<sup>27</sup> Ursula Kraif (Red.). *Duden: Das Fremdwörterbuch.* (Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich: Dudenverlag) 2006<sup>9</sup>. S. 858.

<sup>28</sup> Albert S. Hornby und Anthony P. Cowie (Hg.). *Oxford advanced learner's dictionary of current English: Fourth Edition.* (Oxford: University Press) 1989<sup>4</sup>. S. 1007.

3. Bezeichnung für einen Stil in verschiedenen Gattungen und Medien der Kunst, die sich aus diesen Erfahrungen (hervorgerufen durch diese Drogen) ableitet.

Die Doppelbeziehung der ersten beiden Punkte ist einleuchtend und steht außer Diskussion. Um diese speziellen Erfahrungen, die ähnliche Wirkung auf die menschliche Psyche haben, zu machen, muss man bestimmte psychoaktive Substanzen einnehmen.<sup>29</sup> Um allerdings diese psychoaktiven Substanzen zu kategorisieren, muss man wiederum ihre spezielle Wirkung miteinander vergleichen bzw. von anderen psychoaktiven Substanzen abgrenzen.

### 3.3 Psychedelische Drogen

Die Abgrenzung psychedelischer Drogen von anderen psychoaktiven Drogen geschieht meist anhand der Referenzdroge LSD. Bei vergleichbarer Dosis ist dies das potenteste aller bekannten Psychedelika:

„We will consider any drug a psychedelic (psychotomimetic, hallucinogen) to the extent that it has effects on the human psyche that resembles those of LSD. Using this somewhat arbitrary but simple definition, the only drugs that are genuine psychedelics as ordinarily used are LSD, psilocybin, and mescaline – and a dozen or so less common drugs whose chemical structures [...] are very closely based on those of this classic trinity.”<sup>30</sup>

Durch eine schlichte Bestimmung der chemischen Struktur lässt sich keine einheitliche Gruppe der Psychedelika erstellen. Meskalin weist, als ein wichtiges frühes Psychedelikum, nicht, das für die anderen Substanzen charakteristische Indolalkaloid, auf.<sup>31</sup> Auch Stafford betont in seiner *Psychedelics Encyclopedia* die Unmöglichkeit einer chemischen Einordnung, weil die Unterschiede zwischen den einzelnen Drogengruppen einfach zu groß sind.<sup>32</sup>

Die Substanzen, die als psychedelisch angesehen werden, variieren je nach Autor: zu der klassischen Trinität, die Perrine anspricht (LSD, Meskalin, Psilocybin), kommen zum

---

<sup>29</sup> Die Tatsache, dass erweiterte Bewusstseinszustände auch durch andere Praktiken, wie Atemübungen, Reizüberflutung oder Reizentzug hervorgerufen werden können, wird in dieser Arbeit nicht näher eingegangen, da dies nicht von Relevanz ist.

<sup>30</sup> Daniel M. Perrine. *The Chemistry of Mind-Altering Drug: History, Pharmacology, and Cultural Context*. (Washington D.C.: American Chemical Society) 1996. S. 256.

<sup>31</sup> Vgl. Terence McKenna. *Speisen der Götter: Die Suche nach dem ursprünglichen Baum der Weisheit*. (Lörsbach: MedienXperimente) 1992. S. 305. und Perrine. *The Chemistry of Mind-Altering Drugs*. 1996. S. 256.

<sup>32</sup> Vgl. Stafford. *Psychedelics Encyclopedia*. 1992<sup>3</sup>. S. 9.

Beispiel bei Terence McKenna noch DMT, MDA und MDMA,<sup>33</sup> während Peter Stafford sogar neun Untergruppen kennt. Unter anderem noch Harmalin, Ibogaine, Fliegenpilz und Haschisch.

Bereits die Klassifizierung dieser psychoaktiven Substanzen lässt einen großen Spielraum zu. Einerseits variieren die unterschiedlichen Aspekte der psychedelischen Erfahrung, auf die als Zuordnungsmerkmal zurückgegriffen wird. Andererseits können einzelne Erfahrungen bei nicht-psychedelischen Drogen auftreten, die in ihrer Beschreibung einer psychedelischen Erfahrung entsprechen:

„The main difficulty is that there are several components to the psychedelic experience, appearing in different combinations and intensities with each drug. If one tries to index psychoactivity according to response to color, for example, then the MDA and marijuana compound-clusters would be excluded by some. [...] Jean Cocteau felt quickening, mind- and soul-manifesting effects from opiates. The creative response he showed to those drugs is rare.“<sup>34</sup>

Auch sind die Reaktionen der Konsumenten auf psychoaktive Substanzen schwer in einen nüchternen, wissenschaftlich messbaren Ausdruck zu bringen. Schenkt man Cheryl Pellerin Glauben, so muss man sogar an dieser Einordnung (ver)zweifeln: „LSD ist das weltweit bekannteste Halluzinogen und dennoch sind viele Leute, sogar solche mit medizinischer Ausbildung und solche, die LSD über Jahre konsumiert haben, außerstande, die wesentlichen Charakteristika von LSD zu beschreiben.“<sup>35</sup>

Doch ganz so unmöglich ist die Lage nicht. So weist Christoph Grunenberg im Ausstellungskatalog *Summer of Love* darauf hin, dass „zwar jede psychedelische Erfahrung einzigartig [ist], die chemische Wirkung von LSD und anderen Halluzinogenen jedoch bestimmte typische Reaktionsmuster und Empfindungszustände [auslöst].“<sup>36</sup> Dennoch ist es nicht verwunderlich, wenn diese Unschärfe der Kategorisierung bei einer weiteren Transformation, eben jener der psychoaktiven psychedelischen Erfahrung in die Sprache von kulturellen Medien, einen nochmaligen Schärfeverlust verursacht.

Aus dieser Voraussetzung drängt sich nochmals die Frage nach dem Verhältnis der drei Aspekte der Definition auf: Wie stehen 1. psychedelische Droge, 2. psychedelische (Rausch-) Erfahrung und 3. psychedelische Kunst/ psychedelischer Stil zueinander?

Für die konkrete Analyse der Filmbeispiele werden Punkt zwei und drei tragend werden, da – wie bereits erwähnt – in deren diegetischer Welt keine psychedelischen Drogen erwähnt oder konsumiert werden. Punkt eins, die Droge, schwingt jedoch immer mit, weil

---

<sup>33</sup> Vgl. McKenna. *Speisen der Götter*. 1992.

<sup>34</sup> Stafford. *Psychedelics Encyclopedia*. 1992<sup>3</sup>. S. 9.

<sup>35</sup> Pellerin. *Trips*. 2001. S. 147.

<sup>36</sup> Christoph Grunenberg. „Politik der Ekstase: Kunst für Geist und Körper.“ In: Ders. (Hg.). *Summer of Love: Psychedelische Kunst der 60er Jahre*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz; 2005. S. 11-43. Hier: S. 16.

er – vor allem da andere Wege zu erweiterten Bewusstseinszuständen in dieser Arbeit vernachlässigt werden – unweigerlich ein gemeinsamer Nenner bleibt.

Bevor ich nun auf die psychedelische Kunst und den psychedelischen Stil zu sprechen komme sowie ihr schwieriges, weil nicht klar beschreibbares Verhältnis zur psychedelischen Erfahrung, soll diese selbst kurz skizziert werden.

### 3.4 Die psychedelische Erfahrung

Man rufe sich noch einmal in Erinnerung, dass die wortwörtliche Übertragung soviel wie „Bewusstsein offenbarend“ bedeutet, die inzwischen aber eher von bewusstseinsweiternd abgelöst wurde. Dieser Terminus legt nahe, dass dem „normalen“ Wachbewusstsein, das unser tägliches Leben bestimmt, andere Arten der Verarbeitung von Sinneseindrücken und neue Erkenntnisse ermöglicht werden. Es ist also eine Bestimmung aus einem Unterschied heraus: Dem rationalen, „normalen“ Wachbewusstsein werden die „veränderten Wachbewusstseinszustände“ entgegengesetzt. Wobei zu bedenken ist, dass die Erweiterung des Bewusstseins sich immer aus dem Inneren speist. „Tatsächlich ist keine Droge in der Lage, dem Bewusstsein ihres Benutzers irgendwelche neuen Elemente einzugeben, die vorher nicht vorhanden waren.“<sup>37</sup>

Literarische Auskünfte über subjektive psychedelische Erfahrungen sind im Überfluss vorhanden, die bekanntesten unter ihnen sind von Albert Hoffmann und Aldous Huxley, die beide zu den psychedelischen Pionieren zählen. Um konkrete Zeugnisse dieser Trips soll es hier jedoch nicht gehen, sondern gewissermaßen um deren statistische Auswertung. Denn obwohl die psychedelischen Drogen Medien zur Offenlegung individueller Bewusstseinsinhalte ihrer Nutzer sind,<sup>38</sup> zeigen sie dennoch die Tendenz, allgemein vergleichbare Rauschmuster auszulösen. Auch vor dem so außergewöhnlichen, Strukturen und Normen aufbrechenden psychonautischen Erlebnis macht der Ordnungswunsch des Menschen nicht Halt. Daniel Perrine stellt folgende Merkmale fest:

„A heightened sensitivity to sensory perception. Vision is usually the most affected. [...] The objects in perception may change shape or size, or undulate and dissolve. True hallucinations are uncommon, but often when eyes are closed a panorama of vividly iridescent geometric figures may swim before the eyes [...]. All the other senses can likewise be similarly affected: background sounds become present in the foreground, and music can be perceived with

---

<sup>37</sup> Kupfer. *Künstliche Paradiese*. 1996. S. 234.

<sup>38</sup> Vgl. Jungaberle, Henrik. „Drogen als Medien“ In: Ders. (Hg.). *Rausch im Bild – Bilderrausch: Drogen als Medien von Kunst in den 70er Jahren*. (Heidelberg: Sammlung Prinzhorn) 2004. S. 29-46. Hier: S. 31ff.

preternatural clarity. The phenomenon of synesthesia is common: perceptions proper to one sense are perceived through another: most commonly, sounds are 'seen'. [...] A sense that these perceptual heightenings have some profound import. [...] The sense of profound meaning attaches both the perceived and the perceiver. [...] Changes in body feeling ranging from the impression that an arm or leg is dissolving to an out-of-body experience of viewing one's own body from above and outside. There can be a sense of loss of the ego: either a death-like experience of leaving the body, or a sense that one's ego is merging with the entire cosmos, or an identification of the ego with some intimate object."<sup>39</sup>

Bei anderen Strukturierungen einer psychedelischen Erfahrung werden zwei gängige Einteilungen, die auch bei Perrine durchscheinen, noch deutlicher. Die erste trennt die Erfahrungen, die auf der Wahrnehmungsebene stattfinden, von solchen, denen eine höhere Erkenntnis zugesprochen wird: „Zu unterscheiden sind dabei Erfahrungen auf Sinnesebene – ‚die visuelle oder sonstige Wahrnehmung der Dinge‘ – und die Erfahrung einer tieferen Rauschebene, wo ‚die Symbole aus dem Inneren stammen – Ideen oder eidetische Bilder‘.“<sup>40</sup>

Diese höhere Erkenntnis wird nicht nur durch die tiefere Rauschebene verdeutlicht, sondern auch mittels einer zeitlichen Einteilung. „Zu den frühesten Wirkungen gehören die radikalen Veränderungen der sinnlichen Wahrnehmung, ganz besonders der optischen.“<sup>41</sup> Erst später stellen sich die „profunden Erfahrungen“ ein.<sup>42</sup>

Neben den „Veränderungen der visuellen Wahrnehmung wie Pseudohalluzinationen, Visionen, Illusionen,“ die von Beginn an den Trip bestimmen, können noch „Veränderungen im Denken und im Zeitgefühl, Gefühle von Kontrollverlust, eine Intensivierung des emotionalen Erlebens, ein verändertes Körperschema, [...] oder synästhetische Empfindungen, wie auch ein verändertes Bedeutungserleben von Glaubenssätzen“ auftreten.<sup>43</sup>

Man kann dieser Zweiteilung auch noch einen weiteren Aspekt abgewinnen. In Trip-Beschreibungen zeigt sich eine Spaltung in abstrakte, geometrische oder zumindest nicht narrative Bilder für die erste Ebene. Sowie für die zweite Ebene klare narrative Strukturen, welche die tiefere Rauschebene beschreiben und nachvollziehbar machen sollen. Dieser Punkt wird später noch einmal aufgegriffen, wenn es um die Unterscheidung von psychedelischem Stil und psychedelischer Kunst geht.

Die tiefere Rauschebene selbst erfährt eine nochmalige Unterscheidung in drei Aspekte:

---

<sup>39</sup> Perrine. *The Chemistry of Mind-Altering Drug*. 1996. S. 257f.

<sup>40</sup> Grunenberg. „Politik der Ekstase: Kunst für Geist und Körper.“ 2005. S. 16.

<sup>41</sup> Robert E.L. Masters and Jean Houston. „Kunst und psychedelische Erfahrung.“ In: Dies. (Hg.). *Psychedelische Kunst*. (München: Droemer Knaur) 1969. S. 81-140. Hier: S. 92.

<sup>42</sup> Vgl. Ebd. S. 119.

<sup>43</sup> Pellerin. *Trips*. 2001. S. 154.

Pellerin übernimmt diese von Adolf Dittrich und teilt diese in

„die ‚ozeanische Selbstentgrenzung‘ (OSE) – ein Zustand, der dem mystischen Erleben ähnelt – die ‚angstvolle Ichauflösung‘ (AIA) – ein unangenehmer Zustand, der Elemente des sogenannten Horrortrips enthält – und die ‚visuelle Umstrukturierung‘ (VUS), die pseudohalluzinatorische Erlebnisse ebenso einschließt wie illusionäre Verkennungen und Synästhesien.“<sup>44</sup>

Dittrich vergleicht diese drei Stadien mit den von Huxley aufgestellten Möglichkeiten von Himmel, Hölle und den Visionen.<sup>45</sup> Hier ließe sich die einfache Analogie zum Horrorfilm erstellen und diesen in Verbindung mit Psychedelik als Ausdruck eines Horrortrips in die Hölle verstehen, um ihm dann im zweiten Schritt noch das Mäntelchen der Regressivität anzuhängen. Die Antwort, wieso diese Sichtweise zu einfach und damit letztendlich auch falsch ist, wird das Kapitel 4 aufzeigen.

### 3.5 Psychedelische Kunst oder psychedelischer Stil?

Diese Erfahrungen von erweiterten Wachbewusstseinszuständen inspirierten Huxley und Osmond 1957 zu ihrem begriffsprägenden Briefwechsel. Mit der Zeit fand man die Psychedelik auf ein weiteres Umfeld angewandt, jenes der kulturellen Produkte. Dies entspricht Punkt drei meiner Begriffsdefinition. Diese Übertragung zeigte sich gut zehn Jahre nachdem Osmond das Wort *psychedelic* seinen Kollegen vorgestellt hatte: „Auf einer LSD-Konferenz 1966 in San Francisco fiel zum ersten Mal der Begriff ‚psychedelischer Stil‘.“<sup>46</sup> Es war ebenfalls im Jahr 1966, als die psychedelische Kunst eine öffentlich wirksame Kampagne mittels einer Titelstory im *LIFE* bekam. Am Titelblatt war eine Fotografie von Yale Joel zu sehen, sowie der Text „New Experience that Bombardes the Senses LSD ART“. Der Artikel selbst trug den Titel „Psychedelic Art“.<sup>47</sup>

Diese neue Besetzung des Begriffs, die sich 1966 manifestierte und wohl schon wenige Jahre vorher losgetreten wurde, ist im heutigen Sprachgebrauch sehr dominant: *psychedelisch* ist inzwischen häufig ein deskriptiver Begriff für visuelle Medien und Kunst. Das Psychedelische zeigt sich in der Gesellschaft weniger direkt in den einzelnen Nutzern psychedelischer Substanzen und ihren subjektiven Erfahrungen, sondern

---

<sup>44</sup> Ebd. S. 154.

<sup>45</sup> Adolf Dittrich. „Gemeinsamkeiten von Halluzinogenen und psychologischen Verfahren zur Auflösung von veränderten Wachbewußtseinszuständen.“ In: Gisela Völger (Hg.) *Rausch und Realität: Drogen im Kulturvergleich. Band 1*. (Köln: Rautenstrauch-Joest-Museums für Völkerkunde); 1981. S. 85-92. Hier: S. 92.

<sup>46</sup> Grunenberg. „Politik der Ekstase: Kunst für Geist und Körper.“ 2005. S. 17.

<sup>47</sup> Vgl. *LIFE*. Vol. 61, Nr.11. 9. September 1966. S. 3.

vorrangig mittels „Manifestationen in Mode, Musik, Film, Wohnkultur und Design [...]“.<sup>48</sup> Also in den medialen Reflektionen dieser Erfahrungen. „[Denn] um die Ekstasen und Entasen zeigen zu können, braucht es wiederum die sekundäre mediale Verkörperung des ‚Inneren‘ [...]“.<sup>49</sup> „Medien verwandeln die Innerlichkeit des Rausches in wahrnehmbare Strukturen. Sie konkretisieren das Flüchtige, sie verwandeln fragile Wahrnehmungen und Deutungen in kommunizierbare Zeichen.“<sup>50</sup>

Auch wenn die psychedelische Ära von Grunenberg nur für die Jahre Mitte der 60er bis Mitte der 70er festgelegt wird, so finden sich bereits vereinzelt davor und im großen Maße später Kunstprodukte, die psychedelisch genannt werden können.

Für die Bestimmung muss es möglich sein, diese Werke – als Bestandteil der Kultur oder im speziellen von Kunst – in ihrer Gestalt eindeutig und klar als psychedelisch beschreiben zu können. Wobei dies je nach Gattung, in welcher die Psychedelik auftritt, eines anderen Kriterienkataloges bedarf. Einfach gesagt, man muss davon ausgehen, dass das Psychedelische sowohl in der Musik, der Literatur, der (textilen) Mode, Plakatkunst, Malerei und eben auch im Film als Stilbegriff definierbar ist. Wobei es für die Medien, deren Vermittlungscharakter hauptsächlich visuell ist, also anhand von Bildern (seien es bewegte oder unbewegte) geschieht, durchaus gleiche Parameter geben kann. Das Ergebnis dieses Vorhabens wäre die Festlegung eines psychedelischen Stils. Bevor diese Parameter im Allgemeinen (Kapitel 3.7) und für das Medium Film im speziellen (Kapitel 3.11) beschrieben werden, soll jedoch zuerst die psychedelische Kunst skizziert werden. Die Basis für dieses Unterfangen bereitet das gleichnamige Buch, herausgegeben von Masters und Houston.

Nun drängt sich die Frage auf: Wieso soll es einen Unterschied zwischen psychedelischer Kunst und psychedelischem Stil geben? Ist der psychedelische Stil nicht einfach ein Beschreibungsmodus der psychedelischen Kunst?

Es fällt auf, dass die Publikation *Psychedelische Kunst* – und somit in Folge auch andere Werke – diese Kunstrichtung weniger mit den Mitteln einer stilistischen Analyse erörtert. Die Definition dieser Werke geschieht weniger anhand eines *Was* (Was sehen wir?) der künstlerischen Produkte, sondern viel mehr anhand eines *Wie*, *Wann* und *Warum* der Entstehungsbedingungen. An dieser Stelle manifestiert sich das Grundproblem, von der Beziehung zwischen Rausch und künstlerischem Ausdruck. Das betrifft nicht nur die psychedelische Kunst, sondern jede erdenkliche Rauschkunst. Auch Christoph Grunenberg gesteht ein, dass schwer zu definieren ist, wie sich das Rauscherlebnis zur künstlerischen

---

<sup>48</sup> Grunenberg. „Politik der Ekstase: Kunst für Geist und Körper.“ 2005. S. 11.

<sup>49</sup> Jungaberle. „Drogen als Medien.“ 2004. S. 33.

<sup>50</sup> Ebd. S. 35.

Umsetzung in psychedelischen Kunstwerken verhält:

„Es wäre jedoch falsch, psychedelische Kunst lediglich als Nebenprodukt der Drogen- und Medienrevolution der 60er Jahre zu betrachten oder als getreue visuelle Wiedergabe der unter Drogeneinfluss wahrgenommenen oder imaginierten Phänomene. [...] Natürlich gibt es offensichtliche Parallelen zwischen psychedelischer Kunst und LSD-Rausch, das eine war jedoch ohne das andere nicht möglich.“<sup>51</sup>

Hier orientiert er sich an Barry N. Schwartz, der sowohl der Trennung, als auch der Verbindung von psychedelischer Kunst und psychedelischen Drogen ihren Raum und ihre Berechtigung einräumt.<sup>52</sup>

Will man dieses Grundproblem überwinden, ist eine Trennung in psychedelische Kunst und psychedelischen Stil von Vorteil, denn in der Definition der psychedelischen Kunst ist der Bezug auf die psychedelische Erfahrung weitaus zwingender als diese beiden Zitate beschreiben. Wie sich zeigt, muss sie es aus Sicht ihrer Autoren sein, um sich von den Erzeugnissen der Werbung und der Popkultur abzugrenzen. Auch die Beschreibung der stilistischen Merkmale erweist den psychedelischen Erfahrungen die Referenz, doch sie legt sie nicht als Bedingung fest, denn sie grenzt nicht ab, sondern beschreibt immer mit den selben Mitteln.

### 3.6 Psychedelische Kunst: Das Produkt psychedelischer Erfahrung?

Das 1969 veröffentlichte Buch *Psychedelische Kunst* ist das Standardwerk zu dieser Thematik. Aus kunsthistorischer Sicht muss bei diesem Buch mitgedacht werden, dass es nicht *kunsthistorisch* betrachtet, sondern eine zeitgenössische Kunstrichtung zu definieren versucht. Dies geht so weit, dass Masters und Houston, sowie weitere Autoren des Bandes, an mehreren Stellen betonen, wie sehr diese Kunst an ihrem Anfang stehe und Prognosen auf eine zukünftige Entwicklung abgeben. Eine Entwicklung, von der man sagen kann, dass sie nicht im beschriebenen Maße eingetreten ist, auch wenn die psychedelische Bewegung zum Beispiel in der Struktur und Kultur des Internets zweifellos große Spuren hinterlassen hat. Bei allen Zitaten, die aus dem Buch herangezogen werden, ist dieser (zu) nahe zeitliche Abstand zum Untersuchungsobjekt immer mitzudenken. Umso überraschender ist es, dass in 60 Jahren – wenn man von dem Ausstellungskatalog *Summer of Love* absieht – kein umfassender Versuch unternommen wurde, psychedelische Kunst

---

<sup>51</sup> Grunenberg. „Politik der Ekstase: Kunst für Geist und Körper.“ 2005. S. 17.

<sup>52</sup> Vgl. Barry N. Schwartz. „Kontext, Wert und Richtung.“ In: Robert E. L. Masters and Jean Houston. *Psychedelische Kunst*. (München: Droemer Knauer) 1969. S. 141-180. Hier: S. 143.

neu zu bewerten.

Doch nun ein paar Auszüge, die einen guten Überblick darüber geben, wie 1969 versucht wurde, das neue Phänomen psychedelische Kunst zu definieren. Master und Houston schreiben in ihrer Einführung:

„Der psychedelische Künstler ist somit ein Künstler, dessen Schaffen deutlich von der psychedelischen Erfahrung beeinflusst ist und der den Einfluß dieser Erfahrung auf seine Arbeit erkennt und eingesteht. [...] Während die Künstler der Vergangenheit bis ans Ende der Welt gereist sind, reisen die neuen Künstler nach innen [...]. Das Ergebnis ist psychedelische Kunst: Kunstwerke, die in gewissem Sinne psychedelische Erfahrung zu vermitteln oder zu induzieren versuchen oder die es wenigstens unternehmen, einige Aspekte des erweiterten Bewusstseins, des künstlich erzeugten Zustandes nahezubringen.“<sup>53</sup>

Ohne Umschweife lässt sich sagen, dass diese Eingrenzung deutlich jener entspricht, die sich aus dem bereits angeführten dreiteiligen Definitionsmodell von Psychedelik abzuleiten scheint. Die psychedelische Kunst ist ein Produkt der inneren Erfahrung mit psychedelischen Drogen. Dazu braucht es einen Künstler, der diese Erfahrung aus erster Hand gemacht hat.

Des Weiteren gilt es, zwei andere Punkte herauszustreichen. Das Ziel dieser Kunst wird zum einen in ihrem Vermittlungscharakter als mimetisch und zum anderen in ihrem Induktionscharakter als anregend – im Sinne eines „Contact High“ – beschrieben. Über die eigentliche Gestalt des Kunstwerks wird nichts ausgesagt. Nicht ein psychedelischer Stil, sondern der psychedelische Künstler, mit seiner derartigen Erfahrung, ist für eine Einordnung ausschlaggebend. Diese Bindung der psychedelischen Kunst an die psychedelische Erfahrung und den psychedelischen Künstler verursacht Probleme, wenn man mit ihr Kunstwerke analysieren möchte, die nachweislich von keinem psychedelischen Künstler, ergo keinem Konsumenten von LSD, Meskalin oder ähnlichem, geschaffen wurde.

Barry N. Schwartz zeichnet seinerseits in dem in *Psychedelische Kunst* erschienenen Artikel „Kontext, Wert und Richtung“ ein nahezu identisches Verständnis psychedelischer Kunst nach:

„Aus ästhetischer Sicht ist die psychedelische Kunst als eine Kunst zu definieren, die erklärtermaßen versucht, die Natur und das Wesen der psychedelischen Erfahrung wiederzugeben, zu vermitteln, zu stimulieren oder zu übertragen. [...] Wir wissen, daß Künstler, die psychedelische Drogen genommen haben, nicht unbedingt auch psychedelische Kunst hervorbringen müssen. Wir wissen aber auch, daß Künstler, die diese Drogen nicht genommen haben, psychedelische Kunstwerke schaffen können. [...] Aber man

---

<sup>53</sup> Robert E.L. Masters and Jean Houston. „Psychedelische Kunst und Gesellschaft.“ In: Dies. (Hg.). *Psychedelische Kunst*. (München: Droemer Knaur) 1969. S. 17-23. Hier: S. 17f.

kann die psychedelische Kunst weder von den psychedelischen Drogen trennen noch sie lediglich darauf beschränken. Aus diesem Grund basiert die Definition der psychedelischen Kunst auf dem bewußten künstlerischen Ausdruck von Sinn und Inhalt psychedelischer Erfahrung.<sup>54</sup>

Wieder werden die Ziele der Nachahmung und Anregung betont. Barry N. Schwartz schließt sich auch dem Erklärungsmodell an, dass die psychedelische Kunst aus der **bewussten** Umsetzung einer psychedelischen Erfahrung entsteht. Es muss sich sogar um Sinn und Inhalt dieser Erfahrung handeln. Dies scheint besonders paradox, wenn man sich verdeutlicht, dass Schwartz im vorangegangenen Satz die psychedelische Kunst nicht lediglich auf Drogen beschränkt.

Genau so wenig passt in diese Definition, dass er eingesteht, „daß Künstler, die diese Drogen nicht genommen haben, psychedelische Kunstwerke schaffen können.“ Dennoch zeigt sich hier eine Problematisierung des Verhältnisses psychedelischer Erfahrung zu psychedelischer Kunst, die bei Masters und Houston keinen Platz hat. Es ermöglicht die Produktion von psychedelischen Kunstwerken von Künstlern ohne psychedelische Drogenerfahrung. Diese sind in den Worten Schwartz' Künstler mit „psychedelischem Einfühlungsvermögen“. Es lässt sich also festhalten, dass psychedelische Kunst von psychedelischen Künstlern oder eben Künstlern mit „psychedelischem Einfühlungsvermögen“ erstellt werden kann, wenn diese in der Lage sind Sinn und Inhalt zu vermitteln.

### 3.7 Die Angst vor dem Schund

Der starke Fokus auf den Künstler im Buch *Psychedelische Kunst*, ist auch als Antwort auf eine Misere zu verstehen, in der sich die psychedelische Kunst seit ihrem Entstehen befindet. Es gibt eine „tiefe Verwurzelung der psychedelischen Kunst in der Popkultur“<sup>55</sup>, die sich allem zu widersetzen schien, was in der Welt der Kunstgeschichte wichtig war. Von dieser wiederum war und wird sie als Kunstrichtung nicht ernst- und nicht als eigene Stilrichtung wahrgenommen. Dave Hickey begründet dies, indem er die psychedelische Kunst mit anderen, vor allem in der nüchternen Moderne wenig geschätzten Kunstrichtungen in Verbindung setzt:

„Auf einer tieferen Ebene der Geschichte des Bildermachens ist die psychedelische Kunst nur eine weitere Manifestation jener antiakademischen

---

<sup>54</sup> Schwartz. „Kontext, Wert und Richtung.“ 1969. S. 141ff.

<sup>55</sup> Christoph Grunenberg (Hg.). *Summer of Love*. (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz) 2005. S. 7.

Strategien, die im 17. Jahrhundert parallel zum Aufstieg der Akademien entstanden. Sie manifestieren sich zuerst im Rokoko und erleben dann in regelmäßigen Abständen eine Reinkarnation: bei den Präraffaeliten, im Jugendstil und in der Pop Art, im Populuxe, in der psychedelischen Kunst, in Las Vegas und in Wild-Style-Graffiti – sie alle zeichnen sich durch visuelle Manöver aus, die in der akademischen Kunst in den letzten 3000 Jahren durchgehend unmodern waren und es auch zu bleiben scheinen. [...] Dekorativ und populär, wie sie sind, widerstehen sie seit jeher der Einverleibung durch die Institutionen.“<sup>56</sup>

Der Band *Psychedelische Kunst* möchte sich mit einer solchen Situation jedoch nicht zufrieden geben. Masters, Houston und Schwartz verfolgen eine klar erkennbare Legitimationsstrategie. Sie heben die psychedelische Kunst von der Popkultur ab, indem sie das Autoren- bzw. Künstlerprinzip überstrapazieren.<sup>57</sup> So versuchen sie diese in der Hochkultur zu verankern. Anhand einer stilistischen Analyse wäre das nicht möglich. Denn das Aussehen der von ihnen zu Kunst ausgerufenen Werke unterscheidet sich 1969 in ihrer Erscheinung nicht von den Produkten der Populärkultur, den vieler Waren der kapitalistischen Plastikkultur. Ihre Angst vor der Beliebigkeit der Populärkultur wird verständlich, wenn man sich folgende Aussage von Timothy Leary vor Augen führt: „To a tuned-in mind, almost anything can have psychedelic import. [...] 'Be careful when you walk on an Oriental carpet,' cautions psychedelic apostle Dr. Timothy Leary, 'because you're stepping on somebody's psychedelic vision.'“<sup>58</sup>

Die Tatsache, dass unter stilistischen Gesichtspunkten vom Teppich bis zum Plakat alles psychedelisch sein könnte, treibt Masters und Houston förmlich den Schweiß auf die Stirn. Hierzu passt eine Aussage von Barry N. Schwartz, in welcher er sich nicht nur gänzlich unbeeindruckt von einem psychedelischen Stil in den angewandten Künsten zeigt, sondern diesen gleich noch den Kunstcharakter abspricht:

„Auch die modische Plakatwelle profitiert von der sogenannten psychedelischen Kunst. Hier werden alltägliche Gegenstände mit grellen Farben verschwenderisch übermalt, und das bereits stark strapazierte orientalische Pantoffeltierchen-Muster wird endgültig zu Tode gehetzt. Es handelt sich dabei jedoch nicht um psychedelische Kunst, sondern lediglich um die weltweite Mode, Gegenstände in einem Stil zu bemalen, der mit der

---

<sup>56</sup> Dave Hickey. „Freaks.“ In: Christoph Grunenberg (Hg.). *Summer of Love. Psychedelische Kunst der 60er Jahre*. (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz) 2005. S. 61-66. Hier: S. 63f.

<sup>57</sup> Eine Kunst, die keinen Autor kennt wird nur unter sehr speziellen Voraussetzungen akzeptiert. Betrachtet man die Filmgeschichte, so wird auch der Film selbst erst als Kunstform wahrgenommen, sobald sich der Regisseur als Filmautor etabliert. Diese Idee kommt nicht erst mit der „politique des auteurs“ im Frankreich der 1950er Jahre auf, sondern findet sich bereits in der deutschen Filmkritik der 1910er Jahre. Vgl. Annette Brauerhoch. „Der deutsche Autorenfilm: Emanzipatorisches Konzept oder autoritäres Modell?“ In: Hilmar Hoffmann und Walter Schobert (Hg.). *Abschied von Gestern: Bundesdeutscher Film der sechziger und siebziger Jahre*. (Frankfurt a. M.: Deutsches Filmmuseum) 1991. S. 154-165. Hier: 154ff.

<sup>58</sup> „Psychedelic Art.“ In: *LIFE*. Vol. 61, Nr.11. 9. September 1966. S. 60-69. Hier: S. 69.

psychedelischen Erfahrung assoziiert werden kann.“<sup>59</sup>

Der Verlauf der Geschichte hat dem inzwischen widersprochen, zählen doch viele Konzert- und Veranstaltungsplakate dieser Ära als das Herzstück der bildnerischen Richtung der psychedelischen Kunst.<sup>60</sup> Dieser Stil ist jedoch nicht nur in der angewandten Kunst mit so hohem Wiedererkennungswert ausgestattet, sondern bei der proklamierten psychedelischen Kunst selbst: „Die Arbeiten der Künstler, die sich in erster Linie mit den visuellen Effekten der psychedelischen Erfahrung befassen, sind sich so ähnlich, daß man sie leicht als psychedelische Kunst identifizieren kann [...]“<sup>61</sup>

Daher dient die Definition der psychedelischen Kunst auch als Abgrenzungsmechanismus gegenüber den ähnlich aussehenden Produkten der Populärkultur.

Gemäß Schwartz bringt die psychedelische Kunst jedoch nicht nur diese leicht erkennbaren Produkte hervor, ihnen stehen „die Arbeiten, jener Künstler, welche Emotionen, die Einsichten oder den Gehalt der psychedelische Erfahrung ausdrücken möchten“ gegenüber. Diese sind „äußerst individuell und nicht immer sofort als psychedelisch zu erkennen.“<sup>62</sup>

Spätestens hier überwiegt das Gefühl, dass der psychedelische Stil gegen die psychedelische Kunst ausgespielt wird. Verständlich wird das, wenn man ersteren mit dem Wort *dekorativ* verknüpft und zweite mit *profund*. Das greift auf eine Unterscheidung zurück, die bereits im Zusammenhang mit der psychedelischen Erfahrung beschrieben wurde.<sup>63</sup> Ein Großteil dieser visuellen Merkmale wird dem Bereich der frühen Rauschebene zugeschrieben:

„Die meisten Arbeiten versuchen, die psychedelische Erfahrung wiederzugeben, und wollen den Betrachter an die bekannteren und leichter zugänglichen Manifestationen des psychedelischen Erlebnisses heranzuführen, indem sie Situationen sensorischer Überreizung, visueller Verzerrungen, alogischer Symbolismen und simultaner Bildeffekte schaffen oder das Gefühl vermitteln, sich im inneren des eigenen Körpers zu befinden.“<sup>64</sup>

Die spätere Rauschebene hingegen führt in die Tiefen der Psyche und vermittelt so wahre Erkenntnis. Diese wird, folgt man der Argumentation Schwartz, in Sinn und Inhalt durch die psychedelische Kunst vermittelt.

Doch dieses Unterfangen der Loslösung vom Pop entspricht nicht dem Wesen der

---

<sup>59</sup> Schwartz. „Kontext, Wert und Richtung.“ 1969. S. 165.

<sup>60</sup> Vgl. Sally Tomlinson. „Zeichensprache. Die Formulierung einer Sprache des Psychedelischen in der Plakatkunst der 60er Jahre.“ In: Christoph Grunenberg (Hg.). *Summer of Love: Psychedelische Kunst der 60er Jahre*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz; 2005. S. 121-134.

<sup>61</sup> Schwartz. „Kontext, Wert und Richtung.“ 1969. S. 172

<sup>62</sup> Ebd. S. 172.

<sup>63</sup> Vgl. Kapitel 3.4

<sup>64</sup> Schwartz. „Kontext, Wert und Richtung.“ 1969. S. 170.

psychedelischen Kunst. Dies verdeutlichen auch die Aussage Hikeys und Grunenbergs.<sup>65</sup>

Den Ansatz, dass nur ein psychedelischer Künstler mit ebensolcher Erfahrung psychedelische Kunst schafft, wenn er seinem Erlebnis bewussten Ausdruck verleiht, kann und will diese Arbeit nicht verfolgen, die getroffene Filmauswahl legt dies bereits nahe: Unter diesen Umständen wären Cormans „Poe Filme“, aber auch ein Film wie *X – The Man with the X-Ray Eyes* (R: Roger Corman; 1963), nicht als psychedelische zu werten. Wie bereits erwähnt, hat Corman erst im Zuge des Films *The Trip*, einmalig LSD konsumiert. Da er über dieses Erlebnis sehr gerne in seiner Biographie und in diversen Interviews Auskunft gibt, aber stets betont, dass dies seine einzige derartige Erfahrung ist, kann dem ohne weiteres Glauben geschenkt werden.<sup>66</sup> Das Psychedelische in den zu besprechenden Filmen kann daher nicht über die Erfahrungswelt des (Film-)Autors argumentiert werden. So bliebe nur, ihm „psychedelisches Einfühlungsvermögen“ zu attestieren.

Hinzu kommt, dass die Filme durch und durch Popkultur sind. Sie spiegeln zwar auf ähnliche Weise das Schwanken zwischen Hoch- und Populärkultur wieder. Aber im Grunde sind es Exploitationfilme. Dies soll ihre Qualität nicht schmälern, aber es entlastet sie eindeutig von dem hochkulturellen Legitimationszwang, der beschrieben wurde. Kurioserweise widerspricht Schwartz selbst dieser Rechtfertigungsstrategie, wie auch der von ihm getätigten starren Festlegung der psychedelischen Kunst, wenn er eine große zeitgenössische Hollywoodproduktion als psychedelisch „adelt“, wenn auch unter negativen Vorzeichen:

„Der Film ‚*Fantastic Voyage*‘ (‚Die phantastische Reise‘) dagegen [im Gegensatz zu Tony Conrads *Flicker*; A.d.V.], der mit dem in Hollywood üblichen Mangel an Intelligenz konzipiert wurde, war psychedelisch in den Szenen, in denen er zelluläres Leben auf die Leinwand bannte. Es war ein kläglicher Film, aber er war psychedelisch.“<sup>67</sup>

Hier ist plötzlich nicht mehr die Intention der Filmemacher wichtig, sondern das entstandene Produkt. Es ist auch nicht mehr wichtig ob ein Künstler mit psychedelischer Erfahrung in den Dekorationen des Films bewusst seinen Trip reflektiert. Noch dazu ist es ein Produkt, das seiner Aussage nach mit Mangel an Intelligenz konzipiert wurde. Doch das scheint plötzlich irrelevant zu sein. An diesem Punkt schließt die vorliegende Untersuchung an. Was aber nicht heißt, dass Corman in dieser Arbeit nicht auch als Autorenfilmer/Künstler gesehen wird. Denn er vereint in sich beides: Den schnellen,

---

<sup>65</sup> Vgl. die beiden Zitate am Anfang dieses Kapitels.

<sup>66</sup> Vgl. Mark Thomas McGee. *Roger Corman: The Best of the Cheap Acts*. (Jefferson: McFarland & Company) 1988. S. 63ff.

<sup>67</sup> Schwartz. „Kontext, Wert und Richtung“ 1969. S. 162.

ökonomischen Handwerker genau so wie den ausdrucksstarken Visionär.

Ziel ist es, aufzuzeigen in welcher Gestalt und wieso einzelne Aspekte der untersuchten Filme psychedelisch sind, und zwar primär bezogen auf die visuelle Ebene der Filme. In einer Umkehrung zur Definition der psychedelischen Kunst heißt dies, die Psychedelik weniger an der Art und Weise ihrer Entstehung und Konzeption, sondern vielmehr an ihrer eigenen konkreten Gestalt festzumachen.<sup>68</sup> Wer keine Angst vor Berührungen mit der Popkultur hat, der kann die Definition der psychedelischen Kunst und ihrer Künstler hinter sich lassen.

### 3.8 Allgemeine Aspekte des psychedelischen Stils

Viel wurde nun zur psychedelischen Kunst gesagt und zu ihrer Unzulänglichkeit. Doch im Gegensatz zum psychedelischen Stil lässt sie sich besser fassen. Bei der Beschreibung des Was (sieht man?) stehen weniger definierende Parameter zu Verfügung, sondern vielmehr lose Beschreibungsversuche. Das ist ein deutlicher Indikator, wie schwer greifbar die psychedelische Kunst auch noch nach gut fünfzig Jahren ist. Wobei man dies nicht unbedingt daran festmachen muss, dass diese Charakterisierungen zu unverbindlich wären. Grunenberg bemerkt in seiner Einführung zum Ausstellungskatalog *Summer of Love*, dass es durchaus klare Aspekte gibt: „Aus der psychedelischen Kunst entwickelte sich eine unverkennbare Ästhetik, die alternative Realitätszustände in Bilder verwandelte [...]“<sup>69</sup> Wie gezeigt, wird diese Beschreibung der Ästhetik so wenig geliebt, weil sie als zu wenig gelehrig empfunden wird, als zu banal. Das ist die alte Angst vor dem Pop. Henrik Jungaberle und Thomas Röske verleihen dieser Ausdruck, wenn sie schreiben: „Die stilistische Begrenztheit, das Repetitive und manchmal Schablonenhafte ‚psychedelischer Kunst‘ scheinen aus heutiger Sicht genuine künstlerische Aussagen eher zu verflachen.“<sup>70</sup> Grunenberg versteht ihr oberstes Ordnungsmerkmal in der „verzerrte[n] Wahrnehmung realer oder imaginerter Gegenstände“<sup>71</sup>. Diese zeigt sich bevorzugt in „bunte[n] Formen und sich endlos wiederholende[n] Muster[n] in permanentem Fluss, [...]“<sup>72</sup> Dadurch

---

<sup>68</sup> Vgl. Alexander Kupfer. *Göttliche Gifte: kleine Kulturgeschichte des Rausches seit dem Garten Eden*. (Stuttgart: Metzler) 1996. S. 241.

<sup>69</sup> Grunenberg. „Politik der Ekstase: Kunst für Geist und Körper.“ 2005. S. 36.

<sup>70</sup> Henrik Jungaberle. (Hg.). *Rausch im Bild – Bilderrausch: Drogen als Medien von Kunst in den 70er Jahren*. Heidelberg: Sammlung Prinzhorn; 2004. S. 6.

<sup>71</sup> Grunenberg. „Politik der Ekstase: Kunst für Geist und Körper.“ 2005. S. 17.

<sup>72</sup> Ebd. S. 17.

nimmt die Formlosigkeit dieser Wahrnehmung einen hohen Stellenwert ein.<sup>73</sup> In ihr dominiert die „reine Visualität, körperlose Form, Farbe und Licht, [...] [die] Raum, Zeit und Ratio aufhebt.“<sup>74</sup>

Neben dieser Formlosigkeit gibt es jedoch auch einen expliziten Kanon der Formen, der sich aus der psychedelischen Erfahrung ableitet und prägend für den Stil wird:

„Als überindividuelle und überhistorische optische Phänomene nach Einnahme von psychoaktiven Substanzen sind vor allem die sogenannten psychoaktiven Formkonstanzen anzusprechen, die der Biologe Heinrich Klüver 1928 als erster systematisch beschrieben hat. [...] Klüver unterscheidet vier Gruppen von Formkonstanten: 1. Gitter, ornamentales Geflecht, Filigranmuster, Wabe oder Schachbrettmuster; 2. Spinnennetz; 3. Tunnel, Trichter, Gang, Kegel oder Gefäß; 4. Spirale. Bei den zumeist folgenden optischen Sensationen sind vor allem die Steigerung von Intensität, Strahlkraft und Sättigung der Farben, die Veränderungen in Zahl, Größe und Form wirklicher und halluzinierter Gegenstände sowie die Wandlung raum-zeitlicher Verhältnisse regelmäßig zu finden.“<sup>75</sup>

Dass diese, immer unter Berücksichtigung einer gesteigerten Farbigkeit, vor allem durch das frühe Rauschstadium beeinflusst werden, zeigt Aldous Huxley in der Beschreibung seiner Erfahrung mit Meskalin:

„[Man hat] Wahrnehmungen farbiger, sich bewegender, gleichsam lebendiger geometrischer Figuren. Mit der Zeit wird reine Geometrie konkret, und der Visionär gewahrt keine Muster mehr, sondern gemusterte Dinge, wie etwa Teppiche, Schnitzereien, Mosaiken.“<sup>76</sup>

In einer ihrer wenigen beschreibenden Passagen charakterisieren Masters und Houston die psychedelische Kunst als höchst lebhaft und dynamisch: „Passives, Statisches, Kontemplatives gibt es hier nur selten. Diese Kunst ist dionysisch, ekstatisch und energiegeladen; sollte sie sich dennoch einmal in einer gemäßigeren Gangart bewegen, so kommt sie doch nie ganz zur Ruhe.“<sup>77</sup>

Dave Hikey weicht in seiner Beschreibung der psychedelischen Kunst vom allgemeinen Konsens ab und betont ihre „antiakademische Strategie“, die sich für ihn auf der Ebene der Darstellung durch eine Verneinung auszeichnen:

„Allgemein ließe sich also sagen, dass diese antiakademischen Stilrichtungen Komplexität über Schlichtheit stellen, das Muster über die Form, die Wiederholung über die Komposition, das Weibliche über das Männliche, das

---

<sup>73</sup> Vgl. Ebd. S. 38.

<sup>74</sup> Ebd. S. 36.

<sup>75</sup> Thomas Röske. „Ich bin du – erkennst du dich?“ In: Jungaberle, Henrik (Hg.). *Rausch im Bild – Bilderrausch: Drogen als Medien von Kunst in den 70er Jahren*. Heidelberg: Sammlung Prinzhorn; 2004. S. 11-28. Hier: S. 16f.

<sup>76</sup> Aldous Huxley. *Die Pforten der Wahrnehmung. Himmel und Hölle*. (München und Zürich: Piper) 2008<sup>20</sup>. S. 75.

<sup>77</sup> Masters and Houston. „Kunst und psychedelische Erfahrung.“ 1969. S. 81.

Geschwungene über das Geradlinige und das Fraktale, das Differentielle und das Chaotische über die euklidische Ordnung.<sup>78</sup>

Gerade auf die Gefahr hin, dieses Kapitel etwas redundant wirken zu lassen, möchte ich noch eine letzte Charakterisierung der psychedelischen Kunst durch Alexander Kupfer hinzufügen: Auch er legt das Augenmerk auf die beiden bereits deutlich hervorgetretenen Charakteristiken Farbe und Form:

„Da der Halluzinogenrausch sich durch eine explosive Farbigkeit auszeichnet, ist dies auch ein wesentliches Kennzeichen der psychedelischen Kunst, in der sich Farbe weitestgehend von klar definierten Formen befreit und sich in einer dynamischen Bewegung befindet.“<sup>79</sup>

Das Repetitive dieser durchaus wenigen Merkmale verdeutlicht das Unbehagen, das manche Wissenschaftler bei dieser Charakterisierung beschleichen mag. Doch besteht wenig Sinn darin, einer Sache mehr anzudichten, als sie zu bieten hat. Auch wenn Farbe und Form vorerst als vage Charakteristika erscheinen, so bieten sie doch eben in ihrem Erlebnis ein schier endloses Arsenal an Schaulust. Diese Schaulust wird auch deutlich, wenn Fred Tomaselli noch einmal die dritte Konstante der Psychedelik, das Zitat, hervorstreicht:

„Inzwischen waren die letzten Tage der Moderne angebrochen, und mit Psychedelia begannen die postmodernen Stilkämpfe der Popkultur. Ein wahrer Karneval verdrängter Geschichtsbilder, der Plünderung multikultureller Welten, ein wirres Stilchaos aus deutscher Romantik und William Blake, Surrealismus, Pop, Science-Fiction-Illustrationen, Jazz-Age-Cartoons, asiatischer, animistischer und islamischer Kunst, Druidismus, getunten Autos, Surfkultur, Jugendstil, linkem Agitprop mitsamt den unvermeidlichen Idealisierungen des Cowboys und des Indianers. [...] Kurz: eine Rebellion durch das Ornament.“<sup>80</sup>

### 3.9 Die Psychedelik und das (kunsthistorische) Zitat

Das stilistische Repertoire der psychedelischen Kunst und das zeigt Tomaselli auf wunderbare Art und Weise, liegt nicht nur in der eigenen Stilrichtung, sondern vor allem in dem Zitat anderer Strömungen der Kunst. Es wurde bereits über die Erfahrungswelten der Psychonauten gesprochen und auch die Kunst des Zitats und des Querverweises mitten durch die Kunst- und Kulturgeschichte kann auf diese zurückgeführt werden. In Kapitel

---

<sup>78</sup> Hickey. „Freaks.“ 2005. S. 64.

<sup>79</sup> Kupfer. *Göttliche Gifte*. S. 241.

<sup>80</sup> Fred Tomaselli. „Das Mutantenbaby.“ In: Christoph Grunenberg (Hg.). *Summer of Love: Psychedelische Kunst der 60er Jahre*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz; 2005. S. 200-201. Hier: S. 206.

3.3 wurde bereits der Gesichtspunkt der Drogen als Medien kurz angerissen. Diesen medialen Aspekt bezieht Jungaberle gerade auf den Wirkungskomplex des Zitats:

„Aus diesem Grund sind Drogen außerdem in diesem Sinn Medien, dass sie nicht-chemische, nicht-materielle Bedeutung transportieren. An den Substanzen ‚klebt‘ Kultur und Erinnerung: Bilder, Affekte und Meinungen aus subjektiv und gesellschaftlich, also medial gebildeter Erfahrung.“<sup>81</sup>

Tatsächlich nimmt der psychedelische Stil viele Entwicklungen der Kunst seit dem 19. Jahrhundert in sich auf. Es werden der Symbolismus, der Jugendstil, der Dadaismus, der Surrealismus, sowie die im 19. Jahrhundert in den Fokus gerückte Exotik islamischer und orientalischer Ornamentik als die Ahnen genannt. Auch Hieronymus Bosch und Matthias Grünewald scheinen längst dem Kanon der berauschten Künstler einverleibt.<sup>82</sup> Die psychedelische Kunst hat die Rauschkunst nicht erfunden und steht in der Tradition früherer Stilrichtungen, die selbst vom Rausch beeinflusst waren. In Bezug auf die Literatur zeichnet Diedrich Diederichsen diese Kontinuität nach:

„Literarische Vorläufer gibt es in zahlreichen Werken und auch vermehrt in ganz bestimmten Epochen: so in den späten 20ern in Deutschland, als so unterschiedliche Autoren wie Walter Benjamin, Ernst Bloch und Ernst Jünger mit Haschisch experimentierten, natürlich in der Pariser Bohème zwischen 1840 und 1870 und im Orientalismus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als europäische und vor allem nordamerikanische Touristen die Islamische Welt bereisten.“

Doch nicht nur vergangene Kunstrichtungen sind von dieser Eigenheit der Drogenerfahrung betroffen, sondern auch die zeitgenössische Alltagskultur des „Acid-Heads“. Für den amerikanischen LSD-Konsumenten sieht Dave Hickey folgende Einflüsse:

„Als sich dann die kulturelle Mythologie von LSD etabliert hatte, tauchten in den Acid-Visionen der Teenies und blutjungen Hippies natürlich regelmäßig Figuren wie Shiva, Kali, Dick Nixon, Jackie Kennedy, Jimi Hendrix und diverse andere Musiker auf. [...] Das gibt Foucaults Gedanken über die Einschreibung der Kultur in die Chemie des Körpers Recht und lässt darüber hinaus vermuten, dass das Idiom der ‚psychedelischen Kunst‘ nicht nur die Folge der psychedelischen Vision, sondern ebenso sehr ihre Ursache war.“<sup>83</sup>

Zu diesen Ursachen und Folgen gehörte natürlich auch immer das Kino. Bei Filmen wie *Fantasia* oder *The Wizard of Oz* (R: Victor Fleming; 1939) lässt sich darüber spekulieren, wie weit sie nur Ursache und weniger Folge waren,<sup>84</sup> bei den zeitgenössischen

---

<sup>81</sup> Jungaberle. „Drogen als Medien“ 2004. S. 33.

<sup>82</sup> Vgl. Grunenberg. „Politik der Ekstase: Kunst für Geist und Körper.“ 2005. S. 17f.

<sup>83</sup> Hickey. „Freaks.“ 2005. S. 62.

<sup>84</sup> „Some films, while not directly about drugs, have been warmly recommended as perfect films to watch when stoned; Disney’s *Fantasia* (1940) is one, ironic when one considers Disney’s vision of himself as

Produktionen im Laufe der 60er Jahre ist dieses Doppelprinzip dann in vollem Gange, und zwar nicht nur beim „reinen“ psychedelischen Film.

### 3.10 Der psychedelische Film

Bei den angesprochenen Überschneidungen, die visuelle Medien in Bezug auf die psychedelische (Bild-)Sprache haben, gilt es jedoch auch, spezifisch filmische Aspekte zu berücksichtigen. Diese beginnen noch vor der konkreten Erscheinung der Filmbilder die im nächsten Kapitel einer genauen Betrachtung unterzogen werden.

Wie *LIFE* im Jahr 1966 feststellt, ist das Licht eine der wichtigsten Techniken in Bezug auf die psychedelische Kunst. Technik nicht nur im Sinne der technischen Erzeugung von Licht, sondern auch im Sinne einer künstlerischen Technik: „Intense visions of light are familiar features of trips on drugs, and light has naturally become a prime ingredient of psychedelic art.”<sup>85</sup>

Eine Einschätzung, die Barry N. Schwartz in „Kontext, Wert und Richtung“ teilt:

„Die Möglichkeiten des Lichts als Mittel des künstlerischen Ausdrucks sind vielseitig, und so wird das Licht vielleicht zum beliebtesten Medium für [...] psychedelische Kunst werden. Das Licht ist seinem Wesen nach dynamisch und äußerst flexibel; besonders gut eignet es sich für Farbschöpfungen, und es erlaubt [...] die Dauer jedes einzelnen Bildes zu variieren [...]“<sup>86</sup>

Allerdings gilt dennoch nicht die Lichtkunst Kino als die Paradedisziplin der psychedelischen Kunst, sondern die Lightshow. Für Masters und Houston begründet sich der Vorteil der Lightshows auch in der Tatsache, dass diese nicht auf die Leinwand angewiesen ist, jene rechteckig gerahmte Bildfläche, welche seit der Kunst des Tafelbildes quasi als Fenster gilt. Die Lightshow kann jegliche Fläche, unbegrenzt in Ausdehnung und Projektionstiefe, bespielen. Unbegrenzt ist sie auch in ihrem temporären Charakter. „Anders als bei einem Spielfilm haben diese Projektionen weder Anfang noch Ende.“<sup>87</sup>

In ihrem Artikel „Flüssige Träume“ meint Chrissie Ilies, „dass die psychedelische

---

leader of the shock troops of wholesome family values. But like the poppies and the snow in *The Wizard of Oz*, perhaps there is more going on here. The film was promoted as ‘see the music, hear the pictures’. This is synaesthesia, a classic phenomenon of senses being switched around often reported by users of psychedelic drugs. And Walt Disney’s right-hand man on the project was a mescaline experimental subject of Kurt Beringer (an associate of Jung and Hermann Hesse) who in 1927 published *The Mescaline Intoxication*.”

Shapiro. *Shooting Stars*. 2004. S. 139.

<sup>85</sup> „Psychedelic Art.“ 1966. S. 62.

<sup>86</sup> Schwartz. „Kontext, Wert und Richtung.“ 1969. S. 161.

<sup>87</sup> Masters und Houston. „Kunst und psychedelische Erfahrung.“ 1969. S. 86.

Erfahrung sich um das projizierte Environment der Lightshow verdichtete.“<sup>88</sup> Ilies betont, dass die Lightshow den inneren Zustand der Halluzination zeigte, diesen aber auch verstärken konnte. Jedoch war sie im Gegensatz zum Trip immer ein Gemeinschaftserlebnis. Doch auch, wenn der Film aufgrund einiger Eigenheiten, wie zum Beispiel den bereits erwähnten Begrenzungen in Raum (Leinwand) und Zeit (Spieldauer), nicht die psychedelische Paradedisziplin unter den Künsten ist, so gibt es genügend Gründe, ihm eine tragende Rolle zuzusprechen: Barry N. Schwartz meint 1969 zum Beispiel, dass „vor allem der Film in den kommenden Jahren für das Erreichen veränderter Bewußtseinsstadien immer mehr an Bedeutung gewinnen [wird].“<sup>89</sup> Chrissie Ilies hält den Film für „das vielleicht stärkste Ausdrucksmittel, das dem psychedelischen Künstler zur Verfügung steht, falls er damit ein in sich geschlossenes Raumkino zu schaffen imstande ist.“<sup>90</sup>

Denn vieles, was für die Lightshow gilt, gilt auch für das Kino. „Die Projektion eines Lichtbildes in einem verdunkelten Raum wird oft als Wachtraum beschrieben, der unauflöslich mit dem Unbewussten verbunden ist.“<sup>91</sup> Das ist eine Idee, die seit Anbeginn des Kinos immer wieder für dieses formuliert wird. Seine Anfänge überschneiden sich zeitlich mit dem Aufkommen der Psychoanalyse. Was Ilies als Wachtraum bezeichnet, ist für Wulff der Traum selbst, und in seiner Verwandtschaft der Rausch. Die großen Antipoden des rational-logischen Wachbewusstseins, das unser tägliches Leben bestimmt:

„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.“<sup>92</sup>

Arianne Beyn formuliert ein Problem, mit dem der Spielfilm beim Erschaffen dieser Zugänge konfrontiert ist. Wenn bereits das Kino das Echo eines Wachtraums ist, wie schafft man dann eine zweite Ebene, die den Trip von diesem abhebt?

„Das illusionistische Prinzip des Spielfilms geht von der Vereinnahmung des

<sup>88</sup> Chrissie Ilies. „Flüssige Träume.“ In: Christoph Grunenberg (Hg.). *Summer of Love: Psychedelische Kunst der 60er Jahre*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz; 2005. S. 67-83. Hier: S. 67.

<sup>89</sup> Masters und Houston. „Kunst und psychedelische Erfahrung.“ 1969. S. 84.

<sup>90</sup> Schwartz. „Kontext, Wert und Richtung.“ 1969. S. 162.

<sup>91</sup> Ilies. „Flüssige Träume.“ 2005. S. 67.

<sup>92</sup> Kruse und Wulff. „Psychonauten im Kino.“ S. 2.

Publikums durch das bewegte Filmbild aus. Das Akzeptieren des Bildausschnitts als eigene Wahrnehmung setzt beim Publikum eine weitestgehende Verdrängung seiner realen Situation im Kinosaal voraus. Doch stellt sich bei der Tripszene die Frage, auf welche Weise die Illusion des Kinos noch gesteigert oder wiederum verdrängt werden könnte, damit die außerordentliche Wahrnehmung der LSD-Halluzination für das Publikum erfahrbar wird. Und darin müßte ja der Anspruch einer psychedelischen Erfahrung im Kino bestehen. Der kollektiven Halluzination des Kinos müßte dann noch eine weitere aufgestülpt werden.<sup>93</sup>

Der Experimentelle Film hat dieses Problem nicht, da er den Zuseher nicht in eine diegetische Parallelwelt entführt. So wird auch für das Psychedelische im Kino ein Weg vorgezeichnet, den laut Kulturgeschichte viele Stilrichtungen gehen. Zuerst widmen sich experimentelle Underground-Filmmacher, also die zeitgenössische Avantgarde, dem Thema. Woraufhin, zeitlich leicht versetzt, das kommerzielle Kino und der Spielfilm die dort geprägte Sprache aufgreift und sie in ihre eigenen Werke integriert:

„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. [...] Daran anknüpfend folgten viele Dokumentaristen, Experimental- und Animationsfilmer und setzten ihre persönlichen Visionen [...] in Filmen um. Sie versuchten, Zustände erhöhter Sensibilität für sensorische Reize, begleitet von Euphorie, dem Gefühl von Bewusstseinsweiterung, sowie Halluzinationen oder Sinnestäuschungen, aber auch psychotische Erlebnisse mit filmischen Mitteln darzustellen. [...] Zur Zeit der höchsten Popularität der Drogenkultur fanden Rauschdarstellungen dann aber ihren Weg in das Mainstreamkino und damit in den Spielfilm.“<sup>94</sup>

Hier schwingt ein kulturpessimistischer Ton mit – das Populäre verwässert die Errungenschaften der Kunst:

„In many cases, the Hollywood LSD film did borrow the cinematic stylistics of 1960s avant-garde filmmaking to depict the effects of LSD, and in so doing it often reduced the complex sensory, emotional, and intellectual experiences of the 1960s to a very restricted touristic mode, [...]“<sup>95</sup>

Diese Sichtweise ist natürlich im Allgemeinen zu vertreten, allerdings widerstrebt gerade der Einsatz von psychedelischen Stilmitteln in Cormans „Poe Filmen“ dieser allzu simplifizierten Einbahnstraßenentwicklung vom Underground zur kommerziellen Ausschlachtung, dem gerne gesungenen Gesang des Lamentos. Es ist zwar anzunehmen, dass Corman oder einem seiner Mitarbeiter einige experimentelle Filme bekannt waren,

---

<sup>93</sup> Ariane Beyn. „Psych-Out.“

<http://www.starship-magazine.org/index.php?page=item&issue=5&pages=77ff>

(Letzter Zugriff:

20.09.2010)

<sup>94</sup> Kruse und Wulff: „Psychonauten im Kino.“ S. 2f.

<sup>95</sup> Benschhoff. „The Short-Lived Life of the Hollywood LSD Film.“ 2001. S. 30.

aber andererseits arbeitet er zumindest mit *House of Usher* und *Pit and The Pendulum* selbst an der Bildsprache der 60er Jahre mit. Es gilt zu bedenken, dass die große Explosion der Psychedelik im amerikanischen Bewusstsein und somit in breiten Flächen der kulturellen Produktion erst 1966 vonstatten ging. Und wie Starks und Benschhoff betonen, spielten LSD und die psychedelische Kultur nach *The Tingler* im Jahr 1958 für mindestens sechs bis acht Jahre keine tragende Rolle im US-amerikanischen Spielfilm. Und doch findet sich einiges davon in den „Poe Filmen“, die bereits zwischen 1960 bis 1964 entstanden. Corman ist also selbst ein kleiner Avantgardist.

Eine wirklich lange Lebensdauer konnte der psychedelische Film weder in der Avantgarde noch im kommerziellen Kino entwickeln. Im Zuge der 70er Jahre und neuer Bewegungen wie zum Beispiel dem Punk, verlor sich die psychedelische Kultur im Allgemeinen, genauso wie der psychedelische Film. Zu einem neuerlichen Aufflackern kam es erst wieder im Zuge von Techno und Raves, sowie der frühen digitalen Kunst und Netzkultur. Im zeitgenössischen Kino findet sich aktuell der Nachhall der psychedelischen Erfahrungen. James Cameron, Tim Burton und Terry Gilliam brachten innerhalb eines Jahres ihre Trips *Avatar* (2009), *Alice in Wonderland* (2010) und *The Imaginarium of Dr. Parnassus* (2009) ins Kino.

### 3.11 Psychedelische Stilmittel im Film

In Folge orientiere ich mich an Harry M. Benschoffs Artikel „The Short-Lived Life of the LSD Hollywood Film“, der gleichnamiges Genre beschreibt und Parameter zu dessen Beschreibung und Analyse aufstellt. Cormans „Poe Filme“ lassen sich zwar nicht nahtlos in Benschoffs Genre einordnen, dennoch ist seine Beschreibung eine gute Grundlage, um den psychedelischen Gehalt von Cormans Filmen zu überprüfen. Benschhoff sieht den psychedelischen Spielfilm durch eine markante Eigenart gekennzeichnet: „by its specific iconographic or semantic elements (chiefly, the use of the cinematic apparatus to approximate the sensation of an LSD trip) and a concomitant or syntactic ‘take’ on said experience.“<sup>96</sup>

Im weiteren Verlauf seiner Argumentation bezieht er sich auf die Genre-Theorie von Rick Altman und merkt an, dass dieses Genre zwar einige starke ikonographische, respektive semantische Charakteristika entwickelte, für diese aber nie eine genretypische allgemeingültige stabile Syntax entwerfen konnte. Ich werde auf das Fehlen einer stabilen

---

<sup>96</sup> Benschhoff. “The Short-Lived Life of the Hollywood LSD Film.” 2001. S. 28.

Syntax psychedelischer Filme nicht weiter eingehen, sondern mich auf die Ikonographie bzw. Semantik konzentrieren. In Folge will ich jedoch nicht von Ikonographie oder Semantik sprechen, sondern von Stilmerkmalen. Benschoffs Merkmalkatalog lässt sich in folgende Gruppen zusammenfassen: Aspekte der einzelnen (Ab-)Bilder und Einstellungen, Montage und – jenseits der Bilder – Ton und Musik.

Benschoff leitet diese Merkmale des Psychedelischen im Film von psychedelischen Erfahrungen ab. Für den Bereich des Bildes und Tons ergeben sich so folgende Parameter:

„Pharmacologically, LSD and other psychotropic drugs blur, enhance, or distort sensory input and processing in the human nervous system. Many subjects report that sight, sound, taste, smell, and touch all become richer and more intense under the effects of LSD. Some of these effects can be mimicked onscreen through the use of superimpositions and dissolves, as well as saturated, polarized, and ‘solarized’ color effects, filters and gels, and enhanced sound design.“<sup>97</sup>

Er betont die Intensivierung der Sinneswahrnehmungen, die der Psychonaut oftmals durchlebt. Das (konventionelle) Kino ist technisch nicht in der Lage, haptische Empfindungen oder den Geruchs- und Geschmackssinn zu bedienen. Daher beschränkt sich die Möglichkeit der Intensivierung auf die beiden verbleibenden Sinne: Hören und Sehen. Da sich der Film vorrangig durch bewegte Bilder auszeichnet, ist die Intensivierung des Bildes gegenüber dem Ton von zentraler Bedeutung. Die Intensivierung oder Verzerrung der visuellen Wahrnehmung kann auf unterschiedliche Weise durch den Kinoapparat nachgeahmt werden.

### 3.11.1 Farbe und Verformung bestimmen das Filmbild

Wie gezeigt wurde, ist die Farbe ein bestimmendes Merkmal für den psychedelischen Stil. Das bedeutet, dass die Bereicherung des Sehens meist an der Farbigkeit eines Bildes festgemacht werden kann. Häufig ist im Zusammenhang mit Psychedelik von stark gesättigten, klaren, brillant leuchtenden Farben die Rede. Doch nicht nur durch eine starke Sättigung des Filmbildes kann dieser Effekt nachgeahmt werden. Benschoff weist ebenso auf Farbeffekte wie Polarisation und Solarisation hin. Diese beiden Prozesse unterziehen die Farbigkeit des Filmbildes, wie es durch den „korrekten“ fotografischen Prozess entsteht, einer Verwandlung. Während Polarisation und Solarisation klar feststellbare Kriterien sind – technisch hergestellte Verzerrungen und Änderung der Farbigkeit – stellt

---

<sup>97</sup> Ebd. S. 32.

die allgemeine Farbsättigung ein gewisses Problem dar. Denn – und dies mag zufällige Überschneidung, oder auch selbst starker Einfluss auf diverse psychedelischen Räusche sein – die 60er Jahre sind noch mit dem Technicolor-Farbverfahren verknüpft, auch wenn dieses damals bereits größtenteils von Eastman Color und anderen Mehrsichtfilmen abgelöst wurde. Technicolor ist bekannt für „das lebhafte Rot, das überwältigende Blau, die eindrucksvollen Rosatöne.“<sup>98</sup> Viele Filme, vor allem der 40er und 50er Jahre, mögen paradiesisch zum Anblick „under the influence“ gewesen sein, einige von ihnen erlangten auch posthum den „Headfilm“-Status, unter anderem *Fantasia* von Disney. Jedoch können nicht alle Technicolor-Filme aufgrund ihrer Farbextravaganz psychedelisch genannt werden. Daher ist es manchmal schwierig, die Farbsättigung eines Films als das Nebenprodukt einer technischen Gegebenheit oder eben doch als bewusst künstlerischen Ausdruck festzumachen. Doch über das Verhältnis von Technicolor und Trip an späterer Stelle mehr.<sup>99</sup>

Starke, grelle Farbigkeit, mit klaren Grundfarben (wobei die Relativität der Zuordnung von Farben je nach Ordnungssystem eine solche Bezeichnung erschwert), die zueinander in einem starken Kontrast stehen und somit die Empfindung ihrer gefühlten Intensität noch erhöhen, sind die Paradeeigenschaft des Psychedelischen. Hinzu kommt die Möglichkeit, ganze Einstellungen oder Szenen unabhängig von den realen Objektfarben einzufärben, um so ihren berauschten Charakter hervorzuheben. Bezüglich der Farbe sollte eines jedoch immer bedacht werden: Es gibt kaum etwas, das sich einer exakten Wissenschaft so entzieht wie Farben, weshalb ihre Wichtigkeit für den psychedelischen Rausch kaum passender sein könnte.

Eine andere Möglichkeit, eine erweiterte Wahrnehmung auszudrücken sind diverse Verzerrungen oder Filterungen des Filmbildes. Die einfachste Möglichkeit der Verzerrung besteht im Strecken oder Stauchen der Bilder, sei es horizontal oder vertikal. Dazu kommen komplexere Änderungen, wie zum Beispiel die wellenartige Bewegung des Filmbildes oder die Aufspaltung des Bildes in viele kleine Bilder mittels einer Kalaidoskoplinsse. Polarisationsfilter wiederum ermöglichen es, bestimmte Lichtsignale vom zu belichtenden Filmstreifen abzuhalten. Eine andere Art der Bearbeitung dient der partiellen Weichzeichnung des Filmbildes. Dies kann durch spezielle Filter genau so erreicht werden, wie durch das einfache Auftragen von Vaseline auf das Filmobjektiv, oder eine davor montierte Glasplatte. Die Mehrfachbelichtung einer einzigen Einstellung, also das Kondensat mehrerer Bilder in einem einzigen Kader, bietet die Möglichkeit, dem

---

<sup>98</sup> Gerd Koshofer. *Color: die Farben des Films*. (Berlin: Spiess) 1988. S. 9.

<sup>99</sup> Vgl. Kapitel 6.7

„normalen“ Blick des Wachbewusstseins eine gesteigerte visuelle Empfindsamkeit im Rausch entgegenzusetzen.

Bis jetzt war die Rede von herkömmlichen photographischen Abbildern der Wirklichkeit, die zwar verzerrt, verändert oder bearbeitet werden. Eine ganz andere Möglichkeit liegt in der Verwendung von abstrahierten, nicht-mimetischen Bildern. Dies ist zwar mehr die Domäne des Underground- oder Experimentalfilms als des erzählenden Kinos, doch finden diese Bilder auch Eingang in Spielfilmproduktionen. Am bekanntesten ist die in einem aufwendigen Slit-Scan-Verfahren hergestellte „Stargate Corridor“-Sequenz in *2011: A Space Odyssey*. Der dafür zuständige Tricktechniker Douglas Trumbull nannte diese „some kind of ‚psychedelic‘ corridor“.<sup>100</sup> Solche Sequenzen stellen der Handlung ganz bewusst eine nicht erzählende Sinneserfahrung entgegen.

### 3.11.2 Das Spiel mit der Zeit

„Another subjective mental effect of LSD involves the feeling that time is moving very slowly (creating an ‘eternal present’), while simultaneously ideas and impressions flood the mind in intense waves. To create those effects cinematically, alternating use of slow motion or freeze frame photography with rapid montage sequences was sometimes employed.”<sup>101</sup>

Standbilder, Szenen in Zeitlupe oder Zeitraffer sind ein beliebtes Mittel, die Wahrnehmung des erweiterten Bewusstseinszustandes zu zeigen. Kommt hier der Montagerhythmus hinzu, bzw. die Möglichkeit, unterschiedlich schnelle Zeitflüsse an- und ineinander zu montieren, wird die bewusste, weil künstliche Empfindung des Zeitablaufs gesteigert. Dadurch kann mit einem harten Kontrast das Nebeneinander von Ewigkeit und einer ungebremsten Informationsflut gezeigt werden.

Ein weiteres Stilmittel ist die Montage von unterschiedlichen Bildern, die der Kontinuität der Erzählung widersprechen und die Assoziation dem Logisch-Rationalen vorziehen: „Some subjects also experience ‘flashing’, the quick imaging on the mind’s eye of another scene, a phenomenon LSD filmmakers have approximated through the use of jump cuts and subliminal inserts.”<sup>102</sup>

---

<sup>100</sup> Gene Youngblood. *Expanded Cinema*. (New York: Dutton) 1970. S. 153.

<sup>101</sup> Benschhoff. „The Short-Lived Life of the Hollywood LSD Film.“ 2001. S. 32f.

<sup>102</sup> Ebd. S. 33.

### 3.11.3 Die Ausstattung

Da sich Benschhoff auf die technischen Möglichkeiten des Films beschränkt („the use of the cinematic apparatus“), wird ein wichtiger Punkt von ihm ausgelassen. Hierbei handelt es sich um die Realität vor der Kamera. Gemeint ist die Ausstattung des Films: Kostüme, Kulissen und Szenebilder. Ariane Beyn weist auf diese Methode der Darstellung der psychedelischen Kultur im Film anhand eines Beatles Film hin: „Die *Magical Mystery Tour* verweist bereits auf eine Methode zur Lösung des Problems: die Verlagerung der psychedelischen Erfahrung weg vom eigentlichen Drogentrip hin in Richtung Ausstattung.“<sup>103</sup>

Hierbei ist es mir wichtig, darunter nicht nur die Verwendung von Kulissen zu verstehen, die den Zeitgeist der Gegenkultur abbilden, wie dies etwa in dem Hammer-Film *Dracula A.D. 1972* (R: Alan Gibson, 1972) der Fall ist. Eine solche Methode bildet das psychedelische Zeitgefühl ab und findet sich vermehrt ab den späten 60er Jahren, als sich die psychedelische Bewegung in eine breitenwirksame Mode verwandelt hatte:

„Bevorzugte Settings bildeten Clubs, Bars oder Villen, angefüllt mit Hunderten von Lampen, Glitzervorhängen, Op-Art-ähnlichen Leinwänden, Kerzenständern, Kissen, bunten Federn, Blumensträußen, Ketten mit Weihnachtskugeln, die von den Decken hängen und mit Szenen und Mustern bemalten Wänden.“<sup>104</sup>

Es geht um Filme bei denen die psychedelische Inneneinrichtung nicht nur abgebildet wird, sondern um Filme, in denen der Regisseur oder Szenebildner ihre eigentliche Funktion nutzt. Denn diese ausufernde Verwendung von bunten und glitzernden Objekten diente, so wie die psychedelische Kunst selbst, als Rauschverstärker. Spannend wird es also dann, wenn die Ausstattung den Rausch verkörpert. Am deutlichsten geschieht die in Bob Rafelsons *HEAD* (1969) hier ist der Rausch gleichbedeutend mit einem assoziativ-springenden Trip der Monkees durch ein Arsenal an Filmkulissen.

### 3.11.4 Der Klang der Halluzination

Hier bleibt Benschhoff äußerst offen, was er unter „enhanced sounddesign“ versteht und auch ich werde diesen Punkt nur kurz streifen, da Corman auf der Tonebene keine psychedelischen Stilmittel verwendet.

---

<sup>103</sup> Beyn. „Psych-Out.“

<sup>104</sup> Ebd.

Die erste Trennung erfolgt zwischen Tönen und Filmmusik. Die Filmmusik kann unterstützend wirken, indem sie auf die Stilrichtung des Psychedelic Rock zurückgreift, oder eine andere Musik benutzt, die in ihrem sphärischen Charakter entspricht. Ein prominentes Beispiel ist der Beginn von *Apocalypse Now* (R: Francis Ford Coppola, 1979) der mit *The End* von The Doors unterlegt ist.

Der Ton selbst kann mit ähnlichen Mitteln bearbeitet werden, die auch in der psychedelischen Musik verwendet werden. Wie auf der Bildebene sind dies in erster Linie Verzerrungen oder Akzentuierungen, wie zum Beispiel Hall, Echo, Umkehrungen und ähnliches.

Es ist zu zeigen, welche der hier beschriebenen Techniken und Arbeitsweisen in den fünf zu analysierenden Filmen benutzt werden und auf welche Art und Weise sie genutzt werden. Selbstverständlich – und das kann an dieser Stelle schon vorweggenommen werden – bedient sich Corman nicht all dieser aufgezeigten Möglichkeiten. Er bleibt vielmehr in einem sehr engen Rahmen was die technischen und inszenatorischen „Tricks“ betrifft. Das lässt sich damit begründen, dass die „Poe Filme“ vor der Ausbildung des psychedelischen Stils entstanden.

### 3.12 Psychedelika? Nein, Phantastica!

Auf den vorangegangenen Seiten wurde die Psychedelik gewissermaßen seziert. Es klang bereits an, dass die Gruppe psychoaktiver Substanzen die so bezeichnet werden, nicht nur diese eine Benennung haben. Die Bezeichnungen Halluzinogene und Psychotomimetika wurde bereits erwähnt. Dazu gesellen sich Namen wie Psychotogene, Schizogene, Dysleptica, Mystikamimetika, Psychogene und Entheogene.<sup>105106</sup> Zu Beginn des 20. Jahrhunderts beschrieb der deutsche Chemiker Louis Lewin bereits die Wirkungen mehrerer damals bekannter psychoaktiver Substanzen und gab ihnen einen ganz anderen Namen. Dieser atmete noch klar den Geist des 19. Jahrhunderts und der Romantik. Er nannte seine Studie über Psychoaktive Substanzen allgemein Phantastica:

„Ich gab ihm den Namen Phantastica, obschon unter diesen von mir

---

<sup>105</sup> Vgl. Richard Evans Schultes. „Einführung in die Botanik der wichtigsten pflanzlichen Drogen.“ In: Völger, Gisela(Hg.) *Rausch und Realität: Drogen im Kulturvergleich. Band1.* (Köln: Rautenstrauch-Joest-Museum für Völkerkunde) 1981. S. 46-73. Hier: S. 59.

<sup>106</sup> Für eine noch detailliertere Auflistung von Bezeichnungen siehe: Stafford. *Psychedelics Encyclopedia.* 1992<sup>3</sup>. S. 7. (delirients, delusionogens, dysleptics, misperceptionogens, mysticomimetics, phantasticants, pharmakons, psychotaraxics, psychoticants)

formulierten Begriff nicht alles das fällt, was ich im engeren Sinne darunter verstanden wissen will. Aber fast allen hierher gehörigen Stoffen ist eine direkte Gehirnwirkung eigen, die in allen ihren Gestaltungen rätselhaft, unbegreiflich ist.“<sup>107</sup>

Wobei er neben dieser allgemeinen Formulierung vor allem eine Stoffgruppe unter diesem Namen genannt wissen wollte:

„Zweite Gruppe: Phantastica, Sinnestäuschungsmittel. Sie umfasst in ihrem chemischen Bau weit auseinanderstehende Stoffreihen, pflanzliche Stoffe, die als eigentliche Phantastica zu bezeichnen sind. Ihre Vertreter, wie Anhalonium Lewinii [heute unter dem Namen Mescaline bekannt; d.V.], Cannabis indica und die tropeinhaltigen Pflanzen, rufen eine deutliche, auch in der Gestalt von Sinnestäuschungen, Halluzinationen, Illusionen und Visionen erkennbare Gehirnerregung hervor, die von Bewusstseinsstörungen und anderen Ausfallsymptomen von Gehirnfunktionen begleitet oder gefolgt sein können.“<sup>108</sup>

Auch wenn sich diese Bezeichnung nicht durchgesetzt hat<sup>109</sup>, soll darauf hingewiesen werden, wie sich in ihr die Untersuchung der Psychedelik mit dem zweiten Fachgebiet, das im Fokus dieser Arbeit liegt, verknüpft: Dem Horrorgenre als Teil des Phantastischen Films und der Kultur(-geschichte) des Phantastischen.

---

<sup>107</sup> Lewin, Louis. *Phantastica: Über die berausenden, betäubenden und erregenden Genussmittel*. (Köln: Parkland) 2000. S. 1.

<sup>108</sup> Ebd. S. 47f.

<sup>109</sup> Vgl. Stafford. *Psychedelics Encyclopedia*. 1992<sup>3</sup>. S. 8.

## 4 Der Horror des Rausches

In Folge stehen einige Überlegungen, wie sich eine Synthese aus der eben beschriebenen psychedelischen Rauschkultur und dem Filmgenre des Horrors ergeben könnte. Bereits bei den ersten Recherchen viel mir auf, dass eine solche oft beschrieben wird. Immer wieder werden in der Literatur zum Psychedelischen im Film, aber auch zum Horrorfilm solche Verbindungen erwähnt, auch wenn mir deren Ergebnis nicht immer zusagte. Daher versuche ich, nun selbst eine solche Synthese zu entwerfen.

### 4.1 Horrorfilme: der kleinste gemeinsame Nenner

Oberflächlich betrachtet scheint die Definition des Horrorfilms ein sehr viel einfacheres Unterfangen als jene der Psychedelik. Hierbei handelt es sich jedoch um einen Trugschluss. Während es zur psychedelischen Kultur nur wenig Literatur gibt, uferf selbige in Bezug auf den Horrorfilm gerade zu aus. Seit der Genrebegriff selbst und auch das Genre des Horrorfilms ab den 1970er Jahren in den Fokus filmwissenschaftlicher Betrachtungen gelangten, haben sich vielerlei theoretische Positionen zum Horror entwickelt, die sich nicht selten diametral widersprechen. Eine allumfassende Theorie des Horrors, aber auch die definitive, endgültige Zuordnung von konkreten Filmen in dieses Genre scheint ein schiereres Ding der Unmöglichkeit.<sup>110</sup>

Mein Ziel ist jedoch keine umfassende Definition des Horrorfilms. Auch das zentrale Motiv, über welches das Horrorgenre meist definiert und erklärt wird – das Monster – spare ich aus, da sich die behandelten „Poe Filme“ durch die markante Eigenart der „Monsterlosigkeit“ auszeichnen. Vielmehr möchte ich zwei andere Begriffe skizzieren, die ebenfalls zu den zentralen Punkten des Horrors zählen: das Phantastische und die Angst.

#### 4.1.1 Das Phantastische

Das Phantastische ist ein komplexer Begriff. Denn es ist nicht nur ein Merkmal des Horrorfilms, sondern dient zeitgleich als Überbau, welchen der Horrorfilm mit zwei anderen Genres teilt. Der phantastische Film umfasst als breiter Rahmen die drei

---

<sup>110</sup> Vgl. Peter Hutchings. *The Horror Film*. (Harlow: Pearson and Longman) 2004. S. 7.

Subgenres Horror, Science Fiction und Märchen bzw. Fantasy.<sup>111</sup> Den Zusammenschluss dieser drei Genres unter dem Mantel der Phantastik begründet Vivian Sobchack in deren Umgang mit der „Realität“. Das Phantastische ist einerseits strukturierendes Ordnungsprinzip und andererseits ein wichtiger Bestandteil der drei Subgenres: „Diesen drei Genres ist gemeinsam, daß sie fantasievoll andere – ‚fantastische‘ – Welten schaffen und Geschichten erzählen von unrealistischen Begebenheiten, die rationale Logik und empirische Gesetze außer Kraft setzen.“<sup>112</sup>

Blendet man also das illusorische Prinzip, das allen (Spiel-)Filmen innewohnt, aus, dann ist das phantastische Kino Filmen gegenüberzustellen, die um die empirisch-realistische Abbildung der Welt bemüht sind, oder wie es Georg Seeßlen formuliert: „Wenn wir vom realistischen Film erwarten, daß er ein Spiegel der Wirklichkeit ist, so erwarten wir vom phantastischen Film, daß er ein Spiegel unserer Träume ist.“<sup>113</sup>

Für Seeßlen muss sich das Phantastische langsam in ein realistisches, gleichwohl „präpariertes“ Interieur einschleichen, um glaubhaft zu bleiben.<sup>114</sup> Mit Sobchack lässt sich dem hinzufügen, dass das Phantastische einen „realistischen Unterbau“ und einen „normativen Boden“ benötigt, von dem es sich abheben kann.<sup>115</sup> Bei beiden äußert sich das Phantastische somit als Gegenpol zu einer empirisch-realistischen Welt. Auch wenn das Phantastische über unser „beschränktes empirisches Wissen und rationales Denken hinausführ[t],“<sup>116</sup> so ist es immer an seinen Antagonisten, die Wirklichkeit, gebunden. Wobei sich das Horrorgenre durch die Problematisierung dieses Dualismus auszeichnet: aus diesem Blickwinkel ist das Horrorgenre auch das organischste der drei phantastischen Genres.<sup>117</sup>

Eine andere Definition des Phantastischen, die auf Zsoltan Todorov zurückgeht, verschiebt den Fokus leicht, indem das Phantastische als spezielle Informationsvergabe begriffen wird. Diese Theorie beschreibt eine Art des Erzählens, die zwischen einer wunderbaren oder übernatürlichen Welt und einer empirisch-realistischen Welt vermittelt. Einen solchen Ansatz vertritt Claudia Pinkas in ihrer Publikation *Der phantastische Film*:

„Phantastisches Erzählen definiert sich somit als eine Form der sprachlichen und/oder audiovisuellen narrativen Informationsvergabe, die auf eine

---

<sup>111</sup> Vgl. Fabienne Will. „Phantastischer Film.“ In: Thomas Koebner (Hg.). *Reclams Sachlexikon des Films*. (Stuttgart: Reclam) 2002. S.446-450. Hier: S. 446f.

<sup>112</sup> Vivian Sobchack. „Der fantastische Film.“ In: Geoffrey Nowell-Smith (Hg.). *Geschichte des Internationalen Films*. (Stuttgart und Weimar: J.B.Metzler) 2006. S. 282-289. Hier: S. 282.

<sup>113</sup> Georg Seeßlen, Claudius Weil und Bernhard Roloff. *Kino des Phantastischen: Geschichte und Mythologie des Horror-Films*. (Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt) 1980. S. 130.

<sup>114</sup> Vgl. Ebd. S. 43.

<sup>115</sup> Vgl. Vivian Sobchack. „Der fantastische Film.“ 2006. S. 283.

<sup>116</sup> Ebd. S. 285.

<sup>117</sup> Vgl. Ebd. S. 284.

Mehrdeutigkeit des Erzählten abzielt und die dafür verantwortlich ist, dass der Rezipient die fiktive Welt des Textes nicht als eine stabile, in sich geschlossene, koherente und somit ‚realistische‘ Welt wahrnimmt, sondern als eine instabile, brüchige, ambigue und damit in ihrer Grundstruktur ‚phantastische‘ Welt.“<sup>118</sup>

Demnach ist das Phantastische nicht mehr dasjenige, was in die Realität einbricht, sondern die Erzählung vom Einbrechen des Wunderbaren, Irrationalen und der daraus resultierenden Verwischung der Grenzen. Gemäß Pinkas ist vielen Theorien gemeinsam, dass sie Phantastisches vom rein Wunderbaren abgrenzen.<sup>119</sup> Während das Wunderbare eine homogene Welt ist, in der sich nie die Frage über den „Realitätsstatus“ oder „Plausibilität“ stellt, entsteht „das Phantastische aus dem Spannungsverhältnis zweier prinzipiell unvereinbarer fiktiver Welten, einer von rationalen Gesetzmäßigkeiten bestimmten, realistisch gezeichneten Alltagswelt und einer irrationalen, wunderbaren Welt.“<sup>120</sup> Der Dualismus beider Welten, ihre Instabilität in Folge des phantastischen Erzählens, schafft einen großen Interpretationsspielraum und verführt dazu, das Verhältnis von „real“ und „irreal“ zu hinterfragen. Oft genug stellt das Phantastische daher die Frage nach den Bedingungen der Realität. Stefan Neuhaus und Oliver Jahraus leiten aus dieser Tatsache ab, dass sich das Phantastische hervorragend dazu eignet, um an dieser „instabilen“ Erzählstruktur die eigene Auffassung von Realität zu überprüfen:

„Fantastische Literatur stellt insbesondere die Frage nach dem Verhältnis von Wirklichkeit und den Erfahrungen, die Wirklichkeit transzendieren. Damit werden weitere Fragen aufgeworfen, wie die nach dem Status und nach der Erkennbarkeit von Wirklichkeit, nach der Tauglichkeit und Untauglichkeit einer Orientierung an der Wirklichkeit im Leben oder nach der Wirklichkeit hinter der Wirklichkeit.“<sup>121</sup>

Daher scheint es mir durchaus gegeben, den Rausch in Verbindung mit der Phantastik zu setzen. Denn der Rausch selbst verwischt die Grenzen zwischen Realität und Imagination und lässt den Berauschten nicht selten in einer mehrdeutigen Realität zurück. Scheint es also nicht angebracht in Anlehnung an Seeßlen vom Phantastischen zu verlangen, dass es auch zum Spiegel unserer Räusche wird? Und dennoch erweist sich ein anderes Element des Horrorfilms vorerst noch als Stolperstein zu dieser Synthese, vor allem wenn es um die Verbindung von Phantastik mit dem psychedelischen Rausch geht.

---

<sup>118</sup> Claudia Pinkas. *Der phantastische Film: Instabile Narration und die Narration der Instabilität*. (Berlin und New York: De Gruyter) 2010. S. 3.

<sup>119</sup> Vgl. Ebd. S. 10f.

<sup>120</sup> Ebd. S. 11.

<sup>121</sup> Oliver Jahraus und Stefan Neuhaus. „Fantastik als Paradigma der Kultur.“ In: Dieselben (Hg.). *Der fantastische Film: Geschichte und Funktion in der Mediengesellschaft*. (Würzburg: Königshaus und Neumann) 2005. S. 7-12. Hier: S. 7.

#### 4.1.2 Die Angst

Ein ganz anderer Versuch, das Horrorgenre zu umgrenzen, fragt weniger nach dem filmischen Produkt oder seiner Entstehung, sondern nach den Bedingungen seiner Rezeption, sowie den psychischen Auswirkungen beim Rezipienten. Unter diesem Gesichtspunkt stellt sich vor allem die Frage nach dem Reiz, der sich dem Zuseher eines Horrorfilms eröffnet.<sup>122</sup> Noel Carroll sieht den Horrorfilm auf seiner niedrigsten Ebene durch den Affekt konstituiert, den er auslösen soll und will. Diese Herleitung aus dem Affekt teilt der Horror mit anderen Genres: „Like suspense novels or mystery novels, novels are denominated horrific in respect of their intended capacity to raise a certain affect. [...] [The] genre of horror takes its title from the emotion it characteristically or rather ideally promotes.“<sup>123</sup>

Jörg Schweinitz versteht darunter eine Kennzeichnung anhand dramaturgisch-psychologischer Effekte.<sup>124</sup> Daraus leitet sich der kleinste gemeinsame Nenner für eine Definition des Horrorgenres ab, das Spiel mit den „negativen“ Gefühlen des Zuschauers: „In einem weiten, wirkungsästhetischen Verständnis meint Horrorfilm alles, was im Kino und auf dem Bildschirm beim Zuschauer gezielt Angst, Panik, Schrecken, Gruseln, Schauer, Ekel, Abscheu hervorrufen soll – negative Gefühle in allen Schattierungen.“<sup>125</sup>

Diese Theorie offenbart natürlich Mängel, denn sie wirft einige Fragen und Probleme auf. Es ist kaum übersehbar, dass Horrorfilme je nach Publikum, sei es aus einfachen geographischen, zeitlichen oder kulturellen Gründen, sehr unterschiedliche Reaktionen hervorrufen können, die nicht alle mit „negativen Gefühlen“ fassbar sind. So lehren die Horrorfilme der 1930er Jahre heute niemanden mehr das Fürchten, ganz abgesehen von vielen Horrorfilmen der 1950er Jahre, die heute mehr komisch denn fürchterlich wirken und wahrscheinlich bereits für das zeitgenössische Publikum einen hohen (Selbst-)Ironiefaktor aufwiesen. Dennoch bietet dieser Ansatz eine breitestmögliche Definition und ist in Verbindung mit der Erzählweise des Phantastischen ein prägendes Moment des Horrorfilms. Doch der Aspekt der Angst scheint – auf den ersten Blick – eine Kluft zwischen psychedelischem Rausch und Horror zu öffnen, die größer nicht sein könnte.

---

<sup>122</sup> Dies ist oft eine Rechtfertigung des Konsumenten eines Horrorfilms. Eine solche Debatte unter den strengen Augen einer öffentlichen Moral eint den Drogen- und den Horrorfilm.

<sup>123</sup> Noel Carroll. *The Philosophy of Horror: Or Paradoxes of the Heart*. (New York und London: Routledge) 1990. S. 14.

<sup>124</sup> Vgl. Jörg Schweinitz. „Genre.“ In: Thomas Koebner (Hg.). *Reclams Sachlexikon des Films*. 2002. S. 244-246. Hier: S. 244.

<sup>125</sup> Ursula Vossen und Thomas Koebner (Hg.). *Filmgenres: Horrorfilm*. Stuttgart: Reclam; 2004. S. 10.

## 4.2 Kann denn Psychedelik böse sein?

Die psychedelische Gegenkultur und ihre markanteste Ausprägung – die Hippiebewegung – hat sich in das kulturelle Gedächtnis durch eine Gewalt ablehnende Haltung und die Betonung der Liebe eingebrannt:<sup>126</sup> „They were sunny and cheery, and the word love punctuated their conversation with alarming frequency: all kinds of love, elevated ethereal love and plain old physical love.“<sup>127</sup>

Setzt man den psychedelischen Stil nun als die künstlerische Ausdrucksform eben dieser Bewegung gleich, ergibt sich eine Grundproblematik: Wie sinnvoll erscheint es, unter diesen Gesichtspunkten in Horrorfilmen nach psychedelischen Stilelementen zu suchen? Vorerst drängt sich eine Vermutung auf: Sollte es diese psychedelische Stilistik in einem Horrorfilm wirklich geben, dürfte über diese hinaus keine ernsthafte Verbindung zur psychedelischen Kultur vorhanden sein.<sup>128</sup> Masters und Houston sehen 1969 im Schönen das oberste Gebot der Stunde. Sie weisen nachdrücklich darauf hin, „daß es sich hier um eine Kunst handelt, die fast völlig frei ist von der schwersten Krankheit des Menschen, dem Neurotischen, dem Hässlichen und Gemeinen [...]. Statt dessen sind Erlebnisse geistiger oder ästhetischer Schönheit das ureigenste Ziel dieser Kunst.“<sup>129</sup>

Die Abgrenzung vom Neurotischen und Hässlichen vollziehen sie mit Blick auf den Surrealismus. Masters und Houston, aber auch Schwartz, erkennen und benennen zwar die Verbindung zwischen psychedelischer Kunst und Surrealismus, geheuer ist ihnen diese jedoch nicht. In der Argumentation Schwartz' nimmt diese kunstgeschichtliche Verwandtschaftsbeziehung dennoch viel Raum ein. Er bezeichnet die psychedelische Kunst gar als den Surrealismus des technologischen Zeitalters.<sup>130</sup> Er proklamiert für beide Kunstrichtungen die Durchdringung der tiefen Schichten der Psyche als gemeinsames Ziel. Da beide den Realitätsbegriff in Frage stellen, vertreten sie laut Schwartz, „die Überzeugung, daß die letzten Tiefen des phantasiebegabten menschlichen Geistes eine überzeugendere Wahrheit zutage fördern als seine Alltagserfahrung.“<sup>131</sup> Ein Teil dieser Nutzbarmachung der Tiefen des eigenen Geistes funktioniert über „die Spaltung des Ich in

---

<sup>126</sup> Man denke an Parolen wie *Love and Peace* und *Make Love not War*, das Lied *All you Need is Love* der Beatles, oder Robert Indianas Bild *LOVE*.

<sup>127</sup> Stevens. *Storming Heaven*. 1987. S. 299.

<sup>128</sup> Dies ist zugegebener Maßen ein kleiner Kniff. Die „Poe Filme“ sind nicht wirklich in der Hippie-Kultur verankert, können dies auch gar nicht sein, weil diese sich in den frühen 1960er Jahren erst im Entwicklungsstadium befand. Es geht vielmehr darum zu zeigen, wie sehr der Band *Psychedelische Kunst*, der die Basis für das vorangegangene Kapitel bildet, die psychedelische Kunst einseitig abbildet. Die „Poe Filme“ stehen eigentlich den Beatniks und deren Drogenkultur zeitlich näher als der später daraus hervorgegangenen Hippie-Kultur.

<sup>129</sup> Masters und Houston. „Psychedelische Kunst und Gesellschaft.“ 1969. S. 22

<sup>130</sup> Wobei man durchaus die Frage stellen darf, was am „Zeitalter“ des Surrealismus nicht technologisch war.

<sup>131</sup> Schwartz. „Kontext, Wert und Richtung.“ 1969. S. 145.

eine beteiligte und eine beobachtende Komponente.<sup>132</sup> Hier deutet sich der Bezug zum Phantastischen an, das sich oft genauso auf die Spuren des Unbewussten macht. Darüber hinaus ist dies eine Art der Weltaneignung, deren Tradition weit über den Surrealismus hinausgeht:

„Dies ist es, was die romantische Verinnerlichung und das ausgeprägte Interesse an allen Ausnahmezuständen des Bewußtseins zutiefst begründet. [...] In diesem Zusammenhang also entstand das besondere Interesse an [...] Rauscherfahrten, in denen die Person Einblicke in ihr Unbewußtes und damit auch in die tieferen Zusammenhänge des Daseins überhaupt erhielt, und in diesem Zusammenhang entstand auch die moderne Sensibilität für die Problematik des Individuums.“<sup>133</sup>

Doch bei all diesen Gemeinsamkeiten grenzt Schwartz die psychedelische Kunst von dieser Entwicklungslinie ab. Er sieht das Projekt des Surrealismus gescheitert, wogegen die psychedelische Kunst nun das gemeinsame Ziel erreichen kann: „Die negativen Qualitäten des Surrealismus, seine Begeisterung für das Bizarre und das Groteske [...], sind die Produkte seines Misserfolgs. Ohne die Hilfe der psychedelischen Drogen konnte der Surrealist oft nur bis zum Alptraum vordringen.“<sup>134</sup>

Gemäß Schwartz ging die psychedelische Kunst weiter, denn sie nutzte die „nicht-bewußten Wahrnehmungen nicht, um das Groteske, sondern um das Schöne zu enthüllen.“<sup>135</sup> Dieselbe Tendenz – noch ablehnender dem Surrealismus gegenüber – vertreten Masters und Houston. Dies wird an ihrer Schilderung des psychedelischen Künstlers deutlich:

„Er lehnt die heute allzu vertrauten Motive von Wahnsinn, Verwirrung und Degenerierung ab. Er fühlt, daß er etwas Besseres wiederzugeben hat: das Leben nämlich, das vorwärtsstrebende, tanzende und ekstatische Leben, [...] nicht ein verstümmeltes, verpfushtes oder entfremdetes Leben, das schauernd in den Tod zurückgleitet. [...] Die psychedelische Kunst [...] sucht keine Verbindung zu dämonischen oder okkulten Kunstformen. Indem sie es ablehnt, das Schöne mit dem Bizarren gleichzustellen, zeigt sie sich reifer als der Surrealismus. Sie ist nicht vom Wahnsinn oder von den Halluzinationen des Wahnsinns fasziniert. Sie sucht ihre Bilder und Motive in den Tiefen des normalen, aber erweiterten Geistes.“<sup>136</sup>

In der Ablehnung des Hässlichen blenden sie, wie Schwartz, eine komplette Seite der menschlichen Existenz und des Rausches in ihrer Theorie aus. Die Welt des psychedelischen Rausches wird hier einseitig als rein, schön und heil dargestellt. Mit dem Bizarren, Grotesken, wie auch dem Neurotischen verbannen sie aber vor allem wichtige

---

<sup>132</sup> Ebd. S. 146.

<sup>133</sup> Kupfer. *Göttliche Gifte*. 1996. S. 46.

<sup>134</sup> Schwartz. „Kontext, Wert und Richtung.“ 1969. S. 148.

<sup>135</sup> Ebd. S. 172.

<sup>136</sup> Masters und Houston. „Kunst und psychedelische Erfahrung.“ 1969. S. 102f.

Aspekte des Horrorgenres aus der psychedelischen Kultur. Denn der Horror zeigt – als Teil des Phantastischen – seit der Romantik großes Interesse am Wahnsinn und seinen Halluzinationen. Dies wirft neuerlich die Frage auf, ob in einem Horrorfilm Psychedelik als Stil und darüber hinaus als Rauschübersetzung und -darstellung auch nur ansatzweise Platz finden kann. Wo liegt der Bezug zu einem Genre, das sich explizit mit den Ängsten und Abgründen des menschlichen Lebens beschäftigt und Furcht erzeugen will?

Masters und Houston geben selbst eine höchst erstaunliche Antwort. In der Beschreibung der Werke von Hieronymus Bosch rütteln sie an ihrer eigenen strengen Abgrenzung und zeigen, wie der Horror in die psychedelische Kultur eindringt und umgekehrt:

„Wahrscheinlich gibt es unter allen Künstlern der Vergangenheit keinen, der so stark an zahlreiche Aspekte der psychedelischen Erfahrung erinnert wie Bosch. In seinem Gebrauch von Farben und Licht, von räumlichen und zeitlichen Bezügen, von Karikatur und einer Überfülle von Symbolen beweist er wiederholt psychedelisches Empfindungsvermögen oder Bewusstsein. [...] ein tiefer Pessimismus und die Enttäuschung über die Menschheit bevölkern seine vielfältigen Welten mit ihren Monstren, Dämonen und Schreckensgestalten. Wo immer sie auftauchen, wird Bosch zum Chronisten des Bad Trip.“<sup>137</sup>

Obwohl dieser Künstler dieselbe „Unvollkommenheit“ zeigt, die die Autoren dem Surrealismus anlasten, und sich den Monstren und Dämonen widmet, nennen sie ihn psychedelisch. Nun könnte man einwenden, dass er nach Masters und Houston auch kein „psychedelischer Künstler“ ist und darüber hinaus noch aus einer ganz anderen Zeit stammt.<sup>138</sup> Jedoch auch bei einem Zeitgenossen rücken die beiden Autoren von ihrer Argumentationslinie ab. Sie berichten über Allen Atwell, der ein Privatappartement in New York ausgemalte und zu einem psychedelischen Tempel umfunktionierte. Seine Wandbilder zeigten unter anderem:

„dämonische, phantastische Lebewesen, Trauben von ausgeschlachteten Organen und ähnliche Gräuel. Sie deuteten auf ein Werk von beachtlicher Kraft hin, aber auch auf die erschreckenden Leichenhausvisionen eines Poe oder Lovecraft, bevölkert von den Fabelwesen eines Hieronymus Bosch. [...] Hier scheint es für den Augenblick der Betrachtung gelöst zu sein, indem das Grässliche, das Groteske, das Schmerzvolle, das Böswillige seinen Platz nicht mehr als Böses, sondern als Aspekt eines Schönen und Guten, eines dem geistigen Ganzen integrierten zugewiesen bekommt.“<sup>139</sup>

Im zweiten Teil des Zitates stellen sie das Bizarre mit dem Schönen gleich, ihre einzige Ausflucht in der Argumentation bleibt hier nur noch, dass sie beides als komplementäre

---

<sup>137</sup> Ebd. S. 122f.

<sup>138</sup> Ich verweise hier noch einmal auf die Unterscheidung von psychedelischen Künstlern und Künstlern mit psychedelischem Einfühlungsvermögen, die bereits beschrieben wurde. Vgl. Kapitel 3.6

<sup>139</sup> Masters und Houston. „Kunst und psychedelische Erfahrung.“ 1969. S. 134.

Teile eines Ganzen verstehen.<sup>140</sup>

Bereits die Realität der psychedelischen Trips widersetzt sich einer allzu einseitigen Betonung des Schönen und Guten im psychedelischen Rausch. Die psychedelische Erfahrung, auf die auch der psychedelische Stil immer wieder rückbezogen wird, erzählt sehr oft vom möglichen Vorkommen von Dämonen und Monstern, dem Bizarren und Grotesken. Ansatzweise bringen Masters und Houston dies zur Sprache, wenn sie Bosch als „Chronisten des Bad Trip“ bezeichnen. Im „schlechten“ Trip und seiner kulturellen Reproduktion kommen das Psychedelische und der Horror somit am direktesten zusammen.

### 4.3 Der Rausch als Horrortrip

Huxley betitelt den zweiten Essay über seine Erfahrungen mit Meskalin *Heaven and Hell* und Humphrey Osmond paraphrasiert diese Dichotomie in seinen Geburtsreim des Wortes „psychedelic“. Bereits der erste LSD-Trip führte in die „Hölle“. Der Chemiker Albert Hofmann war nicht auf die Fremdartigkeit des Erlebens vorbereitet, in das ihn „seine“ Droge LSD25 führte. Er wusste nicht, ob er zum „normalen“ Bewusstseinszustand zurückkehren würde und so wurde der erste gezielte Selbstversuch mit LSD zu einer Tortur:

„Meine Umgebung hatte sich nun in beängstigender Weise verwandelt. Alles im Raum drehte sich, und die vertrauten Gegenstände und Möbelstücke nahmen groteske, meist bedrohlich Formen an. [...] Die Nachbarsfrau, die mir Milch brachte, war nicht mehr Frau R., sondern eine bösertige, heimtückische Hexe mit farbiger Fratze. [...] Der Dämon war in mich eingedrungen und hatte von meinem Körper, von meinen Sinnen und von meiner Seele Besitz ergriffen. [...]“<sup>141</sup>

Dass die Substanz dennoch eine beachtliche Karriere starten konnte, lag am weiteren Verlauf dieses Trips: „Der Schrecken wich und machte einem Gefühl des Glücks und der Dankbarkeit Platz.“<sup>142</sup>

Der Trip und somit auch seine Hölle entsteht in der eigenen Psyche und er kann natürlich in die Welt des Bizarren und Grotesken führen. Dieses Durchstreifen der Hölle, wie

---

<sup>140</sup> Sie sehen die psychedelische Kunst als inklusiv, während sie den Surrealismus als exklusiv ablehnen. Sie stellen die Behauptung auf, dieser habe nur das Bizarre und Groteske gesucht und mit der Schönheit „vertauscht“.

<sup>141</sup> Albert Hofmann. „LSD – Seine Erfindung und Stellung innerhalb der Psychodrogen.“ In: Gisela Völger (Hg.) *Rausch und Realität: Drogen im Kulturvergleich. Band 1*. (Köln: Rautenstrauch-Joest-Museum für Völkerkunde der Stadt Köln) 1981. S. 642-643. Hier: S. 644.

<sup>142</sup> Ebd. S. 644.

Osmond formuliert, wird in der deutschen Sprache als „Horrortrip“ bezeichnet. Dies bekräftigt die Nähe der behandelten Themen. Im Englischen ist diese Konnotation nicht ganz so eindeutig. Die geläufigste Bezeichnung für die negative psychedelische Erfahrung ist „bad trip“. Deutlicher wird die Assoziation mit dem seltener verwendeten „horror show“: „There was a phrase acid freaks used about a bad trip: they called it a ‘horror show’.“<sup>143</sup> Cheryl Pellerin beschreibt den Horrortrip anhand folgender Charakteristika:

„Die häufigste negative Reaktion war ein Angstzustand, ein ‚Horrortrip‘, der jedoch weniger als 24 Stunden anhielt. Die Symptome bestanden aus erschreckenden visuellen und auditorischen Sinnestäuschungen oder Halluzinationen, Ängstlichkeit bis zur Panik, Agression, Depression, Verwirrtheit und Ängsten bis hin zu paranoiden Wahnvorstellungen.“<sup>144</sup>

Der Gebrauch psychoaktiver Drogen ist eng mit einer Verlustthematik verknüpft und diese ruft Angst hervor. Es droht ein Kontrollverlust über das eigene Ich, in dessen Folge man seine Souveränität einbüßt. Dies drückt sich in zwei unterschiedlichen Momenten aus: im Rausch selbst und in der Sucht. Bei vielen Drogen, z.B. Heroin, Crack oder Opium sorgt das Suchtpotential für Angst. Psychedelische Drogen besitzen jedoch kaum Suchtpotential,

„[...] dafür liegt die Gefahr hier bei jedem einzelnen Versuch. Die Tiefe und Nichtvorhersehbarkeit der Art der Veränderung im Erleben der Außen- und Innenwelt im LSD-Rausch können zu Verwirrheitszuständen bis zu psychotischen Zusammenbrüchen führen. Anstatt im Paradies, kann die Reise in der Hölle enden.“<sup>145</sup>

Die Angst vor dem Souveränitätsverlust ist hier also im Rausch selbst angelegt. Der psychedelische Trip kann unter schlechten Voraussetzungen – zum Beispiel psychischer Instabilität des Nutzers – zum Auslöser einer drogeninduzierten Psychose werden. Die Angst, dass die geordnete Rückkehr des Berauschten in die alltägliche Welt verhindert wird, findet sich bereits bei den Künstlern der Romantik: „Die Gefahren dieser Vergötterung des Unbewussten liegen jedoch in dem drohenden Abgrund, der zum Verlust der Individualität im Labyrinth der Seele führt.“<sup>146</sup> Auch die Schriftsteller der „gothic literature“ dieser Zeit befassten sich mit diesem Thema und brachten es so in die phantastische Literatur ein: “Those Gothicists in the early nineteenth century especially explored this self-obsession [...]. They expressed a fear of journeying too far into the self, as a result of which returning to society was either impossible or disastrous.”<sup>147</sup>

---

<sup>143</sup> Godfrey Hodgson. *In Our Time: America from World War II to Nixon*. (London: Macmillan) 1977. S. 329.

<sup>144</sup> Pellerin. *Trips*. 2001. S. 150.

<sup>145</sup> Hofmann. „LSD – Seine Erfindung und Stellung innerhalb der Psychodrogen“ 1981. S. 642.

<sup>146</sup> Reiner Dieckhoff. „Rausch und Realität: Literarische Avantgarde und Drogenkonsum von der Romantik bis zum Surrealismus“ In: Gisela Völger (Hg.) *Rausch und Realität: Drogen im Kulturvergleich. Band 2*. (Köln: Rautenstrauch-Joest-Museum für Völkerkunde der Stadt Köln) 1981. S. 692-736. Hier: S. 725.

<sup>147</sup> Charlene Bunnell. „The Gothic: A literary Genre’s Transition to Film.“ In: Barry Keith Grant (Hg.).

Wer nicht mehr in der Lage ist mit seiner Umgebung zu kommunizieren, der verliert die Souveränität als selbstbestimmtes Wesen. Die Angst davor ließ den ersten geplanten LSD-Rausch der Welt zu einer schlechten Erfahrung werden. Diese Angst ist es auch, von der viele Rauschdarstellungen im Kino erzählen.

Bei positiv verlaufenden Trips hat der Berauschte meist die Fähigkeit, sich bewusst zu werden, welche Eindrücke Teil seiner Rauschwelt sind und welche äußeren Reizeinwirkungen entsprechen. Diese Fähigkeit zur Unterscheidung verliert der „Psychonaut“ jedoch im Falle eines schlechten Rauscherlebnisses. Daraus ergibt sich die Nähe des Horrortrips zur Erzählung des Phantastischen, die – wie gezeigt wurde – selbst auf dieser Ununterscheidbarkeit basiert. Wobei darauf hinzuweisen ist, dass dieses Phänomen nicht nur auf den Horrortrip begrenzt ist: „Im Drogenrausch ist das Unterscheidungsvermögen zwischen imaginärfiktiver und empirischer Wirklichkeit ausgesetzt.“<sup>148</sup>

So ist es verständlich, wenn eine häufige Einbindung von psychedelischen Drogen in Horrorfilme diese Wirkung schildert, denn viele Horrorfilme erzählen nicht nur vom Verlust des intakten, unverletzten Körpers – wie die starke zeitgenössische Verbreitung des Splatter- oder Slasherfilms nahelegt – sondern thematisieren vielmehr noch den Verlust des intakten psychischen Ich, oder zumindest die Angst davor.<sup>149</sup> Eben jene Erfahrungen von angstvoller Ich-Auflösung, die häufiger Bestandteil eines Horrortrips sind und zu denen die Unfähigkeit gehört, die empirische Realität von der Rauschrealität unterscheiden zu können. Ähnlich formulieren Wulff und Kruse diesen Aspekt von Rauschfilmen und beschreiben ihre Umsetzung in filmische Sprache:

„Diese Filme griffen immer wieder auf Ikonographien des Horrors zurück – Figuren verlieren ihre Objekt Konstanz, 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.“<sup>150</sup>

Ein Beispiel für die filmische Umsetzung dieser Thematik ist der in Hinblick auf Drogenfilme bereits beschriebene Film *Jakob's Ladder*. Hier wird die Unmöglichkeit der Zuordnung der verschiedenen Realitätsebenen bis zum Schluss des Films nicht nur dem Protagonisten sondern selbst dem Zuseher verweigert. Der Zuseher verliert zusammen mit Jakob Singer die Kontrolle, weil er Realität und Phantasie, aber auch Innen und Außen

---

*Planks of Reason: Essays on the Horror Film*. Metuchen: Scarecrow; 1984. S. 79-100. Hier: S. 82.

<sup>148</sup> Brigitte Marschall. „Die Wunderkammern des Bewusstseins: Theatergeschichte als Kulturgeschichte der Drogen.“ [http://www.api.or.at/wzfs/beitrag/WZ\\_27\\_2004\\_23\\_03\\_Marschall.pdf](http://www.api.or.at/wzfs/beitrag/WZ_27_2004_23_03_Marschall.pdf) (Letzter Zugriff: 20.09.2011) S. 38.

<sup>149</sup> Vgl. Seeßlen, Weil und Roloff. *Kino des Phantastischen*. 1980. S. 43.

<sup>150</sup> Kruse und Wulff: „Psychonauten im Kino.“ S. 3.

nicht mehr unterscheiden kann.

Auch *Altered States* (1980; R: Ken Russell) erzählt von *Höllentrips* – so der etwas dämliche deutsche Titel. Ken Russell bildet diese Trips durchaus bildgewaltig ab und hat sichtlich Spaß an den zahlreichen Anspielungen und Querverweisen auf Religion, Wissenschaft und psychedelische Kultur. Er bleibt jedoch nicht bei der Abbildung der phantastischen Vorgänge der Trips. Nicht nur das psychische Ich des Protagonisten Dr. Jessup verschwimmt, sondern auch sein physisches Ich wird einer Wandlung unterzogen. Er wird zu einem Mischwesen aus Affe und Mensch. Ein Wesen am Übergang der Entwicklung vom Tier zum Menschen. Dadurch entsteht eine weitere Vermischung von Rausch und Realität, die über das Imaginäre hinausgeht. Der Rausch hat Konsequenzen, die sich in der Realität manifestieren.

#### 4.4 Was vom Rausch übrig bleibt

Dort, wo man an der Darstellbarkeit der psychischen oder metaphysischen Vorgänge zweifelt oder ihre Abbildbarkeit ihre Grenzen erreicht, wird deren Wirken an anderer Stelle wortwörtlich verkörpert. Georg Seeßlen argumentiert, dass sich der Horror im Film in zwei unterschiedlichen Arten der Darstellung manifestiert:

„Nicht nach dem Irrealen fragt der Horror, sondern nach dem, was sich von ihm realisiert. Am Ende sind die klaffende Wunde und der tote Mensch Ausweis für die Wirklichkeit dessen, wohin uns die Metaphysik führen kann. So lässt sich der Horror von zwei Polen her erklären: Vom Phantastischen und seinem Bild her, und vom Körper und seiner Wirklichkeit. Das eine ist ohne das andere nicht zu haben.“<sup>151</sup>

Es fällt auf, wie exakt sich dieses Konzept auf Rausch- und (Anti-)Drogenfilme umlegen lässt. In ihnen ist die Thematik der Metaphysik der Rausch. Entweder sie zeigen die Bilder dieses Rausches, also das Phantastische, oder sie zeigen den Körper dessen, an und in dem sich der Rausch abspielt: Den Körper des Drogenkonsumenten und Berauschten. Wenn Seeßlen meint, das eine sei ohne das andere nicht zu haben, so lässt sich dies ohne weiteres auf Filme zu Heroin oder Opium anwenden. Das sichtbarste Produkt dieser Drogen im kollektiven Bildspeicher ist immer der geschundene Körper des Junkies, als Mahnmal der Abstinenz. Bei psychedelischen Drogen lässt sich diese Analogie, durch das Fehlen des Suchtcharakters und des körperlichen Verfalls, eigentlich nicht schließen. Dennoch nutzen

---

<sup>151</sup> Georg Seeßlen und Fernand Jung. *Horror: Geschichte und Mythologie des Horrorfilms*. (Marburg: Schüren) 2006. S.49.

auch einige LSD-Filme dieses Muster. Daher begreifen Harry M. Benshoff und Ariane Beyn das Vorkommen von LSD im Horror als Folge einer reaktionären Einstellung gegenüber psychedelischen Drogen.

#### 4.5 Propaganda gegen den Rausch

Der psychedelische Rausch findet seinen Weg ins Horrorgenre somit nicht nur in Form von (erschreckenden) Visionen, als filmische Übersetzungen des (Horror-)Trips. Er wird darüber hinaus zum Ausgangspunkt für (Selbst-)Mord und Totschlag. Ariane Beyn sieht dies in der narrativen Struktur des Spielfilms angelegt. Der Einbau oftmals nicht-narrativer, „anarchischer“ Abbildungen des Trips in die Erzählung verlangt nach einer Begründung: „[So] sind die vielen Morde ‚under the influence‘ zu erklären, die sich in der Kategorie ‚Wendung zum schlechten Trip‘ abspielen, welche gleichermaßen dem Trip ein Ende setzen und ihm eine Berechtigung für den Fortgang der Handlung abzwängen.“<sup>152</sup>

Einen ähnlichen Ansatz vertritt Harry M. Benshoff in seiner Charakterisierung des Hollywood LSD Films. Er zeigt, dass sich dieses Subgenre zwar durch reizvolle semantische Aspekte auszeichnet, aber nie eine eigene syntaktische Struktur, einen verbindlichen Erzählmodus entwickelte. Benshoff beschreibt die zwei markanten Entwicklungsstränge des Hollywood LSD Films und zeigt, auf welchen syntaktischen Konzepten anderer Genres diese fußen. Der eine zeigt den Gebrauch von LSD in einer spielerischen, unernsten Art und Weise, die dem Camp-Gedanken verpflichtet ist und große Überschneidungen zum Sexploitationfilm hat. LSD wird hier zur Ausrede, um nackte Haut zu zeigen. Diese Filme haben oft etwas (un-)freiwillig Komisches. Die andere – für diese Arbeit relevante – Ausrichtung blickt moralisierend auf die psychedelische Bewegung und deren Rauschkultur. Aus der Sicht von Benshoff stützt sich diese Darstellungsweise von LSD daher: „upon the generic conventions of horror and the social problem film to tell a story of compensating moral values: Characters who become involved with LSD invariably find tragic if not death.“<sup>153</sup>

Benshoff betont, dass dieses Erzählungsmodell ab dem ersten Auftauchen von LSD in einem Spielfilm die dominierende Darstellungsform ist.

„The first American films to deal with LSD usage drew upon the established syntax of preexisting genres such as the horror, sexploitation, and social problem film. Rather than being the central subject of these first few films,

---

<sup>152</sup> Beyn. „Psych-Out.“

<sup>153</sup> Benshoff. „The Short-Lived Life of the Hollywood LSD Film.“ 2001. S. 35.

LSD usage is depicted as one semantic trope within larger narratives concerning monsters, sex, or ‘youth gone wrong’.”<sup>154</sup>

Bis zum Verschwinden des LSD Hollywood Films, das Benschhoff Anfang der 1970er Jahre ansetzt, und darüber hinaus sieht er die Wirkkraft dieses Musters:

„The LSD film, which had arisen in part from the syntactic structure of the horror film, had now devolved back into its generic origins. And over the years since then, reactionary horror films such as *Blue Sunshine*, *Altered States* and *Jacob’s Ladder* continue to rewrite the 1960s LSD experience as some sort of monstrous conspiracy designed to turn young people into zombies.”<sup>155</sup>

Hier wird der gesellschaftspolitische Auslöser deutlich, welchen Benschhoff für die Verknüpfung des Psychedelischen mit dem Horrorfilm ausmacht. In Bezug auf *The Tingler* gibt er zu Bedenken, dass das erstmalige Erscheinen von LSD auf der Spielfilmleinwand in den Händen eines „Mad Scientist“ dafür spricht, dass die Droge hier aus einer reaktionären Sicht heraus verteuftelt wird.<sup>156</sup> Hinter den anderen Filmen, die LSD mit Wahnsinn, Mord und Selbstmord kombinieren, sieht er das Wirken einer moralisierenden Haltung, entsprungen aus dem amerikanischen Puritanismus und seiner konservativen Grundhaltung.<sup>157</sup>

Die Argumentation, die Benschhoff und Beyn einschlagen, ist gewiss nicht falsch und verdeutlicht sich gut an ihrer Filmauswahl. Jedoch ist ihr Fokus zu eng gesetzt und blendet einen ganzen Teilbereich des Horrorgenres aus. Insbesondere Benschhoff bezieht sich auf Horrorfilme, in denen Drogenkonsumenten als Monster dargestellt werden. Filme, in denen der Rausch Menschen zu Monstern macht, sie dazu verleitet, nicht nur durch den Rausch an sich gegen die „natürliche Ordnung“ zu verstoßen, sondern indem sie darüber hinaus – wie zum Beispiel in *Blue Sunshine* oder *Lila a.k.a. Mantis in Lace* – zu Mördern werden. Oftmals sind dies Horrorfilme, die kaum mehr phantastisch sind, in denen es keinen Konflikt zwischen wunderbaren und realistischen Tendenzen gibt, die nicht von brüchigen Welten erzählen, wie dies im Zusammenhang mit der Definition des phantastischen Erzählens geschildert wurde.

#### 4.6 Der Rausch – poetisch oder phantastisch?

Im Grunde gibt es zwei Varianten, wie der Rausch in der Kunst kommuniziert werden

---

<sup>154</sup> Ebd. S. 34.

<sup>155</sup> Ebd. S. 40.

<sup>156</sup> Vgl. Ebd. S. 34.

<sup>157</sup> Vgl. Ebd. S. 36.

kann. In etwa lässt sich dies parallel zu den beiden Definitionen des Phantastischen begreifen. Sieht man das Phantastische als Antagonist zur Realität, dann wird der Rausch analog dazu zum Gegenpart der nüchtern-empirischen Weltaneignung, zum Eskapismus vor der kalten und grausamen Wahrheit des Verstandes. Demnach wird der Rausch in so einem Fall als eigenständige Realität gezeigt, die sich über die Wirklichkeit erhebt. Versteht man das Phantastische als die Art und Weise, auf die vom schwierigen Verhältnis von Wunderbarem und Realität erzählt wird – nämlich mehrdeutig und brüchig – dann ändert sich das Rauschbild, das sich daran orientiert, ebenfalls. Hier bedeutet Rausch nicht das reine Erleben des Wunderbaren, sondern die Differenz zwischen den Imaginationen des Rauschzustandes und den rational-empirisch Empfindungen des normalen Wachbewusstseinszustands. Denn im Unterschied zur Poesie versucht das Phantastische nun nicht, das Wunderbare, sprich den Rausch, über die Realität zu stellen, wie Georg Seeblen erklärt:

„Auch vom Poetischen unterscheidet sich das Phantastische, das wurde schon angedeutet. Poesie verklärt die Welt und versucht, das im Alltag Unerreichbare, aber im Menschen dennoch latent Vorhandene, die durch gesellschaftliche Zwänge unterdrückte Möglichkeit auszudrücken und zu einer Forderung gegenüber dem Alltagsleben zu erheben. Im Gegensatz dazu versucht das Phantastische, Probleme, die sich aus dem Konflikt zwischen Phantasie und ‚Realismus‘ ergeben, im Sinne einer Harmonisierung zu ‚verarbeiten‘.“<sup>158</sup>

Während der nicht-narrative, abstrakte Experimentalfilm, der einen Rausch simuliert, in diesem Sinne zur Poesie greifen kann, sieht sich der narrative Spielfilm dazu gezwungen, dem Mechanismus des Phantastischen zu folgen, sprich, die Differenz von Rausch und Nüchternheit zu thematisieren. Bedenkt man darüber hinaus, dass die Umsetzung des Rausches in künstlerischen Ausdruck in der Regel nicht unter Drogeneinfluss geschieht, sondern in nüchternem Zustand, der den Rausch reflektiert, wird verständlich, weshalb die Erzählstruktur des Phantastischen und des Horrorfilms hierfür besonders sensibel ist. Eben nicht, weil dadurch der Rausch in negatives Licht gerückt werden kann, sondern weil dies die einzige Möglichkeit ist den Rausch in das alltägliche Leben zu integrieren. Wobei die Sprache des Rausches erst in die alltägliche Sprache übersetzt werden muss: „Das Außerordentliche des Rausches entzieht sich, eben weil es außerordentlich ist, in offenbar wesentlichen Aspekten einer maßstabsgerechten Übertragung in die Ordnung unserer Grammatik und unseres Wortschatzes.“<sup>159</sup>

Das Wunderbare versucht, sich über dieses Problem hinwegzusetzen, während das Phantastische sich den Problemen dieser „Übersetzung“ bewusst ist und sie thematisiert.

---

<sup>158</sup> Seeblen, Weil und Roloff. *Kino des Phantastischen*. 1980. S. 37.

<sup>159</sup> Kupfer. *Die Künstlichen Paradiese*. 1996. S. 58.

#### 4.7 Das Phantastische und die Rauschkultur: Kinder des 19. Jahrhunderts

Viele unterschiedliche Aspekte wurden in diesem Überblick über die Synthese von Rausch und Horror angerissen: die Reise ins Unbewusste, die Wichtigkeit des Traumes, die Aufspaltung in Betrachter und Betrachtetes, das Infragestellen der *einen* Realität und die damit verbundene Suche nach anderen Realitäten, die Angst und Sehnsucht nach der Überschreitung des Ichs und der Auflösung von Grenzen. All diese betreffen die Theorien des Phantastischen genauso wie jene des Rausches. Sie weisen auf eine Entwicklung, die zwischen Aufklärung und Irrationalismus ihren Anfang nimmt, wie Alexander Kupfer betont. Denn in diesem geistigen Klima der Romantik verstärkte sich die „Frage nach den Bedingungen und Möglichkeiten von Realität“<sup>160</sup>. Das Interesse verlagerte sich auf den Rausch als Wahrnehmungsmodus jenseits des nüchternen Wachbewusstseins. Begünstigt durch die Entdeckung des Unbewussten suchte man im Traum und Rausch, aber auch im Wahnsinn neue Erkenntnisse, die den grauen Alltag bereichern sollten.<sup>161</sup> So zeigt sich gut, wie in dem von Louis Lewin gebrauchten Begriff „Phantastica“ zwei Welten zueinander finden, die seit gut zweihundert Jahren aus einer gemeinsamen kulturellen Entwicklung schöpfen. Daher scheint es mir nicht sinnvoll, in jeder Verbindung von Horrorfilmen und Rauschdrogen eine konservative Verschwörung zu orten. Vielmehr möchte ich dazu einladen, auch im Horror nach der Faszination des Rausches zu suchen. Eine Faszination die auch Edgar Allen Poe in seinen Werken thematisierte.

---

<sup>160</sup> Ebd. S.5.

<sup>161</sup> Vgl. Ebd. S. 5;86ff.

## 5 Die Grundlage der Filme: Edgar Allen Poe

### 5.1 Literaturverfilmungen

Ich möchte in dieser Arbeit keinen Schwerpunkt auf den Vergleich der literarischen Vorlagen und ihrer filmischen Umsetzungen legen. Insbesondere nicht was die Handlung oder Charaktere betrifft, wie das so oft der Fall ist. Da Cormans Filme einen äußerst schwankenden Bezug zu den Titel gebenden Texten Poes haben, scheint mir das wenig zielführend. Relativ originalgetreuen Umsetzung wie zum Beispiel *House of Usher* stehen komplett eigenständige Filme, wie *The Raven* gegenüber, die außer dem Titel nichts mehr mit ihrer Vorlage gemein haben. Dennoch spielt das Verhältnis der Filme zu den Texten Edgar Allen Poes, gerade in Hinblick auf die Konnotationen mit Rausch und Droge, eine beachtenswerte Rolle. Daraus ergibt sich auch mein Interesse an Poe bezüglich der psychedelischen Stilelemente in Roger Cormans Filmen.

### 5.2 Stimmung statt Handlung

Gary Morris verweist darauf, dass viele Verfilmungen von Poes Texten seine „Whodunnit“-Kurzgeschichten aufgreifen, da die anderen Werke problematisch sind: So haben Filmemacher oftmals mit der Kürze der Vorlagen sowie dem Fehlen von Handlung und realistischen Charakteren zu kämpfen.<sup>162</sup> Auch in Cormans „Poe Filmen“ kann man immer wieder erkennen, welche Schwierigkeiten sich aus der Kürze von Poes Geschichten ergeben. Deutlichstes Beispiel hierfür ist *Pit and the Pendulum*. Dieser Film brachte Corman den Vorwurf ein, unter dem Titel einer Geschichte Edgar Allen Poes ein komplett eigenständiges Werk geschaffen zu haben, das sich des Titels nur zu Werbe- und Vermarktungszwecken bedient.<sup>163</sup> <sup>164</sup> Denn natürlich mussten er, bzw. sein Drehbuchautor, teils Handlungsstränge umstellen oder sogar hinzudichten, um aus einer knapp 10-seitigen, eher handlungsarmen Geschichte einen abendfüllenden Spielfilm zu machen. Gegen die Kritik der Verfälschung von Poes Geschichten wendet sich Gary Morris, der argumentiert, dass ein solcher Vorwurf zu kurz greift. Hierfür verweist er darauf, dass bei Poe oftmals die

---

<sup>162</sup> Vgl. Gary Morris. *Roger Corman*. 1985 S. 89.

<sup>163</sup> Das solche Vorwürfe nicht immer von der Hand zu weisen sind, zeigt zum Beispiel der Film *The Haunted Palace*, bei dem die Vorlage von H.P. Lovecraft stammt, dessen Titel aber auf ein Gedicht innerhalb von *The Fall of the House of Usher* Bezug nimmt oder *The Raven*, wo aus einem Gedicht eine selbstreflexive Parodie der amerikanischen 'Poe Filme' wurde.

<sup>164</sup> Vgl. David Punter and Glennis Byron. *The Gothic*. (Malden: Blackwell) 2004. S. 67.

Handlung gegenüber einem bestimmten Stimmungsbild zurücktritt: „When he [Poe] subtitled his story ‚Shadow‘ with the phrase ‚A / Parable,‘ Poe was accurately describing the bulk of his work, wherein mood is the chief element and even landscapes and houses exist primarily as analogues for the unbalanced human mind.”<sup>165</sup> Daran anschließend betont Morris, dass Cormans Geschick bei der Verfilmung von Edgar Allen Poes Geschichten gerade in der Betonung und Inszenierung dieser Gemütszustände und Stimmungsbilder lag:

„Poe found a surprisingly sympathetic collaborator in Corman, not only because of a shared fascination with abnormal psychology and the repression of the self, but because Corman too usually emphasized ambience at the expense of action. In Corman’s films, ‚atmosphere‘ defines the world as it exists for his characters. [...] Action is something normally beyond the capability of Corman’s characters, particularly the men, who appear obsessed with ‚meaning‘ [...].”<sup>166</sup>

Eine ähnliche Ansicht vertritt David Pirie. Dieser erläutert, dass sich gerade das Kino perfekt dazu eignet, die traumhaften Aspekte von Poes Literatur in Szene zu setzen. Dabei verweist er auf Cormans Filme, die sich im Besonderen mit diesen Zwischenstufen des Bewusstseins beschäftigen und kommt zu dem Schluss, dass diese weit davon entfernt sind, Poes Gedankenwelt zu betrügen.<sup>167</sup>

Diese Forcierung von Stimmung und psychischen Gemütszuständen bei Poe und Corman ist eine wichtige Grundlage für die Assoziationen in Richtung Rausch und Droge. Denn für die Drogenkunst gilt das selbe Primat des Emotionalen und Assoziativen gegenüber einer durchgängigen Erzählung, die oftmals kausalen und somit rationalen Strukturen folgt.

### 5.3 Psychologisierung der Schauerliteratur

Morris spricht in Bezug auf Poes Protagonisten vom „unbalanced human mind“ und einer „abnormal psychology“ und führt damit zu einem wichtigen Punkt im Verständnis von Poes Literatur. Damit beschränke ich mich keinesfalls auf den – nicht gerade kleinen – Haufen Wahnsinniger in Poes begrenztem Figurenarsenal. Vielmehr möchte ich auf Poes allgemeines Interesse an der menschlichen Psyche verweisen. Wie Alexander Kupfer betont, kommt es bei Poe zu einer „Verlagerung des Interesses vom erklärten oder

---

<sup>165</sup> Morris. *Roger Corman*. 1985. S. 89.

<sup>166</sup> Ebd. S. 90.

<sup>167</sup> David Pirie. „Descendent into the Maelstrom.” In: David Will und Paul Willemsen. *Roger Corman: The Millennic Vision*. Edinburgh: Edinburgh Filmfestival and CINEMA Magazin; 1970. S. 45-67. Hier: S. 49.

unerklärten Übernatürlichen in Richtung auf das Bewusstsein als den Ort, wo unsere Konzeptionen von Realem und Irrealem ineinanderlaufen.“<sup>168</sup>

Neben dem deutschen Romantiker E.T.A. Hoffmann und dem englischen „Opium-Esser“ Thomas De Quincey war Poe einer jener Autoren des 19. Jahrhunderts, die „die alten Bärte der Schauerliteratur abschnitten, indem sie die allzu bewährten Requisiten in eine neue, nämlich psychologische, Umgebung stellten.“<sup>169</sup>

Doch neben dem Schrecken, den die Abgründe der eigenen Psyche bereithalten, interessierte sich Edgar Allen Poe oft für das Erkenntnispotential, das diesen Abgründen innewohnt. Poes Protagonisten erlangen Erkenntnisse, indem sie sich von der Vorherrschaft des rationalen Wachbewusstseins lösen. Während im Wahnsinn eine dauerhafte Wahrnehmungsverschiebung stattfindet, erlauben Traum oder Rausch eine solche Erkenntnis bei dem gleichzeitigen Versprechen einer Rückkehrmöglichkeit.<sup>170</sup> Auch hier scheint die Reduktion der Wahrnehmung dem Geist zu einer unglaublichen Klarheit zu verhelfen und die Protagonisten erkennen Dinge, die für sie vorher unsichtbar erschienen.<sup>171</sup>

Eine ähnliche Psychologisierung des Genres findet auch bei Roger Corman statt. Auch wenn Corman immer wieder mit Versatzstücken des Übernatürlichen spielt oder die Handlung am Ende scheinbar rational auflöst, bleibt das Unbehagen am, aber auch die Erkenntnis aus dem Unbewussten vorherrschend. Für die Filme Roger Cormans gilt, wie bereits für die Schauergeschichten von Edgar Allen Poe:

„[Das] Schreckliche wird als Produkt der Phantasie eines Protagonisten ausgewiesen, der Ursprung des Unheimlichen liegt im plötzlichen bewusst werdenden Unbewußten. Damit vollzieht sich auch ein Wandel der weltanschaulichen Grundlagen des Genres: aufklärerische Konzepte weichen der Unsicherheit des romantischen Daseinsgefühls.“<sup>172</sup>

## 5.4 Der Verlust der Realität

Dieser „Unsicherheit des romantischen Daseinsgefühls“ unterliegen nicht nur die Protagonisten, man kann sie ebenso auf die Rezipienten beziehen. Erkennbar wird dieses Gefühl der Unsicherheit in Bezug auf die Wahrnehmung der Welt. Sprich, ein Zweifeln, welche Erlebnisse und Erkenntnisse gleichermaßen rational und empirisch sind und welche

---

<sup>168</sup> Kupfer. *Die künstlichen Paradiese*. 1996. S. 202.

<sup>169</sup> Kupfer. *Göttliche Gifte*. 1996. S. 77.

<sup>170</sup> Vgl. Kupfer. *Die künstlichen Paradiese*. 1996. S. 147.

<sup>171</sup> Vgl. Punter and Byron. *The Gothic*. 2004. S. 296.

<sup>172</sup> Kupfer. *Die künstlichen Paradiese*. 1996. S. 199.

imaginär, also den irrationalen Tiefen des eigenen Geistes entspringen. Es entsteht ein Mißtrauen gegenüber den Signalen, welche die Sinnesorgane zu vernehmen scheinen: Punter und Byron sehen in dieser Verunsicherung ein zentrales Moment im Erzählmodus der „gothic literature“: „In such a world, it is impossible for narrators – or indeed other characters – to become or remain certain of what they are seeing, or sensing, or feeling.“<sup>173</sup> Poe erreicht dieses Unbehagen ihrer Meinung nach, indem er gerade bei Beschreibungen – wie zum Beispiel dem House of Usher und seiner Umgebung – sehr stark mit Stimmungsbildern arbeitet. Eine Tatsache, die in einem Genre, dessen Basis ein emotionaler Impuls bildet, kaum unterschätzt werden kann:

„One reason for this is that Poe presses on a Gothic nerve: he is startlingly good – as in, for example, ‘Usher’ – at creating in short order a sense of an external landscape; but simultaneously the reader is led to wonder constantly whether this landscape is indeed really external or rather a projection of a particular psychological state.“<sup>174</sup>

Das Unbehagen entsteht aus einer Verwischung der Grenzen von Außen und Innen, von Realität und Imagination, die auch ein häufiges Motiv vieler Drogenräusche darstellt.

## 5.5 Die Halluzination als Grundlage

Als Grundlagen dieses eben beschriebenen Gefühls der Unsicherheit beschreiben Punter und Byron die Halluzination. Sie begreifen diese als wichtigen Nährboden für die „gothic literature“, als Auslöser jener Unfähigkeit, den empirischen Wahrheitsgehalt von Wahrnehmungen zu bestimmen. Das betrifft auch den Leser, der nicht mehr weiß, ob er den Wahrnehmungen des Erzählers Glauben schenken kann, oder besser auf kritische Distanz geht.<sup>175</sup> Die beiden Autoren sehen diesen Modus insbesondere in den Werken von Edgar Allen Poe vertreten. Dort ist die Halluzination oftmals so stark, dass sie alles andere verdrängt.

„This uncertainty, this swaying of the curtain, is perhaps at its most extreme in the stories of Edgar Allan Poe, is constantly and indissolubly linked to a sense of the narcotic, of impending sleep, to a world where all sense of differentiation and vivid colour is in continual danger of slipping away, beyond our grasp.“<sup>176</sup>

---

<sup>173</sup> Punter and Byron. *The Gothic*. 2004. S. 295.

<sup>174</sup> Ebd. S. 156.

<sup>175</sup> Vgl. Ebd. S. 294.

<sup>176</sup> Ebd. S. 294.

Es verwundert nicht, dass dieses Gefühl des Narkotischen und Halluzinatorischen sich weniger in großen Handlungsbögen ausdrückt, sondern vielmehr in kleinen Details, Beobachtungen und Beschreibungen imaginierter oder realer Bilder. Dadurch wird auch verständlich, warum die Stimmung wichtiger als Handlung ist. Es liefert auch schon einen Hinweis darauf, wo sich die halluzinatorischen Momente in den Filmen deutlich von der Vorlage unterscheiden. Denn während bei Poe die Farbe in der Halluzination oftmals entwindet und alles unter einen grauen Schleier fällt, werden diese Wahrnehmungszustände in Cormans Filmen oftmals durch ihre spezielle, intensive Farbigkeit hervorgehoben.

## 5.6 Poe und das Opium

Es wurde deutlich, dass die gerade beschriebenen Aspekte in Poes Literatur in einer virulenten Beziehung zu Rausch und Droge stehen. Poes Verhältnis zum Halluzinatorischen oder generell zu anderen Bewusstseinszuständen spielt auch für Alexander Kupfer in seinem Handbuch zu Rausch und Realität eine große Rolle. Hierbei setzt er Poe weniger mit der Droge Alkohol in Verbindung sondern interessiert sich mehr für sein Verhältnis zur wichtigsten „Geistesdroge“ des 19. Jahrhunderts, dem Opium. Dass Poe ein starker Alkoholiker war, ist biographisch abgesichert, ob er jedoch die psychoaktive Wirkung von Opium an sich selbst erfahren hat, oder sogar opiumabhängig war, ist bis zum heutigen Tag in der wissenschaftlichen Literatur genauso ungeklärt wie auch umstritten. Daher interessiert sich Kupfer für die Spuren dieser psychoaktiven Substanz in Poes Werken. Er folgt damit einer Argumentationslinie, die Alethea Hatyer bereits 1968 in *Opium and the Romantic Imagination* skizzierte:

„Faced with such slight and conflicting evidence, most biographers of Poe who believe that he was an opium addict have based their conviction on two arguments: that his imaginative works show unmistakable signs of the effects of opium addiction, and that they constantly refer to opium.“<sup>177</sup>

Seit Baudelaire – der im Übrigen großen Anteil an Poes Aufstieg zur Weltliteratur hat – besteht die Annahme, dass einige Passagen in Poes Schaffen die Literarisierung von Opiumerfahrungen sind. Da Laudanum, ein Gemisch aus Opium und hochprozentigem Alkohol, zu Poes Lebenszeit eine gängige Medizin war, scheint die Möglichkeit, dass Poe

---

<sup>177</sup> Alethea Hayter. *Opium and the Romantic Imagination*. (Berkeley: University Press) 1968. S. 134.

Opium zu sich nahm, gegeben.<sup>178</sup> Prominenter sind jedoch die Opiumkonsumenten in seinen Geschichten: unter anderem Roderick Usher in *The Fall of the House of Usher* oder Verden Fell in *Tomb of Ligeia*.<sup>179</sup> Für Kupfer steht auf Grund der literarischen Zeugnisse fest, dass Poe Erfahrung mit Opium gemacht haben muss:

„Gegenüber diesen dürftigen [biographischen] Informationsmöglichkeiten muß allerdings auffallen, dass Poe die Wahrnehmungen des Opiumrausches nicht nur mit großer Sachkenntnis, sondern auch mit einem außerordentlichen Einfühlungsvermögen im Blick auf atmosphärische Nuancen darstellt, so dass man nicht umhin kommt, ihm eine eigene Opiumerfahrung zu unterstellen, die nicht bloß flüchtig gewesen sein kann.“<sup>180</sup>

Da der Ansatz meiner Arbeit jedoch nicht darauf abzielt, die psychedelischen Stilelemente der „Poe Filme“ über die Drogenerfahrung des Regisseurs Roger Corman zu argumentieren, scheint mir auch hier dieser Beweis vernachlässigbar. Daher möchte ich noch einmal kurz auf Hayter Bezug nehmen. Diese zeigt anhand der Freud-Schülerin Marie Bonaparte, die Edgar Allen Poe und sein Werk einer psychoanalytischen Studie unterzog, dass es eigentlich keine große Rolle spielt, ob Poe aus erster Hand Erfahrung mit Opium hatte:

„He may have had personal experiences of opium trance and withdrawal, or he may have simply imagined what such states would be like. As Princess Marie Bonaparte said in her psychiatric study of Poe, whether or not he was an ‘opiomane’, he was undoubtedly an ‘opiophile’. He was deeply interested in all unusual states of consciousness – dreams, hypnagogic visions, swoons, catalepsies, resuscitations, extreme fear and anxiety, loss of identity, obsession, lethargy, melancholia, claustrophobia, vertigo. They were at once symbols and instances of the special insights, not accessible to normal perception, which he most wanted to convey, and he used them as literary tools.“<sup>181</sup>

Wichtig ist daher in erster Linie Poes Interesse an den „Pforten der Wahrnehmung“, die Aldous Huxley ein gutes Jahrhundert später unter anderen Vorzeichen beschäftigten. Es handelt sich hierbei um ein in Frage stellen einer einzigen Realität in Hinblick auf andere Bewusstseinszustände.

Roger Corman, oder zu mindest seinem vorrangigen Drehbuchautor Matheson, waren die Werke von Marie Bonaparte bekannt. Es scheint daher wenig überraschend, dass sie sich aus einer (populär-)psychoanalytischen Position heraus an die Verfilmung der Geschichten Edgar Allen Poes machten.<sup>182</sup> Ebenso drängt sich die Vermutung auf, dass sich der Rausch

---

<sup>178</sup> Vgl. Kupfer. *Die künstlichen Paradiese*. 1996. S. 344.

<sup>179</sup> Alethea Hayter nennt darüber hinaus noch die Protagonisten der Geschichte *Berenice* und *A Tale of the Ragged Mountains*. Vgl. *Opium and the Romantic Imagination*. 1968 S. 136.

<sup>180</sup> Kupfer. *Die künstlichen Paradiese*. 1996. S. 364.

<sup>181</sup> Hayter. *Opium and the Romantic Imagination*. 1968. S. 136.

<sup>182</sup> Vgl. Kapitel 7.1.4

und seine kulturelle Sprache, die er bedingt, bereits über Poes literarische Vorlage in die „Poe Filme“ einschleicht.

In Folge gilt es immer wieder zu untersuchen, an welchen Stellen Corman diese Faszination für andere Bewusstseinszustände übernimmt und in welche filmische Sprache er sie kleidet. Es wird sich zeigen, dass einige Bilder der grauen, farblosen Welt entsprechen, die Kupfer für den Opiumrausch charakterisiert, dass es aber auch Bilder gibt, welche die psychedelische Gegenkultur der 60er Jahre zu reflektieren, ja sogar vorwegzunehmen scheinen.

## 6 Roger Corman und seine „Poe Filme“

### 6.1 Roger Corman: Produzent, Regisseur, Verleiher und Mentor

Roger Corman ging unterschiedlichen Tätigkeiten nach, die aus filmwissenschaftlicher Blickrichtung von Interesse sind: Zu dem Regisseur Corman gesellen sich der Produzent, der Mentor und Lehrer, sowie der Verleiher. Einen guten Überblick über Cormans Vita und die zahlreichen Anekdoten, die diese bereichern, ja geradezu ausmachen, erhält man bei Beverly Gray und in Cormans, zusammen mit Jim Jerome verfasster Autobiografie.<sup>183</sup> Daher findet sich an dieser Stelle nur ein kurzer Überblick:<sup>184</sup>

Roger Corman wurde am 5. April 1926 in Detroit geboren und verbrachte dort die ersten 14 Jahre seines Lebens, bevor die Familie Corman nach Beverly Hills, Kalifornien übersiedelte. Sein Studium der Ingenieurwissenschaften an der Stanford University schloss er 1947 ab, entschied sich dann aber doch für eine Karriere als Kreativer im Filmgeschäft, da er sowohl während der Schul- als auch der Studienzeit einen Großteil seiner Zeit mit Schreiben verbrachte. Joseph Maddrey sieht daher in Corman zwei gegensätzliche Wesenszüge wirken: „It was as if Corman had split into two personalities – one increasingly rational and one endlessly imaginative.“<sup>185</sup>

Im starren System der großen Produktionsfirmen Hollywoods stellten sich Cormans erste Schritte im Filmgeschäft jedoch als unbefriedigendes Unterfangen heraus: 1948 begann er als Bote bei Twentieth-Century Fox und wurde nach einem Jahr „befördert“: „I became a story analyst, which is a fancy name for reader. I read all the scripts that were submitted.“<sup>186</sup> Enttäuscht davon, dass seine Arbeit nicht gewürdigt wurde, kündigte er. Es folgte ein Studiensemester in „Modern English Literature“ im englischen Oxford. Nach seiner Rückkehr nach Kalifornien arbeitete er unter anderem als Kamerabühnenmann für das Fernsehen und bei Literaturagenturen.

Den ersten großen Schritt im Filmgeschäft macht Corman mit dem Drehbuch *House by the Sea*, das von Allied Artist unter dem Titel *Highway Dragnet* (R: Nathan Juran; 1954) verfilmt wurde und bei dem er auch als Ko-Produzent aufgeführt wurde. Bei seinen nächsten Filmprojekten *Monster from the Ocean Floor* (R: Wyott Ordnung; 1954) und *Fast*

---

<sup>183</sup> Vgl. Beverly Gray. *Roger Corman: Blood-sucking Vampires, Flesh-Eating Cockroaches, and Driller Killers*. (New York: Thunder's Mouth Press) 2004. und Roger Corman und Jim Jerome. *How I made a hundred movies in Hollywood and never lost a dime*. (New York: Da Capo Press) 1998.

<sup>184</sup> Dieser orientiert sich an: Beverly Gray. *Roger Corman*. 1998.

<sup>185</sup> Joseph Maddrey. *Nightmares in red, white and blue: the evolution of the American horror film*. (Jefferson: McFarland & Company) 2004. S. 118.

<sup>186</sup> Corman zit. nach: Ed Naha. *The Films of Roger Corman: Brilliance on a Budget*. (New York: Arco Publishing) 1982. S. 6.

*and the Furious* (R: John Ireland, Edward Sampson; 1955) fungierte Corman als Produzent. Mit *Fast and the Furious* gelang es Corman, einen über drei Filme laufenden Vertrag mit dem Verleiher American Releasing Company abzuschließen, aus dem in Folge die Produktionsfirma American International Pictures hervorgehen sollte, für die er später alle „Poe Filme“ drehte.<sup>187</sup> Ökonomische Überlegungen führten Corman dazu, nach *Fast and the Furious* auch die Regie selbst zu übernehmen: So konnte er einen großen Posten der Produktionskosten einsparen und behielt zugleich die künstlerische Gestaltung in der Hand. Anhand der nun folgenden Filme erlernte er das Regiehandwerk, sodass er beim Dreh von *House of Usher* auf die Praxis und Erfahrung von 25 Filmen zurückblicken konnte.

1971 zog sich Corman, unter anderem in Folge einiger Enttäuschungen – AIP hatte nach *The Trip* bei *Gas-s-s-s* (1971) zum zweiten Mal in die endgültige Kinofassung eingegriffen – von der Regiearbeit zurück und widmete sich von nun an ausschließlich der Produktion und dem Verleih von Filmen. Als Gründer von New World Pictures brachte Corman neben zahllosen eigenen Produktionen vor allem eine Vielzahl europäischer Autorenfilme auf den amerikanischen Kinomarkt, die wohl jeden Arthouse-Cineasten glücklich machen würden.<sup>188</sup> Seine einzige und letzte Regiearbeit seitdem war *Frankenstein Unbound* (1990).

Die Internetdatenbank IMDb.com weist aktuell 395 von Corman produzierte oder coproduzierte Filme aus.<sup>189</sup> In neuerer Zeit zeichnet Corman für einen großen Reigen an B- und auch C-Filmen verantwortlich, doch seine Filmographie kann mit einigen hervorstechenden Arbeiten aufwarten. Neben seinen eigenen Regiearbeiten ist auf *Dementia 13* (1963; R: Francis Ford Coppola), *Boxcar Berta* (R: Martin Scorsese; 1971), *Death Race 2000* (R: Paul Bartel; 1975), *Grand Theft Auto* (R: Ron Howard; 1977), *Caged Heat* (R: Jonathan Demme; 1974) und *Piranha* (R: Joe Dante; 1978) hinzuweisen. Als Regisseur und als Produzent ermöglichte Corman einer ganzen Generation von Regisseuren und anderen Filmschaffenden einen Einstieg ins Filmbusiness. Diese Filmemacher – ein kleines „Who is Who“ der amerikanischen Filmgeschichte, insbesondere des „New Hollywood“ – werden in der Literatur und in Filmzeitschriften oft als die „Corman Alumni“ bezeichnet.<sup>190</sup> Die „Corman Alumni“ verschafften Corman fast mehr Bekanntheit als seine eigenen Filme, 2009 erhielt er dank ihrer sogar den Ehrenoscar.

---

<sup>187</sup> Vgl. Maddrey. *Nightmares in red, white and blue*. 2004. S. 113.

<sup>188</sup> Darunter sind Filme von François Truffaut, Alain Resnais, Volker Schlöndorff, Werner Herzog, Ingmar Bergman und Akira Kurosawa. Eine ausführliche Auflistung inklusive der Filmtitel findet sich in: Gray. *Roger Corman*. 2004. S. 269ff.

<sup>189</sup> Vgl. IMDb.com <http://www.imdb.com/name/nm0000339/> (Letzter Zugriff: 20.09.2011.)

<sup>190</sup> Vgl. Gray. *Roger Corman*. 2004. S. 242.

## 6.2 Die Filme nach Edgar Allen Poe

Die folgenden Seiten behandeln ausschließlich den Regisseur Roger Corman und auch hier nur einen kleinen Teil seines Oeuvres: Die Verfilmungen von Texten und Motiven aus der Feder von Edgar Allen Poe. Von den 51 Filmen, bei denen Roger Corman Regie geführt hat, machen die „Poe Filme“ nur einen kleinen Teil aus. Je nach Zählweise sind dies sieben oder acht Filme. Die folgende Analyse geht von sieben Filmen aus, die sich auf literarische Werke Edgar Allen Poes beziehen.<sup>191</sup> *The Haunted Palace* aus dem Jahr 1963 fällt hierbei heraus, da er auf *The strange Case of Dexter Ward* von H.P. Lovecraft aufbaut. Den Titel eines Gedichts von Poe – entnommen aus der Kurzgeschichte *The Fall of the House of Usher* – trägt dieser Film ausschließlich aus marketingtechnischen Überlegungen. Bemerkenswerter Weise hat der Film keine der visuellen Spezifika, welche ihn mit den psychedelischen Momenten der „Poe Filme“ in Verbindung setzen würden. So fehlen ihm insbesondere die Farbigkeit sowie der Blick in eine andere Realität, also eine Traum-, Halluzination- oder Erinnerungssequenz.<sup>192</sup>

Bei meiner Untersuchung beschränke ich mich auf fünf Filme: *House of Usher* (1960), *Pit and the Pendulum* (1961), *Premature Burial* (1962), *The Masque of the Red Death* und *The Tomb of Ligeia* (beide 1964). Dem Episodenfilm *Tales of Terror* und der selbstreferentiellen Parodie *The Raven* schenke ich kein Augenmerk, da sich deren Charakteristika in den fünf anderen Filmen wiederfinden.

## 6.3 Einordnung der „Poe-Filme“ ins Horrorgenre

Um die „Poe-Filme“ besser greifbar zu machen, ist es von Vorteil, sich die Horrorfilmlandschaft der 1960er Jahre vor Augen zu führen. In diesen ist das Genre des Horrorfilms im Umbruch und es fällt schwer, für diese Dekade eine einheitliche Geschichtsschreibung zu skizzieren, wie das zum Beispiel in den 1930er Jahren mit den klassischen „Gothic Horror Filmen“ der Universal Studios der Fall ist. Auch die 1950er Jahre mit der Vermischung von Science Fiction, Außerirdischen und Horror, als Ausdruck der Angst vor der Bombe und dem Kalten Krieg sind leichter fassbar. In den 1960er Jahren

---

<sup>191</sup> Roger Corman selbst spricht in seiner Autobiografie von einem Zyklus mit acht Filmen.

Vgl. Corman and Jerome. *How I made a hundred movies in Hollywood and never lost a dime*. 1998. S. 77.

<sup>192</sup> Natürlich bleibt es unübersehbar, dass es eine Corman-Produktion ist. Einige Kulissen und Mattepaintings sind von den „Poe Filmen“ bekannt. Doch Corman erzeugt hier eine ganz andere Atmosphäre. Die Düsternis ist viel direkter als in den „Poe Filmen“ und darüber hinaus nicht halluzinatorisch.

stehen plötzlich unzählige, unterschiedliche Modelle des Horrors nebeneinander.

Für diese Untersuchung ist das kurzzeitige Wiederaufleben der „gothic tradition“ des Genres wichtig. Die Hauptakteure dieser Entwicklung sind die englischen Hammer Film Productions, die mit der Neuinterpretation des Dracula- und Frankensteinstoffes nicht nur in England sondern auch in Übersee große Erfolge erzielen. Aber auch die Ausstrahlung der Universal-Klassiker der 1930er Jahre im amerikanischen Fernsehen war ein wichtiger Impuls.<sup>193</sup> Corman's „Poe Filme“ sind eine direkte Antwort auf diese Entwicklung. Doch vor allem waren sie ein Versuch den finanziell lukrativen Hammer Produktionen *The Curse of Frankenstein* (R: Terence Fisher; 1957) und *Dracula* (R: Terence Fisher; 1958) den Markt abspenstig zu machen. Laut Denis Meikle hatte Corman dieses Match gegen Hammer bereits mit *House of Usher* für sich entschieden.<sup>194</sup> Aber auch jenseits von Corman und Hammer entstanden Filme mit enger stilistischer Verwandtschaft. Hier sind vor allem die beiden italienischen Regisseure Riccardo Freddo und Mario Bava hervorzuheben. Andrew Tudor erkennt eine Strömung im Horrorfilm der 1960er Jahre, in denen das Übernatürliche durch das Hammer/Corman/Italian-Muster gekennzeichnet ist.<sup>195</sup> Darunter versteht er, dass das Vorhandensein von übernatürlichen Kräften in diesen Filmen mittels eines überhöhten und intensiv farbigen Stils suggeriert wird. Er bezeichnet diesen Stil als „colour gothic“ und führt aus, „that it is the single most significant feature in what is clearly a time of transition and experiment.“<sup>196</sup>

Die 1960er Jahre gelten auch als die Geburtsstunde des modernen Horrorfilms, die zwischen 1960 und 1968 angesetzt wird. Die früheste Datierung beginnt mit *Psycho* (R: Alfred Hitchcock) und *Peeping Tom* (R: Michael Powell) im Jahr 1960. Aber auch *Repulsion* (R: Roman Polanski; 1965) *Birds* (R: Alfred Hitchcock; 1963) oder allerspätestens *Night of the Living Dead* (R: George A. Romero; 1968) werden oft als dessen Beginn verstanden. Dass es nebenher noch einen Gordon Herschel Lewis gab, der sich im trashig-farbigen Zerstückeln von Frauenkörpern übte, rundet die bunte Mischung des Horrorfilms der 1960er Jahre ab.

Durch diese neuen Entwicklungen ist das neuerliche Aufflackern des „gothic cinema“ in den 1960er Jahren nur von kurzer Dauer. Ab spätestens 1968 bevölkern menschliche Monstren die Horrorleinwände und der übernatürliche Horror weicht dem realen Terror der Gesellschaft. Eine Generation von Filmemachern, die in der Gegenkultur sozialisiert

---

<sup>193</sup> Vgl. Mark Jancovich. *Rational Fears: American Horror in the 1950s*. (Manchester: University Press) 1996.S. 268.

<sup>194</sup> Vgl. Denis Meikle. *A History of Horrors: The Rise and Fall of the House of Hammer*. (Lanham: The Scarecrow Press) 1996. S. 149/169.

<sup>195</sup> Vgl. Andrew Tudor. *Monsters and Mad Scientists*. 1989. S. 54.

<sup>196</sup> Ebd. S. 55.

wurde, ist für eine neue Richtung des Horrors verantwortlich. Sie richteten den Blick auf innergesellschaftliche Zerwürfnisse und – im wahrsten Sinne des Wortes – zwischenmenschliche Zerfleisungen: dazu zählen der bereits angesprochene George Romero, Tobe Hooper mit dem *Texas Chainsaw Massacre* (1974) oder Wes Craven mit *The Last House on the Left* (1972).<sup>197</sup> Die Realität des Vietnam-Krieges und die Spannungen in der Gesellschaft der Vereinigten Staaten siegen – zumindest im amerikanischen Horrorfilm – über die übernatürlichen Phantastereien des Rausches.

#### 6.4 Die Tendenz von B nach A – Produktion, Marketing und Vertrieb

Das Jahr 1960 und der Film *House of Usher* waren ein Wendepunkt im Filmschaffen Cormans aber auch für die Produktionsfirma AIP. Daraus ergibt sich der Schwerpunkt, den die „Poe Filme“ in der Analyse von Cormans Regiearbeiten einnehmen. Gelten die 1950er Jahre noch als seine Lehrzeit, wurde er spätestens ab 1960 als ernstzunehmender Regisseur wahrgenommen. Dies betrifft die zeitgenössischen Kritiken, schlägt sich aber genauso in der filmhistorischen Literatur nieder. Diese Veränderung, die sich auf die Bereiche Produktion, Marketing und Vertrieb bezieht, soll nun skizziert werden.

Corman wird oft und gerne als einer der „Kings of the B’s“ bezeichnet und es gibt kaum einen Text über ihn, der nicht darauf hinweist, wie er mit geringsten Mitteln und wenig finanziellem Einsatz gewinnbringende Filme drehte und/oder produzierte.<sup>198</sup> Die Entstehungsgeschichte des Films *The Terror* (1963) ist ein gutes Beispiel dafür: Da er seinen Drehplan (zum wiederholten Male) unterschritten hatte, war er in der Lage, in den verbleibenden Tagen einen zweiten abendfüllenden Spielfilm zu drehen. Dennoch ist die Theorie vom Macher billiger Filme mit Vorsicht zu genießen. Sie verleiten dazu, die „Poe Filme“ weit unter ihrem Wert anzusetzen. Denn wie Kevin Heffernan in seinem Buch *Ghoul, Gimmicks and Gold* ausführt sind diese (sowie die meisten weiteren Corman-Filme, die nach *House of Usher* entstanden) nicht mehr mit den schnell produzierten „Schwarz/Weiß-Quickies“ der 1950er Jahre vergleichbar. Auch wenn die Budgets der „Poe Filme“ im Vergleich zu den Produktionen großer und etablierter Hollywoodstudios immer noch äußerst schmal kalkuliert waren, so war der Selbstanspruch von AIP und damit auch die Budgets in Relation zu ihren bisherigen „Teen Flicks“ deutlich gestiegen.

---

<sup>197</sup> Siehe: Matt Becker. „A Point of Little Hope: Hippie Horror Films and the Politics of Ambivalence.“ In: *The Velvet Light Trap*. Nr.57; Spring 2006. S. 43-59.

<sup>198</sup> Vgl. Todd McCarthy und Charles Flynn. *Kings of the B's. Working within the Hollywood System: An Anthology of Film History and Criticism*. (New York: Dutton) 1975. S. 63f.

Corman reklamiert für sich, den beiden AIP-Bossen Samuel Z. Arkoff und James H. Nicholson die Produktion eines Films in Farbe und Breitbildformat zu den Kosten zweier Schwarzweiß-Produktionen nahegelegt zu haben. Dies darf jedoch angezweifelt werden. Heffernan schreibt, dass Arkoff 1959 die Produktion von weniger, dafür aber höher budgetierten Filmen als neue Firmenstrategie ankündigte.<sup>199</sup> Ähnlich argumentiert McGee in seiner Studiogeschichte von AIP :

„It seems unlikely that the decision to make a bigger picture was Corman’s (although it is certainly possible) if for no other reason than ego. A policy change at AIP would more likely have come from Nicholson and Arkoff. Corman may have been the one who suggested the Poe story, although some sources credit Arkoff, who chose the author because he was in the public domain.“<sup>200</sup>

Darüber hinaus ist es sehr wahrscheinlich, dass diese Entscheidung unter dem Einfluss der Konkurrenz des Hammer Studio gefällt wurde. Die Steigerung des Budgets ist jedoch nicht nur auf die Filmtechnik (Farbe und Cinemascope-Format) und Ausstattung zurückzuführen, sondern lässt sich auch anhand der „Personalpolitik“ festmachen. Mit Hauptdarsteller Vincent Price und dem Drehbuchautor Richard S. Matheson (oder später Charles Beaumont und Robert Towne) wurden etablierte Größen unter Vertrag genommen. Bei Matheson ist sogar bekannt, dass die Entscheidung für ihn aufgrund seiner Bekanntheit als (Drehbuch-)Autor fiel, was Cormans bisherigen Drehbuchschreiber Charles B. Griffith erzürnte.<sup>201</sup> Die Gage von Vincent Price wiederum verbrauchte einen großen Teil der Produktionskosten. Man bezahlte nicht nur für seine schauspielerischen Künste, sondern auch für seinen Namen. Dies sind Aspekte, die man bei klassischen B-Film-Produktionen Anfang der 1960er Jahre selten findet.

Doch nicht nur die Produktionskosten wurden nach oben geschraubt, auch in Punkto Verleih zielte AIP auf Veränderung. Während AIP die meisten Filme – auch Fremdproduktionen, für die sie nur als Verleih auftrat – in den Nebensaisonen des Kinojahres zur Aufführung brachte, suchte man mit den „Poe Filmen“ gezielt die Konkurrenz mit anderen Produktionen. „Further, the Poe adaptations would increasingly be released during peak periods of the year, signalling AIP’s growing confidence regarding its role in the competitive distribution market.“<sup>202</sup>

Auch ging man vom Kernstück der bisherigen Verleihtaktik ab, deren Ziel es war, einen

---

<sup>199</sup> Vgl. Kevin Heffernan. *Ghoul, Gimmicks, and Gold: Horror Films and the Movie Business, 1953-1968*. (Durham and London: Duke University Press) 2004. S. 106.

<sup>200</sup> Mark Thomas McGee. *Faster and Furious: The Revised and Fattened Fable of American International Pictures*. (Jefferson: McFarland & Company) 1996. S. 180.

<sup>201</sup> Vgl. McGee. *Roger Corman*. 1988. S. 115.

<sup>202</sup> Heffernan. *Ghoul, Gimmicks, and Gold*. 2004. S. 106.

Film nur so lange in einer Stadt zu spielen, bevor schlechte Mundpropaganda die Besucherzahlen drücken konnte.<sup>203</sup> Bei *House of Usher* war die Lage nun genau umgekehrt, weswegen AIP das erste Mal eine Pressevorführung eines eigenen Filmes organisierte. „But now AIP had to depend on favorable word of mouth to keep them alive. So for the first time they courted the press with a screening of *House of Usher* in Palm Springs. Nicholson and Arkoff sat back and held their breaths.“<sup>204</sup> Dieses Wagnis ging auf: Der Film bekam gute Kritiken und konnte sich oftmals lange im Kinobetrieb halten:

„The *New York Tribune* called it ‚a restoration of finesse and craftsmanship to the genre of dread.‘ The *Los Angeles Examiner* said Roger deserved an accolade for achieving the impossible: ‚a film that kids will love that never once insults adult intelligence.‘ The movie played for months, as opposed to AIP’s usual hit-and-run operation.“<sup>205</sup>

In den 1960er Jahren war das sogenannte Double-Feature, das Tarantino und Rodriguez mit *Grindhouse* 2007 wieder aufleben ließen, eine Normalität im amerikanischen Filmverleih. Oft wurden bereits zwei Filme von der Produktionsfirma als Double-Feature angeboten, wobei es meist eine eindeutige Wertigkeit der Filme gab. Oft wurde ein schnell produzierter Film, wie die, an denen Corman sein Handwerk erlernt hatte, mit einer aufwendigeren Produktion gekoppelt. Dies verfolgte AIP in Bezug auf *House of Usher*:

„Although the feature was released with *Attack of the Giant Leeches*, most theatres chose to separate the package. *Usher* was, as Jim [Nicholson] and Sam [Arkoff] had hoped, able to command the percentage money regardless. It was often teamed with *Psycho*, playing theatres that normally didn’t book AIP movies.“<sup>206</sup>

Die Tatsache, dass *House of Usher* zusammen mit *Psycho* (R: Alfred Hitchcock; 1960) gezeigt wurde, verdeutlicht, dass der Film mehr als ein Nischenprodukt war und durchaus größere Zuschauerbreiten zu erreichen wusste. Dies lässt sich auch anhand der Zuschauerzahlen des nachfolgenden Werkes *Pit and the Pendulum* ersehen und für die folgenden Filme daraus ableiten:

“*Pit and the Pendulum* was a huge commercial success, reaching the number-five position in rentals for the month of September 1961 [...]. The success of *Pit and the Pendulum* underscored several trends that Corman and AIP would

---

<sup>203</sup> Dies ist eine Einstellung, die keine hohe Meinung vom eigenen Produkt erkennen lässt. Hier waren der Titel eines Filmes und das Plakat ausschlaggebender als das filmische Produkt selbst. In heutiger Zeit ist eine solche Art des Filmemachens und vor allem des Filmverleihs durch die schnelle Informationsverteilung via Internet und diverse darauf aufbauende Netzwerke unvorstellbar geworden.

<sup>204</sup> McGee. *Faster and Furiouser*. 1996. S. 184.

<sup>205</sup> McGee. *Roger Corman*. 1988. S. 115.

<sup>206</sup> Mark Thomas McGee. *Fast and Furious: The Story of American International Pictures*. (Jefferson: McFarland & Company) 1984. S. 115.

continue to exploit successfully over the next few Years.”<sup>207</sup>

Gerade unter diesen Gesichtspunkten ist Vorsicht mit der Bezeichnung als B-Movie geraten, da diese ein falsches Bild von den Filmen zeichnet.

## 6.5 Die Struktur des Publikums

Aus den eben getätigten Ausführungen lässt sich erkennen, dass die „Poe Filme“ keinesfalls eine Randerscheinung im zeitgenössischen Kinomarkt waren, sondern durchaus ein großes Publikum erreichten und somit auch prägten. Doch wie gestaltete sich die Zusammensetzung dieses Publikums konkret?

Ein besseres Verständnis hierfür bekommt man, wenn man die Situation des amerikanischen Kinomarktes, aber auch im speziellen des Horrorfilms in den 1950er Jahren betrachtet. Die Teenager des Landes wurden als Zielgruppe erkannt und findige Exploitation-Studios spezialisierten sich darauf, deren Finanzkraft mit einer Welle von „Teen Flicks“ abzuschöpfen: “The AIP-Corman strategy was to abjure the mass audience and target market segments demographically (teenagers) in order to exploit their tastes (monster-themed science fiction, horror, hot-rods, rock ‘n’ roll) with sensational, low-budget material.”<sup>208</sup>

Die arrivierten Hollywood-Studios erkannten das Potential dieses Filmmarktes erst zehn Jahre später und orientierten sich dann an genau jenen Formeln, welche Corman aufgestellt hatte. Eine gute Schilderung in Bezug auf den Horrorfilm in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre findet sich bei Georg Seeßlen und Claudius Weil:

„In dieser Zeit wurde den Produzenten eine bedeutsame Tatsache über das Publikum von Horror-Filmen bewußt: 70 Prozent der Zuschauer waren zwischen 12 und 25 Jahren alt. Der Produzent Herman Cohen reagierte darauf mit einigen speziell auf ein sehr junges Publikum zugeschnittenen Filmen, unter ihnen ‚*I was a Teenage Werewolf*‘ (1957 – Regie: Herbert L. Strock) und ‚*I was a Teenage Frankenstein*‘ (1957 – Regie: Gene Fowler).“<sup>209</sup>

Diese Zielgruppe von jugendlichen Kinobesuchern zeichnete sich durch ein Desinteresse an gemeinsamen Fernsehenden mit der Familie aus. Daher suchten sie in den (Auto-)Kinos nach neuen Reizen. Ende der 1950er und Anfang der 1960er Jahre wurden diese plötzlich mit einer vollkommen neuen Art von Filmen bedient. Zuerst mit einer farbigen

---

<sup>207</sup> Heffernan. *Ghoul, Gimmicks, and Gold*. 2004. S. 111.

<sup>208</sup> David A Cook. *Lost Illusions: American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam, 1970 – 1979*. (Berkeley: University Press) 2002. S. 271.

<sup>209</sup> Seeßlen, Weil und Roloff. *Kino des Phantastischen*. 1980. S. 81.

Neuaufgabe von *Dracula* und *Frankenstein* durch das englische Hammer Studio, sowie in Folge von Corman mit den „Poe Filmen“, die – wie Seeßlen betont – das Genre aus seiner Infantilisierung rissen und ihm den Ernst zurückgaben.<sup>210</sup> Sowohl Hammer als auch Roger Corman waren sehr daran interessiert die Jugendlichen vom Fernseher weg und wieder zurück ins Kino zu holen, indem sie ihnen etwas anboten, was sie in den eigenen vier Wänden nicht bekamen.<sup>211</sup>

Dennoch scheint es aus heutiger Sicht wenig einleuchtend, welchen Gefallen pubertierende Jugendliche an den „Poe Filmen“ haben sollten. Deren Star Vincent Price war in seinen 40ern und die Rollen, die er verkörperte, steckten mitten in einer sexuellen Krise. Vielleicht ist dies aber auch ein Trugschluss und das jugendliche Publikum hatte einen viel direkteren Draht zu diesen historischen Stücken voller verdrängter Sexualität und Todessehnsucht, als man auf den ersten Blick meinen möchte. Beverly Gray erläutert das Interesse der Heranwachsenden an den „Poe Filmen“ mit den Unsicherheiten, die durch deren aufkommende Sexualität ausgelöst wurden.<sup>212</sup> Wie die Generation der Gegenkultur holt Corman in seinen Filmen die Sexualität in den Vordergrund, wenn auch unter gegensätzlichen Vorzeichen. Corman selbst meint zu diesem Thema rückblickend: „In den Sechzigern ging es um sexuelle Befreiung, bei Poe um unterdrückte Triebe. Letztlich passte das doch zusammen. Tatsächlich zeigte jedes verdammte Drive-in-Kino in den USA meine Poe-Filme.“<sup>213</sup>

Wobei dieses Zitat das Bild der Vergangenheit leicht verzerrt. Es ist davon auszugehen, dass AIP mit den „Poe Filmen“ nicht ausschließlich sein klassisches Zielpublikum, jene jugendlichen Besucher der Autokinos ansprach. Denn vor der gelungenen Feuerprobe *House of Usher* bestand für AIP bei dieser Publikumsschicht durchaus ein Risiko: „At the time *House of Usher* seemed decidedly risky indeed, with its period setting and the thematic elements (e.g., overtones of incest) perhaps poorly suited for AIP's largely teenaged audience.“<sup>214</sup>

*House of Usher* musste sich, wie bereits beschrieben, den Weg in neue Kinos bahnen, die bis dahin keine AIP- oder Corman-Filme gezeigt hatten. Wenn also Corman betont, dass der Film in den Drive-Ins besser lief, dann deswegen, weil dort sein Stammpublikum saß, während er sich in den Kinosälen erst einen Platz erkämpfen musste. Dass sich die Werke

---

<sup>210</sup> Vgl. Ebd. S.

<sup>211</sup> Vgl. John McCarty. *The Modern Horror Film: 50 Contemporary Classics*. (New York: Citadel Press) 1990. S. 54.

<sup>212</sup> Vgl. Gray. *Roger Corman*. 1998. S. 73.

<sup>213</sup> Roger Corman im Interview mit Katja Nicodemus: „Hau ab, so schnell du kannst!“

<sup>214</sup> Matthew R Bradley. *Richard Matheson on screen: A History of the Filmed Works*. (Jefferson: McFarland & Company) 2010. S. 79.

Edgar Allen Poes allerdings besonders für ein solches Unterfangen eignen würden, hat Corman mit einem feinen Gespür für Exploitation genau erkannt: „He [Corman] explicitly acknowledged that Poe had at least two readerships: a cultural establishment for whom Poe was a major American writer; and a popular readership for whom Poe was a torrid and sensational horror writer.“<sup>215</sup>

Es war für einen amerikanischen Schüler geradezu unmöglich, nicht mit Poe in Kontakt zu kommen.<sup>216</sup> Neben all den Jugendlichen zwischen 12 und 25, die mit ihren Autos vor den Kinokassen der Autokinos Schlange standen,<sup>217</sup> erreichte man auch eine studentische Publikumsschicht, die in den 1960er Jahren ihren Sinn für Ironie entdeckte und den „Camp“ zum Leben erweckten. Dies lässt sich aus einer Expertise ableiten, die Samuel Z. Arkoff über diese Publikumsschicht aufstellte:

„Arkoff analysierte einmal das Publikum des AIP-Poe-Price-Zyklus, [...]: Da seien zum einen ,die Intellektuellen, von denen es in diesem Land etwa drei gibt, dann die Pseudointellektuellen, die schon zahlreicher verbreitet sind, und schließlich die Kunstschisser, die man überall findet. Sie alle schauen sich die Filme an, weil sie denken, das sei camp und somit lustig.“<sup>218</sup>

Daraus kann man ableiten, dass Corman bereits mit den „Poe Filmen“ und deren Stil einen Einfluss auf die im Entstehen befindliche Gegenkultur der 1960er Jahre ausübte und nicht erst mit *The Wild Angels* und *The Trip* an dieser Geschichte mitschrieb beziehungsweise sie abbildete. Diese Meinung vertritt auch Hans Schifferle in einem Artikel anlässlich der Ausstellung *Summer of Love*:

„Die Corman- und Arkoff-Filme haben seit Beatnikzeiten – oft kaum zu unterscheiden von den Avangardefilmen – den Stil der sechziger Jahre sogar mitgestaltet. Weisen nicht auch Cormans Horrorfilme wie *The Masque of the Red Death* oder *Premature Burial* eine Verwandtschaft mit LSD-Trips auf?“<sup>219</sup>

## 6.6 Zyklus oder Einzelfilme?

Nach der konsequenten Sichtung der „Poe Filme“ stellt sich die Frage, ob man diese als zusammenhängenden, einheitlichen Filmkorpus wahrnimmt und ihre Gemeinsamkeiten

---

<sup>215</sup> Jancovich. *Rational Fears*. 1996. S. 271.

<sup>216</sup> Corman selbst fand über den Schulunterricht zu Edgar Allen Poe und ähnlich wie Poe bewegt er sich selbst als Filmemacher zwischen Hoch- und Populärkultur, wenn auch in kleinerem Rahmen.

<sup>217</sup> Vgl. James Hoberman und Jonathan Rosenbaum. *Mitternachtskino: Kultfilme der 60er und 70er Jahre*. (St. Andrä-Wördern: Hannibal Verlag) 1998. S. 112.

<sup>218</sup> Ebd. S. 112.

<sup>219</sup> Hans Schifferle. „Summer of Love. Magical Mystery Tour. Notizen zum psychedelischen Kino der 60er Jahre.“ In: *EPD Film*. Nr.11; November 2005. S. 26-30. Hier: S. 30.

betont, oder ob man sieben Einzelwerke erkennt, mit Betonung auf ihre ganz eigenen Darstellungen und Ausformungen. Der beste Zugang ist eine Mischung aus beidem, da es auf der einen Seite viele Gründe gibt, die Serie als einen Werkkomplex zu sehen, während es auch deutliche Unterschiede zwischen den einzelnen Filmen gibt.

Die sieben Filme waren von Corman nie bewusst als Serie gedacht oder angelegt. Corman meint, dass er eigentlich nur *House of Usher* drehen wollte.<sup>220</sup> Vielmehr waren es die beiden Produzenten von AIP, die nach dem Erfolg von *House of Usher* das Konzept, das sich an den Kinokassen bewährt hatte weiterhin ausschöpfen wollten. Daher wurde nach jedem erfolgreichen Kinostart die Produktion eines neuen „Poe Films“ beschlossen. Dies führte auch zu Rip-offs durch andere Regisseure – z.B. *The Oblong Box* (R: Gordon Hessler; 1969) – oder eben auch zu „Poe Filmen“ die eigentlich keine waren, wie z.B. *The Haunted Palace*. Die Serie wurde nach *The Tomb of Ligeia* nicht nur wegen des sinkenden Umsatzes an den Kinokassen beendet, sondern auch auf Grund von Cormans Desinteresse. Zum einen weil er der Meinung war, die besten Poe-Geschichten verfilmt zu haben, zum anderen weil Corman sich nicht ein weiteres Mal filmisch wiederholen wollte. In einem Interview meint Corman, er habe aufgehört „Poe Filme“ zu drehen als ihm die Ideen ausgingen.<sup>221</sup> Bis dahin versuchte er mal das komödiantische, mal das romantische in den Filmen zu betonen, oder wie er selbst sagt: „I was trying to fiddle with the formula“.<sup>222</sup>

Dennoch stellt sich das Gefühl der Wiederholung oftmals ein. So spielt zum Beispiel Vincent Price in allen Filmen, bis auf *Premature Burial*, die Hauptrolle. Doch nicht nur vor der Kamera, sondern auch hinter der Kamera gab es eine große Kontinuität. Daniel Haller fungierte bei allen Filmen als Artdirector, gemäß Cormans Autobiographie war er „The real star of the show [...]“.<sup>223</sup> Haller war Absolvent des Choinard Art Institute in Los Angeles und arbeitete seit 1958 für Roger Corman.<sup>224</sup> Er baute in den ersten fünf Poe-Filmen kontinuierlich die Sets aus den jeweils vorangegangenen Filmen aus, wobei er bei jedem Film neues Material integrierte. So hinterließ die Ausstattung, bei relativ gleich bleibendem Budget, bei *The Raven* den luxuriösesten und kostspieligsten Eindruck.<sup>225</sup> Das Beibehalten der alten Sets führt allerdings – vor allem dem heutigen Seher, der über DVD die Möglichkeit einer geblockten Sichtung hat – zu einigen Wiedererkennungseffekten. Ein Umstand, den Corman selbst in Bezug auf die Brandaufnahmen erwähnt. Wann immer in

---

<sup>220</sup> Vgl. J. Philip DiFrance, Karyn G. Browne and Peter Davis. *The Movie World of Roger Corman*. (New York und London: Chelsea House) 1979. S. 29.

<sup>221</sup> Vgl. Roger Corman im Interview mit Katja Nicodemus: „Hau ab, so schnell du kannst!“

<sup>222</sup> Naha. *The films of Roger Corman*. 1998. S. 40.

<sup>223</sup> Corman and Jerome. *How I made a hundred movies in Hollywood and never lost a dime*. 1998. S. 79.

<sup>224</sup> Vgl. McGee. *Faster and Furiouser*. 1996. S. 182.

<sup>225</sup> Vgl. Corman and Jerome. *How I made a hundred movies in Hollywood and never lost a dime*. 1998. S. 79.

einem „Poe Film“ von ihm ein Herrensitz abbrennt, sieht man jeweils ein und dieselbe Scheune verbrennen. Eben solche Punkte der Wiederkehr stellen Einstellungen von brandenden Wellen und diverse Mattepaintings eines mittelalterlichen Herrensitzes dar, aber auch bestimmte Montagearten oder Bildausschnitte wiederholen sich. Diese Punkte verleiten dazu, in der Erinnerung aus sieben „Poe Filmen“ einen einzigen zu destillieren. Eine Wiederholung, die aber auch Gefahr läuft die Filme der Lächerlichkeit preiszugeben, wie Mark Thomas McGee berichtet:

“‘Repetitive’ is the word. Years later when *House of Usher*, *The Pit and the Pendulum*, *Tales of Terror* and *The Raven* were shown together in a single night, the audience I sat within started laughing at the repetition by the third feature [...]. They laughed at the shock whip pans that induced sinister figures. They laughed at the insert shots of the ocean bathing rocks, the clouds racing past the matte paintings that were supposed to be the castles exteriors, the endless scenes of people parading around to show off the sets and the fires that always marked the climax of almost every Poe picture.”<sup>226</sup>

Man muss jedoch deutlich sagen, dass dies hauptsächlich die ersten fünf Filme betrifft, die amerikanischen „Poe Filme“. Deren Abschluss bildet schlüssigerweise eine Selbstparodie. In *The Raven* demontiert Corman die Standards, die er in den ersten vier Filmen etabliert hatte, äußerst vergnüglich. Davon heben sich die beiden in England produzierten Filme *The Masque of the Red Death* und *The Tomb of Ligeia* jedoch deutlich ab, wie die genauere Analyse in Folge zeigen wird. Ich habe mich dazu entschlossen, den eigenständigen Charakter jedes einzelnen Films zu betonen und analysiere sie daher in chronologischer Reihenfolge, dabei ist die große Nähe zueinander bei gleichzeitiger Weiterentwicklung ein ununterbrochenes Thema.

## 6.7 Träume in Technicolor, Filme in Eastmancolor

Bevor es an die genaue Betrachtung der Filmbeispiele geht, möchte ich noch einmal kurz allgemein zur Farbe Stellung nehmen. Diese ist von Wichtigkeit, da die „Poe Filme“ Roger Cormans zu einem beträchtlichen Teil über Farbe und Farbigkeit funktionieren, wie er selbst betont: „I’d depended so heavily on color in the Poe films.”<sup>227</sup> Für das psychedelische Erleben und den psychedelischen Stil ist sie von ebenso hoher Wichtigkeit. Die Beziehung von Farbe und psychedelischem Stil lässt sich auch über das Kino erfassen. Der Einfluss des Farbkinos auf die psychedelische Bewegung zeigt sich deutlich in dem

---

<sup>226</sup> McGee. *Fast and Furious*. 1984. S. 123.

<sup>227</sup> Corman zit. nach: DiFrance, Browne and Davis. *The Movie World of Roger Corman*. 1979. S. 109.

Titel eines Konzert-Happenings, das am 29. April 1967 in London stattfand: „The 14 Hour Technicolour Dream“.<sup>228</sup> Ganz allgemein steht Technicolor für eine extravagante Farbigkeit, die sich vor allem durch die starke Farbsättigung, „ das lebhaftes Rot, das überwältigende Blau, die eindrucksvollen Rosatöne“ auszeichnet.<sup>229</sup> Eine sinnliche Erfahrung, die die Träume der Menschen anzuregen zu schien. So beschreibt Gert Koshofer in seinem Buch *Color: Die Farben des Films* eine Anekdote, wonach in den USA lange Zeit ein Witz im Umlauf war, dass sich Leute in Drugstores nach Pillen erkundigten, die das Träumen in Technicolor ermöglichen sollten.<sup>230</sup> Anfällige Assoziationen an illegale Substanzen seien jedem selbst überlassen. Deutlicher formuliert Sally Tomlinson, die von einem Mann erzählt, „der erklärt haben soll, LSD, hat mich aus einem Schwarzweißfilm in das Technicolor meines Lebens katapultiert.“<sup>231</sup>

Zu beachten ist auch die zeitliche Überschneidung der Technicolor-Technik mit der psychedelischen Gegenbewegung der 1960er Jahre. Das Technicolorfilmmaterial wurde zwar schon in den 30er Jahren verwendet, doch seine volle Blüte erlebte es in den 1940er und 1950er Jahren, also genau in einem Zeitraum, in dem sich viele spätere Acid-Heads der gegenkulturellen Jugendbewegung in ihrer Kindheit befanden. Der bunte Bombast Hollywoods schuf eine Basis für unzählige Trips. Als bestes Beispiel hierfür zählt die neuerliche Kinoauswertung von *Fantasia* in den 1960er Jahren. Der Disneyfilm bekam sogar eine Untersuchung nach psychedelischen Gesichtspunkten im *Time Magazin*.<sup>232</sup> Koshofer betont die Ironie der Geschichte, dass die 1930er und 1940er Jahre im Gegensatz zu den 1960er Jahren nicht auf der Suche nach schönen, brillanten Farben im Kino waren, sondern Film in natürlichen Farben versprachen. Marktführend war dennoch Technicolor, „das unvergessliche und wunderbar falsche Töne hervorbrachte.“<sup>233</sup>

In den 1960er Jahren, als die Farbigkeit, nicht nur beeinflusst von Psychedelia, sondern auch von Pop- und Op-Art ein zentraler Bestandteil des künstlerischen Ausdrucks wurde, war das technisch anspruchsvolle Technicolor schon mehrheitlich vom Mehrschicht-Farbfilm abgelöst. Wenn also in diesem Zusammenhang von Technicolor-Extravaganzen die Rede ist, dann besteht eine hohe Wahrscheinlichkeit, dass es sich technisch gesehen um keinen Technicolorfilm handelt. Selbst wenn ein Film mit dem Namen Technicolor ausgestattet ist, heißt das nicht zwingend, dass er nach dem Technicolorverfahren entstand. Oftmals war Technicolor nur noch das Entwicklungslaboratorium und das Filmmaterial

---

<sup>228</sup> Vgl. Chrissie Iles. „Flüssige Träume.“ 2005 S. 81.

<sup>229</sup> Gert Koshofer. *Color*. 1988. S. 9.

<sup>230</sup> Vgl. Ebd. S. 53.

<sup>231</sup> Sally Tomlinson. „Zeichensprache.“ 2005. S. 132.

<sup>232</sup> William Zinsser. „Walt Disney’s secret freakout“ In: LIFE. Vol. 68, Nr. 12, April 3 1970. S. 13.

<sup>233</sup> Gert Koshofer. *Color*. 1988. S. 9.

selbst zum Beispiel Eastmancolor. Schon gar nicht hat all das, was rückwirkend oft als Technicolorfarbigkeit empfunden wird, etwas mit dieser speziellen Filmtechnik zu tun. Wenn Thomas Wagner zum Beispiel die „Poe Filme“ unter den Titel *Tales of Terror & Technicolor* analysiert, dann ist das aus dem Blickwinkel einer technischen Filmgeschichte ebenso irreführend wie falsch.<sup>234</sup> Denn die Filme von Corman sind durchwegs auf Eastman Color Filmmaterial gedreht, wobei bei einigen die Bezeichnung Pathécolor angeführt wird, welche jedoch das Kopierwerk und nicht die Technik bezeichnet. Dies ist jedoch kein negativer Effekt, denn so ist es offensichtlich, dass die prominente Verwendung der Farben – speziell im Fall von *House of Usher*, der Farben Rot und Blau – kein ungewolltes Nebenprodukt der Technik ist, sondern ein gezieltes künstlerisches Ausdrucksmittel.

---

<sup>234</sup> Thomas Wagner. „Tales of Terror & Technicolor“  
[http://www.angwa.de/angwa\\_factory/komplett\\_lamaschera/corman\\_poe.html](http://www.angwa.de/angwa_factory/komplett_lamaschera/corman_poe.html) (Letzter Zugriff: 20.09.2011)

## 7 Die „Poe Filme“

### 7.1 House of Usher

Den Auftakt für die inoffizielle Serie der „Poe Filme“ bildet *House of Usher*. Für die Erstellung eines Drehbuchs verpflichtete Corman Richard Matheson. Dieser hielt sich bei seiner ersten Adaptierung einer Poe Geschichte für Corman besonders eng an die literarische Vorlage, was bei den späteren Filmen immer schwieriger werden sollte. Eine wichtige Veränderung der Grundkonstellation der Geschichte nahm Matheson jedoch vor: Während Roderick Usher bei Poe auf eigenes Bitten hin von einem alten Jugendfreund besucht wird, ist der Besucher in der Verfilmung äußerst unerwünscht und zum Überfluss auch noch mit Rodericks Schwester Madeline verlobt. Es entsteht ein Konflikt zwischen dem Hausherrn und seinem Besucher, wodurch die latent inzestuöse Beziehung zwischen Roderick und Madeline betont wird.

#### 7.1.1 Synopse

Der junge Mark Winthrop begibt sich zum Anwesen der Familie Usher. Er plant seine Verlobte, Madeline Usher, zu sich nach Boston zu holen. Bei seiner Ankunft wird er von ihrem Bruder Roderick in Empfang genommen, der Winthrop darüber in Kenntnis setzt, dass Madeline krank sei und keinen Besuch empfangen könne. Vor allem insistiert er darauf, dass sie weder das Haus verlassen, geschweige denn heiraten könne. Roderick versucht Winthrop zu erklären, dass der böse Geist der Vorfahren – eine Bande von Betrügnern, Mördern, Erpressern, Schmugglern und Wahnsinnigen – in ihm und auch in Madeline weiterlebe, weswegen Madeline die Familienlinie nicht fortsetzen dürfe. Die folgende, rivalisierende Einflussnahme der beiden Männer auf Madeline spiegelt sich sehr augenfällig in deren Kostümen wider. Ein anfangs ganz in Rot und später Schwarz gekleideter Roderick steht dem blau, dann weiß kostümierten Winthrop gegenüber. (Abb. 12/33) Nach einem Streit zwischen Roderick und Madeline, der ihre Abreise mit Winthrop zum Thema hat und von eben jenem an der Tür belauscht wird, verstirbt Madeline. Roderick begräbt sie eilig in der Familiengruft. Winthrop, eigentlich im Begriff abzureisen, erfährt vom Butler, dass Madeline unter Katalepsie litt und ihr Bruder sie wissentlich lebendig begraben hat. Nach einer Konfrontation mit Roderick durchsucht der panische Winthrop das Haus nach Madeline und fällt erschöpft in einen visionsartigen Traum. Während eines letzten Versuchs von Winthrop, Roderick zur Rede zu stellen, entsteigt Madeline ihrer Gruft und rächt sich an ihrem Bruder, während ein Blitz das Gebäude in

Brand setzt. Es versinkt letztendlich mitsamt seinen Bewohnern im Sumpf. Einzig Winthrop kann sich aus den Flammen retten.

### 7.1.2 Die Bedeutung des Vor- und Abspanns

Wie beschrieben setzt die Erzählung mit dem Anritt Winthrops auf das Anwesen der Ushers ein. Dieser führt durch einen sterbenden, nebeligen Wald – die Kulisse hierfür bildete ein Waldstück in den Hügeln von Hollywood, der Tags zuvor einem Brand zum Opfer gefallen war. (Abb. 9) Darauf folgt eine Matte Painting Einstellung des House of Usher, sowie Studioaufnahmen der näheren Umgebung des Hauses. (Abb. 10) All diese Einstellungen sind von Braun- und Grautönen dominiert und wenig bunt. Corman kommt mit seiner Bildsprache der literarischen Vorlage unglaublich nahe, jener Welt des „Opiumessers“, die der Erzähler in Poes Kurzgeschichte schildert, als er dem Haus des Freundes immer näher kommt:

„I looked upon the scene before me—upon the mere house, and the simple landscape features of the domain—upon the bleak walls—upon the vacant eye-like windows—upon a few rank sedges—and upon a few white trunks of decayed trees—with an utter depression of soul, which I can compare to no earthly sensation more properly than to the after-dream of the reveller upon opium—the bitter lapse into every-day life—the hideous dropping off of the veil.“<sup>235</sup>

Bei aller Verbundenheit der Vorlage gegenüber ist dies ein denkbar schlechter Anfang, um AIPs neue Errungenschaften zu präsentieren: den Farbfilm und das Cinemascope-Format. Doch der Film beginnt nicht erst mit dem Einsetzen der Geschichte, sondern mit seinem Vorspann. In diesem zeigt Corman unmissverständlich, wozu Farbfilm in der Lage ist. Vor einem schwarzen Hintergrund ziehen immer neue, farbige Nebelstöße in das Bild, mit jedem neu eingeblendeten Credit wird auf einen anderen Farbton geschnitten. Das Farbspektrum deckt vor allem Violett-, Türkis- und Blautöne ab. Grün und Rot sind je ein einziges Mal sichtbar, während Gelb- und Orangetöne außen vor bleiben. Voller Stolz verkündet der Vorspann gleich nach der Signatur der Produktionsfirma AIP und darauf folgender Nennung der Produzenten Arkoff und Nicholson die neue Firmenphilosophie: „in Color and Cinemascope“ steht da über farbgesättigten, violetten und türkisen Nebelschwaden zu lesen. (Abb. 1-8)

Bevor man diesen Vorspann nun unter künstlerischen Gesichtspunkten begreift, schlage ich vor, ihn als pragmatische Überzeugungsarbeit am damaligen Zuschauer zu verstehen. Denn

---

<sup>235</sup> Edgar Allen Poe. „The Fall of the House of Usher.“ In: Ders.. *The complete poems and stories of Edgar Allen Poe. With selections from his critical writings.* New York: Alfred A Knopf, 1951.² S. 262-277. Hier: S. 263.

die bunten Nebelschwaden rufen diesem marktschreierisch entgegen: „Uns gibt es jetzt auch in Farbe“ und „Wir können in voller Scopebreite vorüberziehen“. Diese Farbigkeit steht im Kontrast zu der absterbenden Umgebung des *House of Usher*. Auch die restlichen Studiokulissen kommen nicht an die Farbfreude des Vorspanns heran. Zwar bilden die Kostüme der drei Hauptcharaktere sowie die Malereien Roderick Ushers einzelne Höhepunkte, aber wirklich forciert wird die Buntheit der Bilder einzig bei einer halluzinatorischen Traumsequenz. Auch das Cinemascope-Format ist eine interessante Wahl für einen Film, der sich ausschließlich innerhalb der Wände eines Hauses abspielt und darüber hinaus mit der Angst des Lebendig-Begraben-Werdens, mit Klaustrophobie und Katalepsie spielt. Hauptthema dieses Films ist ein Protagonist, der in seine eigene Welt versunken ist. Um diese Atmosphäre zu erreichen, musste Corman den Raum, den ihm das Scope-Format bot, so gut als möglich begrenzen. Dies gelang ihm, indem er bei der Ausstattung ansetzte und Daniel Haller anhielt, die Sets mit so viel Nippes und Staubfängern als möglich anzufüllen.

Corman nutzt also im Vorspann die Vorzüge, die ihm die Umstellung auf Scope und Farbe ermöglichen. Wohl auch, da er sich bewusst ist, dass sie im Film selbst eine untergeordnete Rolle spielen, wenngleich sie in jedem der „Poe Filme“ zur Geltung kommen.

Über diese pragmatische Sicht hinaus ist der Vorspann als wichtiger Teil der Erzählung zu verstehen. Corman erzielt dadurch – gewollt oder ungewollt – einen weiteren Effekt. Ein Vorspann dient als Übergang, generell und im speziellen Fall in diesen Film. Neben der Tatsache, dass der Vorspann die Informationen über Produktion, Schauspieler und Mitarbeiterstab transportiert, kann er auch als Text verstanden werden, der zwischen der äußeren Realität des Zuschauers – dem Sein im Kinosaal oder vor dem Bildschirm – und der diegetischen Welt der filmischen Erzählung vermittelt. Er gehört weder ganz dem einen noch ganz dem anderen an. So möchte ich die bunten Nebelschwaden des Vorspanns mit jenem Zustand vergleichen, in dem man sich zwischen Wachen und Träume befindet, als Zwischenzone von Wachbewusstsein und Schlaf oder auch als der Übergang in den Rausch.

Dieser Vorspann ist bunt und abstrakt, während er gleichzeitig keine klaren Formen zeigt, da die Studionebelstöße sich unentwegt in Bewegung und Verformung befinden. Daher ist es nicht weiter abwegig, darin eine Parallele zu jenen Rauscherfahrungen zu sehen, die – wie bereits erläutert – die erste und leichteste Ebene des psychedelischen Rauschzustandes auszeichnen, die ihrerseits selbst ein Übergleiten in einen anderen Wahrnehmungszustand verkörpern. In Bezug auf den frühen psychedelischen Experimentalfilmer Jordan Belson schreibt Gene Youngblood: „In their amorphous, gaseous, cloudlike imagery it is color, not

line, which defines the forms that ebb and flow across the frame with uncanny impact.”<sup>236</sup>  
Eine Beschreibung, die sich auch schön auf den Vorspann von *House of Usher* oder *Pit and the Pendulum* umlegen lässt. Der Vorspann kreiert eine Atmosphäre, die dem Zuseher bereits Informationen über eine andere Welt mitgibt, in die dieser sich sogleich begeben wird. Er betont den irrealen Charakter dieser Welt, ihre traum- oder rauschhaften Momente. Ich schließe mich somit einer Typisierung des Vorspanns bei Roger Corman an, wie sie Paul Willemen darlegt. Er beschreibt für Cormans Oeuvre zwei Vorspannarten, wobei *House of Usher* klar zur zweiten Kategorie gehört:

„The second type is designed to induce a favourable state of receptivity in the audience. It gives an indication of the kind of film that will be shown in either a figurative or an abstract way [...] The abstract credit sequences in horror films [...] will on the whole produce the effect of inducing a suspension of rationality in the audience. In Corman’s work this is particularly important. As soon as the projection starts, after the trade-emblems, we are presented with a series of abstract designs in motion, consisting of colours swirling throughout the frame, accompanied by a dissonant and insistent soundtrack. Corman’s choice of this type of credit sequence, which immediately tries to engage the audience with the very first image, is in itself significant for the genre.”<sup>237</sup>

Es wird sich zeigen, dass die Technik, die Willemen hier beschreibt, in weit ausgereifter Form und vielleicht sogar zutreffender bei *Pit and the Pendulum* zu finden ist.

Corman führt sein Publikum nicht nur mittels rauschhafter Bilder in den Film hinein, auch im Abspann greift er diese Idee erneut auf und gibt dem Film damit einen Rahmen. Ebenso lässt er dem Zuschauer die Zeit, aus dem Delirium dieser Geschichte wieder in die Realität des Kinossessels zurückzukehren. Die Reise in die Untiefen des Unbewussten ist überstanden: Die Farben, vor allem das Blau und das Rot, treten in einen direkten Kontrast zueinander und sind insgesamt viel kräftiger als im Vorspann. Da die letzten Bilder des Abspanns so präsent sind, hinterlassen sie beim Zuschauer den Eindruck eines äußerst bunten Filmes und überlagern die düsteren, grauen Bilder, welche die Geschichte beherrschen. (Abb. 41-56)

### 7.1.3 Eine Reise ins Unbewusste

Dieser Übergang wird auch innerhalb der Geschichte weiterverfolgt. Winthrop ist ein Repräsentant der „normalen“ Welt des Zusehers und nimmt diesen mit auf seine Reise ins *House of Usher*. Er ermöglicht die Teilnahme an diesem Fiebertraum und führt ihn auch

---

<sup>236</sup> Youngblood. *Expanded Cinema*. 1970. S. 157f.

<sup>237</sup> Willemen, Paul. “Corman: Genre and Grammar.” In: David Will und Ders. *Roger Corman: The Millennial Vision*. Edinburgh: Edinburgh Filmfestival and CINEMA Magazin; 1970. S. 34-44. Hier: S. 35f.

wieder aus diesem hinaus, wenn er sich aus dem flammenden Inferno rettet. Paul Willemen hat eine sehr vertrackte Theorie über das Heilige und das Profane in den Filmen Cormans, auf die hier nicht weiter eingegangen werden soll. Was ich jedoch übernehmen möchte, ist die Charakterisierung der Figur Winthrop, die Willemen in seiner Ausführung zu dieser „heiligen Welt“ herausarbeitet:

„Corman uses a series of young men and women [...] to guide the viewer through the experience and at the same time, to emphasise the sacredness of the world he depicts. These figures are never strong enough for us to identify with, and what happens to them within the drama is of little importance. They are merely representatives of the audience within the sacred world. The ritual significance of these figures comes only at the very beginning and the very end of the films.“<sup>238</sup>

Nun ist diese Sichtweise etwas übertrieben, denn natürlich spielt Winthrop eine größere Rolle, als hier beschrieben wird. In die Handlung kann er jedoch tatsächlich nicht aktiv eingreifen. Er fungiert gewissermaßen weniger als gleichwertiger Mitspieler, sondern vielmehr als Katalysator. Tatsächlich verfolgt seine Rolle zwei Aspekte, zum einen die Teilnahme des Publikums – womit Winthrop auch im Film indirekt zu einer Art Erzähler wird – und zum anderen das Vorantreiben der Geschichte. Er reißt das *House of Usher* und seiner Bewohner aus ihrer Passivität und Agonie und beschleunigt somit ihren Untergang. Willemen begreift Winthrops rituelle Bedeutung für die Geschichte in der Vermittlung zwischen sakraler Welt des Films und profaner Welt des Publikums. Ich möchte jedoch vorschlagen, Winthrop weniger als Vermittler zwischen profaner und heiliger Welt zu sehen, sondern zwischen unterschiedlichen Bewusstseinszuständen. Gemäß dem eben geschilderten Verständnis der Funktion des Vorspanns und der Ankunft Winthrops beim *House of Usher* ist die Welt, innerhalb derer sich die Geschichte abspielt, als Traum- oder Rauschwelt zu verstehen. Innerhalb dieser Welt ist Winthrop die einzige Verbindung zur äußeren Realität. Entgegen der recht verbreiteten Vorstellung vom Einbruch des Phantastischen – oder Wunderbaren – in die reale Welt als Grundkonstellation der Horrorerzählung kehrt Corman in *House of Usher* die Vorzeichen um. Mit Winthrop lässt er die Realität in eine als wunderbar gekennzeichnete Welt eindringen.<sup>239</sup> Diese Lesart des Films wird von Roger Cormans Herangehensweise an *House of Usher* bekräftigt. Für ihn ist die Erzählung eine Spiegelung des Unbewussten: „Usher was a projection of Roderick Usher’s fevered and deranged mind, or more precisely, it was an emanation of the unconscious mind of Poe himself.“<sup>240</sup>

Eine vergleichbare Deutung ist ein häufig verwendetes Erklärungsmodell in der literatur-

---

<sup>238</sup> Willemen, Paul. “Roger Corman: The Millennial Vision.” In: David Will und Ders. *Roger Corman: The Millennial Vision*. Edinburgh: Edinburgh Filmfestival and CINEMA Magazin; 1970. S. 8-33. Hier: S. 23.

<sup>239</sup> Vgl. Morris. *Roger Corman*. 1985. S. 91.

<sup>240</sup> Corman und Jerome. *How I made a hundred movies in Hollywood and never lost a dime*. 1998. S. 81.

wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Poes Erzählung *The Fall of the House of Usher*. So beschreibt unter anderem Kupfer diese Lesart, nicht ohne darauf hinzuweisen, dass eine solche vor allem unter dem Einfluss von Opium verständlich sei:

„In der Tat scheint es nicht abwegig, die ganze Erzählung als einen Traum des Sprechers zu verstehen, in dem Roderick und dessen Schwester Madeline, das Haus, der See, die Familiengruft, die künstlerischen Aktivitäten und alle katastrophalen Ereignisse nur als bildliche Umschreibung von Vorgängen in der Psyche einer Person bedeutsam werden. Dann wäre die Erzählung als Dokument einer opiatstimulierten Persönlichkeitsspaltung zu deuten.“<sup>241</sup>

#### 7.1.4 Die künstlichen Paradiese

Seit Baudelaires gleichnamiger Schrift sind die künstlichen Paradiese ein gängiger Topos für die Rauschwelt. Ein Ort, der sich dadurch auszeichnet, dass er sich der Realität des Wachbewusstseins verweigert und gewissermaßen eine eigene, artifizielle Realität besitzt. Abgesehen von den Einstellungen, die Winthrops Weg zum House of Usher zeigen, entstand der Film ausschließlich im Studio. Darüber hinaus spielt sich die Handlung ausschließlich innerhalb des Titel gebenden Hauses ab. Corman schildert seine Motivation für diese Entscheidung und verdeutlicht, dass diese ein Resultat seiner Interpretation der Geschichten Edgar Allen Poes ist. Er betont, dass für ihn – und das bezieht er stark auf sich selbst – jeder Künstler zum einen aus dem Bewusstsein und zum anderen aus dem Unbewussten schöpfe.<sup>242</sup> In Poe sieht er einen der ersten Autoren, der mit der Idee des Unbewussten arbeitete, der dem Unbewussten sogar einen ungleich größeren Rahmen bot als dem Bewussten: “But with Poe, it was almost as if he had an open door into his unconscious. And since there are no eyes into the unconscious, I felt its workings would best be expressed through non-reality.”<sup>243</sup>

Da Corman sich zu jener Zeit stark mit Freud und der Psychoanalyse auseinandersetzte, wundert es nicht, dass er Poes Geschichten aus dieser Blickrichtung heraus verfilmte.<sup>244</sup> Er entwickelte eine prinzipiell recht simple, aber dennoch wirkungsvolle Arbeitsweise, die er bis auf *Tomb of Ligeia* in allen „Poe Filmen“ anwandte. Corman beschreibt seine Arbeitsweise für den „Poe Zyklus“, die sich deutlich von seinen bisherigen Arbeiten unterschied:

“On that basis, I decided to build all the sets and shoot everything interior, on studio soundstages, since I wanted to show the interior world of the mind. Previously, most of my films had used actual locations, but for the Poe films I

<sup>241</sup> Kupfer. *Die künstliche Paradiese*. 1996. S. 357f.

<sup>242</sup> Vgl. DiFrance, Browne and Davis. *The Movie World of Roger Corman*. 1979. S. 66.

<sup>243</sup> Corman zit nach: Matthew R. Bradley. *Richard Matheson on screen*. 2010. S. 84.

<sup>244</sup> Vgl. Gray. *Roger Corman*. 2004. S. 73.

went in the other direction and tried to make the sets very stylized.”<sup>245</sup>

Er vermied alle Außenaufnahmen, die als solche erkennbar waren, und bevorzugte die Künstlichkeit von Kulissen. Wurden Szenen doch an Originalschauplätzen gedreht, so wurde deren Realität abbildender Charakter durch – für Corman regelrecht obligatorischen – Bodennebel unterminiert. “I felt we were dealing with the world beyond the conscious, a closed, somewhat artificial world, so I tried to shoot everything in studios. Everything was constructed, and maybe built a little off scale.”<sup>246</sup>

Im Rückbezug auf die Feststellung, die bereits in Bezug auf Poe getroffen wurde, dass viele seiner Geschichten eine äußere Landschaft zum Abbild eines inneren, psychologischen Zustandes werden lassen, scheint dieser Zugang fast folgerichtig. Besonders in *Premature Burial*, der im Vergleich zu *House of Usher* und *Pit and the Pendulum* viel mehr Außenszenen aufweist, wird man erkennen, dass Corman bestrebt ist, nicht nur alles wie Kulissen wirken zu lassen, sondern vor allem den Außenszenen – im Vergleich zu den Innensets der jeweiligen Häuser – einen gesteigerten, irrealen Charakter zu verleihen. Ganz und gar, als hätte er Baudelaires „künstliche Paradiese“ allzu wörtlich genommen, erarbeitet Corman für seine Verfilmungen der Poe Geschichten ein „Ideal der Künstlichkeit, das für die Welt des Rausches charakteristisch ist.“<sup>247</sup> Auch wenn Cormans Ziel nicht unbedingt die Bebilderung des Rausches ist, sondern vornehmlich die Umsetzung des Unbewussten. Da gerade der Rausch neben dem Traum seit dem 19. Jahrhundert als die Paradedisziplin gilt, um in das Unbewusste hinabzublicken, ist diese Überschneidung nicht weiter erstaunlich.

### 7.1.5 Der Exzess der Sinne

Diese Welt des Unbewussten wird zwar durch die Augen des jungen Winthrop dargestellt, doch eigentlich blickt man auf die Welt des Roderick Usher. Denn die äußere Realität scheint sich der inneren Realität Rodericks anzupassen. Roderick Usher wird in der Erzählung Poes von seinem Jugendfreund (dem Erzähler) nicht nur als Opiumkonsument beschrieben, sondern trägt auch eindeutige Züge eines Opiomanen. Deutlich wird dies vor allem in der Feinheit seiner Sinneswahrnehmungen, auch wenn diese hier eher als Fluch dargestellt wird. Nur das fadeste Essen, nur die leisesten Töne, das sanfteste Licht ist für ihn erträglich:

„He suffered much from a morbid acuteness of the senses; the most insipid food was alone endurable; he could wear only garments of certain texture; the

<sup>245</sup> Corman zit. nach: Ebd. S. 84.

<sup>246</sup> Corman zit. nach: DiFrance, Browne and Davis. *The Movie World of Roger Corman*. 1979. S. 34.

<sup>247</sup> Kupfer. *Die künstliche Paradiese*. 1996. S. 359.

odors of all flowers were oppressive; his eyes were tortured by even a faint light; and there were but peculiar sounds, and these from stringed instruments, which did not inspire him with horror.“<sup>248</sup>

Diese Eigenschaft trägt auch das filmische Alter Ego bei Roger Corman. Hier hat Roderick „seine Sinneswahrnehmungen bis zum Exzess verfeinert. Er hört nicht nur, was verborgen ist, sondern auch das kommende.“<sup>249</sup> Gleich nach seiner Ankunft wird der Besucher Winthrop gebeten, seine Schuhe gegen solche mit leiseren Sohlen einzutauschen. Bei den zahlreichen Disputen, die zwischen Roderick und Winthrop stattfinden, hält sich erster die Ohren zu und bittet seinen Gast um Mäßigung in der Lautstärke seiner Worte. Doch nicht nur das, Roderick hört selbst das Haus, das er als lebenden Organismus begreift, atmen. Das Thema der erhöhten Wahrnehmung unter Drogeneinfluss – auch wenn es in Wirklichkeit eine begrenzte, dafür aber um so fokussiertere Wahrnehmung ist – betrifft, wie bereits in dem Kapitel zum Begriff „psychedelisch“ beschrieben, nicht nur die Welt des Opiomanen, sondern auch die Welt des Psychonauten. Ebenso die Idee von der Beseeltheit der Dinge und des Wahrnehmens dieser Lebensenergie. Die Bewusstseinsenerweiterung wird oft auch als Wahrnehmungserweiterung beschrieben. So überrascht es kaum, wenn die Überreiztheit der Sinne, die Roderick Usher mit anderen Charakteren aus Cormans Filmuniversums gemein hat, in der visuellen Einbettung, die *House of Usher* bietet, plötzlich nicht mehr als Opiumrausch gedeutet wird, sondern als ein Anflug psychedelischer Erfahrung. Scheint doch geradezu die ganze Welt, die der Film abbildet, gewissermaßen Realität werden lässt, nichts weiter zu sein als die Welt von Roderick Usher, wenn auch betrachtet aus den ungläubigen Augen eines Winthrop. Ich schließe mich der Meinung Jancovich’ an, dass die Sympathie mehr dem Außenseiter Roderick Usher gilt, dessen Wahrnehmungsmöglichkeiten über eine limitierte rationale Weltsicht hinausgehen, als dem steifen, in seinem Einfühlungsvermögen stark limitiertem Winthrop.<sup>250</sup> Darin verdeutlicht sich auch noch einmal Cormans tiefes Interesse an den Grenzbereichen und der Erweiterung der Wahrnehmung.

### 7.1.6 Psychedelische Malerei

Die bekannteste Anekdote Cormans zu *House of Usher* betrifft das Fehlen des klassischen Horrorfilmmonsters. Um seine Produzenten dennoch vom Dreh des Stoffes zu überzeugen, erinnert sich Corman daran, das Haus selbst zum Monster erklärt zu haben:

---

<sup>248</sup> Poe. „The Fall of the House of Usher.“ 1951<sup>2</sup>. S. 266.

<sup>249</sup> Vgl. Seeßlen und Jung. *Horror*. 2006. S. 193.

<sup>250</sup> Vgl. Jancovich. *Rational Fears*. 1996. S. 279.

“As I had promised Jim and Sam, the Usher house really did become a monster. In one scene, Vincent had to utter the line ‘The house lives, the house breathes.’ ‘What does that mean?’ he asked me.

‘That’s the line that allowed us to make this movie.’

‘Well, fine,’ he said reasonably. ‘I suppose I can breathe some life into it then.’”<sup>251</sup>

Roderick versucht sein Gegenüber von der Lebendigkeit des Hauses und all seinen innewohnenden Geistern zu überzeugen, und führt anhand von Portraits durch die Ahnengeschichte. (Abb. 13-16) Dieses Unterfangen wird von Winthrop mit Unverständnis quittiert. Doch die Geister der Vergangenheit beeinflussen Madeline und Roderick tatsächlich. Am deutlichsten wird dies, als Madeline ihren Rachefeldzug startet und ihren Bruder sowie das Haus selbst mit sich in den Untergrund reißt. Um die Kontinuität des Irrsinns zu verdeutlichen schneidet Corman von einer Großaufnahme der Augen der „verrückt Gewordenen“ auf die Augen der Portraits von Captain David und Vivian Usher und wieder zurück auf Madelines Augen. (Abb. 37-40) Die Macht der Vergangenheit und der Toten wirkt sich auf die Lebenden aus. Die Portraits sind naiv-kindliche, schlichte Bilder, im weitesten Sinne expressionistische Popkunst.<sup>252</sup> Denis Meikle sieht in ihnen „striking examples of ‘pop’ art, reminiscent of the work of William Blake.”<sup>253</sup> Gerade an dieser stilistischen Eigenheit übte Drehbuchautor Matheson Kritik: “The problem with the paintings he did for the movie was that they didn’t look like they were from that time period. I don’t think anyone would have painted them in that style in the nineteenth century.”<sup>254</sup>

Was für Matheson jedoch als unpassendes Problem erscheint, ist ein weiteres Beispiel für die Art des Gothic Horror, welche Corman auszeichnet und ihn zum Beispiel vom englischen Konkurrenten Hammer unterscheidet. Wo Hammer immer darauf bedacht ist, historisch im Rahmen des Realistischen zu bleiben, strebt Corman die Künstlichkeit an. Das äußert sich selbst in solchen Details wie der Ahnengalerie der Ushers. Im Audiokommentar zu *Pit and the Pendulum* unterstreicht Corman, wie gewollt diese Darstellungsart war. Er nutzt die Bilder als zusätzliche Möglichkeit, einen Blick zu zeigen, der über die Wahrnehmung des „normalen“ Wachbewusstseins hinausgeht. Um Abwechslung zu *House of Usher* zu schaffen, griff er in *Pit and the Pendulum* auf einfachere, „realistischere“ Portraits zurück (Abb. 74), was er nachträglich als weniger

---

<sup>251</sup> Corman and Jerome. *How I made a hundred movies in Hollywood and never lost a dime*. 1998. S. 78.

<sup>252</sup> Vgl. James Robert Parish und Steven Whitney. *Vincent Price unmasked*. (New York: Drake Publishers) 1974. S. 103.

<sup>253</sup> Denis Meikle. *Vincent Price: The Art of Fear*. (London: Reynolds & Hearn) 2003. S. 68.

<sup>254</sup> Bradley. *Richard Matheson on screen*. 2010. S. 84.

effektiv betrachtet:

“The paintings here are somewhat different than in *The Fall of the House of Usher*. In *Usher* they were much more impressionistic. Here they’re closer to reality. I wanted a different look. But in retrospect I think I prefer the impressionist almost surreal look of the paintings in *Usher*. This is an example of where you try not to repeat yourself and in reality you’re right the first time.”<sup>255</sup>

Corman verdeutlicht, dass der verzerrte Blick die Empfindungen der Gemalten repräsentiert:

“I think [Schoenberg] conveyed very well the spirit of the [film], in which we are showing recognized people, but we’re showing them through a distorted vision, possibly the distorted vision of the artist, who is picking up the distortion within the minds of the people.”<sup>256</sup>

Einen anderen Stil weisen die Bilder aus Rodericks eigener Hand auf. Ein Bild über dem Kamin in Rodericks Zimmer zeigt das House of Usher. Das in rot-orangen Tönen gehaltene Bild fängt eine geisterhafte Atmosphäre ein, gleich so als wäre das Haus ein lebendiger, fast schon fleischlicher Organismus, der aus dem zartrosa gefärbten Nebel hervorquillt, von dem es umgeben wird. (Abb. 11) Das zweite Bild, das sich in Folge auf der Staffelei neben dem Kamin befindet, zeigt eine Frauenfigur bis zur Hüfte, diese hält ein Gefäß in ihren Händen. Die meisten Einstellungen, in denen das Gemälde zu sehen ist, zeigen eine Nahaufnahme des bunten Gesichts mit schwarzen Augenhöhlen und einer schwarz schreienden Mundöffnung. Das Gesicht lugt gleichsam plastisch aus der abstrakten, mit groben Pinselstrichen gemalten, tiefelosen Farbfläche hervor. (Abb. 17) Gegen Ende des Films inszeniert Corman seine Protagonisten häufig vor der gespenstischen Kulisse, die diese beiden Bilder bieten. (Abb. 18; 33-36).

Gemalt wurden die Ahnenportraits, wie auch jene Werke Roderick Ushers, von dem jungen kalifornischen Künstler Burt Schoenberg (Abb. 55), welcher der psychedelischen Malerei zugeordnet werden kann. Im Editorial der neunten Ausgabe der Zeitschrift *Psychedelic Review* aus dem Jahr 1967 wird ein Überblick über den Ist-Zustand der Psychedelischen Bewegung gegeben, eingeleitet durch die Frage: „What is the psychedelic movement?“. In diesem Zusammenhang beschäftigen sich zwei Absätze auch mit den Strömungen der psychedelischen Kunst. Über die psychedelische Variante der klassischen Malerei auf Leinwand wird ebenso berichtet: „A few painters, such as Allen Atwell, Isaac Abrams, Marl Klarwein, Burton Schonberg, have used the traditional medium of oil on canvas to

---

<sup>255</sup> Audiokommentar: *Pit and the Pendulum*. Regie: Roger Corman. (USA: MGM Home entertainment) 2004. 00:11:08-00:11:46

<sup>256</sup> Bradley. *Richard Matheson on screen*. 2010 S. 84.

convey the psychedelic images.“<sup>257</sup>

Es steht außer Zweifel, dass Burton Schonberg auch jener Burt Schoenberg ist, der für *House of Usher* die Bilder erstellte. Er malte auch für *Premature Burial* noch einmal die Leidensvisionen eines Poe-Charakters. Hier wird er als Burt Shonberg im Vorspann aufgeführt. Eine Burt Shonberg gewidmete Internetseite lässt darauf schließen, dass dies die von ihm selbst benutzte Schreibweise war.<sup>258</sup> Shonberg sorgte in Los Angeles mit dem von ihm zusammen mit Doug Meyres und George Clayton Johnson betriebenen Café Frankenstein in der Post-Beatnik Prä-Hippie-Phase Aufsehen.<sup>259</sup> Bevor er die Bilder für den Film *House of Usher* anfertigte, arbeitete er bereits bei zwei Filmen als Art Director: *Code of Silence* (R: Mel Welles; 1960) und *The Brain Eaters* (R: Bruno VeSota; 1958). Letztgenannter entstand für AIP. 1962 war er noch einmal für eine AIP-Produktion zuständig, wobei er Monster aus grün gefärbten Leinensäcken für den Film *Invasion of the Star Creatures* (R: Bruno VeSota) herstellte.<sup>260</sup> Gemäß einem Interview mit Roger Corman kam er während des Drehs von *A Bucket of Blood* (R: Roger Corman; 1960) mit den Bildern Shonbergs in Kontakt:

„Burt Schoenberg was an acquaintance and sometimes friend of mine back then, who was a sort of a wild-man painter. At the time, it was still the beatnik period, before the hippies, and I had just done *A Bucket of Blood* and there were all these coffee houses up and down Sunset Boulevard. Burt had done all these weird and strange paintings, so I thought he would be the ideal guy to do the Usher paintings.“<sup>261</sup>

Ein interessantes Detail in Shonbergs Biographie ist die Teilnahme an einer Studie Dr. Oscar Janingers, in der dieser den Einfluss von LSD auf die künstlerische Arbeit untersuchte.<sup>262</sup> Hierfür wies er 100 teilnehmende Künstler an, „eine dekorative, farbenprächtige Kachinapuppe (eine hölzerne Kultfigur der Hopi-Indianer) zunächst vor der Einnahme von LSD und dann eine Stunde danach zu malen oder zu zeichnen.“<sup>263</sup>

Dies schien sich auch in seiner Biographie niederzuschlagen, Cormans Szenebildner Daniel Haller erinnert sich daran, dass Shonberg ein netter, aber etwas verrückter Mensch war: „He was always talking about being on the astral plane.“<sup>264</sup>

Wie bereits angeklungen wurde Shonberg im Laufe der 60er Jahre der psychedelischen

---

<sup>257</sup> Psychedelic Review. No. 9 Editorial. S. 8.

<sup>258</sup> Siehe: <http://www.burtshonberg.com> (Letzter Zugriff: 20.09.2011)

<sup>259</sup> Vgl. Bradley. *Richard Matheson on screen*. 2010. S. 84.

<sup>260</sup> Vgl. McGee. *Fast and furious*. 1984. S. 160.

<sup>261</sup> Corman zit. nach: Lawrence French. „California Gothic. The Corman / Haller Collaboration.“ In: *Video WatchDog*. Nr. 138; April 2008. S. 14-42. Hier: S. 21.

<sup>262</sup> Vgl. <http://www.burtshonberg.com/paintings.htm> (Letzter Zugriff: 20.09.2011)

<sup>263</sup> Perrin. *Trips*. 2001. S. 99.

<sup>264</sup> Haller zit. nach: French. „California Gothic. The Corman / Haller Collaboration.“ 2008. S. 23.

Malerei zugeschlagen. Dies lässt sich nicht nur anhand der bereits zitierten *Psychedelic Review* festmachen, sondern auch anhand einer Beschreibung zweier Bilder, welche auch auf die Malereien Ushers zutrifft. Diese Beschreibung findet sich in dem von Ralph Metzner herausgegebenen Band *The Ecstatic Adventure*:

“Burt Shonberg is a Los Angeles artist, whose paintings and drawings express mythic and magical dimensions of inner space. [...] is suggestive of the kind of opening and fluidizing of time and space that occurs in psychedelic states. [...] combines archetypical imagery and a visual mosaic which permeates the total field, breaking down the usual distinction between objects and backgrounds.”<sup>265</sup>

Nun ist es nicht so, dass die psychedelische Malerei die Aufhebung von Objekt und Hintergrund in der Malerei erfunden hätte, genauso stellt man an Shonbergs Malerei eine starke Tendenz von direkten Zitaten und Paraphrasen bekannter Maler des Symbolismus genau so wie des Expressionismus fest. Dennoch lässt sich die Beschreibung der Bilder in *The Ecstatic Adventure* auch auf die Malereien Ushers beziehen. Ihr Auftauchen in *House of Usher* aber auch in *Premature Burial* ist allemal bemerkenswert. Daran lässt sich erkennen, dass die zeitgenössische Subkultur Kaliforniens – am Weg von der Beat-Generation zu den Blumenkindern – über einen weiteren Weg ihre Spuren in den „Poe Filmen“ hinterließ.

### 7.1.7 Der Traum im Traum

Ebenso wie die Bilder Shonbergs gilt eine markante Sequenz in *House of Usher* als psychedelisch: eine Traumvision. Auf den ersten Blick ist es verwunderlich, wenn sich plötzlich ein Traum in das Terrain des Unbewussten einschleicht. Aber es ist – fast folgerichtig – Winthrop, der rationale Part in diesem Spiel des Irrationalen, der in diesen Traum fällt. Damit nähert sich seine Wahrnehmung jener Realität an, in der er sich befindet. Es scheint, als verstünde er in diesem Zustand mehr als in all seinen Bemühungen zuvor. In diesem knapp dreiminütigen Fiebertraum verarbeitet Winthrop das Geschehene, rekapituliert die Bilder der toten Verlobten und blickt visionsartig in eine alptraumhafte Szenerie. Den Wechsel zwischen den Realitäten montiert Corman fast klassisch mittels einer Überblendung von Winthrops Gesicht in die Traumwelt. (Abb. 19)

Die Traumbilder sind monochrom belichtet und wechseln zwischen blau und violett.<sup>266</sup> Sie

---

<sup>265</sup> Ralph Metzner (Hg.). *The Ecstatic Adventure*. (New York: Macmillan) 1968. S. 178.

<sup>266</sup> Wie im Abbildungsverzeichnis zu sehen ist (Abb. 57/58) gibt es zwar auch eine rot und eine orange eingefärbte Einstellung in dieser Traumszenerie, diese stammt jedoch nicht aus dem Film selbst, sondern aus dem Originaltrailer zu *House of Usher*

schließen an die Farbigkeit des Vorspanns an. Durch über die Bilder gelegte Nebelschwaden und die Weichzeichnung der Bildränder wird ihr irrealer Charakter verstärkt. Zu Beginn schreitet Winthrop wie in Trance eine symbolische Treppe hinab. Er durchquert einen Raum von links nach rechts und wird von einer Kamerafahrt parallel zum Bildhintergrund begleitet. Der Raum ist durch eine schwarze Hintergrundkulisse angedeutet, in der scherenschnittartig geometrische, leuchtend blaue Formen ausgespart sind, die Türen und Fenster erkennen lassen. Der wabernde Bodennebel suggeriert Raumtiefe vor dem flachen Hintergrund. (Abb. 20-22) Winthrop geht durch eines dieser Portale und gelangt zu einer zweiten Treppe, diese ist eine „realistische“ Kulisse. Er geht abermals eine Ebene tiefer. Man erkennt hier Cormans einfaches, wie gleichzeitig effektives populär-psychologisches Konzept: Der Weg ins Unbewusste führt tief hinab. (Abb. 23) Es wird zwischen Winthrops Kopf, eine Treppe hinab schreitend, und seinen Schritten hin- und hergeschnitten, wobei sich die Füße schneller bewegen als der Körper. Sie huschen über einen Teppichläufer und bleiben plötzlich wie fremdbestimmt stehen. (Abb. 24) Hier möchte ich an Benschhoff erinnern, der das gleichzeitige Wahrnehmen unterschiedlich erlebter Zeitgeschwindigkeiten als Bestandteil einer psychedelischen Erfahrung beschreibt. Winthrop durchquert die nächste Tür und vollzieht hiermit die nächste augenfällige Ortsänderung. Ab hier wird der Traum erzählerischer. Winthrop gelangt in eine Kapelle. Roderick kniet in Beisein seiner Ahnen vor Madelines Sarg und während Winthrop von den Geistern der Usher-Sippe, an die er anfangs nicht so recht glauben wollte, umgeifert wird, trägt Roderick Madeline davon und versteckt auch in dieser Realität ihren „Leichnam“ vor ihm. Letztlich findet er ihren mit zahlreichen Schlössern gesicherten Sarg und versucht diese zu zerschlagen, um dann in Erschöpfung auf ihrem Sarg zusammenzubrechen. (Abb. 25-30) Die letzte Einstellung von Winthrops Traum zeigt das Gesicht Madelines in ihrem Sarg, wie sie erwacht und sich ihres Schicksals bewusst wird. Sie stößt einen gellenden Schrei aus. (Abb. 31) Als sie zu einem zweiten Schrei ansetzt, wird abrupt auf den hochfahrenden Winthrop geschnitten – ganz im Gegensatz zur sanften Überblendung am Anfang. Winthrop wird unsanft aus seiner Vision gerissen, doch auch in dieser Realität hört man nun den Schrei Madelines, der sich eben noch im Bild angedeutet hatte. (Abb. 31)

Corman selbst bezeichnet diese Sequenz nicht als Traum, sondern als „fantasy sequence“. Diesen Namen behält er auch für vergleichbare Sequenzen in den Folgefilmen bei. Im Audiokommentar zu *House of Usher* äußert er sich folgendermaßen zu dieser ersten „fantasy sequence“, welche stilprägend werden sollte:

„Here is one of the fantasy sequences which I loved shooting and so did the cast and crew. They became almost a signature of the Poe pictures, in which we would put one or two or three in almost every film. Everybody enjoyed doing them, because we could depart from reality. We used special lenses sometimes

distorted lenses, surreal sets, double printing, coming in the postproduction desaturating colors, changing colors. They were just fun to do. They were from a cinema standpoint, from a theoretical standpoint: 'pure cinema'. It was a chance to experiment, to do whatever we wanted and they were just great to do; everybody loved doing them."<sup>267</sup>

Die "fantasy sequence" wurde auf schwarz-weiß Filmmaterial aufgenommen. Im Anschluss daran überließ Corman seinem Szenebildner Daniel Haller das weitere Vorgehen. Haller arbeitete hierzu eng mit Larry Butler, Don Glouner und Ray Mercer zusammen, mit denen er die Farbigkeit der Bilder bestimmte und anschließend auf monochromen Kodalith Film ausbelichtete, der sich durch hohen Kontrast auszeichnet.<sup>268</sup>

### 7.1.8 Konklusion

Für sich genommen ist diese dreiminütige Sequenz in ihrer Machart ein klassischer Filmtraum. Der Übergang wird durch eine sanfte Blende dargestellt. Die weich gezeichneten, mit Nebel überlagerten Bilder und die monochrome Tönung waren beliebte Stilmittel, um Träume als eigene Erlebniswelt zu charakterisieren. Auch das Phänomen des verschobenen Zeiterlebens ist aus Träumen bekannt. So wie alle anderen einzelnen Aspekte für sich selbst – der Vorspann, die Hypersensibilität Ushers, das Schauspiel des Unbewussten – scheint auch hier die Drogenreferenz nicht eindeutig. Doch durch das Zusammenspiel der einzelnen Teile und die Querverweise, die sich daraus ergeben, wird aus dezenten Indizien ein stimmiges Bild. Das psychedelische Bild ergibt sich hier wie das Bild eines Kaleidoskops, dessen farbprächtiges Bild durch die Fügung einzelner Splitter entsteht. Dies gilt nicht nur für die einzelnen Filme, sondern auch unter den Filmen selbst, wenn man diese als Werkkomplex begreift.

---

<sup>267</sup> Audiokommentar: *House of Usher*. Regie: Roger Corman. (USA: MGM Home entertainment) 2004. 01:00:16-01:01:12.

<sup>268</sup> Vgl. French, „California Gothic. The Corman / Haller Collaboration.“ S. 28.

## 7.2 Pit and the Pendulum

Vieles von dem, was in Folge zu *Pit and the Pendulum* zu sagen ist, wurde in Grundzügen bereits bei *House of Usher* erwähnt. Die ersten beiden „Poe Filme“ weisen die größten Gemeinsamkeiten auf, erst ab dem darauf folgenden Film *Premature Burial* schuf Corman durch kleine Variationen Abwechslung. War bei *House of Usher* zu sehen, dass sowohl visuelle Aspekte als auch Teile der Handlung in einem engen Wechselspiel zur Assoziation des Psychedelischen beitragen, so ist es bei *Pit and the Pendulum* eigentlich nur mehr den Bildern geschuldet. In Cormans zweitem „Poe Film“ dominiert die Handlung. Die Atmosphäre und die Agonie, die für *House of Usher* so typisch waren, treten zurück.

Der Vor- und Abspann sind aus dem gleichen Blickwinkel zu sehen, wobei sie sich jedoch in der technischen Umsetzung vom Vorgängerfilm unterscheiden. Die zwei „fantasy sequences“ haben einerseits einen größeren Anteil an der Spieldauer des Films, sind andererseits in ihrer Funktion als klassische Rückblenden nicht so rauschhaft aufgeladen wie vergleichbare Sequenzen der anderen „Poe Filme“.

Hatte sich Matheson bei *House of Usher* noch stark an der Vorlage von Edgar Ellen Poe orientiert, so war das bei *Pit and the Pendulum* nahezu unmöglich. Aus Poes Geschichte, in der ein Ich-Erzähler von seinen Qualen in einem Folterkeller der spanischen Inquisition erzählt, lässt sich schwer ein publikumswirksamer Spielfilm zaubern. Daher entspringt der Großteil der Handlung des Films einer Geschichte, an der Richard Matheson zu dieser Zeit arbeitete:

“I kind of faked on the Poe things,’ Matheson told me in an interview for Filmfax. [...] He added in *Visions of Death*, ‘Other than that, it was a totally original plot. In fact, I had developed an outline for a novel I was starting to work on called *House of the Dead*. So ... I used [that] as the basis for my screenplay.’<sup>269</sup>

Die Anleihen an Poe sind in der Klimax des Films eingeflochten, wenn das Titel gebende Pendel zu seinem effektvollen Einsatz kommt.

### 7.2.1 Synopse

Die Grundstruktur ist ähnlich angelegt wie in *House of Usher*. Abermals führt ein junger Mann, Francis Barnard, den Zuschauer in eine fremde Welt hinein und ebenso wieder aus

---

<sup>269</sup> Bradley, *Richard Matheson on screen*. 2010. S. 90.

dieser hinaus. Dieses Mal gilt das Anliegen seines Besuchs jedoch nicht einer Verlobten, sondern seiner Schwester Elizabeth. Diese hatte nach Spanien geehelicht und war kürzlich unter mysteriösen Umständen verstorben. Francis Barnard versucht bei seinem Schwager Don Medina Antworten auf das Wie und Warum ihres Todes zu erlangen. Doch weder Don Medina noch Hausarzt Dr. Leon können Barnard eine zufrieden stellende Antwort geben, was bei der Diagnose des Doktors, „something in her blood“, auch nicht weiter verwundert. Durch seine Beharrlichkeit erzwingt Barnard zwei Erklärungsversuche, die als Rückblenden im Stil der „fantasy sequences“ erzählt werden. Don Medina schildert den Tod seiner Frau Elizabeth als morbiden Unfall: In Folge ihres Interesses an den Folterwerkzeugen des Kellers sperrt sie sich selbst in der Eisernen Jungfrau ein.

Zwischendurch gibt es übernatürliche Momente: Elizabeth Medina scheint durch das Haus zu geistern. Man hört sie Klavierspielen, ein anderes Mal ist ihr Zimmer von innen verriegelt und wurde verwüstet. Während Francis Don Medina dieser Inszenierungen verdächtigt, ergibt die Auflösung der Geschichte eine komplette Umkehrung.

Man erfährt, dass Elizabeth Medina – enttäuscht von Nicolas Medinas Libido – ihren eigenen Tod vorgetäuscht hatte, um mit dem verräterischen Doktor Leon durchzubrennen. Im Wissen um das instabile Gemüt Nicholas wollte sie ihn in den Wahnsinn treiben. Anfangs scheint dies zu funktionieren, als sie Nicholas in den Keller lockt und dieser bei ihrem Anblick in Ohnmacht sinkt. Elizabeth hält ihn für tot und reibt ihm die Doppelung der Geschichte unter die Nase. Wie sein Vater wurde er von seiner Frau betrogen. Plötzlich verzerrt sich Medinas Mund zu einem diabolischen Grinsen. Er erwacht wieder und wird zur Inkarnation seines Vaters. Er sperrt Elizabeth in die Eiserne Jungfrau: Ihr fingierter Tod ist dabei, real zu werden. Leider ist Medina so berauscht, dass er den in den Keller kommenden Gast Francis Barnard für den betrügerischen Bartholomew hält und ihn unter sein liebstes Folterwerkzeug bindet, das Pendel. Catherine Medina und der Butler Maximilian schaffen es, ihren Bruder zu überwältigen und befreien Francis Barnard. Als die drei Überlebenden den Keller verlassen und versperren, liegen Don Medina und der Doktor tot in der Grube, welche das Pendel umgibt, während Elizabeth lebend in der Eisernen Jungfrau verbleibt.

### **7.2.2 Am Anfang war die Lightshow**

Bei dem abstrakt-bunten Vorspiel, das Corman in *Pit and the Pendulum* der eigentlichen Handlung voranstellt, kann nicht mehr von einem Vorspann bzw. nicht von einer

Titelsequenz gesprochen werden, wie das bei *House of Usher* der Fall war. Dort gaben bunten Nebelschwaden den Bildhintergrund für die wichtigsten Produktionsdetails. In *Pit and the Pendulum* besitzen die Aufnahmen einander fließender Ölfarben nun einen ganz eigenständigen Charakter und sind von keinerlei Einblendung überlagert. Die nötigsten Credits werden etwas später über die Bilder von brandenden Wellen gelegt. (Abb. 71/72) Daher verstehe ich die knapp ein minütige Sequenz mehr als Prolog. Durch kurze, aber auffällige Anfänge versuchte Corman das Publikum so schnell als möglich in den Film zu ziehen. Im Audiokommentar zu *Pit and the Pendulum* erklärt Corman seine Idee, auf diese Art einen Film zu beginnen. Sie entspricht jenem Konzept, das bereits im Zusammenhang mit *House of Usher* beschrieben wurde:

“I was very much a believer in interesting openings to draw the audience in right at the beginning. And on this one we used flowing liquids in slow motion, which we then double printed and with the very quiet music, starting to build and build, to set the situation for the audience before the picture actually started.”<sup>270</sup>

Diese Idee greift Rick Worland auf und beschreibt den Vorspann als Möglichkeit, das Publikum in einen bestimmten Rezeptionsmodus zu versetzen:

“*Pit and the Pendulum*’s evocation of psychological regression starts with the opening credits, an abstract display of red, purple, blue, and yellow blobs of color slowly spreading and overlapping, punctuated by laconic interjections of electronic tones and timpani, these running splotches of color recall the long-established cinematic convention of starting or ending dreams or flashbacks with blurry dissolves. [...] Corman has literally stranded us in an alternate mental landscape.”<sup>271</sup>

Hier ist die Nähe zur Theorie des psychedelischen Experimentalfilms interessant. Diese Filme sollen den Zuseher direkt und unvermittelt emotional ansprechen und ihre Wirkung nicht über Narration entfalten. Masters und Houston beschreiben, dass psychedelische Filme „auf die Psyche, die Emotionen und das Zentralnervensystem des Publikums [zielen]. [...] Immer mit der Betonung des Emotionalen und psychodynamisch Evokativen.“<sup>272</sup>

Eine ähnliche Strategie verfolgt Corman. Er schafft mit dem Vorspann einen kurzen Übergangsmoment, in dem der Zuseher, gleich der Phase zwischen Traum und Erwachen, in die Geschichte des Films hinübergleitet. Dies hängt natürlich wiederum mit dem Interpretationsansatz zusammen, den Roger Corman für Edgar Allen Poe und somit seine

---

<sup>270</sup> Audiokommentar: *Pit and the Pendulum*. R: Roger Corman. 2004. 00:00:14-00:00:45

<sup>271</sup> Worland, Rick. “AIP’s Pit and the Pendulum: Poe as Drive-In Gothic.” In: Barry Keith Grant und Christopher Sharrett. *Planks of Reason: Essays on the Horror Film; Revised Edition*. (Oxford: Scarecrow Press) 2004. S. 283-299. Hier: S. 289.

<sup>272</sup> Masters und Houston. „Kunst und psychedelische Erfahrung.“ 1969. S. 87.

eigenen „Poe Filme“ vorgegeben hat: jener bereits beschriebenen Fixierung auf das innere Erleben, was er auch noch einmal im Audiokommentar betont: „And my theory was, whether the theory was right or wrong, that these were all interior pictures. That were pictures based upon the unconscious mind. I did not want to show reality.“<sup>273</sup>

Was sich mit den bunten Nebelstößen in *House of Usher* noch dezent angedeutet hatte, kommt hier zur vollen Blüte. In diesem knapp eine Minute dauernden Vorspiel verlaufender Farben erreicht Corman eine Bildsprache, die für die psychedelische Kultur eine zentrale Rolle spielen wird.

Die Farben, die über die Leinwand fließen, schießen aus dem unteren Bildrand nach oben ins Bild. Immer wieder durchziehen neue Farbströme die bereits im Bild befindlichen Farbfelder, die so einer ununterbrochenen Formänderung unterworfen sind. Die erste Einstellung des Films zeigt gelb-orange Schlieren, die sich von der Bildunterkante ausbreiten, es folgt stoßartig ein intensives Rot, welches die gelbe Farbe fast zu verdrängen scheint, bevor aus der rechten unteren Ecke ein kräftiges Violett ins Bild strömt. (Abb. 59-61) Dann folgt ein Schnitt auf gelbe und blaue Farben, die von unten nach oben fließen. Nach und nach strömt Rot, dann Violett und schließlich Gelb in das Bild und drückt die vorangegangenen Farben aus dem oberen Bildrand. Da sich diese dabei nie vermischen, ergibt sich eine fraktale Bildstruktur, wie man sie von marmoriertem Papier kennt. (Abb. 62-69)

Durch die Fließrichtung, die sich widernatürlich gegen die Schwerkraft stellt, verstärkt sich der abstrakte Charakter. Abermals sind hier allein Farbe und Form für die Qualität des Bildes ausschlaggebend. An keiner Stelle in den „Poe Filmen“ ist Corman der psychedelischen Bildsprache näher als im Vor- und Abspann von *Pit and the Pendulum*. Das belegt eine Häufung an Zitaten hierzu. Am deutlichsten formuliert es Kevin Heffernan, der auf die augenfällige Ähnlichkeit mit den Light Shows der späten 1960er Jahre verweist: “The film begins with an abstract wash of colors across the Panavision frame, liquid rivulets that resemble the oil transparencies used in acid-rock light shows later in the decade.”<sup>274</sup>

Ebenso konkret bezeichnet Mark Jancovich die Qualität dieses kurzen, wie abstrakten Farbspiels als klaren Vorboten der psychedelischen Kunst: “Much of this visual style, particularly in the opening and closing credits, anticipated psychedelia.”<sup>275</sup>

Leider sind über den Vorspann keine näheren Details bekannt, auch nicht, wer konkret für dessen Erstellung zuständig war: Corman selbst oder ein Mitarbeiter seines Filmteams. Es

---

<sup>273</sup> Audiokommentar: *Pit and the Pendulum*. Regie: Roger Corman. 2004. 00:00:48-00:01:03

<sup>274</sup> Heffernan. *Ghoul, Gimmicks, and Gold*. 2004. S. 107.

<sup>275</sup> Mark Jancovich. *Horror*. (London: Batsford) 1992. S. 79.

ist gut denkbar, dass zum Beispiel die Werke von Jordan Belson bzw. seine Arbeiten für die Vortex Concerts in San Francisco einer oder mehreren Personen aus Corman's Team bekannt waren. So könnte diese protopsychedelische Bildsprache ihren Eingang in *Pit and the Pendulum* gefunden haben. Wenn nicht, muss man mit Erstaunen feststellen, dass Corman, aus seinem Interesse für das Unbewusste heraus, eine Art bewegter Bilder schuf, die ein halbes Jahrzehnt später bei Konzerten und in Diskotheken die (psychedelische) Musik untermalen sollten.

Der Abspann des Films greift den Beginn wieder auf. Abermals sind jene Farbströme zu sehen, die ineinander verlaufen. Corman beschließt die Geschichte, wie auch schon *House of Usher* mit einem Edgar Allen Poe Zitat: „... the agony of my soul found vent in one loud, long, and final scream of despair.“<sup>276</sup> Natürlich ist dies ein Kunstgriff, um eine Verbindung zur literarischen Vorlage herzustellen. Andererseits passt es wunderbar zur letzten Einstellung des Films, die Kamera zoomt auf die Augenschlitze der Eisernen Jungfrau, während eine rechteckige Irisblende sich zusammenzieht. Dahinter sieht man den stummen Schrei der Augen der betrügerischen Ehefrau. Poes Worte bilden ein effektvolles Echo zu Elizabeth Medinas entsetztem Blick. Die Zeilen sind weiß auf schwarzem Grund eingeblendet. Aus der unteren Bildhälfte strömen abermals Farben ins Bild. Feine gelbe Schlieren, gefolgt von Blau, Rot und Violett. Nach und nach kommen noch die Farben Grün, Orange und Ocker hinzu. Dieses Mal ist das Farbbleau nicht nur durch das Fließen der Farben in Bewegung. Der Bildausschnitt selbst dreht und die Farben strömen von allen Seiten in das Bild und aus diesem heraus. (Abb. 103-112) Der Abspann ist noch bunter und dynamischer als der Vorspann und übersteigt ihn bezüglich der Farbsättigung, Verspieltheit und Bewegung bei weitem. Hier zeigt sich eindeutig, was Alexander Kupfer meint, wenn er die psychedelische Wahrnehmung charakterisiert:

„Da der Halluzinogenrausch sich durch eine explosive Farbigekeit auszeichnet, ist dies auch ein wesentliches Kennzeichen der psychedelischen Kunst, in der sich Farbe weitestgehend von klar definierten Formen befreit und sich in einer dynamischen Bewegung befindet.“<sup>277</sup>

Wie in *House of Usher* verlässt der Zuseher die Welt des Unbewussten auf jene berauschte Art und Weise, auf die er sie betreten hat.

---

<sup>276</sup> Edgar Allen Poe. "The Pit and the Pendulum." In: Ders.. *The complete poems and stories of Edgar Allen Poe. With selections from his critical writings.* New York: Alfred A Knopf, 1951. S 434-445. Hier: S. 445.

<sup>277</sup> Kupfer. *Göttliche Gifte.* 1996. S. 241.

### 7.2.3 Erinnerungen an bessere und schlechtere Tage

In *Pit and the Pendulum* finden sich zwar gleich zwei „fantasy sequences“, doch stellen diese beiden die nüchternste Ausformung dieses markanten Spezifikums der „Poe Filme“ dar. Sie sind kein traumhafter Erkenntnistrip wie Winthrops Abstieg in das Unbewusste, sondern klassische Rückblenden innerhalb der Geschichte. Die erste „fantasy sequence“ untermalt Don Medinas Erzählung vom Leben mit seiner Frau Elisabeth; ihre glücklichen Tage, bis hin zu ihrer morbiden Verwandlung und ihrem scheinbaren Tod in der Eisernen Jungfrau. Der erste Teil der Bilder, das „glückliche Eheleben“, ist monochrom entwickelt, anfangs in einem lichten Türkis, anschließend in einem satten Blau. (Abb. 75-77) Der zweite Teil dieser Rückblende, den Vincent Price als Don Medina mit den Worten „and then the darkness began to fall“ einleitet, wurde spezieller bearbeitet, wie Herb Lightman beschreibt:

“The finished sequences were printed on blue-tinted stock which were then toned red during development, producing the effect of a two-tone image – the highlights went blue, while the shadows (represented by areas where more emulsion was present) held the dye and were rendered as red, producing a realistic bloody quality. To further enhance the atmosphere of horror, the image was then run through an optical printer where the edges were vignettted and twisted linear distortion was introduced.”<sup>278</sup>

Dies ist eine gute Beschreibung des technischen Prozesses, muss jedoch berichtigt werden. Denn ein genauer Blick auf diese Sequenz zeigt, dass die Färbung genau umgekehrt stattfand. Die Tiefen sind blau gefärbt, während die Höhen rot – oder eher rosa – sind. (Abb. 78) Sämtliche Bilder haben einen unscharfen, teils verzerrten Bildrand und nur in der Mitte des Bildes bleibt ein scharfes vignettiertes Oval. Statt harten Schnitten werden die einzelnen Szenen weich mit Hilfe von wellenartigen Verzerrungen überblendet. So erscheint bereits diese Erinnerung unscharf und leicht verzerrt. (Abb. 77)

Die zweite, fast anschließend folgende „fantasy sequenz“ ist abermals die Erinnerung Nicolas Medinas, wird jedoch von seiner Schwester Catherine wiedergegeben. Auch in diesem Fall werden die Bilder von der Erzählung aus dem Off überlagert. Damit unterscheiden sich beide „fantasy sequences“ deutlich von Winthrops Traum, dessen Narration sich ausschließlich über die Bilder und Musik ergab und darüber hinaus mehr mit symbolischen und abstrahierten Kulissen arbeitete. Dass es sich hier um Erinnerungen handelt, stellt Corman über die Montage dar. Beide Male verkleinert eine rechteckige Irisblende auf Schwarz den Bildausschnitt und zieht sich zwischen Stirn und Augenpartie

---

<sup>278</sup> Herb A. Lightman. „A Study In Horror Film Photography.“ In: *American Cinematographer*, Issue 508, October 1961. S. 612.

zusammen. Die Erinnerungen sind zwar visuell aber die Psyche ist der Ort der Erinnerung. Bei der zweiten Erinnerung verwendet Corman eine neue Verfremdungstechnik mit der er einzelne Einstellungen bearbeitet. Catherine Medina ersucht Francis Barnard, der Don Medinas Geschichte nach wie vor nicht glauben mag, um Rücksichtnahme. Daher erzählt sie ihm von der traumatischen Kindheitserinnerung ihres Bruders. Als kleiner Junge wurde er Zeuge, wie sein Vater die Mutter und ihren Liebhaber, den Bruder des Vaters in seinem Inquisitionskeller zu Tode folterte. Anfangs, als man den 10-jährigen Nicholas in den Folterkeller hinabsteigen sieht, ist der Film monochrom Blau. (Abb. 79) Als das Kind neugierig die Folterinstrumente begutachtet und dem Grauen, das hier lauert, gewahr wird, wird die Färbung wiederum zweifarbig, in das Blau mischen sich zarte Rosatöne. Die Färbung empfindet das aufkommende Unbehagen nach. Deutlich wird dies in dem Moment, als Don Medina Senior zum Brandeisen greift und seinen Bruder Bartholomew niederstreckt. Bei diesem rohen Gewaltakt nimmt die Rosatönung zu, bis sie gänzlich auf Rot wechselt. (Abb. 80-82) Entsprechend der emotionalen Erregung Nicholas, hervorgerufen durch die Grausamkeit des Vaters, geraten die Bilder in eine verschobene Schräglage. Die Wahrnehmung im Ausnahmezustand ist im wahrsten Sinne des Wortes verzerrt und steigert sich parallel zum Grauen. (Abb. 83-87)

Genauso verfremdete Bilder sind auch in der Klimax des Films zu finden, als Don Medina – besessen von der Vorstellung, sein Vater zu sein – versucht, seinen Gast mit dem Titel gebenden Pendel qualvoll zu zerschneiden.

#### **7.2.4 Angstvisionen unter dem Pendel**

Die beiden gerade beschriebenen Sequenzen kann man schwerlich als rauschhaft oder halluzinatorisch beschreiben, diese Konnotation entsteht eher durch die gestalterische Nähe zu den anderen „fantasy sequences“. Allein das traumatische Erlebnis des jungen Nicolas und die daraus resultierende, verzerrte Sicht deuten in eine halluzinatorische Richtung. Diese verzerrte Wahrnehmung der Realität greift Corman am Höhepunkt des Films noch einmal auf. Als Nicolas Medina, endgültig dem Wahnsinn verfallen, sich für seinen Vater hält, glaubt er in seinem Besuch Francis Barnard den betrügerischen Onkel Bartholomew zu erkennen, den er unter sein ultimatives Folterinstrument spannt: das Pendel. Hier erweist Corman dem Filmtitel und der literarischen Vorlage seine Referenz. Die Szenerie spielt sich in einem großen Kellergewölbe ab, zu sehen in einer Totalen des Kellers als wunderbar irrales Matte Painting. (Abb. 88) Hier kann Corman das Panoramaformat zur

Gänze ausschöpfen. Die Künstlichkeit des Raumes in Poes Geschichte findet hier ihre Entsprechung mit anderen Mitteln. An die Wand gemalte Figuren verstärken die irrealen Qualität des Settings. Sehr schlicht gehaltene Kuttenträger, Mönche der Inquisition, mit stechend blickenden Augen, bilden das Publikum dieser Folterszene. (Abb. 89)

Ein überdimensionales Pendel schwingt über Barnards Bauch hin und her, während es Nicolas Medina in Verkörperung des eigenen Vaters immer weiter absenkt. Diese ganze Sequenz löst Corman in eine Vielzahl äußerst schnell montierter Einstellungen auf, die er immer wieder durchbricht, indem er auf Bilder außerhalb des Folterkellers schneidet. Das Hauptaugenmerk gilt jedoch Barnard und dem gigantischen Folterinstrument, das Cormans Szenenbildner Daniel Haller auf die gesamte Höhe des Studios gebaut hatte. Der Bildausschnitt der Kamera wird immer detaillierter und rückt immer näher an Barnards Gesicht heran, bis nur noch die Augenpartie in sehr körnig-verschwommener Auflösung zu sehen ist. Dadurch suggeriert die Montage, dass die folgenden Bilder nun aus der Perspektive von Francis Barnard stammen. Man blickt aus dessen subjektiver Sicht auf das Pendel hinauf. Auch hier zoomt die Kamera in das Bild hinein, doch statt eines detaillierten Blicks verliert sich dieser im schwarzen Nichts, phasenweise durchschnitten vom Pendel. Es folgt eine Einstellung des Folterers. Das Bild ist schräg verzerrt und rot gefärbt. Dann schneidet Corman zurück auf das Pendel, dann auf Barnards Kopf, der ohnmächtig nach hinten sinkt. Es folgen Nahaufnahmen der Mönchfiguren an der Wand in grün, violett, gelb und blau, sowie Ansichten des Pendels, wobei all diese Bilder in Schräglage sind. Beeinflusst durch den Schlag des Pendels wechselt die Kipprichtung der Bilder alternierend. (Abb. 90-102) Diese Fokussierung der Wahrnehmung auf das Pendel betont Corman ebenso auf der Tonebene. Der Schlag des Pendels ist dauerhaft zu hören, und sowohl der spärliche Dialog, als auch die sehr dezente Musik treten gegenüber diesem Effekt zurück. Montage, Bild und Ton suggerieren nicht nur Barnards steigende Angst, sondern sind geradezu von halluzinatorischer Qualität. So scheint es nicht weiter verwunderlich, wenn Kevin Heffernan in den bunt getönten Bildern der Folter und des Wahnsinns einen Nachhall auf den Vorspann sieht.<sup>279</sup>

### 7.2.5 Konklusion

Die Erzählung *The Pit and The Pendulum* ist eine Studie über das Grauen, dem ein gefolterter Mensch ausgesetzt ist. Edgar Allen Poe beschreibt dies in eindringlichen

---

<sup>279</sup> Vgl. Heffernan. *Ghoul, Gimmicks, and Gold*. 2004. S. 107.

Stimmungsbildern und interessiert sich vorrangig für die Veränderung seiner Wahrnehmung. Die Qual führt zu einer Reduktion, bei gleichzeitiger Fokussierung. Selbst wenn die Vorgeschichte, die Matheson dem Höhepunkt voranstellt, nicht viel mit Poe zu tun haben mag – de facto mehr mit *House of Usher* gemein hat – so schafft es Corman in seinem Film doch, Aspekte eines solchen Ausnahmezustandes in filmische Bilder zu übersetzen. Jenseits dieser findet sich in der Geschichte jedoch wenig Psychedelisches. Ein zuviel an Handlung vereitelt, dass man die Welt so stark als Verbildlichung des Unbewussten versteht wie das noch in *House of Usher* der Fall war. Umso erstaunlicher, vielleicht aber auch notwendiger – um das Unbewusste zu betonen - ist der ausdrucksstarke, traumartige Vor- und Abspann.

### 7.3 Premature Burial

*Premature Burial* ist die erste Zäsur in den „Poe Filmen“. Anstelle von Richard Matheson waren Charles Beaumont und Ray Russell für das Drehbuch verantwortlich. Mit Charles Beaumont arbeitet Corman bereits kurz vor *Premature Burial* zusammen, als er dessen Roman *The Intruder* (1962) verfilmte. Corman hatte das politisch ambitionierte Projekt über den Rassismus in den Südstaaten auf eigene Kosten zusammen mit seinem Bruder Gene produziert. Er suchte lange Zeit einen Verleih, der sich an dieses sensible Thema heran wagte. Daher traf er mit den Pathé Laboratories eine Vereinbarung: Sie übernahmen den Verleih von *The Intruder*, im Gegenzug sollte Corman einen Horrorfilm nach dem Muster der „Poe Filme“ für Pathé drehen, *The Premature Burial*. Das kam Corman durchaus entgegen, da ihn die geschäftlichen und finanziellen Gepflogenheiten der beiden AIP-Bosse immer mehr zu stören begannen.<sup>280</sup> Arkoff und Nicholson wollten jedoch keine Konkurrenz zu ihrem Nischenprodukt, den „Poe Filmen“, aufkommen lassen. Sie sorgten dafür, dass Pathé die Produktion an AIP abtrat. Die Drohung mit dem Entzug sämtlicher Filmkopieraufträge war dabei ihre genauso praktische wie erpresserische Verhandlungsgrundlage.<sup>281</sup> Auch wenn *Premature Burial* damit wieder zu einer AIP Produktion wurde, blieb die markanteste Eigenheit des Films innerhalb der „Poe Filme“ bestehen. Es ist der einzige der sieben Filme, in denen Vincent Price nicht die Hauptrolle spielt, denn dieser war vertraglich an AIP gebunden. Corman erfuhr erst am ersten Drehtag, dass sein Film wieder von AIP produziert wurde und so änderte sich nichts mehr an der Besetzung der Hauptrolle. Corman hatte hierfür Ray Milland verpflichtet. Er verkörperte Guy Carrell, dessen unglaubliche Angst, lebendig begraben zu werden, sein Leben durch und durch bestimmt, und letztlich zur selbsterfüllenden Prophezeiung wird.

#### 7.3.1 Synopsis

Der Aristokrat Guy Carrell leidet unter einer Wahnvorstellung. Er glaubt, dass sein Vater während eines kataleptischen Zustands lebendig begraben worden ist und fürchtet für sich das gleiche Schicksal. Seine Angst ist so groß, dass er sich mit seiner Schwester Kate aus der Welt zurückzieht. Ihr Refugium ist der Herrensitz der Familie. Dennoch gelingt es der junge Emily ihn vor den Traualtar zu führen. Carrells Zustand verbessert sich dadurch

---

<sup>280</sup> Vgl. French, „California Gothic. The Corman / Haller Collaboration.“ 2008. S. 25.

<sup>281</sup> Vgl. Gray. *Roger Corman*. 2004. S. 76.

jedoch kaum, weshalb er sich einen neuen Rückzugsort schafft: ein Mausoleum, voll ausgestattet mit allerhand Mechanismen, um dem Lebendig-Begraben-Sein zu entgehen. Gleichzeitig ist diese Gruft ein sorgfältig mit Büchern, Hausbar und Staffelei ausgestatteter „Hobbyraum“. Auch lebend hält er sich dort lieber auf als bei seiner Frau im Herrenhaus.<sup>282</sup> Emily zwingt ihn zu einer Entscheidung: Entweder zerstört er sein Mausoleum oder sie verlässt ihn. Guy folgt dem Willen seiner Frau und sprengt das Mausoleum in die Luft. Als er dann tatsächlich in einen kataleptischen Schockzustand verfällt, hervorgerufen durch allerhand seltsame Ereignisse, wird er lebendig begraben. Doch Schergen seines Schwiegervaters – ein wohl dem illegalen Anatomiestudium zugetaner Arzt – graben ihn wieder aus. Guy Carrell tötet sie, da er sich bereits vorher von ihnen verfolgt fühlte. Auch der Schwiegervater fällt seiner Wut zum Opfer: Guy elektrisiert ihn mit dessen galvanischer Batterie zu Tode. Vor Emilys Fenster wird Guy plötzlich gewahr, dass seine Frau ihn ins Grab trieb. Sie heiratete ihn des Geldes und des Titels wegen, doch ihre Liebe galt eigentlich Miles, dem Assistenten des Vaters. Aus Rache begräbt Guy Carrell Emily bei lebendigem Leib in seinem eigenen Grab. Als er den zur Hilfe eilenden Miles mit der Schaufel erschlagen möchte, schreitet Guys Schwester Kate ein und erschießt den Bruder. Der Film endet mit dem Bild eines Grabsteins, abrupt ohne Abspann und hinterlässt einen konfusen Nachgeschmack.

Das Grundmotiv der Geschichte ist aus *Pit and the Pendulum* bekannt. Eine enttäuschte Ehefrau versucht den dysfunktionalen Gatten mit psychischen Tricks zu Tode zu erschrecken, dieser wehrt sich jedoch ganz physisch und tötet seinerseits die Frau.

### 7.3.2 Prolog und Vorspann

Bei den beiden Vorgängern habe ich den Vor- und Abspann und seine Funktion als besonders wichtig hervorgehoben. In *Premature Burial* verzichtet Corman darauf und steigt unvermittelt mit einem Prolog in die Geschichte ein. Er erzählt von einer Exhumierung, die der spätere Schwiegervater Carrells in dessen Beisein durchführen lässt. Der Sargdeckel weist blutige Kratzspuren auf und das Gesicht des Toten ist zu einem Schrei verzerrt – dieser Mann wurde lebendig begraben. Dieses Erlebnis ist die Grundlage,

---

<sup>282</sup> Hans Schifferle schreibt zu diesem Mausoleum: „Das Grab ist aber auch ein cooler Bunker des Junggesellen-Daseins, eine Oase der Onanie in Rot und Violett, morbides Gegenstück zu den luxuriösen Playboybetten der 60er Jahre.“ Hans Schifferle: *Die 100 besten Horror Filme*. München: Heyne; 1994. S. 96.

Deutlich wird diese Ansicht, wenn man die Anspannung mit welcher Guy in seinem Ehebett liegt (Abb. 116/117) mit jenem Bild vergleicht, als Guy glücklich und lebensfroh in seinem Sarg sitzt (Abb. 119).

der auslösende Moment für Guy Carrell psychischen Verfall.

Es folgen die Bilder einer nebeligen Landschaft, die sich Grau in Grau präsentiert. Der letzte Funken Leben, den der Wald von *House of Usher* noch hatte, ist hier endgültig verschwunden. Die Kamera begleitet den Weg einer Kutsche zu einem Herrenhaus. Es ist die zukünftige Ehefrau des Hausherrn, Emily, die hier ankommt. Ihre Reise ist ein leiser Nachhall von Winthrops und Barnards Weg in eine andere Welt. Über diese Bilder der Anreise durch diese seltsame Landschaft legt Corman in gelber Schrift sämtliche Produktionsinformationen und verzichtet auf einen Abspann. (Abb. 113/114)

### 7.3.3 Mehr Außenszenen, mehr Irrealität

War die Außenwelt in *House of Usher* und *Pit and the Pendulum* noch auf genau jene Ankunftsszenen beschränkt – der Rest spielt sich dort in Innenräumen ab – so gewinnt die Außenwelt, die Umgebung des Hauses in *Premature Burial* an Bedeutung hinzu. Die Charaktere sind nicht mehr an die alten Gemäuer des Herrensitzes gebunden. Dennoch nehmen – und das scheint auf den ersten Blick widersprüchlich – die klaustrophoben Züge, die bereits *House of Usher* bestimmten, zu. Die absurde Kombination aus Cinemascope-Format und Klaustrophobie, die sich durch alle amerikanischen „Poe Filme“ zieht, findet man ebenso stark in diesem Film. Panoramen gehören nach wie vor nicht in die Bilderwelt. Das gilt auch dann, wenn die Kamera in *Premature Burial* ins „Freie“ tritt. Der größte Bildausschnitt einer solchen „Außenaufnahme“ zeigt Guys Mausoleum und selbst hier endet die Welt rasch an einem blauen Hintergrundprospekt, der erst gar nicht versucht, Tiefe anzudeuten.<sup>283</sup> (Abb. 118) Abgesehen von dieser Einstellung besitzt keine der „Außenszenen“ mehr Raumtiefe, als jene in den Gemächern des Hauses und des Mausoleums. Schmuggelten der ausgebrannte Wald in den Hollywood Hills oder die brandenden Wellen der Küste Kaliforniens noch einen Rest reale Welt in die „Poe Filme“ so sind die „Außenaufnahmen“ in *Premature Burial* endgültig eine rein artifizielle Studiorealität. Sie entsprechen damit in höchsten Maß Cormans Konzept vom Unbewussten. Die verkünstlichte Natur verdeutlicht dies noch weitaus besser, als das die Innenraumkulissen je könnten. Jeder Strauch und jeder Baum ist nicht mehr als das tote

---

<sup>283</sup> Mit Ausnahme der Aufnahmen der kalifornischen Küste in *Pit and the Pendulum*, die auch in *Tales of Terror* und *The Raven* zu sehen ist, ist der Horizont ein eindeutiges Fremdwort in den „Poe Filmen“. Als zum Beispiel Barnard auf das Haus in *Pit and the Pendulum* zugeht, wählt Corman eine starke Aufsicht um ja keine weiten Blick in die „Umgebung“ zuzulassen. Erst wenn Corman mit *Tomb of the Ligeia* wirklich an Originalschauplätze tritt, erhalten die Bilder eine ernstzunehmende Tiefe.

Gerippe von Stämmen und Ästen und man kann erahnen, dass unter dem Studionebel, der dauerhaft den Boden bedeckt, sicherlich keine Wurzeln zu finden sind. (Abb. 120/121)

Die opiumberauschte Welt, versinnbildlicht als künstliches Paradies, die schon in Bezug auf *House of Usher* ihre Erwähnung fand, ist hier bis zum Exzess gesteigert. Ein dunstig grauer Schleier liegt dauerhaft über der Landschaft, in der sich außer dem Nebel nichts rührt und bewegt. Nicht einmal ein leichter Windhauch bringt die Blätter in Bewegung. In *Premature Burial* fängt Corman die regungslose Welt des narkotischen Rausches, die Punter und Byron als typisches Merkmal von Poes Geschichten bezeichnen, sehr gut ein:

„At all events, what we appear to have in this becalmed scene is an intimation of a world wherein sleeping and waking are not separate; [...] Here there is also, as in so many of Poe's best-known tales, no possibility of escape, because the narcotic motion of the waters leaves them stuck for ever in position, no matter how they might heave and boil with frustration.“<sup>284</sup>

Diese Umgebung des Hauses, dieser Wald der Künstlichkeit, ist zeitgleich eine Metapher für Guys psychische Verfassung und wird passender Weise am schönsten inszeniert, bevor Guy Carrell in seine Todesvision versinkt. Hier ist Corman wieder nahe an Poe, wenn der Rezipient nicht weiß, ob die äußere Realität auch wirklich eine solche ist.

### 7.3.4 Guy Carrells Horrortrip

Das psychedelische Kernstück des Films bildet die Todesvision von Guy Carrell. Er erlebt im wahrsten Sinne einen Horrortrip, der ihn mit seinen ultimativen Ängsten konfrontiert. Nicht nur das Lebendig-Begraben-Werden wird hier thematisiert, sondern auch der Kontrollverlust über sämtliche Hilfsmittel und Tricks, die ihn vor einem solchen Schicksal bewahren sollten. Einerseits kann dieser Trip als Bestärkung seiner Neurose gesehen werden. Andererseits muss er sich so – in bester analytischer Manier – mit seinen tiefsten Ängsten auseinandersetzen. Dann wäre dieser Trip ein Lehrstück, das Carrell verdeutlicht, wie sehr er eigentlich bereits in einem Grab lebt, da er sich aus dem realen Leben komplett zurückgezogen hat. Denn selbst dieser Rückzugsort bietet ihm nicht die Linderung von seinen Ängsten.

Guy vernimmt während eines Spazierganges mit Emily die Melodie des Liedes Molly Malone. Diese wird während der Exhumierung zu Beginn des Films von einem der Grabräuber gepfiffen. Es ist wieder Anstoß für Guys psychischen Zusammenbruch. Guy

---

<sup>284</sup> Punter and Byron. *The Gothic*. 2004. S. 294.

lässt Emily stehen und versucht dem Ausgangspunkt des Pfeifens auf die Spur zu kommen. Einstellung um Einstellung hetzt er gequält durch die seltsame Irrealität des Studiogestrüpps. Diese Montage vermittelt nicht nur die Ziellosigkeit von Guys Hasten, sondern gibt dem Wald die Qualität eines Labyrinths. Bisweilen wirkt es mehr, als wäre er der Verfolgte und nicht der Verfolger. Eine Orientierung an diesem Ort scheint unmöglich und so ist es nicht weit hergeholt, diese Szene bereits als die innere Welt von Guy zu begreifen. (Abb. 122/123) Erschrocken vom plötzlichen Anblick zweier Grabräuber, die wohl seiner Fantasie entspringen, sinkt er in Ohnmacht, während ihm wortwörtlich grün und gelb vor Augen wird. (Abb. 124) Das Bild wird auf Schwarz geblendet und langsam klart ein neues Bild auf. Man sieht ihn in seinem Sarg liegen, doch der eingebaute Öffnungsmechanismus versagt. Durch heftige Bewegungen kann er den Sarg zu Fall bringen, wodurch er ihm entkommt, doch nun sitzt er im Mausoleum selbst in der Falle. Alle Einrichtungsgegenstände, die ihm den Aufenthalt gemütlich machen oder seine Flucht ermöglichen sollten sind Opfer des Verfalls geworden. Das Zugseil der Glocke und die Strickleiter fallen von der Decke, das Dynamit zerbröseln zwischen seinen Fingern und selbst der alles erlösende Becher mit Gift enthält nur Maden. (Abb. 125-134) Auf der Tonebene hört man nun eine leise Stimme Guys Namen rufen, diese wird lauter und Corman blendet von der Nahaufnahme der Maden auf Guys Gesicht. Mit Händen vor den Augen, der nochmaligen Betonung des inneren Sehens, kauert Carrell vor einem Baum. Wie in Winthrops Traum geht die Rückkehr aus der Vision von einem Geräusch der „realen“ Welt aus. Anders als beim schreckhaften Hochfahren Winthrops, verdeutlicht durch einen harten Schnitt, gleitet Guy Carrell sanft aus seiner Halluzination. (Abb. 135) Corman behandelt die Halluzination Carrells in der Tradition der „fantasy sequences“. Um ihren Charakter als inneres Erlebnis zu betonen, werden die Bilder wiederum eingefärbt. Corman beschränkt sich jedoch nicht mehr auf monochrome Einstellungen, die eine fixe Farbe pro Kader haben. Die Bilder changieren durchgehend zwischen Grün und Violett, wobei die Farbwechsel fast schleierhaft durch das Bild ziehen. Diesen fließenden Effekt hatte Corman bis dahin nur durch über das Bild belichteten Nebel suggeriert. Was aus heutiger Sicht eine technische Leichtigkeit ist, war für eine Produktion mit einem vergleichsweise kleinen Budget wie *Premature Burial* durchaus aufwendig. Corman beschreibt in einem Interview die Herstellung dieser Sequenzen:

“We were using distortion lenses, gels, filters, different types of lighting and then doing a lot of work in optical printing afterwards, sometimes going through the optical printer three, four, five, six times to get different layers and

different tints and colors.”<sup>285</sup>

Zu dieser „fantasy sequenz“ finden sich – wie auch bereits bei *House of Usher* – im Trailer des Films Bilder, die jenseits der beiden Farben Grün und Violett gefärbt sind. Hier sieht man auch gut gesättigte rote und blaue Bilder. Eine Tatsache, die wiederum darauf hinweist, wie sehr die Farbe im Film Anfang der 60er Jahre als Verkaufsargument begriffen wurde. (Abb. 140-142)

Da es zwischen den Filmen oftmals Querbezüge gibt, findet man zwei Einstellungen der Halluzinationssequenz auch im Prolog zu *The Raven*, jener Selbstparodie auf die „Poe Filme“. In beiden Einstellungen sieht man Guys Sarg im Mausoleum als Standbild. Im Vergleich zu der Halluzination in *The Premature Burial* sind sie wirklich bunt. (Abb. 143/144)

Waren der Traum Winthrops und die Erinnerungsrückblenden der Geschwister Medina noch relativ konventionell in ihrer jeweiligen Bildsprache, so nähert sich Corman hier schrittweise an die technischen Stilmittel an, wie sie für den Psychedelischen Film beschrieben wurden. Auch auf der Tonebene wird Corman bei *Premature Burial* wieder experimenteller. Wie schon in Winthrops Traum sind alle Geräusche ausgeblendet und auf der Tonspur ist nur noch die Filmmusik zu hören. Sie kommt jedoch nicht an die Qualität heran, welche die Musik in der Pendelsequenz von *Pit and the Pendulum* hatte. Kristopher Spencer sieht in ihr auch nicht die halluzinatorische Qualität, welche in den anderen Filmen zu finden ist:

„The suspenseful music for the dream sequence contains subtle echo on low piano strokes, but overall the sound is less hallucinatory than one would expect from one of Corman’s famously psychedelic dream sequences. Despite periodic lulls, *Burial* captures the film’s gothic mood.”<sup>286</sup>

### 7.3.5 Leichenhausvisionen

Doch nicht nur über diese Halluzinationssequenz und die irrealen Landschaften bekommt der Zuschauer Einblick in das Seelenleben des Protagonisten. Wie bereits Roderick Usher ist Guy Carrell ein äußerst sensibler Mensch und zudem Ästhet. Ebenso wie sein Pendant füllt er sein eher passives Adelsleben mit der Malerei aus. Zwei dieser Malereien sind im

---

<sup>285</sup> “Roger Corman unearths ‘The Premature Burial.’” Regie: Greg Carson. In: *Premature Burial*. R: Roger Corman. (Deutschland: e-m-s GmbH); 2003. 07:27-07:46.

<sup>286</sup> Kristopher Spencer. *Film and television scores, 1950-1979: a critical survey by genre*. (Jefferson: McFarland & Company) 2008. S. 225.

Film zu sehen. Die erste kann man nur wenige Sekunden erblicken, bevor Emily den Raum betritt. Sie zeigt eine mit groben Pinselstrichen gemalte Fratze und entstammt der „Portrait-Phase“ des Protagonisten. (Abb. 115) Dem zweiten Bild kommt eine gewichtigere Rolle zu. In diesem verarbeitet Guy Carrell – in einer Art Selbsttherapie – seine Angst vor den Qualen des Lebendig-Begraben-Seins. Auf dem Bild sind diverse Folter- und Todesarten versammelt, die der – seiner Meinung nach – ultimativen Qual des Lebendig-Begraben-Seins vorzuziehen sind. Er nennt dieses Bild sehr bedeutungsschwanger „some consumations devoutly to be wished“ und erklärt seiner Frau die Idee hinter diesem Titel: „All these dreadful tortures you see depicted here. The rack and the stake, the whole ghastly catalog; are they not indeed devoutly to be wished preferred to that fate which is the most terrible of all?“<sup>287</sup>

Eine erste Einstellung zeigt das gesamte Bild, während ein Kameraschwenk einen detaillierten Blick auf die einzelnen Szenen bietet, die von einer überdimensionalen Teufelsfigur beherrscht werden. (Abb. 136-139) Abermals sind das keine Bilder, die sofort dem gängigen Bild von psychedelischer Malerei entsprechen. Gerade das zweite scheint in seiner cartoonhaften Bebilderung von mittelalterlichen Qualen und Foltern besonders thematisch weit davon entfernt. Doch ich erinnere noch einmal an jenen „Tempel“ Alan Atwells, den Masters und Houston in *Psychedelische Kunst* beschreiben. Lässt sich Guy Carells Malerei nicht mit genau diesen Worten fassen? ‚Some consumations devoutly to be wished‘ zeigt „die erschreckenden Leichenhausvisionen eines Poe oder Lovecraft, bevölkert von den Fabelwesen eines Hieronymus Bosch.“<sup>288</sup> Der Künstler, der für die Erstellung der beiden Bilder verantwortlich war, ist bereits aus *House of Usher* bekannt, auch wenn er in Zusammenhang mit *Premature Burial* anders geschrieben wird: aka Burt Schoenberg. Also jener Künstler, der seine ersten psychedelischen Erfahrungen bereits sehr früh im Rahmen einer psychologischen Studie bei Dr. Janinger gemacht hatte.

### 7.3.6 Konklusion

Einerseits lässt sich *Premature Burial* auf Grund der Halluzination Guy Carrells, die Corman sehr Trip-lastig inszeniert ist, als psychedelischer Film verstehen. Andererseits widersprechen die vollkommen passive Darstellung Ray Millands und die durch und durch künstlich-graue Landschaft, die den Film bestimmen, dieser Deutung. Hatten die von

---

<sup>287</sup> *Premature Burial*. R: Roger Corman. (Deutschland: e-m-s GmbH); 2003. 00:48:26-00:48:39

<sup>288</sup> Masters und Houston. „Kunst und psychedelische Erfahrung.“ 1969. S. 134.

Vincent Price dargestellten Charaktere noch einen Rest innerer Anspannung, so ist die Verkörperung Carrells durch Ray Milland im höchsten Maße gekennzeichnet durch das Element des „Trägen und Apathischen, das für den Opiumrausch typisch ist.“<sup>289</sup> Und tatsächlich ist *Premature Burial* der einzige der „Poe Filme“ der konkret auf Opium anspielt. Als Guy seiner Verlobten Emily das erste Mal seine tiefsten inneren Ängste erläutert, erfährt man, dass Guy seit dem grausamen Vorfall der Exhumierung ein beruhigendes Präparat braucht, um schlafen zu können. Es ist – wie sollte es anders sein – Laudanum. In *Premature Burial* verdeutlicht sich am stärksten die Vermischung von opiatstimuliertem Rausch, wie er bei Poe zu finden ist, mit einer protopsychedlischen Bildsprache, wie sie Corman für seine “Poe Filme” erarbeitet hat.

---

<sup>289</sup> Kupfer. *Künstliche Paradiese*. 1996. S. 551.

## 7.4 The Masque of the Red Death

Cormans Wunsch, *The Masque of the Red Death* zu verfilmen, entstand bereits im Anschluss zu *House of Usher*, als Arkoff und Nicholson ihn um einen weiteren "Poe Film" baten. Er befürchtete jedoch eine zu große Ähnlichkeit zu Ingmar Bergmanns *The Seventh Seal* (1957), weswegen er das Projekt immer wieder verschob.<sup>290</sup> Ein anderes Problem war, dass er lange Zeit kein zufriedenstellendes Drehbuch für den Film hatte. Als Corman das Projekt 1964 schlussendlich in Angriff nahm, griff er auf ein Drehbuch von Charles Beaumont zurück, das er von Robert Wright Campbell überarbeiten ließ.<sup>291</sup> Der Film wurde sein größter Erfolg bei der Kritik und gilt als sein künstlerisch ehrgeizigstes Werk. Interessant ist hierzu die Meinung des Produzenten Arkoff, der Cormans Versuch, einen „künstlerisch wertvollen Film“ abzuliefern, nicht ganz ernst nehmen wollte. Ihn störten die Anleihen am europäischen Autorenkino, so machte er Cormans künstlerische Ambition für zurückgehende Besucherzahlen verantwortlich.<sup>292</sup> Alan Levy schreibt, dass Corman mit *The Masque of the Red Death* die Ehre zuteil wurde, im Museum of Modern Art in New York gezeigt zu werden, was Arkoff zu folgenden Kommentar hinriss: „Don't you believe Roger's arty façade.' [...] 'The important thing about him is that he's a good, competent, businesslike producer.'"<sup>293</sup> Anscheinend vermisste er dies im Film *The Masque of the Red Death*, der sich deutlich von seinen Vorgängern unterschied.

Nachdem Corman den amerikanischen Teil der „Poe Filme“ mit einer sehr gelungenen Parodie abgeschlossen hatte, war es geradezu unmöglich, die „Reihe“ mit seinem nächsten Film in gleicher Weise weiterzuführen.<sup>294</sup> Die Abweichung von den anderen „Poe Filmen“ war aber ebenso die Folge des neuen Produktionsstandortes. Sowohl *The Masque of the Red Death* als auch *The Tomb of Ligeia* wurden von AIP unter Koproduktion von Angelo Amalgamated in England gedreht. Die Filme von *House of Usher* bis zu *The Raven* ähneln sich schlicht und einfach deshalb, weil sie immer wieder auf dieselbe Ausstattung zurückgegriffen haben. Im Gegensatz dazu wurde der Großteil der aufwendigen Kulissen, in denen *The Masque of the Red Death* spielt, von einer großen englischen Filmproduktion übernommen: *Becket* (R: Peter Glenville; 1964).<sup>295296</sup> In Folge dessen wirkt der

---

<sup>290</sup> Vgl. French. „California Gothic. The Corman / Haller Collaboration.“ 2008. S. 23.

<sup>291</sup> Vgl. Ebd. S. 33.

<sup>292</sup> Vgl. McGee. *Roger Corman*. 1988. S. 53.

<sup>293</sup> Alan Levy. „Peekaboo Sex or How To Fill a Drive-In.“ In: *LIFE*. July 16, 1965. S. 81-88. Hier: S. 84.

<sup>294</sup> Gelungen ist *The Raven* insofern, da es Corman gelingt, die typischen Elemente der „Poe Filme“ aufzugreifen und zu parodieren. Das betrifft Teile der Handlung genauso wie Montagearten, diverse Mattepaintings und Stockshots, aber auch den Vorspann aus *Pit and the Pendulum*.

<sup>295</sup> Vgl. Alan Silver and James Ursini. *Roger Corman: Metaphysics on a Shoestring*. (Los Angeles: Silman-James Press) 2006. S. 221. und DiFrance, Browne and Davis. *The Movie World of Roger Corman*. 1979.

Produktionsstandard des Films höher als bei seinen Vorgängern. Auch wenn das Meiste der Sets vorgefundenes Material war, so gab es durch die Mitarbeit von Daniel Haller eine Kontinuität zu den anderen „Poe Filmen“.

Der zweite große Unterschied lässt sich über den Kameramann erklären. Bis zu *The Raven* hatte stets Floyd Crosby hinter der Kamera gestanden, bei *The Masque of the Red Death* hingegen gab der junge Nicholas Roeg eine äußerst gelungene Talentprobe ab. Zu einem totalen Bruch kam es deswegen jedoch nicht. Ich möchte Gary Morris durchaus recht geben, wenn er meint, dass *The Masque of the Red Death* Corman's starke Handschrift verdeutlicht. Die Konventionen der Filme waren so ausgeprägt, dass Corman selbst mit einem neuen Team einen typischen und gelungenen „Poe Film“ drehen konnte.<sup>297</sup>

### 7.4.1 Synopse

Eine Figur in roter Kutte übergibt einer alten Bäuerin ein Zeichen, eine weiße Rose, die sich in seiner Hand rot färbt. Er befiehlt ihr, seine Nachricht den Bewohnern dieses Landstrichs zu verkünden: Die Krankheit des Roten Todes wird über das Land ziehen. Der Herrscher dieser Provinz, Prinz Prospero, lädt die gehobene Gesellschaft in sein Schloss. Er hat vor, abgeschlossen von der Umwelt das Wüten des Roten Todes zu überdauern, während die bäuerliche Bevölkerung, bereits von Prospero geknechtet, der Krankheit überlassen wird. Als besonderen Gast hat er das junge Bauernmädchen Francesca bei sich, deren naiver Glaube an Gott ihn belustigt und herausfordert. Da er den Teufel anbetet, stellt er mehrfach ihre religiöse Standfestigkeit auf die Probe. Wenig begeistert von Prosperos Faszination für Francesca ist hingegen dessen Gespielin Juliana. Sie ringt um Prosperos Aufmerksamkeit und versucht sogar, Francesca aus dem Schloss zu schaffen, indem sie ihr und den ihren zur Flucht verhilft. Als all dies nicht fruchtet ist eine Vermählung mit dem Teufel Julianas letzte Hoffnung. Sie führt an sich ein satanisches Ritual durch, wird aber gleich darauf vor dem überdimensionalen Pendel der Uhr in der Haupthalle des Schlosses von einem Adler zerfetzt. Darauf folgt der Höhepunkt des Films: ein Maskenball, auf dem die Gäste angehalten sind, sich so ausgefallend wie möglich zu kleiden. Einzig die Farbe Rot wird von Prospero untersagt. Doch plötzlich taucht eine

---

S. 32.

<sup>296</sup> Bei *Becket* handelt es sich um ein Historiendrama, das im 12. Jahrhundert spielt. Die Verfilmung von Jean Anouilh's Theaterstück *Becket ou l'honneur de Dieu* hat die Auseinandersetzung zwischen dem Erzbischof von Canterbury Thomas Becket und dem König von England Heinrich II zum Thema. Die Hauptrollen spielten Richard Burton als Becket und Peter O'Toole als Heinrich II.

<sup>297</sup> Vgl. Morris. *Roger Corman*. 1985. S. 121.

Gestalt in roter Kutte auf, die provokant die große Halle durchquert und sich durch vier farbige Zimmer hindurch bis ins Prosperos satanische Kapelle begibt. Prospero folgt ihr. Zuerst hält er die Gestalt für einen ungehorsamen Gast, dann meint er, seinen Meister zu erkennen. Doch es ist der personifizierte Tod, der Prospero in dessen letzten Minuten erklärt, dass sich jeder Mensch seine eigene Hölle und seinen eigenen Himmel schaffe.

#### 7.4.2 Innen und Außen

Wurde die Welt des Rausches in *Premature Burial* an der stilisierten Außenwelt festgemacht, bzw. in *House of Usher* und *Pit and the Pendulum* an der totalen Beschränkung auf die Innenräume, so ist der Fall in *The Masque of the Red Death* abermals anders gelagert. Gary Morris weist darauf hin, dass es in den „Poe Filmen“ einen Widerstreit zwischen einer „individual world“ und einer äußeren „conformist world in harmony with natural law“ gibt. Während die ersten drei Filme sich ausschließlich der inneren Welt widmen, kommt es in *The Masque of the Red Death* zu einer Gegenüberstellung dieser zwei Prinzipien.<sup>298</sup> Hier verzichtet Corman erstmals auf das Motiv des Eingesperrt-Seins und der Angst vor dem Lebendig-Begraben-Sein. Zwar kennt auch die Außenwelt in *The Masque of the Red Death* weder natürliches Licht, noch große Raumtiefe oder Farbigkeit, sie ist grau in grau und unter beständigen Nebelschwaden verborgen. (Abb. 145/146) Doch die Geschichte gibt eine klare Gegenüberstellung zwischen Innen und Außen vor. Innen ist die Welt des Prospero, sein extravagant ausgestattetes Schloss, während Außen das Land der Bevölkerung ist, das dem Roten Tod überlassen wird. Obwohl die Bilder des Dorfes oder des Waldes rund um Prosperos Schloss nicht so weit von jenen in *House of Usher* oder *Premature Burial* entfernt sind, fehlt ihnen dennoch der irrealer, stilisierte Charakter. Daher verstecken sich die „künstlichen Paradiese“ in *The Masque of the Red Death* in der Innenausstattung von Prosperos Herrschaftssitz – in ihr ist eine gehörige Prise Psychedelik zu finden.

#### 7.4.3 Farbige Zimmer – der Rausch als Ausstattung

Wie schon zu Beginn erwähnt, übernahm Corman den Großteil der Ausstattung von *Becket*. Doch unter den Kulissen gilt einer Zimmerflucht von vier einfarbig ausgestalteten

---

<sup>298</sup> Vgl. Morris. *Roger Corman*. 1985. S. 121.

Räumen ein besonderes Augenmerk. Diese wurden von Daniel Haller speziell für *The Masque of the Red Death* entworfen und gestaltet. Den Auftakt bildet ein ganz in Gelb und Gold gehaltener Raum, an den ein Zimmer in sehr dunklem Violett anschließt, sodann folgt ein strahlend weißes. Den Abschluss der baulich identischen Zimmer bildet ein schwarzer Raum, welcher von einem kräftig rot strahlenden Fenster erleuchtet wird. Die ersten drei Räume ähneln sich auch in ihrem Mobiliar. Im Bildvordergrund befindet sich je ein Tisch mit Kerzenleuchter und farbig passenden Kerzen. Zusätzlich befinden sich in jedem Zimmer ein Stuhl und eine Liege. Der abschließende Raum ist Prinz Prosperos schwarze Kapelle, in der er und Juliana Satan anbeten, zu diesem Zweck befindet sich ein dunkler Altar in dem Zimmer.

Bereits in Poes gleichnamiger Kurzgeschichte findet sich diese Zimmerflucht, auch wenn sie etwas anders beschrieben wird. Im Film liegen die Räume auf einer Achse, so dass sie bei offenen Türen fluchtartig hintereinander einsehbar sind. Poe beschreibt sie hingegen als verschachtelt und geknickt, sodass man schwerlich von einem ins nächste schauen könne. Außerdem erwähnt er sieben farbige Zimmer – im Film waren es, wohl aus Budgetgründen, nur noch vier. Ein grünes, ein blaues und ein fliederfarbenedes Zimmer fehlen:

„But first let me tell of the rooms in which it was held. There were seven — an imperial suite. In many palaces, however, such suites form a long and straight vista, while the folding doors slide back nearly to the walls on either hand, so that the view of the whole extent is scarcely impeded. Here the case was very different; as might have been expected from the duke's love of the bizarre. The apartments were so irregularly disposed that the vision embraced but little more than one at a time. There was a sharp turn at every twenty or thirty yards, and at each turn a novel effect. To the right and left, in the middle of each wall, a tall and narrow Gothic window looked out upon a closed corridor which pursued the windings of the suite. These windows were of stained glass whose color varied in accordance with the prevailing hue of the decorations of the chamber into which it opened. That at the eastern extremity was hung, for example, in blue — and vividly blue were its windows. The second chamber was purple in its ornaments and tapestries, and here the panes were purple. The third was green throughout, and so were the casements. The fourth was furnished and lighted with orange — the fifth with white — the sixth with violet. The seventh apartment was closely shrouded in black velvet tapestries that hung all over the ceiling and down the walls, falling in heavy folds upon a carpet of the same material and hue. But in this chamber only, the color of the windows failed to correspond with the decorations. The panes here were scarlet — a deep blood color.”<sup>299</sup>

Dieses Zitat zeigt, wie sorgsam Corman und sein Szenenbildner Daniel Haller viele Details

---

<sup>299</sup> Edgar Allen Poe. “The Masque of the Red Death.” In: Ders.. *The complete poems and stories of Edgar Allen Poe. With selections from his critical writings*. New York: Alfred A Knopf, 1951.² S. 284-388. Hier: S. 385.

der Beschreibung von Poe umsetzen, während sie einen Punkt exakt umkehrten: die Anordnung der Zimmer. Die Entscheidung für die gerade Zimmerflucht hat zwei Gründe, die durch die Bilder des Film ersichtlich werden: zum einen ist der Kamerablick diese Flucht entlang spannender, als würde hinter jeder Tür das Bild enden, zum anderen eignet sich diese Anordnung besser für Kamerafahrten parallel entlang der Zimmer.

Sieht man diese Zimmer als Ausdruck der 1960er Jahre und der psychedelischen Kultur, so muss man hierfür bereits Edgar Allen Poe Tribut zollen. Doch tatsächlich lösen die vier farbigen Zimmer in Zusammenspiel mit den restlichen Kulissen einen Aspekt ein, der im Rahmen der psychedelischen Stilmittel beschrieben wurde: die Psychedelik in der Ausstattung. Das hat natürlich damit zu tun, dass in den 1960er Jahren die Räume bunter wurden, sei es in Diskotheken, Cafés oder im Privaten. Wenn man bedenkt, dass sich die psychedelische Kunst über das Überbordende, das Dekorative, das Ornament, das kunsthistorische Zitat und den Kitsch fassen lässt, dann versteht man auch die Idee, dass sich das Psychedelische stark der Ausstattung bedient. Denn das psychedelische Interieur, das sich dieser Ausgelassenheit anpasst, hat auch immer die Funktion eines Rauschverstärkers. Hierzu passt in *The Masque of the Red Death* die karnevaleske Stimmung des Maskenballs und die Verkleidung, mit ihrer ununterbrochene Betonung der Farbigkeit. (Abb. 180) Gerade in jenen Aufnahmen der vier farbigen Zimmer, in welchen der Rote Tod durch sie hindurch gleitet, wirkt Prosperos Feier zu gleichen Teilen wie ein historisierendes Fest und wie eine gegenkulturelle Party. (Abb. 181) In keinem der sieben „Poe Filme“ ist der Zeitgeist der 1960er Jahre präsenter als in *The Masque of the Red Death*. Anna Powell beschreibt den Maskenball sehr schön als selbstgenügsames, gleichsam abstraktes Spiel der Farben:

„Costume plays a significant role in the film’s colour scheme, but décor has equal importance. Corman deploys a mise-en-scène of pure studio artifice with no attempt to realism. The moving figures are little more than animated colours themselves as they intermesh their kaleidoscopic patterns.“<sup>300</sup>

Es ist deutlich, dass die Ausstattung von *The Masque of the Red Death* nicht alleine Kulisse ist, die der Handlung dient. Corman und sein Kameramann Roeg geben ihr selbst viel Platz und inszenieren die Räumlichkeiten ebenso sehr wie die Schauspieler, vielleicht sogar etwas mehr.<sup>301</sup> Stewart Home schreibt: „The film, with its colour-coded chamber sequences and dazzling camerawork, owes both its power and its psychedelic credentials to

---

<sup>300</sup> Anna Powell. *Deleuze and Horror Film*. (Edinburgh: University Press) 2005. S. 139.

<sup>301</sup> Dies verwundert nicht, da Corman als „Kamera-Regisseur“ gilt. Er war immer so sehr mit der Einstellung des Bildes beschäftigt, dass er nie Spielanweisungen an seine Schauspieler gab.

Nicolas Roeg's cinematography."<sup>302</sup> Ariane Beyn schildert, auf welche Art die Filmemacher die psychedelischen Interieurs und Kulissen in Szene setzten:

„Nachtclubs und Villen haben fast immer mehrere Ebenen, so daß zunächst ein längerer Weg durch das visuelle Spektakel zurückgelegt werden kann. Oder es rennt jemand mehrmals hin und her und die Kamera darf sich mitbewegen - das konventionelle Kino schwenkte damals nicht ohne sichtbaren Anlaß durch die Kulissen.“<sup>303</sup>

Nun handelt es sich bei Prosperos Schloss zwar nicht um einen Nachtclub, doch Nicholas Roegs Kamera gibt sich ganz dem beschriebenen Staunen hin. Auch in *The Masque of the Red Death* dient die Handlung oftmals den Kulissen. Corman lässt sie mit ausführlichen Schwenks und Kamerafahrten immer wieder aufs Neue abtasten. Es sind immerhin die aufwendigsten Sets, die er bis dahin zur Verfügung gehabt hatte. Er zeigt den auffälligen, bunten Steinboden der Haupthalle aus starker Aufsicht (Abb. 156) und widmet vor allem der gerade beschriebenen, bunten Zimmerflucht große Aufmerksamkeit: Insgesamt sieben Mal folgt die Kamera den einzelnen Darstellern durch die bunten Räume. Prinz Prospero führt Francesca und das Publikum langsam und voller Stolz das erste Mal durch die Räume.<sup>304</sup> (Abb. 147-149) Dann nimmt Francesca den Weg alleine auf sich; des Nachts will sie das Geheimnis des letzten Zimmers lüften. Erschrocken von Prinz Prospero, der in einem Sarg schlafend plötzlich erwacht, rennt sie panisch zurück, während die Kamera dies vom schwarzen Zimmer aus beobachtet. (Abb. 150-155)

Auch der Rote Tod nimmt zweimal seinen Weg durch die Räume, während diese von der feiernden Gesellschaft des Prinzen bevölkert sind. Der psychedelische Gehalt der Zimmer nimmt durch die Farbigkeit der bunten Karnevalsgestalten noch weiter zu. (182-188) Als selbst Prinz Prospero die wahre Gestalt des Gastes erkannt hat, versucht er ihm zu entfliehen, er wankt durch die drei farbigen Zimmer in seine schwarze Kapelle. Eine schwankende Handkamera folgt ihm. (Abb. 189-191) Doch der Rote Tod macht auch vor einem Prinzen nicht halt. Damit endet diese psychedelische Party.

---

<sup>302</sup> Stewart Home. *Voices Green and Purple: Psychedelic Bad Craziiness and the Revenge of the Avant-Garde*. <http://www.stewarthomesociety.org/praxis/voices.htm> (letzter Zugriff: 20.09.2011)

<sup>303</sup> Ariane Beyn. „Psych-out.“

<sup>304</sup> Auch wenn sich *The Masque of the Red Death* im Vergleich zu den restlichen „Poe Filmen“ kaum mit den Bedingungen und Möglichkeiten der Wahrnehmung beschäftigt, so blitzt dieses Thema kurz auf, als Prospero Francesca in das erste, das gelbe Zimmer führt. Er erzählt die Geschichte seines Vaters, der einen guten Freund drei Jahre lang in diesem Zimmer gefangen hielt, worauf hin dieser die Farbe Gelb nicht mehr ertragen konnte. Weder den Anblick der Sonne noch zum Beispiel Narzissen. Als Francesca dies als grausam bezeichnet, kontert Prospero, dies sei keine Grausamkeit, sondern der Beweis für die Beeinflussbarkeit des menschlichen Geistes. Dem fügt er noch einen wichtigen Satz hinzu, der programmatisch für so viele (Anti-)Helden in Cormans Filmen ist: „Somewhere in the human mind, my dear Francesca, is the key to our existence. My ancestors tried to find it.“ Zitiert aus: *Satanas – Das Schloss der blutigen Bestie*. (Orig. *The Masque of the Red Death*) Regie: Roger Corman. (Deutschland: MGM Home entertainment) 2004. 00:18:30-0018:34.

Doch der rote Tod bringt die Farbigkeit des Festes in die verschleierte Landschaft des Morgengrauens. Als er sein Werk erledigt hat, spielt er Karten mit einem jungen Bauernmädchen. Nach und nach gesellen seine „Brüder“ hinzu. Der Tod ist nicht nur rot, sondern auch weiß, gelb, orange, blau und violett. (Abb. 192-194)

Neben dieser stark ausgeprägten Inszenierung der Kulissen und Kostüme, die an sich schon psychedelisch zu nennen ist, findet sich auch in *The Masque of the Red Death* eine weitere „fantasy sequence“, die ähnlich wie Guy Carrells Trip in *Premature Burial* von offensichtlich halluzinatorischer Natur ist.

#### 7.4.4 Julianas Trip zum Teufel

Diese „fantasy sequence“ zeigt eine alptraumhafte Vision in Grün und Blau. Sie bebildert Julianas Selbstopferung für – oder, in ihren Augen ihre Vermählung mit – Satan. Juliana befindet sich in der schwarzen Kapelle, betet satanische Verse und nimmt einen Schluck tieferer Flüssigkeit aus einem goldenen Becher zu sich – ein wahres „Teufelszeug“. (Abb. 157) Das Bild verschwimmt und wird in eine stark weich gezeichnete Einstellung überblendet. Man erkennt einen von Nebelschwaden durchwaberten Raum, der alternierenden Verzerrungen unterworfen ist. (Abb. 158/159) Aus dem Bildhintergrund schält sich die Silhouette Julianas, die sich an im Raum schwebenden Schleiern vorbei in den Bildvordergrund bewegt. Corman zeigt eine Einstellung ihrer Füße, auf Zehenspitzen laufend, und ihr immer wieder neugierig umherblickendes, nach Orientierung suchendes Gesicht. (Abb. 160-162) Dieser Übergangsritus erinnert stark an Mark Winthrops Abstieg in die Katakomben des Unbewussten in *House of Usher*.

Im nächsten Moment befindet sich Juliana auf einem Altar wieder. Gleich der jungen Dame auf Johann Heinrich Füßlis Bild *Der Nachtmahr* liegt sie langgestreckt auf dem Opfertisch, vor dem sie eben noch betete, doch der Raum um sie herum ist grün-blaue Rauschwelt. Nacheinander kommen aus dem Nebel vier exotisch anmutende Priester und Schamanen, die sie symbolisch aufschlitzen und opfern, nachdem sie ihre rituelle Handlung mit einem Tanz eingeleitet haben. Diese Bilder schneidet Corman wiederholt gegen das schmerz- (oder vielleicht lust-)verzerrte Gesicht Julianas. (Abb. 162-172)

An dieser Sequenz lässt sich auch eine technische Weiterentwicklung beobachten: Waren die Bildverzerrungen bei *House of Usher* noch durch Überblendungen mit Nebel angedeutet, findet man bei *Pit and the Pendulum* schräg verzerrte Bilder. Bei *Premature Burial* kommt durch die zwei alternierenden Farben Grün und Violett Bewegung in die

einzelnen Einstellungen. Während Julianas satanischem Trip ist das Filmbild – ganz so, als würde es durch eine wellige Wasseroberfläche gesehen – einer dauerhaft veränderten Verzerrung unterworfen. Julianas Gesicht, durch die Schreckensvisionen des Rituals zum Schrei verzerrt, wird durch die Wellenbewegungen des Bildes noch grotesker. (Abb. 163/164 und 169) Abermals wird diese „fantasy sequenz“ auf der Tonspur ausschließlich von Musik begleitet. Kristopher Spencer nennt die Musik von Mark Govenor, die die Bilder recht konkret untermalen, „Stravinsky-esque“.<sup>305</sup>

Die strahlende und reine Farbigkeit von *The Masque of the Red Death* lässt erst erkennen, wie relativ die Empfindung von Farbe ist. Gegen die Gedecktheit der „Realität“ schienen die Vorspanne und die „fantasy sequences“ der restlichen „Poe Filme“ geradezu leuchtend. Gegen die klare Farbgestaltung der restlichen Bilder von *The Masque of the Red Death* wirkt diese „fantasy sequence“ jedoch fast schon milchig-veschleiert.

Als Juliana aus ihrer bewusstseinsweiternden Erfahrung erwacht, fühlt sie sich erstarkt und selbstsicher. In feierlicher Leichtigkeit durchwandelt sie die drei farbigen Räume und blickt umher, als habe sie gelernt, neu zu sehen. (Abb. 173-178) Ihre Freude ist nur von kurzer Dauer, da sie unter dem Angriff eines Adlers verstirbt. (Abb. 179) Dies lässt sich natürlich als Warnung vor dem Trip verstehen, in dem Sinne, dass ihre Erfahrung letztendlich ihr Leben kostet. Es sei jedoch darauf hingewiesen, dass in einer vorangegangenen Sequenz Prinz Prospero einen abgerichteten Falken auf die Jagd schickte. Es ist also nicht der jenseitige Meister Satan, der Juliana tötete, sondern ihr ganz diesseitiger Prinz Prospero, der sie für den Verrat bestraft, da sie Francesca bei der missglückten Flucht geholfen hatte.

#### 7.4.5 Konklusion

Die „fantasy sequence“ zeigt sich auch bei diesem Film als der durchgängige Ort des Traumhaft-Halluzinatorischen, auch wenn seine Funktion hier weit weniger in der Handlung verankert ist als in den anderen „Poe Filmen“, in denen die „fantasy sequences“ immer konkrete Teile der Handlung reflektierten. Auch sonst zeigen sich einige Abweichungen von den Vorgängerfilmen. Ganz konkret schlägt sich das im Aussehen des Filmes nieder. Wie beschrieben ist dieser äußerst zeitgenössisch und ebenso psychedelisch. Natürlich lässt sich dies an den geänderten Produktionsbedingungen festmachen, andererseits geht es aber klar auf die Ausrichtung der Handlung und den emotionalen

---

<sup>305</sup> Vgl. Kristopher Spencer. *Film and television scores, 1950-1979*. 2008. S. 225.

Zustand des Protagonisten zurück. Da Prospero im Vergleich zu Usher, Medina und Carrell vor Selbstbewusstsein strotzt, ist seine Welt auch dementsprechend bunt und expressiv.

## 7.5 The Tomb of Ligeia

1964 schloss Roger Corman den Zyklus der „Poe Filme“, welchen er nie so geplant hatte, mit der Verfilmung von Poes Kurzgeschichte *Ligeia* ab. Dass die Reihe der „Poe Filme“ endete, hatte mehrere Gründe. Der wichtigste war ein kommerzieller; man stellte einen Rückgang bei den Besucherzahlen fest, der sich bereits bei *The Masque of the Red Death* abgezeichnet hatte. Der Markt war gesättigt und für die Exploitation-Meister von AIP gab es nichts mehr zu holen.<sup>306</sup> Zum anderen entwickelte sich besonders bei Roger Corman, aber auch bei Arkoff und Nicholson der Wunsch, sich zeitgenössischen Themen, speziell dem gesellschaftlichen Umbruch der 1960er Jahre zu widmen.<sup>307</sup>

Obwohl dieser Film also am Übergang zu jenen Werken Cormans steht, in denen er sich ganz konkret mit der Gegenkultur der 1960er Jahre beschäftigte, fällt *The Tomb of Ligeia* bei genauer Betrachtung aus dieser Untersuchung. Der Film enthält, wie ich zeigen werde, keine nennenswerten psychedelischen Aspekte. Er ist dennoch Teil dieser Analyse, da sich gerade in der Abweichung zu den vier vorhergehend beschriebenen Filmen sehr schön zeigt, wie und woran sich das Psychedelische festmachen lässt.

### 7.5.1 Synopse

In einem Prolog trägt Verden Fell seine Frau Ligeia zu Grabe. Ein Priester versucht dies zu unterbinden, doch der heilige Boden gehört Fell selbst, weswegen er sich über das Verbot des Priesters hinwegsetzt. Fell erklärt, dass seine Frau nicht in Frieden ruhen werde, weil ihr Wille stärker sei als Gott. Da sie sich weigert zu sterben, sei sie nicht wirklich tot.

Nach dem Vorspann folgt eine Fuchstreibjagd auf dem englischen Lande. Teil dieser Gesellschaft ist Rowena mit ihrem Verlobten Christopher. Rowena stiehlt sich von der Jagdgruppe davon und verirrt sich auf Fells Grund, zu dem die verfallene Ruine einer Abtei mitsamt dem Friedhof gehört. Von einer schwarzen Katze erschreckt reißt Rowenas Pferd aus und wirft sie auf Ligeias Grab ab. Verden Fell kommt hinzu und bringt die verletzte Rowena in sein Haus, um ihren verstauchten Fuß zu verbinden. Rowena ist von Verden angetan, während er einer befremdlichen Faszination unterliegt, da Rowena wie die blonde Version der schwarzhhaarigen Ligeia aussieht. Wie schon in *Premature Burial*

---

<sup>306</sup> Wie bereits in Zusammenhang mit *The Masque of the Red Death* erwähnt, glaubte Samuel Arkoff, dass das Zurückgehen der Zuschauerzahlen weniger am mangelnden Interesse des Publikums an neuen „Poe Filmen“ lag als vielmehr an Cormans neuem „künstlerischen“ Regiestil. Daher versuchte Arkoff, die „Poe Filme“ fortzusetzen, was ihm jedoch nicht viel Erfolg einbrachte.

Vgl. French. „California Gothic. The Corman / Haller Collaboration.“ 2008. S. 38.

<sup>307</sup> Vgl. McGee. Roger Corman. 1988. S. 54.

kommt es zu einer schicksalhaften Hochzeit. Verden und Rowena kommen jedoch auch in der Ehe nicht näher zusammen, da Verden noch immer an Ligeia gebunden ist, deren Geist sich einer schwarzen Katze bedient, um die Nachfolgerin Rowena zu attackieren. Als Verden an Rowena die Künste der Hypnotisierung demonstriert, bemächtigt sich Ligeia sogar des Körpers ihrer Nachfolgerin. Nach und nach stellt sich bei Rowena das Gefühl ein, dass Ligeia noch lebt. Sie erbittet sich Christophers Hilfe, dieser überprüft Ligeias Tod, indem er ihren Leichnam ausgräbt. Es stellt sich heraus, dass Verden eine perfekte Wachskopie von Ligeia begraben hatte. Der echte Leichnam liegt in einem geheimen Zimmer des Hauses, das Rowena zur gleichen Zeit entdeckt. Man erfährt, dass Verden von Ligeia hypnotisiert wurde, weswegen er jede Nacht in Trance zu ihrem Leichnam kommt, anstatt bei seiner Ehefrau zu sein. Rowena versucht, die Hypnose zu lösen, gibt sich als Ligeia aus und befiehlt dem immer noch umnachteten Verden, mit ihrem Tod die Bindung zu Ligeia zu vergessen, und lässt sich schließlich wie tot zu Boden fallen. Der Plan scheint aufzugehen und Verden wirft Ligeias Leichnam in das lodernde Feuer in der Mitte des Raumes, während nun die „tote“ Rowena aufgebahrt wird. Doch plötzlich erscheint Verden Ligeia im Hochzeitsgewand. Rasend vor Wut erdrosselt er sie. Doch bei einem genauen Blick hält Verden den Hals von Rowena zwischen seinen Händen. Während Rowena von Christopher aus dem Zimmer gebracht wird, beginnt der finale Kampf zwischen Verden und Ligeia in Form der schwarzen Katze. Diese beraubt Verden seines Augenlichts, bevor das ganze Anwesen – auch hier bleibt Corman seinen Standards treu – in loderndem Feuer untergeht.

### **7.5.2 Erweiterte Wahrnehmungen und der Rausch der Erzählung**

Die Figur des Verden Fell erinnert stark an Roderick Usher, beide sind hypersensible Visionäre. An dieser Stelle schließt sich der Kreis der „Poe Filme“. Während bei Roderick hauptsächlich sein allzu sensibles Gehör hervorsteicht, sind es bei Verden Fell die Augen, die er mit einer extravaganten Sonnenbrille schützen muss. Selbst das Sonnenlicht bereitet ihm große Schmerzen. (Abb. 195) Das Motiv der Hypersensibilität wird auch in diesem Film über eine solche einfache Bedeutung hinaus vertieft. Bereits beim ersten Aufeinandertreffen von Verden Fell und Rowena doziert dieser über die Begrenztheit der menschlichen Wahrnehmung. Als sie ihn fragt, ob er jemals lache, antwortet er mit „Only at myself“, als Rowena darauf die Floskel „I see“ folgen lässt, belehrt Verden sie: „You

keep saying ‚I see‘, but I think your vision is even more limited than mine.“<sup>308</sup> Ein ähnlicher Dialog entspinnt sich zwischen den beiden, als Rowena das zweite Mal in Verdens Haus zu Besuch ist, um eine Nachricht von Christopher zu übermitteln. Nun ist es Rowena, die über das langweilige Leben des ihr zugetanen Christopher lästert: „He is blinded in his way too, you know. His life being simply law and logic. To be so limited.“<sup>309</sup> Deutlicher lässt sich das Interesse an der „Selbstüberschreitung der menschlichen Existenz“ kaum formulieren.<sup>310</sup>

Während die Filme von *House of Usher* bis hin zu *The Masque of the Red Death* vom Anfang bis zum Ende stringent erzählt sind, sticht *The Tomb of Ligeia* gegen Ende hin durch eine komplexere Erzählstruktur hervor, was in vielen unterschiedlichen Texten der Sekundärliteratur erwähnt wird.<sup>311</sup> Alan Silver und James Ursini betonen, dass der Zuseher mit der schwierigen Aufgabe konfrontiert ist, gerade am Höhepunkt des Films reale von imaginierten Bildern zu unterscheiden:

„As the two women’s spirits struggle for possession of the one body and Fell runs to rescue Rowena, the film’s style becomes increasingly hallucinatory as shots are repeated, leaving the audience with a sense of oneiric [traumartig; d.V.] uneasy. Distinctions between the real and the imagined are further complicated for the viewer by Corman’s use of the same actress to play both Ligeia and Rowena.“<sup>312</sup>

Robert Murphy wiederum weist darauf hin, dass Corman mit *The Tomb of Ligeia* ein surreales Gemälde aus Träumen und Symbolen entworfen hat.<sup>313</sup> Diese Feststellung ist gewissermaßen eine Verteidigung der Erzählstruktur des Films: „but it is less that the film is incoherent than its structure is that of an overwhelming rich and complex dream.“<sup>314</sup> Ähnlich lässt sich Kevin Heffernans Kommentar einordnen, der in dem Film eine „flashback narrative structure“ erkennt, die er von Cormans Interesse am internationalen Autorenkino ableitet.<sup>315</sup> Rick Worland beschreibt *The Tomb of Ligeia* als „outlandish baroque“ und verweist im Speziellen auf die „fantasy sequence“, die seiner Meinung nach ein kaum getarnter Drogentrip ist.<sup>316</sup> Es ist auffällig, wie oft in diesen Beschreibungen entweder der traumhafte, oder der halluzinatorische Charakter des Films betont werden. Worland benennt die „fantasy sequence“ sogar deutlich und konkret als drogeninduzierten

---

<sup>308</sup> *The Tomb of Ligeia*. Regie: Roger Corman. (Deutschland: e-m-s GmbH) 2006. 00:13:36-00:13:40

<sup>309</sup> Ebd. 00:21:35-00:21:43

<sup>310</sup> Seeßlen und Jung. *Horror*. 2006. S. 18.

<sup>311</sup> Hierbei vernachlässige ich das etwas erklärungsbedürftige Ende von *Premature Burial*, Dort ist die Verwirrung des Publikums, wohl eher eine Drehbuchschwäche geschuldet.

<sup>312</sup> Silver and Ursini. *Roger Corman*. 2006. S. 223.

<sup>313</sup> Vgl. Robert Murphy. *Sixties British Cinema*. (London: BFI Publishing) 1992. S. 188.

<sup>314</sup> Ebd. S. 189.

<sup>315</sup> Vgl. Heffernan. *Ghouls, Gimmicks, and Gold*. 2004. S. 112.

<sup>316</sup> Vgl. Worland. „AIP’s Pit and the Pendulum: Poe as Drive-In Gothic.“ 2004. S. 297.

Albtraum. Und dennoch wage ich zu behaupten, dass dieser Film unter den hier untersuchten „Poe Filmen“ am wenigsten psychedelisch ist, auch wenn die Narration dafür passender als bei seinen Vorgängern wäre.

### 7.5.3 Die Rückkehr der Realität

Corman entfernt sich bei seinem letzten Film von der Interpretationsfolie von *House of Usher*, die bis zu *The Masque of the Red Death* die Grundlage seiner Adaptionen der Werke Poes war: die Betonung der Kulissen und die Künstlichkeit der dargestellten Welten, mit der Corman psychische Zustände und unbewusste Vorgänge darstellte. In *The Tomb of Ligeia* führte er dieses Prinzip nicht fort. Roger Corman betont, dass er das Konzept zu dem damaligen Zeitpunkt jedoch nicht für überholt oder falsch hielt. Vielmehr waren das Drehbuch als auch das eng kalkulierte Budget, das wenige Kulissen zuließ, ausschlaggebend für diese Entscheidung.<sup>317</sup> Anderen Quellen nach zu schließen war dies ein Zugeständnis an seinen Star Vincent Price, der an Originalschauplätzen drehen wollte. Price befand *The Tomb of Ligeia* daher als den gelungensten „Poe Film“. Roger Corman äußerte sich weitaus skeptischer und erklärte den neuen Ansatz – im Rückblick – für gescheitert:

„In order to make it somewhat interesting for me, I broke all of my rules. For instance, I had never wanted to shoot in real situations. [...] But with *Ligeia* I said, ‘Okay, I’m gonna show reality.’ We were into the English countryside [...]. It was very, very interesting. As a result, *Ligeia* had a very different look from the other Poe films, because it was the first and only time the sun ever shone in one of them – I did it just to see what would happen when I broke the rules. In retrospective, it gave the picture a good look, but I think the original theory was right: it was better to keep it a closed, dark world.”<sup>318</sup>

Ein Frühstück im Grünen, wie es Rowena mehrmals zu sich nimmt, wäre in den anderen „Poe Filmen“ undenkbar gewesen. (Abb. 196) Der Protagonist Fell verlässt seinen Grund und Boden, auch dies ist ein Novum. Nach ihrer Hochzeit machen Verden und Rowena einen Ausflug. Dieser führt sie nicht nur zu einem Spaziergang am Strand, sondern auch nach Stonehenge. (Abb. 197-199) Dadurch vergrößert Corman die diegetische Welt, die vorher auf Herrenhäuser und ihre unmittelbare Umgebung begrenzt war. Jenseits dessen schafft die Verwendung des mythologisch zwar aufgeladenen, doch tatsächlich existierenden Monuments eine Verbindung zur real existierenden Welt des Zusehers.

<sup>317</sup> Vgl. French, „California Gothic. The Corman / Haller Collaboration.“ 2008. S. 37.

<sup>318</sup> Corman zit. nach: DiFrance, Browne and Davis. *The Movie World of Roger Corman*. 1979. S. 34f.

Doch das Eindringen der Realität, das über einzelne Charaktere hinausgeht, wäre noch kein Grund dafür, *The Tomb of Ligeia* die psychedelischen Momente abzusprechen. Gerade im Gegensatz zu den Außenaufnahmen hätte Corman die inneren Vorstellungswelten der Protagonisten betonen können. Ausschlaggebend ist vielmehr, dass Corman die „neue“ Bildsprache auch in Szenen beibehält, die sich klar und deutlich mit inneren Erlebniszuständen befassen. Das betrifft den Kampf zwischen Rowena und Ligeia, in dem der Zuseher – zusammen mit Verden – halluziniert. Er verliert das Gefühl, was real und was imaginiert ist. Ebenso lässt sich die „fantasy sequence“ anführen, die sich diesmal nicht speziell vom restlichen Film abhebt.

#### 7.5.4 Ein letzter Erkenntnistraum

Um seine Tischgesellschaft von der Wirkung der Hypnose zu überzeugen, versetzt Verden seine Frau Rowena in Trance. Das Experiment gelingt: Rowena erinnert sich an ihre Tage als Kleinkind. Sie weiß Dinge, die sie unter normalen Bedingungen schwerlich wissen könnte, wie ihr Vater bestätigt. Doch plötzlich geschieht etwas Unvorhergesehenes: Rowena spricht mit Ligeias Stimme und ermahnt Verden: “Who knows the mysteries of the will? The will here in life which dies not, man need not kneel before the angels, nor lie in death forever, but for the weakness of his feeble will. I will always be your wife.”<sup>319</sup> Rowena sackt ohnmächtig zusammen, wird auf ihr Zimmer gebracht und zur Ruhe gebettet. Wie Winthrop in *House of Usher* fällt sie in einen tiefen Erkenntnistraum, der Geschehenes verarbeitet und Kommendes ankündigt.

Rowena findet sich in ihrem Zimmer wieder, ihr Hausmädchen übergibt ihr einen Strauß weißer Blumen. Zu beider Entsetzen ragt plötzlich der blutende Kopf eines toten Fuchses zwischen den Blüten hervor. Die schwarze Katze, Ligeias Geist, springt Rowena an und jagt sie aus dem Zimmer.

Die folgenden Bilder sind aus den vorhergehenden „fantasy sequences“ bekannt: Wie Winthrop, Elizabeth und Nicholas Medina oder auch Juliana durchstreift Rowena unruhig die Gemäuer des Hauses. Zielloos und doch gezielt, bestimmt einer verborgenen, fremden Ahnung folgend, durchstreift sie Verdens Herrensitz. Das verzerrte Knurren und der Schattenriss der Katze verfolgen sie. Sie stürmt durch eine Türe und findet sich auf einem von roten Blumen bedeckten Boden wieder. Das Blumenmeer wird zum roten Boden von Verdens privatem Studienzimmer, wo dieser seine Sammlung von exotischen,

---

<sup>319</sup> *The Tomb of Ligeia*. Regie: Roger Corman. 2006. 00:47:01-00:47:21

hauptsächlich ägyptischen Kunstschatzen aufbewahrt.<sup>320</sup> Verden erscheint, sie fallen sich in die Arme und küssen sich. Doch plötzlich wird Verden zu Ligeia, die versucht, Rowena zu erwürgen. Das Bild zoomt in Ligeias schwarzes Haar und blendet auf dem weißen Vorhang von Ligeias Bett auf. Die Kamera schwenkt nach rechts, dort liegt Rowena, den toten Fuchs auf ihrer Brust. (Abb. 200-210)

Corman findet hier außergewöhnlichere Bilder als in den „fantasy sequences“ der amerikanischen „Poe Filme“. Alleine der Blumenstrauß mit dem toten Fuchskopf, der Schattenriss der Katze oder das blutig rote Blütenmeer sind stark symbolisch aufgeladene Einstellungen. Die Bilder dieses Traums vignettiert Corman in unscharfen Rändern. Dies stellt eine Verbindung zu den älteren „fantasy sequences“ dar. Corman bleibt seinen Konventionen auch auf der Tonebene treu: abgesehen vom verzerrten Knurren der Katze sind die Bildern nur von expressiver Filmmusik unterlegt. Doch das markanteste Merkmal aller anderen „fantasy sequences“ fehlt, die herausgehobene Farbigkeit. Anstatt die Bilder schwarz-weiß aufzunehmen und im Anschluss ein- bzw. zweifarbig zu entwickeln, behandelten Corman und sein Kameramann die „fantasy sequence“ von *The Tomb of Ligeia* wie den restlichen Film.

### 7.5.5 Gedeckte Farben

Die Farbpalette, die *The Tomb of Ligeia* bestimmt, unterscheidet sich nicht nur in der „fantasy sequence“ von den Vorgängern. Es dominieren in den Außen-, wie Innenaufnahmen sehr weiche Pastelltöne, die sorgfältig aufeinander abgestimmt sind. Die expressiven, überhöhten Töne, welche in den amerikanischen „Poe Filmen“ einige Szenen bestimmten und die *The Masque of the Red Death* dominierten, wurden hier zugunsten von Braun- und Ockertönen aufgegeben.<sup>321</sup> Ganz entgegengesetzt zu den grau-blauen Tönen, welche die Trostlosigkeiten der anderen Filme in Szene setzten.

Natürlich waren es nicht nur die Originalschauplätze und Tageslichtaufnahmen in der englischen Provinz, die eine solche Änderung zur Folge hatten. Mitbestimmend war auch die Wahl des Kameramannes, der dem Film sein – innerhalb der „Poe Filme“ – sehr spezifisches Aussehen gab. Mit Arthur Grant verpflichtete Corman den Hauptkameramann

---

<sup>320</sup> Das ist das einzige Mal, dass in einem „Poe Film“ auf den Orientalismus zurückgegriffen wird, den Kupfer als prägend für die Vorstellungswelt des Opiomanen des 19. Jahrhunderts schildert.

Vgl. Kupfer. *Die künstlichen Paradiese*. 1996. S. 356.

<sup>321</sup> Vgl. Silver and Ursini. *Roger Corman*. 2006. S. 223.

der Hammer Studios.<sup>322</sup> Dessen Arbeit unterscheidet sich klar von der übersteigerten Farbdramaturgie eines Nicholas Roeg, aber auch von den Bildern, die Floyd Crosby für die amerikanischen „Poe Filme“ wählte. Gewissermaßen hielt der eher realistische Stil der Hammer-Produktionen über Grant Einzug in Cormans „Poe Filme“. Ein Vergleich von Cormans Filmen mit jenen von Hammer macht dies deutlich. Hierbei möchte ich mich auf eine Beschreibung von Robert Murphy beziehen, der die Unterschiede in der Bildsprache sehr treffend herausarbeitet:

„The ethos of realism which was to be so important to the British New Wave is unexpectedly evident at Hammer. Bernard Robinson's production design is suitable atmospheric, but his sets are essentially solid and realistic. [...] Color imposed a different set of values. Floyd Crosby, Roger Corman's cameraman on his Edgar Allen Poe films, bathes his characters in coloured light and obscures the semi-abstract sets in mists and shadows, but Hammer's cameramen were more cautious. Jack Asher's photography in *The Curse of Frankenstein* is restrained and muted, with only the guillotine silhouetted against a purple sky at the end to indicate his penchant for colour effects.”<sup>323</sup>

Während also Hammer farblich dezent und immer im Rahmen eines möglichen Realismus blieb, wählte Corman – abgesehen von *The Tomb of Ligeia* – den expressiven Weg. Die Farbe war bei ihm Träger von Information und Emotion. So bekam sie einen hohen Stellenwert. Corman nutzt die Farbe – und da liegt das große Missverständnis von Murphy – um den filmischen Realismus so gut als möglich zu untergraben. Die überbetonten Farben und die künstlich wirkenden Sets, die Murphy bemängelt, waren kein Versehen, sondern zentraler Bestandteil von Cormans „Poe Verständnis“. Bei *The Tomb of Ligeia* nähert sich Corman jedoch dem Realismus der Hammer-Filme an. Siehe da, die Bilder verlieren ihre psychedelische Gestalt.

### 7.5.6 Opium oder eine Prise LSD

Ausgehend von der Farbgestaltung sowie den halluzinatorisch-traumhaften Momenten der Narration möchte ich kurz auf zwei Positionen hinweisen, die sich beide mit dem „gothic cinema“ beschäftigen. Sie kommen zu zwei sehr unterschiedlichen Schlussfolgerungen, die für diese Untersuchung interessant sind. Gemäß Jonathan Rigby verzichtet Corman in *The Tomb of Ligeia* auf die Visualisierung der Opiumvisionen, welche bei Poe – im Speziellen

---

<sup>322</sup> Arthur Grant löste Jack Asher ab, der neben Regisseur Terence Fisher den Stil der Hammerfilme maßgeblich geprägt hatte. Grant führte jedoch die Arbeit von Asher konsequent weiter, so dass es hier zu keinem Bruch im Aussehen der Hammer-Filme kam.

<sup>323</sup> Murphy, *Sixties British Cinema*. 1992. S. 164.

in *Ligeia* – vorhanden sind: „Having confined his previous Poe films to deliberately stylised sets in an attempt to replicate the opium-fuelled extravagance of Poe's imagination, Corman decided to go out on location for *The Tomb of Ligeia*.“<sup>324</sup>

Genau andersherum sehen es Punter und Byron. Sie sind der Meinung, dass Corman die opiumgeschwängerte Welt des Edgar Allen Poe allenfalls in *The Tomb of Ligeia* leicht anklingen lässt, während er in den restlichen Werken darauf verzichtet:

„He [Corman] makes also little attempt, except in *The Tomb of Ligeia*, to invoke the drowsy, opiated tone of Poe, so that the films remain in a very real sense Corman's own. [...] the cycle is very much a self-consistent set of horror films, [...] within which elements of Poe are embedded but remade in ways that specifically resonate with key motifs in 1960s' culture.“<sup>325</sup>

Ich stimme Jonathan Rigby zu, dass von *House of Usher* bis *Premature Burial* eine Opiumbildlichkeit zu sehen ist. Zumindest, wenn man darunter eine verkünstlichte Welt versteht, die unter einen grauen Schleier fällt, wie es Alexander Kupfer beschreibt.<sup>326</sup> Dabei möchte ich jedoch nicht ausschließen, dass auch *The Tomb of Ligeia* in seinen gedeckten, oft genauso verschleierte ocker-braunen Tönen als Umsetzung einer Opiumerfahrung empfunden wird. Interessant ist, warum Punter und Byron dies für die vorangegangenen Filme ausschließen. Sie betonen Cormans eine eigene Sprache, die sie insbesondere über die Schlüssel motive der Kultur der 1960er Jahre definieren. Ich verstehe dies folgendermaßen: Da Corman seinen Filmen teilweise eine psychedelische, von der Pop Art geschulte Bilderwelt überstülpt, scheint es für Punter und Byron unmöglich, darin die Opiumräusche eines Edgar Allen Poe zu sehen. Dies lässt sich auf Benshoff zurückführen, der sagt, dass jede Droge anders wirkt und daher andere filmische Umsetzungen bedingt.<sup>327</sup> Das ist natürlich richtig. Doch Cormans Filme sind weder vollkommen das eine, noch das andere. Sie sind eine Mischung aus beidem, aus den opiatstimulierten Welten von Edgar Allen Poe und der präpsychedelischen Bildsprache der 1960er Jahre.

---

<sup>324</sup> Jonathan Rigby. *English gothic: a century of horror cinema. Third Edition*. (London: Reynolds & Hearn) 2004. S. 140.

<sup>325</sup> Punter and Byron. *The Gothic*. 2004. S. 67.

<sup>326</sup> Vgl. Kupfer. *Die künstlichen Paradiese*. 1996. S. 345.

<sup>327</sup> Vgl. Kapitel 2

## 8 Resümee

Diese Arbeit nahm die gehäuften Hinweise auf psychedelische Aspekte in den „Poe Filmen“ Roger Cormans unter die Lupe. Es ging darum herauszufinden ob sie einer genaueren Überprüfung standhalten würden. In den fünf vorangegangenen Untersuchungen habe ich die unterschiedlichen Möglichkeiten aufgezeigt, das Psychedelische in Cormans „Poe Filmen“ zu erfassen und zu beschreiben. Obwohl die „Poe Filme“ zu jener Kategorie Film gehören, die keine direkten Referenzen auf Rauschdrogen in sich tragen, zeigte sich, dass sie dennoch als Rauschfilme begriffen werden können. Unterschiedliche Details begründeten diese Annahme. Daher ließen sich diese Anspielungen nicht immer anhand eines einzigen Ansatzes (be-)greifen. Es waren immer wieder – manchmal dezente, manchmal stärkere – Verschiebungen zu beobachten. So ist es angebracht, die einzelnen Ergebnisse zusammenzufassen und zu strukturieren. Ausgangspunkt war Roger Cormans Rezeption und Interpretation der Werke Edgar Allen Poes, die am Beispiel von *House of Usher* ausführlich geschildert wurde. Diese legte er seinen filmischen Adaptionen zu Grunde und so zieht sich dieser Ansatz wie ein roter Faden durch sämtliche „Poe Filme“. Corman verstand Poes Texte als Einblick in das Unbewusste und versuchte, sie anhand seiner Kenntnisse über Sigmund Freud und die Psychoanalyse zu fassen.<sup>328</sup> Corman war mit der Umsetzung seiner Theorien in *House of Usher* außerordentlich zufrieden, so dass der Erstling die Basis für die restlichen „Poe Filme“ bildete. In den folgenden Filmen griffen er und seine Drehbuchautoren oftmals mehr auf *House of Usher* zurück, als auf die namensgebenden Texte von Poe. Insbesondere *Pit and the Pendulum* und *Premature Burial* sind zwei weitere Variationen von *House of Usher*. Um Cormans Interpretation noch einmal deutlich vor Augen zu haben, sei ihm das Wort erteilt:

„[*The Fall of the House of Usher*] was a projection of Roderick Usher’s fevered and deranged mind, or more precisely, it was an emanation of the unconscious mind of Poe himself. There are no eyes in the unconscious and so I thought the film should be all interior or, if exterior were necessary, they should be set at night. I told my cast and crew: I never wanted to see ‘reality’ in any of these scenes. If I go exterior, there should be something out of the ordinary.”<sup>329</sup>

Ohne diesen Ansatz hätten die „Poe Filme“ wohl eine ganz andere Gestalt; man würde

---

<sup>328</sup> Die wichtigste Figur für eine psychoanalytische Deutung von Edgar Allen Poes Werken ist Marie Bonaparte. Wie ich zeigen konnte ist ihr Einfluss auch in literaturwissenschaftlichen Analysen deutlich spürbar. Vgl. Kapitel 5.6

<sup>329</sup> Corman and Jerome. *How I made a hundred movies in Hollywood and never lost a dime*. 1998. S. 81.

wahrscheinlich vergeblich nach psychedelischen oder rauschhaften Stilelementen in ihnen fahnden. Um auf das Unbewusste zurückzugreifen, muss die Vorherrschaft des rationalen Wachbewusstseins eingeschränkt werden. Es wurde deutlich, welches wichtige Instrument, welche wirksame Methode der Rausch für dieses Vorhaben sein kann. So stellt sich die Künstlichkeit der „Poe Filme“ nicht nur als Verbildlichung des Unbewussten dar, sondern ebenso als das – auf Baudelaire zurückgehende – künstliche Paradies des Rausches.

Doch die Künstlichkeit ist nicht die einzige Erklärung. Corman erkannte in seiner Herangehensweise das Potential für Experimente. Indem er sich konkret auf die inneren Welten seiner Protagonisten verlegte, fühlte er sich in seinen Gestaltungsmöglichkeiten befreit: „In horror, where you try to present an interior dream or psychological state, you are free to use any cinematic technique. You are limited only by your creativity, the schedule, and the budget.“<sup>330</sup> Nun ist es unübersehbar – und das ist keinesfalls abschätzig gemeint – dass Corman recht schnell an die Grenzen seiner Budgets und seiner Drehzeiten stieß, weswegen die psychedelischen Stilelemente teilweise etwas schmal wirken. Wer weiß, zu welchen Bildern Corman mit heutiger Technik oder höheren Budgets gefunden hätte? Dennoch schaffte er es, mit seinen begrenzten Mitteln die filmtechnischen Möglichkeiten auszuloten – er fand zweifellos spannende und zeitgemäße Bilder. Cormans Interesse galt einer steten Weiterentwicklung, wie sich an den „fantasy sequences“ erkennen ließ. Die Färbungen und optische Verzerrungen wurden von *House of Usher* bis hin zu *The Masque of the Red Death* immer ausgefeilter. Gerade dieser Ansatz, filmtechnische Möglichkeiten und Tricks zu erproben, führte dazu, dass die präpsychedelische Bildsprache in die „Poe Filme“ gelangte. Corman spricht selbst davon, dass ein wichtiger Teil der „Poe Filme“ darin bestand, ausgefallene Bilder zu finden.<sup>331</sup> Hierbei gilt das Augenmerk nicht nur den „fantasy sequences“. In den ersten beiden Filmen dehnte Corman seine Experimentierlust ebenso auf den Vor- und Abspann aus. Leider verfolgte er das – abgesehen von einem kurzen Aufflackern in *The Raven* und *Tales of Terror* – nicht weiter.<sup>332</sup> Während die Filme im Allgemeinen als rauschhaft zu verstehen sind, sind es gerade die verfremdeten Bilder, die psychedelische Züge tragen. Warum dies kein Widerspruch ist, will ich kurz erläutern.

Die „Poe Filme“ haben deutlich gezeigt, dass Rausch nicht gleich Rausch ist. Es gibt zwar bestimmte Merkmale, welche die unterschiedlichen Rauscherfahrungen miteinander teilen, doch, um nochmals auf Benschhoff zurückzugreifen: Es gibt durchaus substanzielle

---

<sup>330</sup> Ebd. S. 81.

<sup>331</sup> Vgl. Roger Corman im Interview mit Katja Nicodemus: „Hau ab, so schnell du kannst!“

<sup>332</sup> Dafür findet sich ein schöner, ähnlich psychedelischer Vorspann in *Die, Monster, Die!* (1965), dem Regiedebüt von Cormans hervorragendem Szenebildner Daniel Haller, natürlich produziert von Roger Corman.

Unterschiede in der Wirkungsweise von Drogen und somit in ihrer filmischen Reproduktion. Für die „Poe Filme“ bedeutet dies konkret, dass man einerseits opiatstimulierte und andererseits psychedelische Tendenzen findet. Manchmal lassen sich diese klar voneinander trennen, anderenorts wird dies schwieriger. Wie gezeigt wurde, lassen sich die Rauschwelten des Opiums direkt aus den Werken Edgar Allen Poes ableiten. Die psychedelische Bilderwelt hingegen erweist den wichtigsten Rauschdrogen der 1960er Jahre ihre Referenz, wobei nicht wirklich geklärt werden konnte, wie sie in die „Poe Filme“ gelangten. Gewisse Bilder drängen sich von selbst auf, wie es die Floskel „es hing etwas in der Luft“ treffend ausdrückt.

Wie sich in Bezug auf *The Tomb of Ligeia* gezeigt hat, sind die speziell psychedelischen Momente eher auf der Ebene der Bilder zu finden, während die allgemein rauschhaften ebenso in der Handlung und den Charakteren versteckt sind. Da dies etwas komplex klingt, möchte ich es näher ausführen. Bleiben wir zuerst bei den Bildern. Hier habe ich den Großteil der „fantasy sequences“, sowie Vor- und Abspann von *House of Usher* und *Pit and the Pendulum* als besonders psychedelisch beschrieben. Einerseits lag dies an den verfließenden, verschwimmenden oder verzerrten Formen, die mit der Rauscherfahrung einhergehen. Diese beziehen sich sowohl auf den psychedelischen, als auch einen opiatstimulierten Rausch.<sup>333</sup> Der andere wichtige Punkt ist die Verwendung der Farbe, denn in Bezug auf das Farberleben unterscheiden sich der psychedelische Rausch und der Opiumrausch klar und deutlich voneinander, wie Alexander Kupfer beschreibt:

„Da Farben einen der stärksten visuellen Reize bewirken, erfährt auch ihre Wahrnehmung im Rausch eine besondere Akzentuierung. Unter dem Einfluß halluzinogener Drogen erscheinen sie wesentlich intensiver und von einem inneren Licht erfüllt, das sie erglühen läßt.“<sup>334</sup>

„Ganz anders wird die Farbwahrnehmung im Opiumrausch beeinflusst, in dem Pastelltöne überwiegen und die Umgebung in einem leuchtenden, nebelartigen Dunst erscheint. Die Wahrnehmung individueller Farben scheint gegenüber einem alles durchwirkenden milchigen Glanz zurückzutreten.“<sup>335</sup>

In den beiden ersten Filmen fand man diese Abweichung in der Bildsprache zwischen dem Vor- und Abspann sowie den „fantasy sequences“ auf der einen Seite und den dargestellten Welten der „normalen“ Handlung auf der anderen Seite. Noch deutlicher wurde der nebelhafte Schleier, der die Lebenswelt der Protagonisten umgibt in *Premature Burial*. Gegen die graue Welt des Guy Carrell schien seine halluzinatorische Vision strahlend farbig. Allerdings zeigte sich am Gegenbeispiel von *The Masque of the Red Death* wie

---

<sup>333</sup> Vgl. Kupfer. *Die künstlichen Paradiese*. S. 251f.

<sup>334</sup> Ebd. S. 147.

<sup>335</sup> Ebd. S. 250.

wichtig der Kontext für das Farberleben ist. Zwischen den bunten, überbordenden Bildern aus Prosperos Schloss schien Julianas Trip plötzlich seinerseits verschleiert, wie unter einem „leuchtenden, nebelartigen Dunst“ verborgen. Da gerade Guys und Julianas Vision farblich sehr eng miteinander verknüpft sind, ließe sich somit auch Guys Trip der Farbigkeit des Opiumrausches zuschreiben, nimmt Guy doch, als einziger Protagonist der „Poe Filme“ Laudanum. Das ist einer der Punkte, an dem es wieder schwierig wird, den Rausch vom Rausch zu trennen. Eindeutig psychedelisch wird Corman dann, wenn er auf klare, leuchtende Farben zurückgreift. In den oben beschriebenen Bildern von *House of Usher* sowie *Pit and the Pendulum*, aber auch in der karnevalesken Ausstattung von *The Masque of the Red Death*. Obwohl die Assoziation bei den „fantasy sequences“ von *Premature Burial* und *The Masque of the Red Death* in beide Richtungen des Rausches gehen kann – psychedelisch oder opiumstimuliert – sehe ich sie im Kontext aller „Poe Filme“ doch eher als psychedelisch.

Ein Aspekt, der sich ausschließlich auf den Opiumrausch beziehen lässt, ist das Grundthema des Lebendig-Begraben-Seins, das Corman nicht erst in *Premature Burial* thematisierte, sondern beginnend mit *House of Usher* alle Filme bestimmte. Die einzige Ausnahme hierbei war *The Masque of the Red Death*. Alexander Kupfer beschreibt die Lähmung der Willenskraft, die daraus entstehende Isolation sowie das Gefühl des Eingesperrt-Seins als häufige Merkmale eines Drogenrausches. Ganz konkret bezieht er sich hierbei auf Edgar Allen Poe und leitet das Motiv des Lebendig-Begraben-Seins von diesen Rauscherfahrten ab.<sup>336</sup> Kupfer bezeichnet diese Agonie als die Schattenseiten der künstlichen Paradiese.<sup>337</sup> Es ist genau dieser Punkt, der mich – wie in der Einleitung erwähnt – anfangs daran zweifeln ließ, die „Poe Filme“ auf der Ebene der Handlung und der Charaktere als psychedelisch zu verstehen. Dies weicht so deutlich von den Beschreibungen des psychedelischen Erlebens, aber auch der psychedelischen Kunst selbst ab. Nimmt man noch einmal Masters und Houston zur Grundlage, wird deutlich wieso es schwierig ist, in hier psychedelische Tendenzen zu erkennen: „Passives, Statisches, Kontemplatives gibt es hier nur selten. Diese Kunst ist dionysisch, ekstatisch und energiegeladen;“<sup>338</sup> Der Agonie des Opiums steht im Halluzinogenrausch eher das lebhaftes und dynamische gegenüber. Doch die Protagonisten in Cormans „Poe Filmen“ sind von Passivität gezeichnet. Sie sind in ihren eigenen Welten gefangen, in und an denen sie scheitern. Ihr Leben ist von äußeren Kräften vorgegeben, gegen die sie sich nicht auflehnen können. Hier übersetzt Corman die Atmosphäre von Poes Geschichten fraglos effektiv und

---

<sup>336</sup> Vgl. Ebd. S. 346.

<sup>337</sup> Vgl. Ebd. S. 255f.

<sup>338</sup> Masters and Houston. „Kunst und psychedelische Erfahrung.“ 1969. S. 81.

gelungen in das Medium Film. Auch lässt sich feststellen, dass dies deutlich rauschhafte Züge trägt. Doch ebenso präzise lässt sich sagen, dass dieser Punkt definitiv nicht psychedelisch ist, einer solchen Deutung eigentlich sogar zuwider läuft.

Eine letzte Qualität des Drogenrausches, die häufiger Bestandteil der Filme war, ist die „auffällige Schärfung der Sinne und Eindruck eines wesentlich klareren Sehens.“<sup>339</sup> Dies lässt sich anhand von Bildern darstellen, oder über die Handlung erzählen. Corman entschied sich gegen die Bilder – jedes Rauschbild in den „fantasy sequences“ ist, zumindest an den Bildrändern, durch Unschärfe gekennzeichnet.<sup>340</sup> Primär ist dieses Motiv in den „Poe Filme“ auf der Ebene der Handlung und Charaktere angelegt. Roderick Usher sieht und empfindet Dinge, an deren Existenz Winthrop nicht einmal im Entferntesten denken mag. Auch Verden Fell führt mit Rowena ein Gespräch über die Möglichkeiten und Unmöglichkeiten der Wahrnehmung, ihre Grenzen und ihre Erweiterungen. Diese Hypersensibilität tragen die Figuren Usher und der Erzähler von *Ligeia* bereits bei Poe in sich. Auch Guy Carrell bleibt von ihr nicht verschont und versucht, seine visionären Empfindungen wie Roderick Usher in seinen Bildern zu fassen und zu verarbeiten. So fanden die Malereien des psychedelischen Künstlers Burt Shonberg ihren Weg in diese beiden „Poe Filmen“. In Cormans Filmen verweisen diese Figuren ebenso auf die Sehkraft des Opiums, als auch auf die zeitgenössische Variante der Bewusstseins- und Wahrnehmungserweiterung der 1960er Jahre, die psychedelischen Drogen.

An den Punkt der Hypersensibilität möchte ich auch unter einem anderen Gesichtspunkt anknüpfen. Corman war geeignet für die Verfilmung von Poes Werken, da er mit diesem die Faszination für die Möglichkeiten und Grenzen einer tieferen, geschärften Wahrnehmung teilte. Dies zeigt sich bei einem Blick auf Cormans Gesamtwerk als Regisseur. Immer wieder taucht das Motiv der geschärften Wahrnehmung, insbesondere des Sehens, auch jenseits der „Poe Filme“ auf. Eine Tatsache, die Corman selbst nicht entging, auch wenn er keine Antwort auf ihre Herkunft zu geben vermag.<sup>341</sup> Am deutlichsten formuliert Corman dieses Interesse in seinem Science-Fiction-Horror-Film *X – The Man with the X-Ray Eyes*, der 1963, also zwischen den „Poe Filme“ entstand. Dieser Film ist ein untrüglicher Beweis dafür, dass Cormans Interesse mehr den Anti-Helden Usher, Carrell und Fell galt als all jenen Winthrops, deren Denken allzu limitiert, weil allzu

---

<sup>339</sup> Kupfer. *Die künstlichen Paradieste*. S. 345.

<sup>340</sup> Wobei dies nicht unbedingt den geschärften Empfindungen des Rausches widerspricht. Denn die Klarheit dieser Empfindungen kommt nicht durch das Überblicken des Großen zustande, sondern durch die Fokussierung auf das Detail: „Aus der Sicht des Naturwissenschaftlers beruht das Erlebnis dieser erstaunlichen ‚Sehschärfe‘ auf einer Einengung des Gesichtsfeldes, die einen großen Bereich der gewohnten Perspektive verschwimmen und unkenntlich werden läßt.“ Zit aus: Kupfer. *Die künstlichen Paradieste*. 1996. S. 246.

<sup>341</sup> Vgl. Silver and Ursini. *Roger Corman*. 2006. S. 202

rational war. Protagonist in *X* ist der Forscher Dr. Xavier, der ein Serum entwickelt, das die Sensibilität der Augen ausdehnt. Der Selbstversuch lässt ihn in Folge durch Dinge hindurchblicken.<sup>342</sup> Seine Erfindung erweist sich als nützlich, indem Dr. Xavier einem Kind das Leben rettet, weil nur er mit seinen Augen die richtige Diagnose stellen konnte. Dennoch wird er von seinen Kollegen angefeindet. Als ihm die Stiftung, die sein Projekt finanzierte, die Unterstützung entzieht, überschlagen sich die Ereignisse. Bei einem Unfall stößt Xavier seinen besten Freund aus dem Fenster und muss abtauchen. In der Illegalität verliert er die Kontrolle über seinen Konsum des Serums. Zu guter Letzt kratzt er sich die Augen aus, da er zuviel sieht.<sup>343</sup> Es ist offensichtlich, dass Dr. Xavier ein Alter Ego von Roderick Usher und Verden Fell ist.<sup>344</sup>

Ein weiterer Charakter, der zu dieser Genealogie der hypersensiblen Seher zu rechnen ist, ist der Werberegisseur Paul Groves, dessen Trip Roger Corman im gleichnamigen Film *The Trip* zeigt. Wie Gary Morris beschreibt, ist diese Verknüpfung der Protagonisten nicht nur ihren hypersensiblen Charakterzügen geschuldet, sondern auch der Gestalt der Filme: „The elaborate color design of the Poe films, *The Trip*, and *X – The Man with the X-Ray Eyes*, fleshes out the mental landscape of suffering characters like Roderick Usher, Paul Groves, and Dr. Xavier.“<sup>345</sup> Dies bringt eine neue Erkenntnis, wenn es um die Frage geht, ob und warum die „Poe Filme“ psychedelische Stilelemente aufweisen. Hier zeigt sich, dass der 1967 entstandene LSD-Film *The Trip* sich rückwirkend auf die „Poe Filme“ auswirkt. *The Trip* war der erste Spielfilm aus dem weiteren Umfeld von Hollywood, der sich mit LSD und der dazugehörigen Kultur befasste. 1967 ein ebenso naheliegendes wie kontroverses Thema. Es ist verständlich, dass dies dazu verleitet, in Roger Corman vorangegangenen Filmen nach Spuren zu suchen, die seine Sensibilität für diese spezielle Thematik voraussagten. Corman selbst trägt seinen Anteil zu dieser Verknüpfung bei. In seiner Autobiographie weist er darauf hin, dass er in *The Trip* ganz konkret auf seine „Poe Filme“ zurückgegriffen hat. Im Zuge der Recherche hierfür nahm er einmalig LSD und hatte einen außerordentlich guten Trip, der Gegenstand vieler Anekdoten ist. Er wollte in *The Trip* jedoch beide möglichen Seiten der psychedelischen Erfahrung zeigen und baute daher die Bilderwelt seiner „Poe Filme“ ein:

---

<sup>342</sup> Bei einer Einführung zu *X – The Man with the X-Ray Eyes* im Münchner Werkstattkino am 19.06.2011 erzählte Corman, dass er zuerst überlegte, die Geschichte anders zu begründen. Die erste Fassung handelte von einem Jazzmusiker, dessen Wahrnehmungsschärfung durch einen Drogencocktail hervorgerufen wird. Corman entschied sich dann jedoch für die seriöse Variante des Wissenschaftlers.

<sup>343</sup> Stevenson deutet den Film als warnendes Beispiel für den Umgang mit psychedelischen Substanzen. Ich sehe darin eine deutliche Parallele zur Geschichte von LSD. Dr. Xavier scheitert nicht an seiner Erfindung, sondern an den widrigen Umständen, welche die weitere Erforschung unmöglich machen. Die Gesellschaft will die Möglichkeiten, die in seiner Erfindung schlummern, nicht akzeptieren.

<sup>344</sup> Vgl. Silver and Ursini. *Roger Corman*. 2006. S. 201

<sup>345</sup> Morris. *Roger Corman*. 1985. S. 70.

“My trip was so good, in fact, I decided that when I shot the movie it would have to show some bumper scenes or else the film would seem totally pro-LSD. So I consciously went back to some of the imagery of horror from my Poe films to represent the bad end of acid tripping.”<sup>346</sup>

Lässt man diese Aussage so stehen, gibt man Benschhoff und seiner negativen Verknüpfung von Horror und psychedelischem Rausch Recht.<sup>347</sup> Auch wenn dies Corman's erster Impuls für die Verwendung der „Poe Stilistik“ in *The Trip* gewesen sein mag, so scheint es mir weitaus sinnvoller diese Verknüpfung anhand der oben beschriebenen thematischen Überschneidung zu verstehen; jenen suchenden Charakteren, die sich in die Welt des eigenen Bewusstseins hinab begeben, um aus sich selbst Erkenntnis zu schöpfen. Doch Paul Groves ist nicht nur das Alter Ego von Usher oder Fell, sondern wie Gary Morris ausführt auch von Roger Corman selbst:

“The use of the Poe motifs in the sequence leading up to this further validates the Paul Groves-Corman connection, as the things Paul ‘experiences’ are images that demonstrably come out of his mind, but that actually came out of Corman’s mind since they are lifted from the director’s own Poe films.”<sup>348</sup>

Morris leitet dies aus der Verwendung der „Poe Motive“ ab. Ich schließe daraus, dass die „Poe Motive“ Teil des Films wurden, weil sie so sehr Teil des Regisseurs Corman waren, dass er sie an sein Alter Ego Groves weiterreichen musste.

Ausgehend von dieser Überlegung besteht die Möglichkeit, die Verbindung von *The Trip* und den „Poe Filmen“ in zwei Richtungen zu deuten. Einerseits lässt sich feststellen, dass die „Poe Filme“ die Grundlage für die späteren gegenkulturellen Filme wie *The Trip*, aber auch *Wild Angels* oder *Gas-s-s* waren. Andererseits lässt sich erschließen, dass die „Poe Filme“ erst durch die späteren Filme Corman's als psychedelisch gelesen werden konnten. Nun mag diese Pattsituation auf den ersten Blick als Manko erscheinen, doch ich weise darauf hin, dass dies einen wichtigen Teil der psychedelischen Rauschkultur widerspiegelt. Dave Hickey beschreibt, dass die psychedelische Kunst nicht nur Folge der psychedelischen Erfahrung war, sondern auch ihre Ursache.<sup>349</sup> Daran angelehnt kann man *The Trip* nicht nur als Folge der „Poe Filme“ sehen, sondern auch als die Ursache dafür, in ihnen psychedelische Elemente wiederzufinden. Dies ist ein Beispiel dafür, dass Filmgeschichte auch bedeutet, Filme immer wieder durch andere Filme neu sehen zu lernen, aber auch dafür, dass sich das Psychedelische in Kunst und Kultur nicht nur über Stilistiken, sondern ebenso sehr über die Assoziation fassen lässt.

---

<sup>346</sup> Corman and Jerome. *How I made a hundred movies in Hollywood and never lost a dime*. 1996. S. 146.

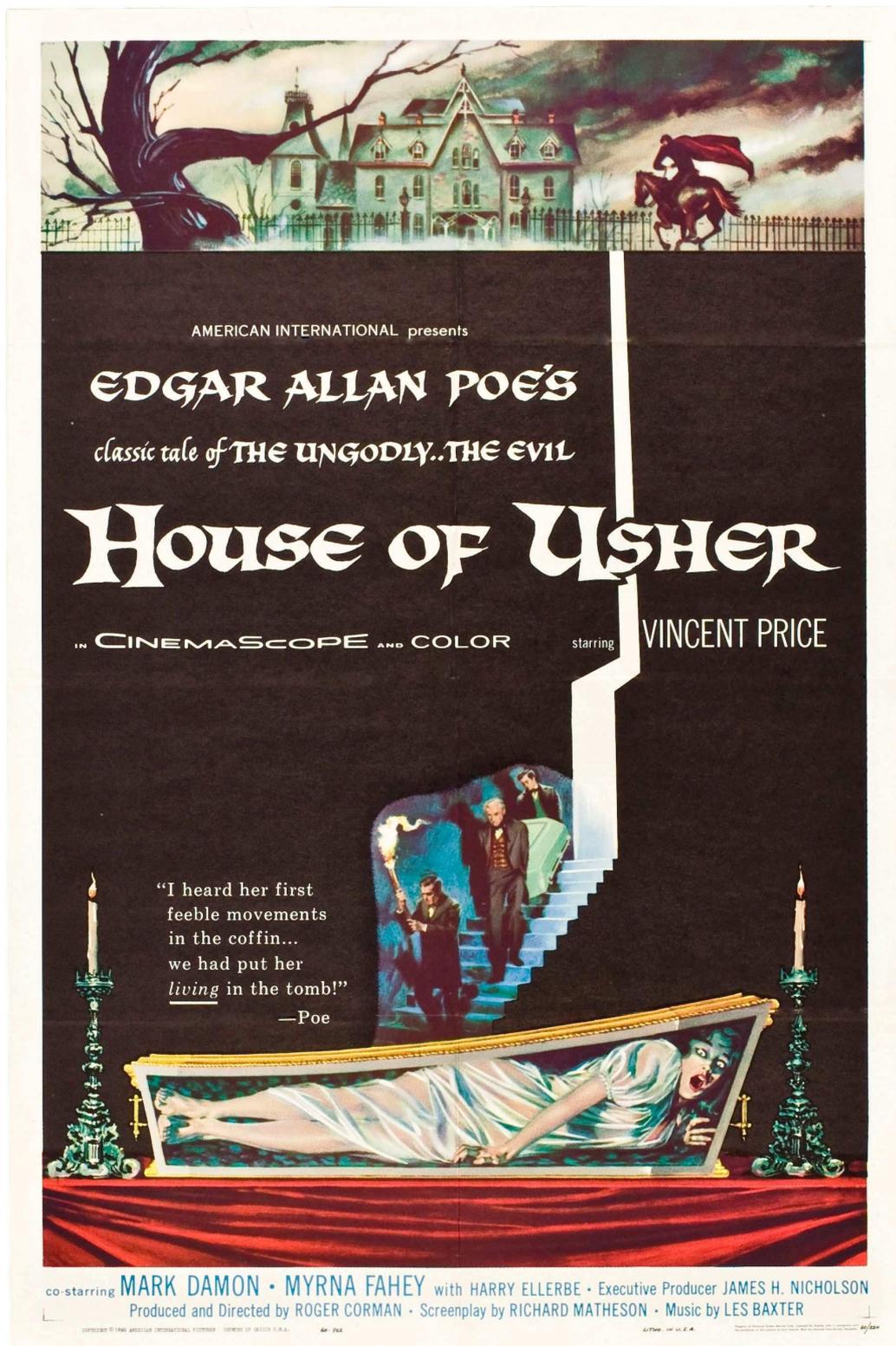
<sup>347</sup> Vgl. Kapitel 4.5

<sup>348</sup> Morris. *Roger Corman*. 1985. S. 73.

<sup>349</sup> Vgl. Kapitel 3.9

## 9 Abbildungen

### 9.1 House of Usher



Aus: [http://www.wrongsideofheart.com/wp-content/gallery/posters-h/house\\_of\\_usher\\_poster\\_01.jpg](http://www.wrongsideofheart.com/wp-content/gallery/posters-h/house_of_usher_poster_01.jpg)  
(Letzter Zugriff: 20.09.2011)



Abb. 1: House of Usher; 00:00:22



Abb. 6: House of Usher; 00:00:44



Abb. 2: House of Usher; 00:00:29

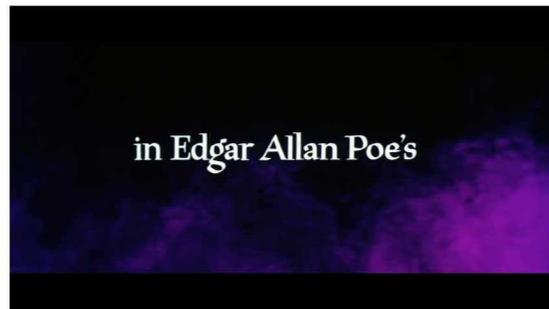


Abb. 7: House of Usher; 00:00:47



Abb. 3: House of Usher; 00:00:33



Abb. 8: House of Usher; 00:00:52

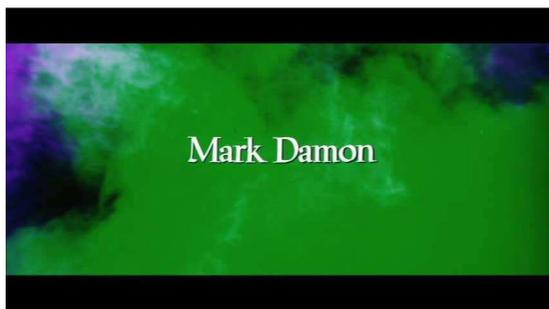


Abb. 4: House of Usher; 00:00:36



Abb. 9: House of Usher; 00:01:29



Abb. 5: House of Usher; 00:00:40



Abb. 10: House of Usher; 00:01:41



Abb. 11: *House of Usher*; 00:08:16



Abb. 16: *House of Usher*; 00:39:42



Abb. 12: *House of Usher*; 00:21:27



Abb. 17: *House of Usher*; 00:56:17



Abb. 13: *House of Usher*; 00:39:12



Abb. 18: *House of Usher*; 00:56:25

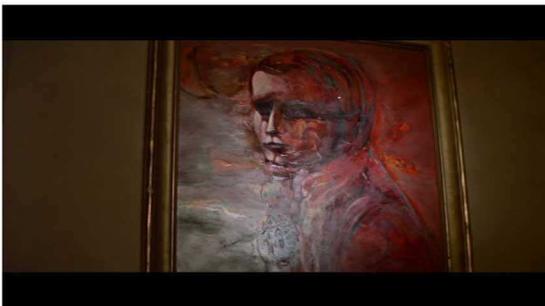


Abb. 14: *House of Usher*; 00:39:27



Abb. 19: *House of Usher*; 00:58:51

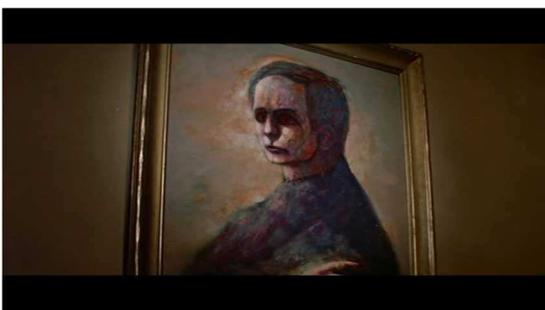


Abb. 15: *House of Usher*; 00:39:38



Abb. 20: *House of Usher*; 00:59:03



Abb. 21: House of Usher; 00:59:22



Abb. 26: House of Usher; 01:00:22



Abb. 22: House of Usher; 00:59:39



Abb. 27: House of Usher; 01:00:37



Abb. 23: House of Usher; 00:59:46



Abb. 28: House of Usher; 01:00:52



Abb. 24: House of Usher; 00:59:59



Abb. 29: House of Usher; 01:01:36

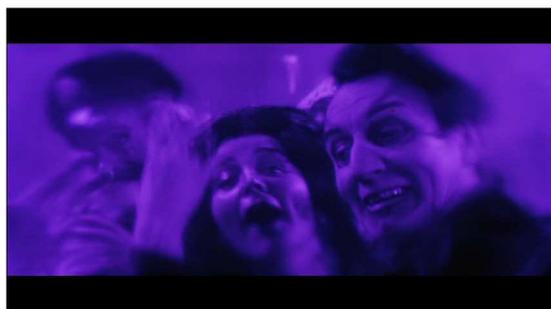


Abb. 25: House of Usher: 01:00:18



Abb. 30: House of Usher: 01:01:44



Abb. 31: House of Usher; 01:01:49



Abb. 36: House of Usher; 01:09:10



Abb. 32: House of Usher; 01:01:52



Abb. 37: House of Usher; 01:12:19



Abb. 33: House of Usher; 01:04:42



Abb. 38: House of Usher; 01:12:21



Abb. 34: House of Usher; 01:05:03



Abb. 39: House of Usher; 01:12:22



Abb. 35: House of Usher; 01:09:37



Abb. 40: House of Usher; 01:12:23



Abb. 41: House of Usher; 01:16:39



Abb. 46: House of Usher; 01:17:30



Abb. 42: House of Usher; 01:16:53



Abb. 47: House of Usher; 01:17:35



Abb. 43: House of Usher; 01:17:02



Abb. 48: House of Usher; 01:17:40

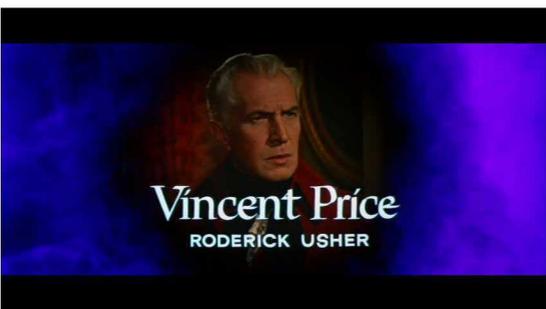


Abb. 44: House of Usher; 01:17:19



Abb. 49: House of Usher; 01:17:47



Abb. 45: House of Usher; 01:17:25



Abb. 50: House of Usher; 01:17:55



Abb. 51: House of Usher; 01:18:01



Abb. 56: House of Usher; 01:19:01

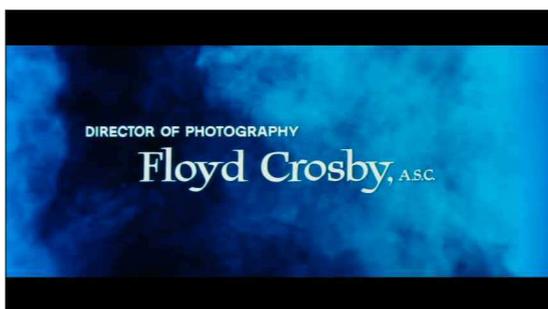


Abb. 52: House of Usher; 01:18:09



Abb. 57: Trailer House of Usher; 00:00:37



Abb. 53: House of Usher; 01:18:15

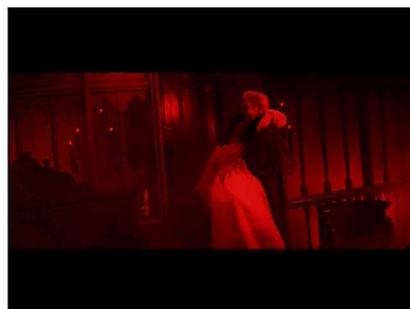


Abb. 58: Trailer House of Usher; 00:00:40

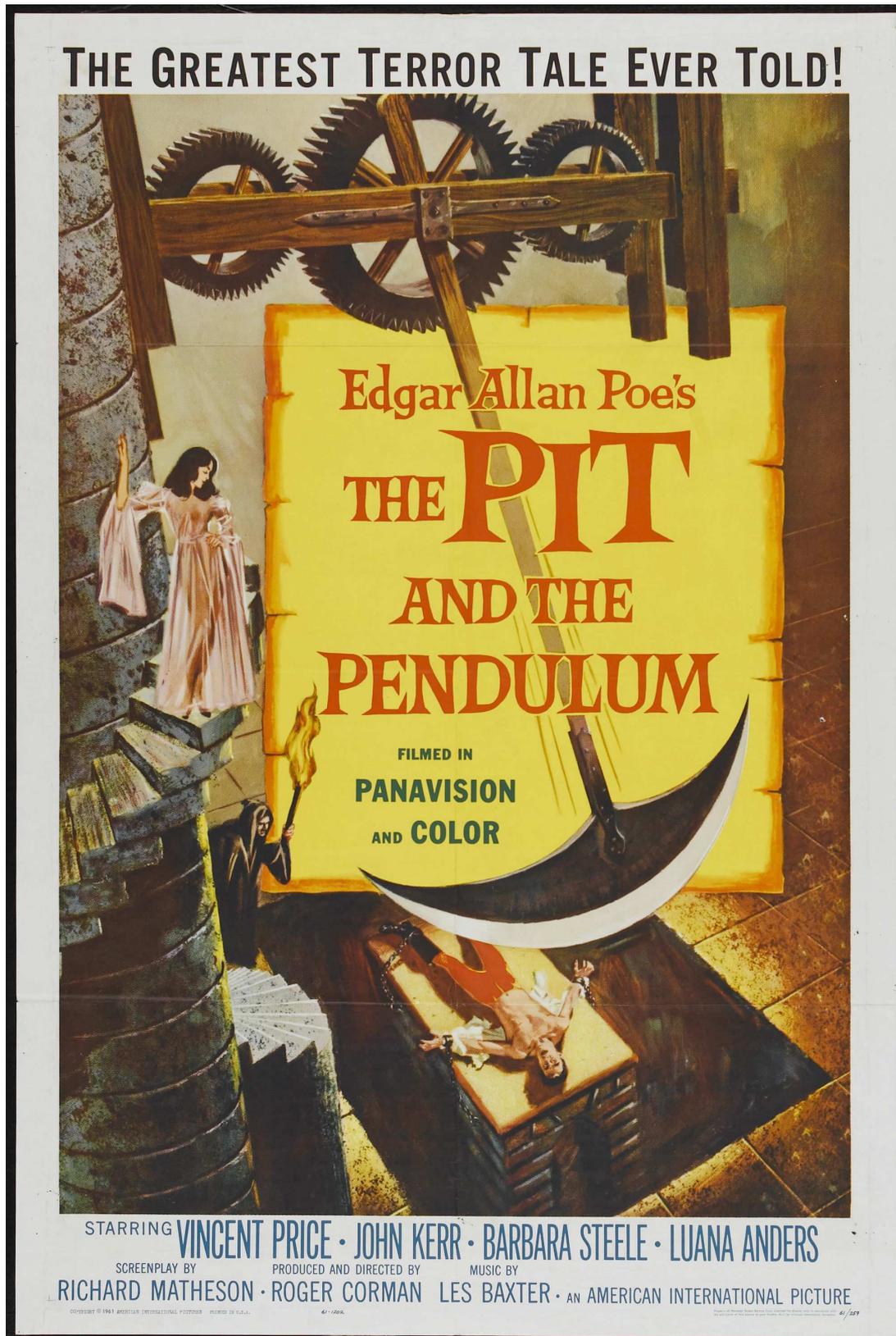


Abb. 54: House of Usher; 01:18:23



Abb. 55: House of Usher; 01:18:43

9.2 Pit and the Pendulum



Aus: [http://www.wrongsidofheart.com/wp-content/gallery/posters-p/pit\\_and\\_pendulum\\_poster\\_01.jpg](http://www.wrongsidofheart.com/wp-content/gallery/posters-p/pit_and_pendulum_poster_01.jpg)  
(Letzter Zugriff: 20.09.2011)



Abb. 59: *Pit and the Pendulum*; 00:00:01



Abb. 63: *Pit and the Pendulum*; 00:00:28



Abb. 60: *Pit and the Pendulum*; 00:00:10



Abb. 64: *Pit and the Pendulum*; 00:00:33



Abb. 61: *Pit and the Pendulum*; 00:00:18



Abb. 65: *Pit and the Pendulum*; 00:00:40



Abb. 62: *Pit and the Pendulum*; 00:00:20



Abb. 66: *Pit and the Pendulum*; 00:00:43



Abb. 67: *Pit and the Pendulum*; 00:00:52



Abb. 71: *Pit and the Pendulum*; 00:03:08

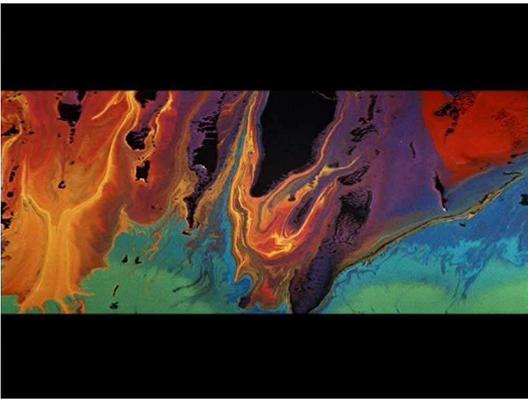


Abb. 68: *Pit and the Pendulum*; 00:00:55

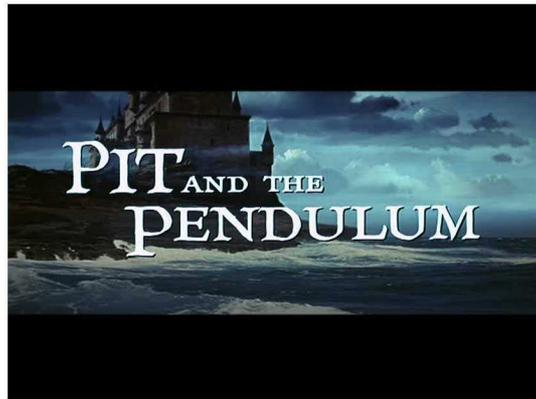


Abb. 72: *Pit and the Pendulum*; 00:03:22



Abb. 69: *Pit and the Pendulum*; 00:00:59



Abb. 73: *Pit and the Pendulum*; 00:03:32



Abb. 70: *Pit and the Pendulum*; 00:01:02



Abb. 74: *Pit and the Pendulum*; 00:11:15



Abb. 75: *Pit and the Pendulum*; 00:22:18

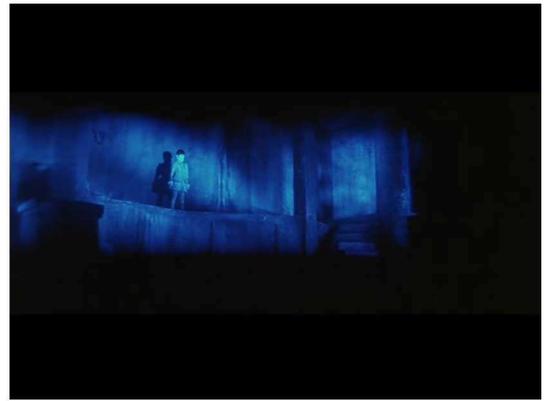


Abb. 79: *Pit and the Pendulum*; 00:26:04



Abb. 76: *Pit and the Pendulum*; 00:22:25



Abb. 80: *Pit and the Pendulum*; 00:27:38



Abb. 77: *Pit and the Pendulum*; 00:22:43



Abb. 81: *Pit and the Pendulum*; 00:27:42



Abb. 78: *Pit and the Pendulum*; 00:23:21

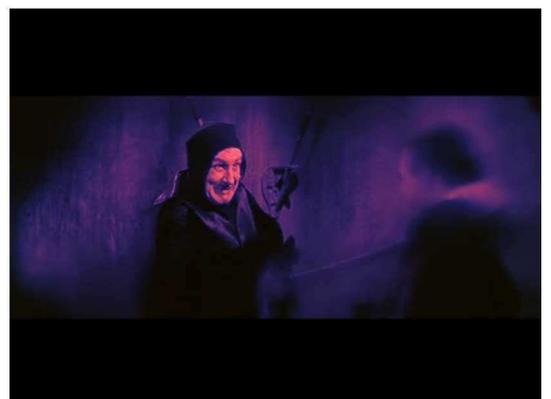


Abb. 82: *Pit and the Pendulum*; 00:27:43



Abb. 83: Pit and the Pendulum; 00:27:43



Abb. 87: Pit and the Pendulum; 00:28:02



Abb. 84: Pit and the Pendulum; 00:27:44



Abb. 88: Pit and the Pendulum; 01:11:25

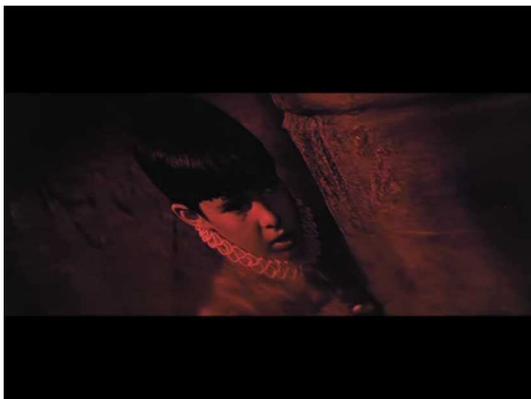


Abb. 85: Pit and the Pendulum; 00:27:50

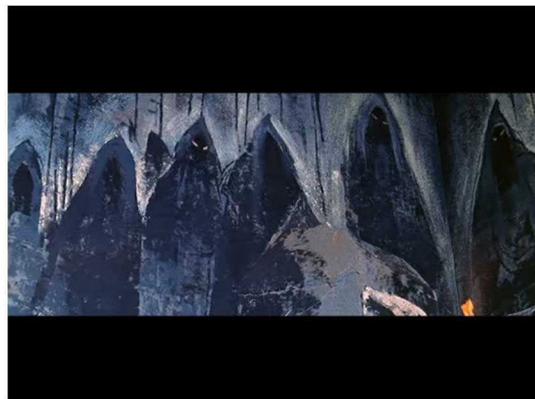


Abb. 89: Pit and the Pendulum; 01:12:30



Abb. 86: Pit and the Pendulum; 00:27:57

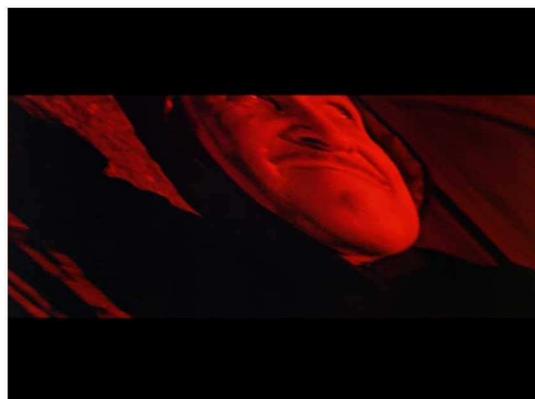


Abb. 90: Pit and the Pendulum; 01:13:36

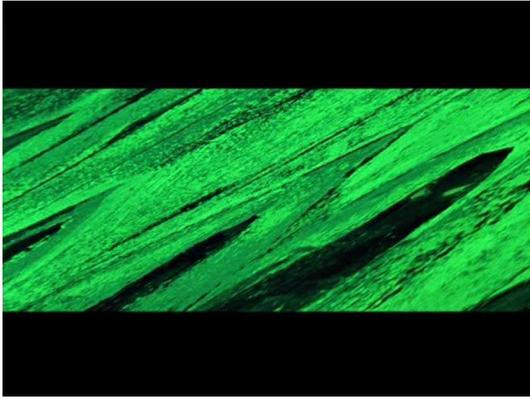


Abb. 91: *Pit and the Pendulum*; 01:13:43



Abb. 95: *Pit and the Pendulum*; 01:13:48

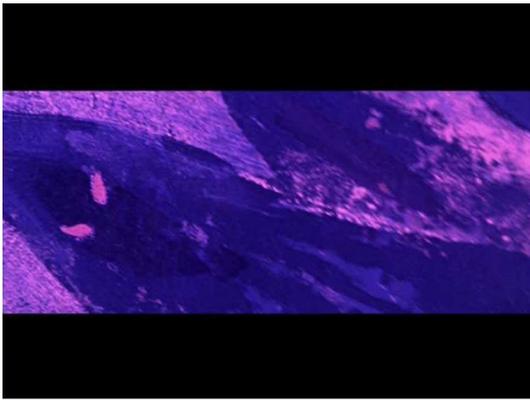


Abb. 92: *Pit and the Pendulum*; 01:13:45



Abb. 96: *Pit and the Pendulum*; 01:13:49

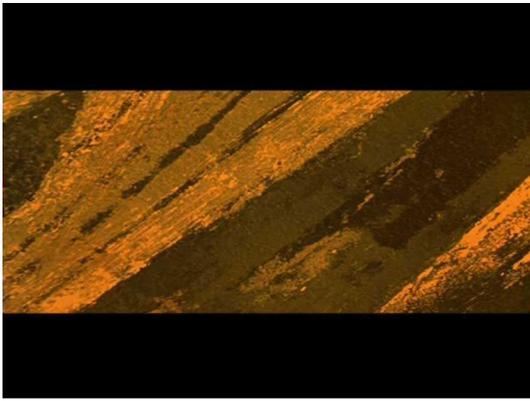


Abb. 93: *Pit and the Pendulum*; 01:13:46



Abb. 97: *Pit and the Pendulum*; 01:13:50



Abb. 94: *Pit and the Pendulum*; 01:13:47

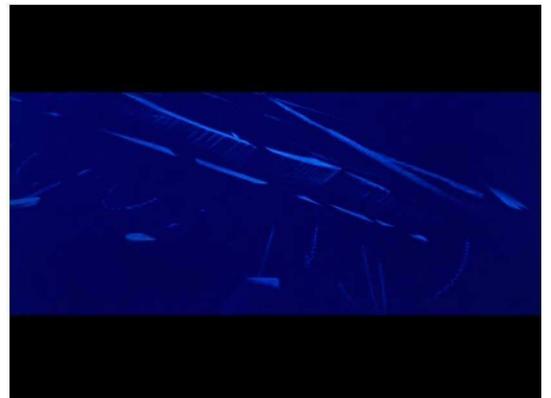


Abb. 98: *Pit and the Pendulum*; 01:13:51



Abb. 99: Pit and the Pendulum; 01:13:53

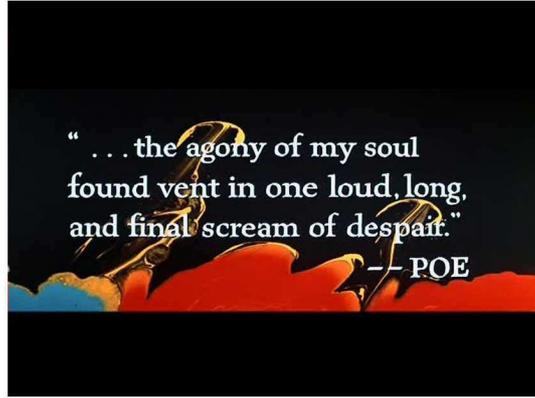


Abb. 103: Pit and the Pendulum; 01:17:04

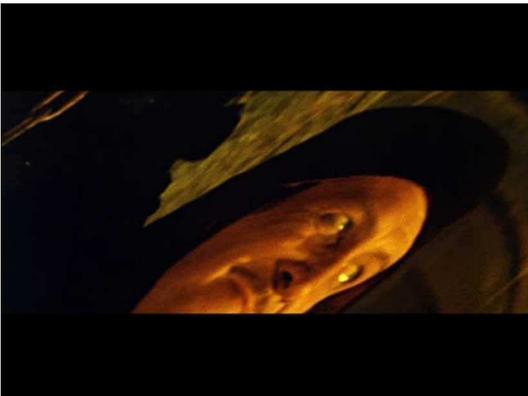


Abb. 100: Pit and the Pendulum; 01:13:54

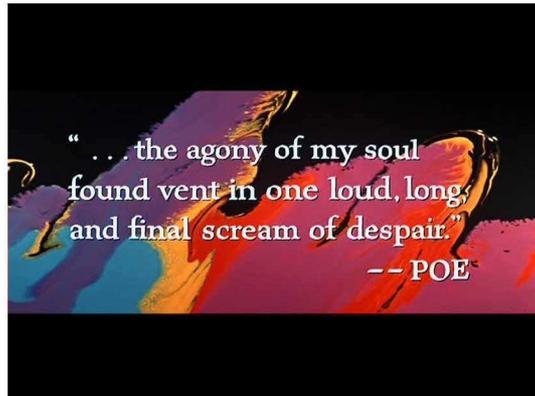


Abb. 104: Pit and the Pendulum; 01:17:15



Abb. 101: Pit and the Pendulum; 01:14:08

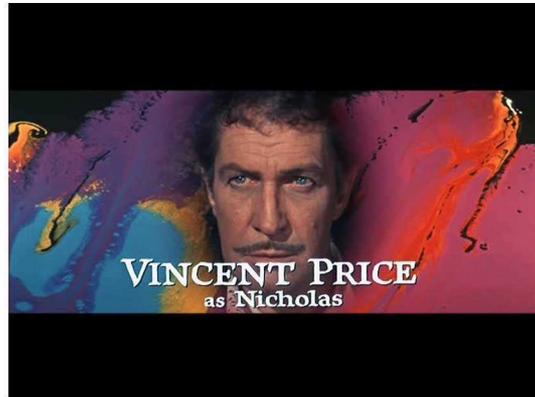


Abb. 105: Pit and the Pendulum; 01:17:21

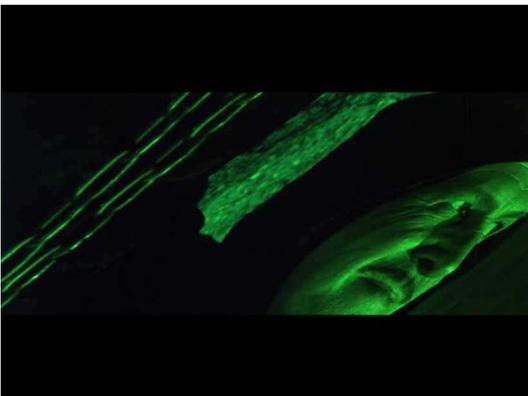


Abb. 102: Pit and the Pendulum; 01:14:09

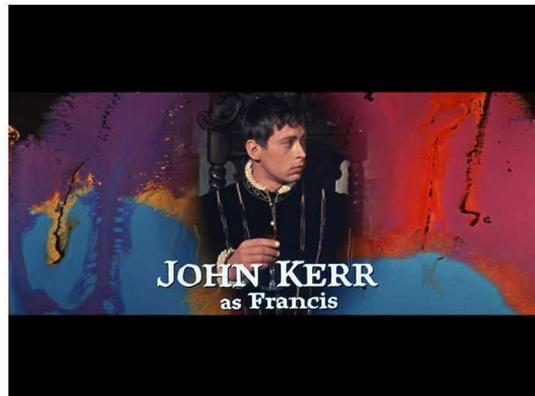


Abb. 106: Pit and the Pendulum; 01:17:24



Abb. 107: *Pit and the Pendulum*; 01:17:29



Abb. 111: *Pit and the Pendulum*; 01:19:38

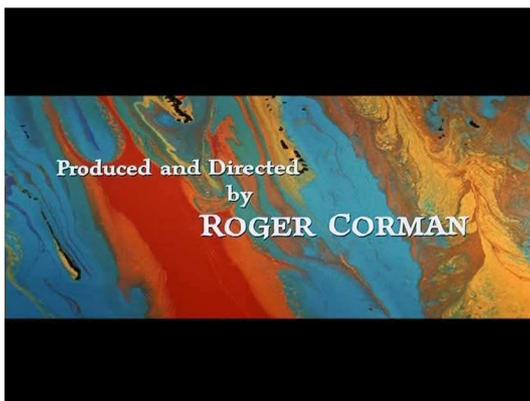


Abb. 108: *Pit and the Pendulum*; 01:18:13



Abb. 112: *Pit and the Pendulum*; 01:20:07

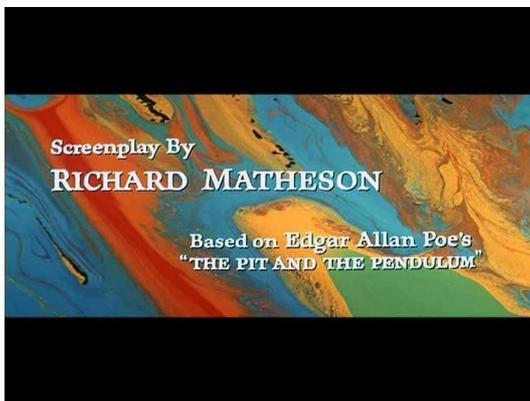


Abb. 109: *Pit and the Pendulum*; 01:18:22

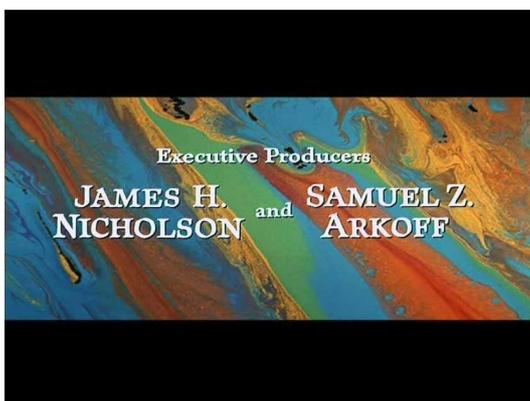


Abb. 110: *Pit and the Pendulum*; 01:18:37

## 9.3 Premature Burial



Aus: [http://www.wrongsidofheart.com/wp-content/gallery/posters-p/premature\\_burial\\_poster\\_02.jpg](http://www.wrongsidofheart.com/wp-content/gallery/posters-p/premature_burial_poster_02.jpg)  
(Letzter Zugriff: 20.09.2011)



Abb. 113: *Premature Burial*; 00:02:26



Abb. 118: *Premature Burial*; 00:23:16



Abb. 114: *Premature Burial*; 00:03:13



Abb. 119: *Premature Burial*; 00:26:28



Abb. 115: *Premature Burial*; 00:04:41



Abb. 120: *Premature Burial*; 00:33:10



Abb. 116: *Premature Burial*; 00:15:30



Abb. 121: *Premature Burial*; 00:33:43



Abb. 117: *Premature Burial*; 00:15:38



Abb. 122: *Premature Burial*; 00:34:15



Abb. 123: *Premature Burial*; 00:34:18



Abb. 128: *Premature Burial*; 00:36:44

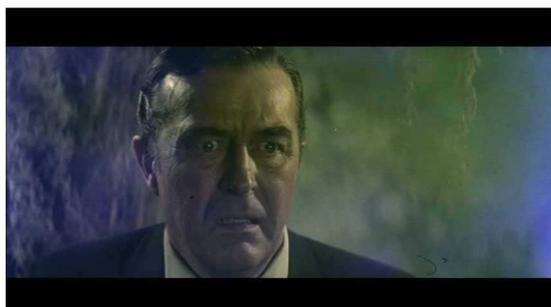


Abb. 124: *Premature Burial*; 00:35:12



Abb. 129: *Premature Burial*; 00:36:57



Abb. 125: *Premature Burial*; 00:35:31



Abb. 130: *Premature Burial*; 00:37:54



Abb. 126: *Premature Burial*; 00:36:05



Abb. 131: *Premature Burial*; 00:37:57



Abb. 127: *Premature Burial*; 00:36:32



Abb. 132: *Premature Burial*; 00:38:56



Abb. 133: *Premature Burial*; 00:39:18



Abb. 138: *Premature Burial*; 00:46:32



Abb. 134: *Premature Burial*; 00:39:38



Abb. 139: *Premature Burial*; 00:46:36



Abb. 135: *Premature Burial*; 00:39:42



Abb. 140: *Trailer Premature Burial*; 00:00:33



Abb. 136: *Premature Burial*; 00:46:19



Abb. 141: *Trailer Premature Burial*; 00:00:34



Abb. 137: *Premature Burial*; 00:46:27

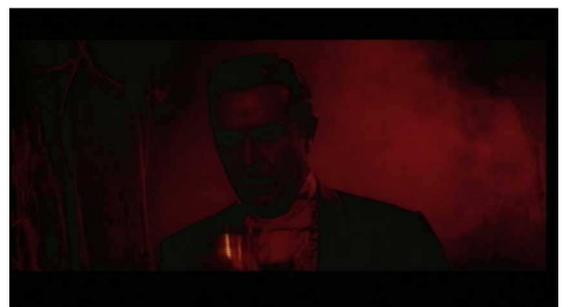


Abb. 142: *Trailer Premature Burial*; 00:00:35

## 9.4 The Raven

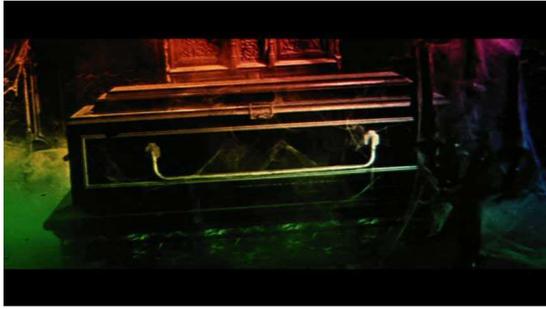
**THE MACABRE MASTERPIECE OF TERROR!**

"TAKE THY BEAK  
FROM OUT MY HEART...  
AND TAKE THY FORM  
FROM OFF MY DOOR...  
QUOTH THE RAVEN:  
'NEVERMORE'"  
-- POE

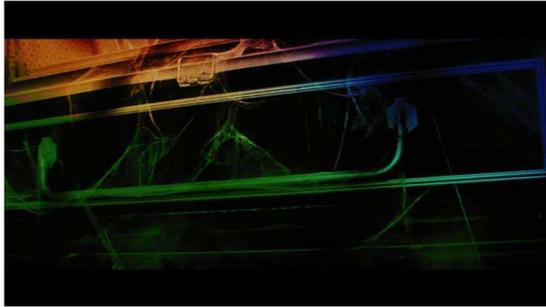
american-international  
PRESENTS  
EDGAR ALLAN POE'S  
**THE RAVEN**  
IN PANAVISION & PATHÉCOLOR  
STARRING  
Vincent PRICE  
Peter LORRE  
BORIS KARLOFF

CO-STARRING HAZEL COURT · OLIVE STURGESS · JACK NICHOLSON · Produced and Directed by ROGER CORMAN  
Screenplay by RICHARD MATHESON · Executive Producers JAMES H. NICHOLSON · SAMUEL Z. ARKOFF · Music by LES BAXTER · An AMERICAN INTERNATIONAL Picture

Aus: [http://www.wrongsideofheart.com/wp-content/gallery/posters-r/raven\\_1963\\_poster\\_01.jpg](http://www.wrongsideofheart.com/wp-content/gallery/posters-r/raven_1963_poster_01.jpg)  
(Letzter Zugriff: 20.09.2011)

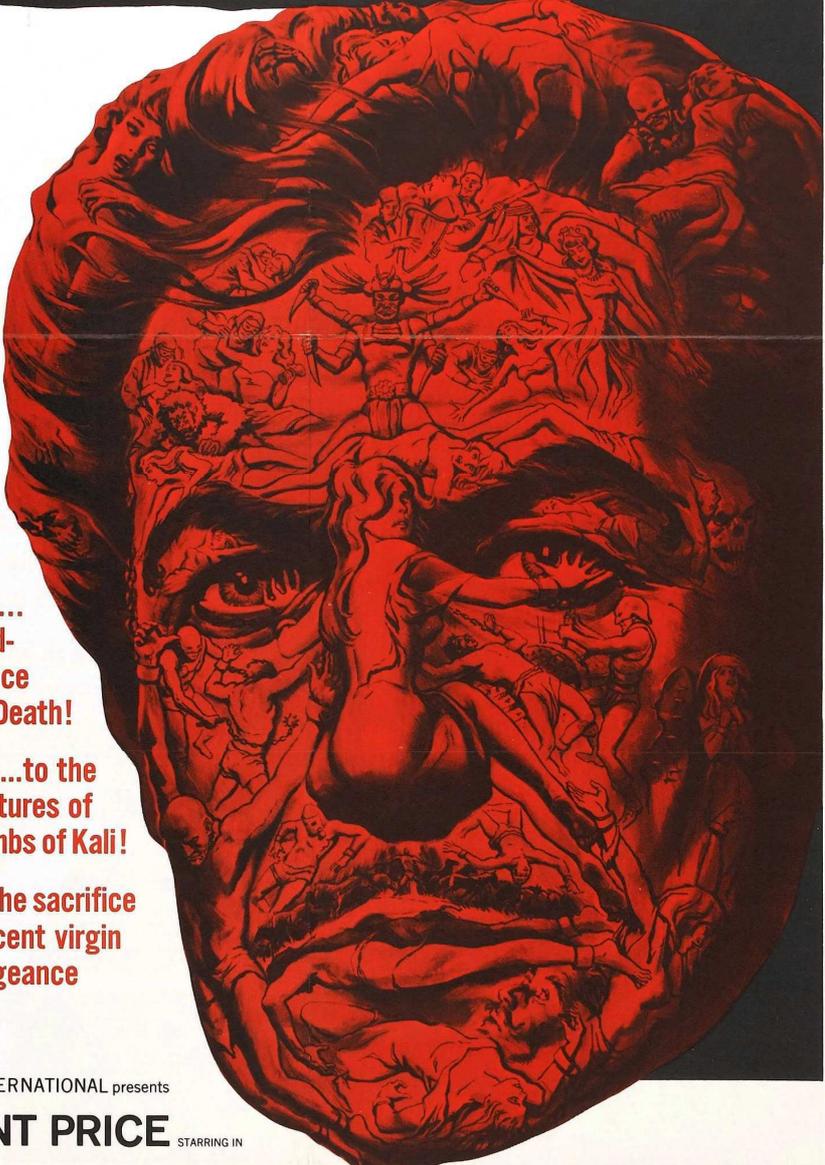


*Abb. 143: The Raven; 00:01:24*



*Abb. 144: The Raven; 00:01:27*

## 9.5 The Masque of the Red Death



**LOOK  
INTO  
THIS  
FACE**

**SHUDDER...**  
at the blood-  
stained dance  
of the Red Death!

**TREMBLE...** to the  
hideous tortures of  
the catacombs of Kali!

**GASP...** at the sacrifice  
of the innocent virgin  
to the vengeance  
of Baal!

AMERICAN INTERNATIONAL presents  
**VINCENT PRICE** STARRING IN

**EDGAR ALLAN POE'S** IMMORTAL MASTERPIECE OF THE MACABRE

**THE MASQUE OF THE  
RED DEATH**

in **PATHÉCOLOR**

Also Starring  
**HAZEL COURT · JANE ASHER** Screenplay by CHARLES BEAUMONT and R. WRIGHT CAMPBELL • From a Story by EDGAR ALLAN POE • Produced and Directed by ROGER CORMAN

Copyright © 1964 American International Pictures Printed in U.S.A. 44-1012F

Aus: [http://www.wrongsideofheart.com/wp-content/gallery/posters-m/masque\\_of\\_red\\_death\\_poster\\_01.jpg](http://www.wrongsideofheart.com/wp-content/gallery/posters-m/masque_of_red_death_poster_01.jpg)  
(Letzter Zugriff: 20.09.2011)



Abb. 145: *The Masque of the Red Death*; 00:01:06



Abb. 150: *The Masque of the Red Death*; 00:25:08



Abb. 146: *The Masque of the Red Death*; 00:01:28



Abb. 151: *The Masque of the Red Death*; 00:25:18



Abb. 147: *The Masque of the Red Death*; 00:17:35



Abb. 152: *The Masque of the Red Death*; 00:25:28



Abb. 148: *The Masque of the Red Death*; 00:18:42



Abb. 153: *The Masque of the Red Death*; 00:25:46



Abb. 149: *The Masque of the Red Death*; 00:19:16



Abb. 154: *The Masque of the Red Death*; 00:26:12



Abb. 155: *The Masque of the Red Death*; 00:26:18



Abb. 160: *The Masque of the Red Death*; 00:55:54



Abb. 156: *The Masque of the Red Death*; 00:26:20

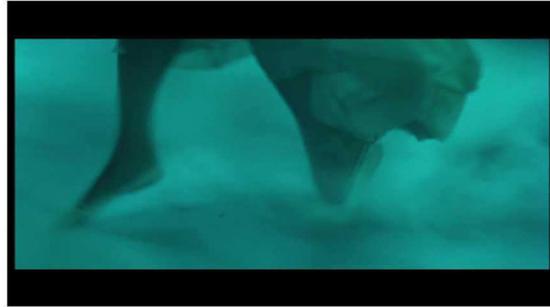


Abb. 161: *The Masque of the Red Death*; 00:56:05



Abb. 157: *The Masque of the Red Death*; 00:55:40



Abb. 162: *The Masque of the Red Death*; 00:56:40



Abb. 158: *The Masque of the Red Death*; 00:55:42



Abb. 163: *The Masque of the Red Death*; 00:56:45



Abb. 159: *The Masque of the Red Death*; 00:55:47



Abb. 164: *The Masque of the Red Death*; 00:56:52



Abb. 165: *The Masque of the Red Death*; 00:56:55



Abb. 170: *The Masque of the Red Death*; 00:57:45



Abb. 166: *The Masque of the Red Death*; 00:57:01

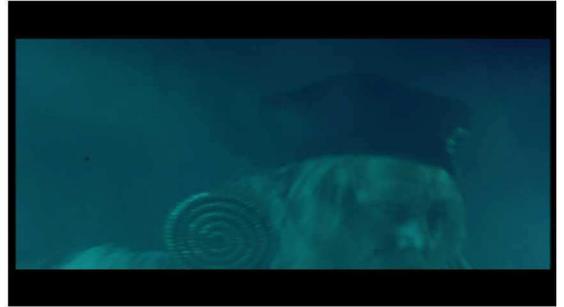


Abb. 171: *The Masque of the Red Death*; 00:57:47



Abb. 167: *The Masque of the Red Death*; 00:57:17



Abb. 172: *The Masque of the Red Death*; 00:57:48



Abb. 168: *The Masque of the Red Death*; 00:57:32



Abb. 173: *The Masque of the Red Death*; 00:57:59



Abb. 169: *The Masque of the Red Death*; 00:57:42



Abb. 174: *The Masque of the Red Death*; 00:58:42



Abb. 175: *The Masque of the Red Death*; 00:58:51



Abb. 180: *The Masque of the Red Death*; 01:04:22



Abb. 176: *The Masque of the Red Death*; 00:58:58



Abb. 181: *The Masque of the Red Death*; 01:11:15



Abb. 177: *The Masque of the Red Death*; 00:59:06



Abb. 182: *The Masque of the Red Death*; 01:11:52



Abb. 178: *The Masque of the Red Death*; 00:59:16



Abb. 183: *The Masque of the Red Death*; 01:12:01



Abb. 179: *The Masque of the Red Death*; 01:00:23



Abb. 184: *The Masque of the Red Death*; 01:12:06



Abb. 185: *The Masque of the Red Death*; 01:12:20



Abb. 190: *The Masque of the Red Death*; 01:20:32



Abb. 186: *The Masque of the Red Death*; 01:13:55

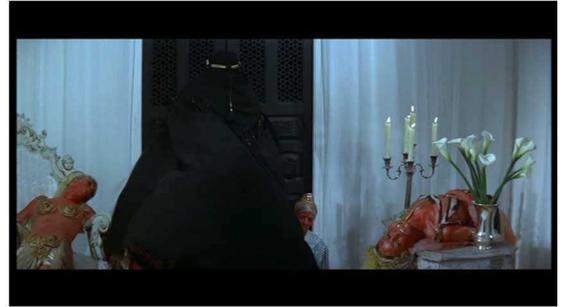


Abb. 191: *The Masque of the Red Death*; 01:20:36



Abb. 187: *The Masque of the Red Death*; 01:13:59



Abb. 192: *The Masque of the Red Death*; 01:22:05



Abb. 188: *The Masque of the Red Death*; 01:14:05



Abb. 193: *The Masque of the Red Death*; 01:22:26



Abb. 189: *The Masque of the Red Death*; 01:20:32

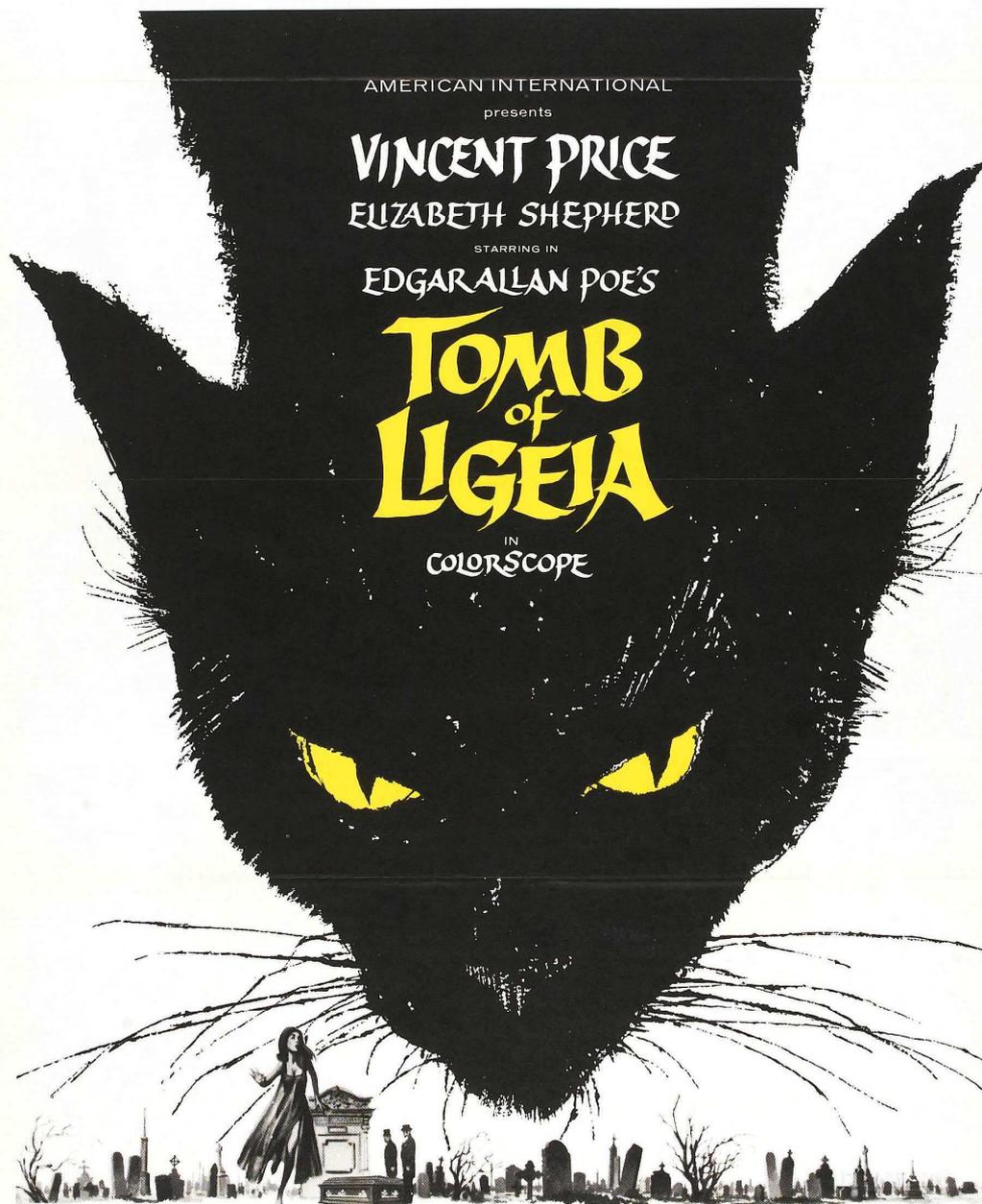


Abb. 194: *The Masque of the Red Death*; 01:23:01

and darkness and decay and  
the red death held illimitable  
dominion over all.  
EDGAR ALLAN POE

## 9.6 The Tomb of Ligeia

Even on her wedding night  
she must share the man she  
loved with the "Female Thing"  
that lived in the Tomb of the Cat!



AMERICAN INTERNATIONAL  
presents

VINCENT PRICE

ELIZABETH SHEPHERD

STARRING IN

EDGAR ALLAN POE'S

TOMB  
of  
LIGEIA

IN  
COLORSCOPE

Screenplay by ROBERT TOWNE • From the Story by EDGAR ALLAN POE • Produced and Directed by ROGER CORMAN

COPYRIGHT © 1944 AMERICAN INTERNATIONAL PICTURES INC. PRINTED IN U.S.A.

65-2729

Produced by American International Pictures, Inc. Directed by Roger Corman. Screenplay by Robert Towne. Story by Edgar Allan Poe. Music by Elmer Bernstein. Released by American International Pictures, Inc. 65/44

Aus: [http://www.wrongsideofheart.com/wp-content/gallery/posters-t/tomb\\_of\\_ligeia\\_poster\\_01.jpg](http://www.wrongsideofheart.com/wp-content/gallery/posters-t/tomb_of_ligeia_poster_01.jpg)  
(Letzter Zugriff: 20.09.2011)



Abb. 195: *The Tomb of Ligeia*; 00:14:53



Abb. 200: *The Tomb of Ligeia*; 00:48:43



Abb. 196: *The Tomb of Ligeia*; 00:17:51



Abb. 201: *The Tomb of Ligeia*; 00:49:05



Abb. 197: *The Tomb of Ligeia*; 00:35:46



Abb. 202: *The Tomb of Ligeia*; 00:49:40



Abb. 198: *The Tomb of Ligeia*; 00:36:20



Abb. 203: *The Tomb of Ligeia*; 00:49:56



Abb. 199: *The Tomb of Ligeia*; 00:36:27



Abb. 204: *The Tomb of Ligeia*; 00:50:03



*Abb. 205: The Tomb of Ligeia; 00:50:11*



*Abb. 210: The Tomb of Ligeia; 00:52:26*



*Abb. 206: The Tomb of Ligeia; 00:50:40*



*Abb. 207: The Tomb of Ligeia; 00:50:58*



*Abb. 208: The Tomb of Ligeia; 00:51:46*



*Abb. 209: The Tomb of Ligeia; 00:52:01*

## 10 Mediografie

### 10.1 Primärliteratur

Poe, Edgar Allen. *The complete poems and stories of Edgar Allen Poe. With selections from his critical writings*. New York: Alfred A Knopf; 1951.<sup>2</sup>

Poe, Edgar Allen. „The Fall of the House of Usher.“ In: Ders.. *The complete poems and stories of Edgar Allen Poe. With selections from his critical writings*. New York: Alfred A Knopf; 1951.<sup>2</sup> S. 262-277.

Poe, Edgar Allen. “The Masque of the Red Death.” In: Ders.. *The complete poems and stories of Edgar Allen Poe. With selections from his critical writings*. New York: Alfred A Knopf; 1951.<sup>2</sup> S. 284-388.

Poe, Edgar Allen. “The Pit and the Pendulum.” In: Ders.. *The complete poems and stories of Edgar Allen Poe. With selections from his critical writings*. New York: Alfred A Knopf; 1951.<sup>2</sup> S 434-445.

### 10.2 Sekundärliteratur

Becker, Matt. “A Point of Little Hope: Hippie Horror Films and the Politics of Ambivalence.” In: *The Velvet Light Trap*. Nr.57; Spring 2006. S. 43-59.

Benshoff, Harry M. “The Short-Lived Life of the Hollywood LSD Film.” In: *The Velvet Light Trap*. Nr.47; Spring 2001. S. 29-44.

Bradley, Matthew R. *Richard Matheson on screen: A History of the Filmed Works*. Jefferson: McFarland & Company; 2010.

Brauerhoch, Annette. „Der deutsche Autorenfilm: Emanzipatorisches Konzept oder autoritäres Modell?“ In: Hilmar Hoffmann und Walter Schobert (Hg.). *Abschied von Gestern: Bundesdeutscher Film der sechziger und siebziger Jahre*. Frankfurt a. M.: Deutsches Filmmuseum; 1991. S. 154-165.

Bunnell, Charlene. „The Gothic: A literary Genre’s Transition to Film.” In: Barry Keith Grant (Hg.). *Planks of Reason: Essays on the Horror Film*. Metuchen: Scarecrow; 1984. S. 79-100.

Carroll, Noel. *The Philosophy of Horror: Or Paradoxes of the Heart*. New York and London: Routledge; 1990.

Cook, David A. *Lost Illusions: American Cinema in the shadow of Watergate and Vietnam. 1970-1979*. Berkley: University Press; 2002.

Corman, Roger and Jim Jerome. *How I made a hundred movies in Hollywood and never lost a dime*. New York: Da Capo Press; 1998.

Dieckhoff, Reiner. „Rausch und Realität: Literarische Avantgarde und Drogenkonsum von der Romantik bis zum Surrealismus“ In: Gisela Völger (Hg.). *Rausch und Realität: Drogen*

im *Kulturvergleich. Band 2*. Köln: Rautenstrauch-Joest-Museum für Völkerkunde der Stadt Köln; 1981. S. 692-736.

DiFrance, J. Philip; Karyn G. Browne and Peter Davis. *The Movie World of Roger Corman*. New York and London: Chelsea House; 1979.

Dittrich, Adolf. „Gemeinsamkeiten von Halluzinogenen und psychologischen Verfahren zur Auflösung von veränderten Wachbewußtseinszuständen.“ In: Gisela Völger (Hg.). *Rausch und Realität: Drogen im Kulturvergleich. Band 1*. Köln: Rautenstrauch-Joest-Museum für Völkerkunde der Stadt Köln; 1981. S. 85 – 92.

French, Lawrence. „California Gothic. The Corman / Haller Collaboration.“ In: *Video WatchDog*. Nr. 138; April 2008. S. 14-42.

Grant, Barry Keith (Hg.). *Planks of Reason: Essays on the Horror Film*. Metuchen: Scarecrow; 1984.

Gray, Beverly. *Roger Corman: Blood-Sucking Vampires, Flesh-Eating Cockroaches, and Driller Killers*. New York: Thunder's Mouth Press; 2004.

Grunenberg, Christoph (Hg.). *Summer of Love: Psychedelische Kunst der 60er Jahre*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz; 2005.

Grunenberg, Christoph. „Politik der Ekstase: Kunst für Geist und Körper.“ In: Ders. (Hg.). *Summer of Love: Psychedelische Kunst der 60er Jahre*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz; 2005. S. 11-43.

Haas, Charlie. „Headsploitation.“ In: *Film Comment*. Nr.3; May-June 1983. S. 67-70.

Hayter, Alethea. *Opium and the Romantic Imagination*. Berkley: University Press; 1968.

Heffernan, Kevin. *Ghoul, Gimmicks, and Gold: Horror Films and the Movie Business, 1953-1968*. Durham and London: Duke University Press; 2004.

Hickey, Dave. „Freaks.“ In: Christoph Grunenberg (Hg.). *Summer of Love: Psychedelische Kunst der 60er Jahre*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz; 2005. S. 61-66.

Hoberman, James und Jonathan Rosenbaum. *Midnight movies: Kultfilme der 60er und 70er Jahre*. St. Andrä-Wördern: Hannibal Verlag; 1998.

Hodgson, Godfrey. *In Our Time: America from World War II to Nixon*. London: Macmillan; 1977.

Hofmann, Albert. „LSD – Seine Erfindung und Stellung innerhalb der Psychodrogen.“ In: Gisela Völger (Hg.). *Rausch und Realität: Drogen im Kulturvergleich. Band 1*. Köln: Rautenstrauch-Joest-Museum für Völkerkunde der Stadt Köln; 1981. S. 642-643.

Hornby, Albert S. and Anthony P. Cowie (Hg.). *Oxford advanced learner's dictionary of current English: Fourth Edition*. Oxford: University Press; 1989<sup>4</sup>.

Hutchings, Peter. *The Horror Film*. Harlow: Pearson and Longman; 2004.

- Huxley, Aldous. *Die Pforten der Wahrnehmung. Himmel und Hölle*. München und Zürich: Piper; 2008<sup>20</sup>.
- Illies, Chrissie. „Flüssige Träume.“ In: Christoph Grunenberg (Hg.). *Summer of Love: Psychedelische Kunst der 60er Jahre*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz; 2005. S. 67-83.
- Jahraus, Oliver und Stefan Neuhaus. „Fantastik als Paradigma der Kultur.“ In: Dieselben (Hg.). *Der fantastische Film: Geschichte und Funktion in der Mediengesellschaft*. Würzburg: Königshaus und Neumann; 2005. S. 7-12.
- Jancovich, Mark (Hg.). *Horror: The Film Reader*. London und New York: Routledge; 2002.
- Jancovich, Mark. *Horror*. London: Batsford; 1992.
- Jancovich, Mark. *Rational Fears: American Horror in the 1950s*. Manchester: University Press; 1996.
- Jones, Martin. *Psychedelic Decadence: Sex Drugs Low-Art in Sixties & Seventies Britain*. Manchester: Headpress; 2001.
- Jungaberle, Henrik (Hg.). *Rausch im Bild – Bilderrausch: Drogen als Medien von Kunst in den 70er Jahren*. Heidelberg: Sammlung Prinzhorn; 2004.
- Jungaberle, Henrik. „Drogen als Medien.“ In: Ders. (Hg.). *Rausch im Bild – Bilderrausch: Drogen als Medien von Kunst in den 70er Jahren*. Heidelberg: Sammlung Prinzhorn; 2004. S. 29-46.
- Koebner, Thomas (Hg.). *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart: Reclam; 2002.
- Koshofer, Gert. *Color: die Farben des Films*. Berlin: Spiess; 1988.
- Kraif, Ursula (Red.). *Duden: Das Fremdwörterbuch*. Mannheim, Leipzig, Wien und Zürich: Dudenverlag; 2006<sup>9</sup>.
- Kupfer, Alexander. *Die künstlichen Paradiese: Rausch und Realität seit der Romantik*. Stuttgart: Metzler; 1996.
- Kupfer, Alexander. *Göttliche Gifte: kleine Kulturgeschichte des Rausches seit dem Garten Eden*. Stuttgart: Metzler; 1996.
- Lee, Martin R. and Bruce Shlain. *Acid Dreams: The Complete Social History of LSD: The CIA, The Sixties, and Beyond*. New York: Grove Press; 1992.
- Levy, Alan. „Peekaboo Sex or How To Fill a Drive-In.“ In: *LIFE*. July 16, 1965. S. 81-88.
- Lewin, Louis. *Phantastica: Über die berausenden, betäubenden und erregenden Genussmittel*. Köln: Parkland; 2000.
- Lightman, Herb A. „A Study In Horror Film Photography.“ In: *American Cinematographer*, Issue 508, October 1961. S. 612.

Maddrey, Joseph. *Nightmares in red, white and blue: the evolution of the American horror film*. Jefferson: McFarland & Company; 2004.

Masters, Robert E. L. und Jean Houston (Hg.). *Psychedelische Kunst*. München: Droemer Knaur; 1969.

Masters, Robert E. L. und Jean Houston „Kunst und psychedelische Erfahrung.“ In: Dies. (Hg.). *Psychedelische Kunst*. München: Droemer Knaur; 1969. S. 81-140.

Masters, Robert E. L. und Jean Houston „Psychedelische Kunst und Gesellschaft.“ In: Dies. (Hg.). *Psychedelische Kunst*. München: Droemer Knaur; 1969. S. 17-23.

McCarthy, Todd und Charles Flynn. *Kings of the B's. Working within the Hollywood System: An Anthology of Film History and Criticism*. New York: Dutton; 1975.

McCarty, John. *The Modern Horror Film: 50 Contemporary Classics*. New York: Citadel Press; 1990.

McGee, Mark Thomas. *Fast and Furious: The Story of American International Pictures*. Jefferson: McFarland & Company; 1984.

McGee, Mark Thomas. *Faster and Furiouser: The Revised and Fattened Fable of American International Pictures*. Jefferson: McFarland & Company; 1996.

McGee, Mark Thomas. *Roger Corman: The Best of the Cheap Acts*. Jefferson: McFarland & Company; 1988.

McKenna, Terence. *Speisen der Götter: Die Suche nach dem ursprünglichen Baum der Weisheit*. Löhrbach: MedienXperimente; 1992.

Meikle, Denis. *A History of Horrors: The Rise and Fall of the House of Hammer*. Lanham: Scarecrow; 1996.

Meikle, Denis. *Vicent Price: The Art of Fear*. London: Reynolds & Hearn; 2003.

Metzner, Ralph (Hg.). *The Ecstatic Adventure*. New York: Macmillan; 1968.

Morris, Gary. *Roger Corman*. Boston: Twayne Publishers; 1985.

Murphy, Robert. *Sixties British Cinema*. London: BFI Publishing; 1992.

Naha, Ed. *The Films of Roger Corman: Brilliance on a Budget*. New York: Arco Publishing; 1982.

Newman, Kim. „'Exploitation' und 'Mainstream'.“ In: Geoffrey Nowell-Smith (Hg.). *Geschichte des Internationalen Films*. Stuttgart und Weimar: J.B.Metzler; 2006. S. 462-469.

Nowell-Smith, Geoffrey (Hg.). *Geschichte des Internationalen Films*. Stuttgart und Weimar: J.B.Metzler; 2006.

- Parish, James Robert and Steven Whitney. *Vincent Price Unmasked*. New York: Drake Publishers; 1974.
- Pellerin, Cheryl. *Trips: Wie Halluzinogene wirken*. Aarau: AT-Verlag; 2001.
- Perrine, Daniel M. *The Chemistry of Mind-Altering Drug: History, Pharmacology, and Cultural Context*. Washington D.C.: American Chemical Society; 1996.
- Pinkas, Claudia. *Der phantastische Film: Instabile Narration und die Narration der Instabilität*. Berlin und New York: De Gruyter; 2010.
- Pirie, David. "Descendent into the Maelstrom." In: David Will and Paul Willemen. *Roger Corman: The Millennic Vision*. Edinburgh: Edinburgh Filmfestival and CINEMA Magazin; 1970. S. 45-67.
- Powell, Anna. *Deleuze and Horror Film*. Edinburgh: University Press; 2005.
- Puchalski, Steven. *Slimetime: a guide to sleazy, mindless, movie entertainment*. Stockport, Chesire: Headpress; 1996.
- Punter, David and Glennis Byron. *The Gothic*. Malden: Blackwell; 2004.
- Rigby, Jonathan. *English gothic: a century of horror cinema. Third Edition*. London: Reynolds & Hearn; 2004.
- Röske, Thomas. „Ich bin du – erkennst du dich?“ In: Henrik Jungaberle (Hg.). *Rausch im Bild – Bilderrausch: Drogen als Medien von Kunst in den 70er Jahren*. Heidelberg: Sammlung Prinzhorn; 2004. S. 11-28.
- Schifferle, Hans. "Summer of Love. Magical Mystery Tour. Notizen zum psychedelischen Kino der 60er Jahre." In: *EPD Film*. Nr.11; November 2005. S. 26-30.
- Schifferle, Hans. *Die 100 besten Horror Filme*. München: Heyne; 1994.
- Schultes, Richard Evans. „Einführung in die Botanik der wichtigsten pflanzlichen Drogen.“ In: Gisela Völger (Hg.) *Rausch und Realität: Drogen im Kulturvergleich. Band1*. Köln: Rautenstrauch-Joest-Museum für Völkerkunde der Stadt Köln; 1981. S. 46-73.
- Schwartz, Barry N. „Kontext, Wert und Richtung.“ In: Robert E. L. Masters und Jean Houston. *Psychedelische Kunst*. München: Droemer Knauer; 1969. S. 141-180.
- Schweinitz, Jörg. „Genre.“ In: Thomas Koebner (Hg.). *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart: Reclam; 2002. S. 244-246
- Seeblen, Georg und Fernand Jung. *Horror: Geschichte und Mythologie des Horrorfilms*. Marburg: Schüren; 2006.
- Seeblen, Georg; Claudius Weil und Bernhard Roloff. *Kino des Phantastischen: Geschichte und Mythologie des Horror-Films*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt; 1980.
- Shapiro, Harry. *Shooting Stars: Drugs, Hollywood and the Movies*. London: Serpent's Tail; 2004.

Silver, Alan and James Ursini. *Roger Corman: Metaphysics on a Shoestring*. Los Angeles: Silman-James Press; 2006.

Smith, Don G. *The Poe Cinema: A Critical Filmography of Theatrical Releases Based on the Works of Edgar Allen Poe*. Jefferson: McFarland & Company; 1999.

Sobchack, Vivian. „Der fantastische Film.“ In: Geoffrey Nowell-Smith (Hg.). *Geschichte des Internationalen Films*. Stuttgart und Weimar: J.B.Metzler; 2006. S. 282-289.

Spencer, Kristopher. *Film and television scores, 1950-1979: a critical survey by genre*. Jefferson: McFarland & Company; 2008.

Stafford, Peter. *Psychedelics Encyclopedia*. Berkley: Ronin Publishing; 1992<sup>3</sup>.

Starks, Michael. *Cocaine Fiends and Reefer Madnes: An Illustrated History of Drugs in the Movies*. New York: Cornwall Books; 1982.

Stevens, Jay. *Storming Heaven: LSD and the American dream*. New York: Grove Press; 1987.

Stevenson, Jack (Hg.). *Addicted: An Illustrated Guide To Drug Cinema*. London: Creation Books; 2000.

Tomaselli, Fred. „Das Mutantenbaby.“ In: Christoph Grunenberg (Hg.). *Summer of Love: Psychedelische Kunst der 60er Jahre*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz; 2005. S. 200-208.

Tomlinson, Sally. „Zeichensprache. Die Formulierung einer Sprache das Psychedelischen in der Plakatkunst der 60er Jahre.“ In: Christoph Grunenberg (Hg.). *Summer of Love: Psychedelische Kunst der 60er Jahre*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz; 2005. S. 121-134.

Tudor, Andrew. *Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movie*. Oxford: Basil Blackwell; 1989.

Unbekannt. „Psychedelic Art.“ In: *LIFE*. Vol. 61, Nr.11. 9. September 1966. S. 60-69.

Viano, Mariucio. „Intoxicated Screen: Reflections on Film and Drugs.“ In: Janet Farrell Brody and Marc Renfield (Hg.). *High Anxieties: Cultural Studies in Addiction*. Berkley: University of California; 2002. S. 134-158.

Vossen, Ursula und Thomas Koebner (Hg.). *Filmgenres: Horrorfilm*. Stuttgart: Reclam; 2004.

Whitehead, Mark. *Roger Corman*. Harpenden: Pocket Essentials; 2003.

Will, David and Paul Willemen (Hg.). *Roger Corman: The Millenic Vision*. Edinburgh: Edinburgh Filmfestival and CINEMA Magazin; 1970.

Will, Fabienne. „Phantastischer Film.“ In: Thomas Koebner (Hg.). *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart: Reclam; 2002. S. 446-450.

Willemen, Paul. "Corman: Genre and Grammar." In: David Will and Paul Willemen. *Roger Corman: The Millennial Vision*. Edinburgh: Edinburgh Filmfestival and CINEMA Magazin; 1970. S. 34-44.

Willemen, Paul. "Roger Corman: The Millennial Vision." In: David Will and Paul Willemen. *Roger Corman: The Millennial Vision*. Edinburgh: Edinburgh Filmfestival and CINEMA Magazin; 1970. S. 8-33.

Worland, Rick. "AIP's Pit and the Pendulum: Poe as Drive-In Gothic." In: Barry Keith Grant and Christopher Sharrett (Hg.). *Planks of reason: essays on the horror film*. Metuchen: Scarecrow; 2004. S. 283-299.

Youngblood, Gene. *Expanded Cinema*. New York: Dutton; 1970.

Zinsser, William. „Walt Disney's secret freakout" In: *LIFE*. Vol. 68, Nr. 12, April 3 1970. S. 13.

### 10.3 Internetquellen

Beyn, Arianne. „Psych-Out.“

<http://www.starship-magazine.org/index.php?page=item&issue=5&pages=77ff>

Home, Stewart. „Voices Green and Purple: Psychedelic Bad Craziiness and the Revenge of the Avant-Garde.“

<http://www.stewarthomesociety.org/praxis/voices.htm>

[Dies ist die erweiterte und revidierte Fassung eines Artikels aus dem englischsprachigen Ausstellungskatalog *Summer of Love: psychedelic art, social crisis and counterculture in the 1960s*]

Kruse, Patrick und Hans J. Wulff: „Psychonauten im Kino: Rausch und Rauschdarstellung im Film.“

<http://www.derwulff.de/files/2-135.pdf>

Marschall, Brigitte. „Die Wunderkammern des Bewusstseins: Theatergeschichte als Kulturgeschichte der Drogen.“

[http://www.api.or.at/wzfs/beitrag/WZ\\_27\\_2004\\_23\\_03\\_Marschall.pdf](http://www.api.or.at/wzfs/beitrag/WZ_27_2004_23_03_Marschall.pdf)

[Ursprünglich erschienen in: *Wiener Zeitschrift für Suchtforschung*. Jahrgang 27, 2004. Nr. 2/3. S. 29-39.]

Nicodemus, Katja interviewt Roger Corman. „Hau ab, so schnell du kannst!“

<http://www.zeit.de/2009/02/Interview-Corman>

[Ursprünglich erschienen in: *Die Zeit*. 31.12.3008. Nr. 02]

Seeßlen, Georg. „Inscript des Rausches, Passion oder Kreuzzug: Anmerkungen zu Drogen und Film.“

<http://www.filmzentrale.com/essays/drogengs.htm>

Wagner, Thomas. „Tales of Terror & Technicolor: Roger Corman's Poe-Verfilmungen.“

[http://www.angwa.de/angwa\\_factory/komplett\\_lamaschera/corman\\_poe.html](http://www.angwa.de/angwa_factory/komplett_lamaschera/corman_poe.html)

<http://www.wrongsideofheart.com>

Alle: Letzter Zugriff 20.09.2011

## 10.4 Filme

*House of Usher*. Regie: Roger Corman. USA: 1960. 79 min.  
Fassung: DVD-Video. USA: MGM Home Entertainment; 2004.  
(Aus der Serie "MGM presents Double Feature" zusammen mit *Pit and The Pendulum*)

*Pit and the Pendulum*. Regie: Roger Corman. USA: 1961. 80 min.  
Fassung: DVD-Video. USA: MGM Home Entertainment; 2004.  
(Aus der Serie "MGM presents Double Feature" zusammen mit *House of Usher*)

*Premature Burial*. Regie: Roger Corman. USA: 1962. 81 min.  
Fassung: DVD-Video. Deutschland: e-m-s GmbH; 2003.

*Tales of Terror*. Regie: Roger Corman. USA: 1962. 89 min.  
Fassung: DVD-Video. Deutschland: MGM Home Entertainment; 2003.

*The Raven*. Regie: Roger Corman. USA: 1963. 86 min.  
Fassung: DVD-Video. Deutschland: MGM Home Entertainment; 2008.

*The Masque of the Red Death*. Regie: Roger Corman. UK: 1964. 89 min.  
Fassung: DVD-Video. *Satanas – Schloss der blutigen Bestie*. Deutschland: MGM Home Entertainment; 2004.

*The Tomb of Ligeia*. Regie: Roger Corman. UK: 1964. 81 min.  
Fassung: DVD-Video. Deutschland: MGM Home Entertainment; 2006.

## 11 Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit der inoffiziellen Serie der „Poe Filme“, die der Regisseur Roger Corman zwischen 1960 und 1964 nach Vorlagen von Edgar Allen Poe schuf. Konkret wird untersucht inwieweit man in diesen „Poe Filmen“ von psychedelische Stilelementen sprechen kann.

Dies bildet den Ausgangspunkt für eine breiter gefasste Überlegung zum Begriff der Psychedelik, vor allem in Bezug auf dessen deskriptive Verwendung für kulturelle Erzeugnisse und künstlerische Werke. Daher gehe ich speziell auf die Deutungsmöglichkeiten von psychedelischer Kunst und psychedelischem Stil ein.

Die analysierten Filme sind Genrefilme, so gilt es zu beobachten, wie das Horrorgenre mit der psychedelischen Kultur zusammenhängt. Der Begriff des Horrortrips legt nahe, dass Horrorfilme die Gefahren von Rausch und Droge betonen. Ich glaube jedoch, dass das Phantastische des Horrors und die Erzählungen des Rausches darüber hinaus andere Gemeinsamkeiten haben, wie zum Beispiel das Interesse an der menschlichen Wahrnehmung und den unterschiedlichen Möglichkeiten der Erfahrung von Realität.

Edgar Allen Poe ist einer jener Autoren des 19. Jahrhunderts, die sich bereits früh für diese Fragestellungen interessiert haben. Seine Werke sind oftmals exemplarisch für die Verknüpfung von Rausch und Horror, auch wenn die Räusche in Poes Geschichten mehr vom Alkohol und Opium beeinflusst sind.

Die konkrete Filmanalyse untersucht, welche Rauschaspekte der literarischen Vorlagen in die Filme gelangten, legt aber auch Wert darauf zu zeigen, dass Corman eine ganz eigene filmische Interpretation von Poes Texten erarbeitete. In den „Poe Filmen“ trifft sich der opiatstimulierte Rausch mit der zeitgenössischen psychedelischen Kultur Kaliforniens der 1960er Jahre. Die fünf analysierten Filme rufen sehr unterschiedliche Assoziationen des Psychedelischen hervor. Neben Aspekten auf Ebene der Handlung und der Charaktere sind es vor allem die Filmbilder, die hierzu ihren Beitrag leisten, wie auch der umfangreiche Abbildungsteil verdeutlicht. Neben der forcierten Künstlichkeit der Filmausstattung und sehr einfallsreichen Vor- und Abspannsequenzen betrifft dies vor allem die Traum- oder Visionssequenzen, die jeder der analysierten Filme beinhaltet; Sequenz eines anderen, erweiterten Sehens, von Corman selbst als „fantasy sequence“ bezeichnet. Es zeigt sich, dass Roger Corman mit seinen Filmen eine Bildsprache vorweg nahm, die sich im Laufe der späten 1960er Jahre als zentral für die psychedelische Kultur erweisen sollte.

## Lebenslauf

### Angaben zur Person

- Name MARIUS MAGNUS MRKVICKA
- Geburtstag 14.06.1982
- Geburtsort Passau

### Schul- und Hochschulbildung

- Zeitraum 2003 - 2011
- Institution Universität Wien  
Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaften, sowie  
Schwerpunkte in: Kunstgeschichte und Slawistik
- Zeitraum 2002 – 2003
- Institution Universität Passau  
Studium der Kunstgeschichte und Philosophie
- Zeitraum 1992 – 2001
- Institution Europäisches Gymnasium Leopoldinum Passau
- Zeitraum 1988 – 1992
- Institution Grundschule Altstadtchule Passau

### Zivildienst

- Zeitraum 2001 – 2002
- Institution St. Severin Behindertenschule, Passau-Grubweg

### Berufserfahrung

- Zeitraum Februar – April 2011
- Funktion Gästebüro/ Videolibrary
- Firma CROSSING EUROPE filmfestival linz
- Zeitraum März – April 2010
- Funktion Gästebüro/ Videolibrary
- Firma CROSSING EUROPE filmfestival linz
- Zeitraum März – April 2009
- Funktion Gästebüro/ Videolibrary
- Firma CROSSING EUROPE filmfestival linz
- Zeitraum September – November 2008
- Funktion Produktion/ Vermittlung
- Firma Interkulturelles Zentrum Wien
- Zeitraum März – April 2008
- Funktion Praktikum: Gästebüro und Marketing
- Firma CROSSING EUROPE filmfestival linz
- Zeitraum September – Oktober 2007
- Funktion Praktikum: Katalog/ Produktion
- Firma BFFB – Baltic Film Festival Berlin
- Zeitraum Juli – September 2006
- Funktion Praktikum: Assistenz der Projektleitung
- Firma MMK – Museum Moderner Kunst Passau