MIND FOUNDATION

# Are you experienced?

VERÖFFENTLICHUNGSDATUM

20. August 2021



> *“MEHR ALS JEDE ANDERE KUNSTBEWEGUNG UNSERER ZEIT HAT DIE PSYCHEDELISCHE KUNST EINE ZUKUNFT UND POTENZIALE, DIE JENSEITS ALLER VORSTELLUNGSKRAFT LIEGEN. […] WIR SIND NUR ZEUGEN DER PRIMITIVEN ANFÄNGE, ABER DIE AUSSICHTEN SIND BEREITS GROSSARTIG.4 DAS EINZIGE HINDERNIS SCHIEN DAS GESETZ ZU SEIN.*

Warum hören wir in der Kunstgeschichte so selten von psychedelischer Kunst? Christoph Grunenberg, Direktor der Kunstgalerie Tate Liverpool, mutmaßte im Jahr 2005, dass die psychedelische Kunst aus der Kunstgeschichte “verbannt” wurde. Grund dafür sei, dass sie nicht in die hochmoderne Entwicklungslinie passt, die von Pop-Art über Minimalismus zur Konzeptkunst führt. So wurde diese andere, ausgelassene, populäre, aber weniger reine Ästhetik in den Bereich der angewandten Kunst, des schlechten Geschmacks und der stilistischen Verirrung verdrängt.1 Auch wenn Missachtung als solche natürlich nicht die mangelnde Bedeutung eines Themas widerspiegelt, illustriert ein kurzer Blick auf die “offizielle” Geschichte psychedelischer Kunst doch einige denkwürdige Eigenheiten, die ihre relative Unsichtbarkeit erklären könnten. Zum einen sind es die psychoaktiven Substanzen. Der einst entscheidende Aspekt des psychedelischen Substanzkonsums scheint aus dem Blick geraten zu sein, um Kontroversen zu vermeiden und die gegenkulturelle Rebellion durch harmlose Nostalgie und historisches Design zu ersetzen. Woran liegt das?

Psychedelische Kunst hat sicherlich ältere Wurzeln, doch als das *LIFE Magazine* im September 1966 der “LSD-KUNST” einen Leitartikel widmete, tauchte sie plötzlich im Mainstream auf (Abb. 1). Der Artikel berichtete von einer Ausstellung eines Künstlerkollektivs, das versuchte, “den Verstand durch die Bombardierung der Sinne zu überwältigen” (engl.: to blow the mind by bombing the senses), was *LIFE* überraschenderweise als ernstzunehmende neue Entwicklung in der Kunst betrachtete.2 Auch andere Medien begannen, von den angesagten Multimedia-Partys in der Künstlerszene zu berichten. Anfang 1967 stiegen einige namhafte Kunstgalerien ein und stellten psychedelische Zeichnungen und Gemälde aus. Allerdings

nannten sie diese “visionär”, um eine zu offensichtliche Verbindung zu den umstrittenen Substanzen zu vermeiden, die in Teilen der USA zu diesem Zeitpunkt bereits illegal und geworden waren.

*Abb. 1 Titelseite des LIFE Magazine, 9. September 1966 mit einem Foto des Künstlers Richard Aldcroft von der US Company (USCo) auf einem drogenfreien Trip (Foto Yale Joel).*

Das Gesetz traf auch seriöse LSD-Forscher. Verständlicherweise frustriert, wandten sich zwei von ihnen, Robert Masters und Jean Houston, der Kunst zu. Wahrscheinlich auch in dem Bestreben, die Substanzen, von deren Potenzial sie überzeugt waren, zu rehabilitieren, indem sie ihnen eine gewisse Aura kultureller Anerkennung verschafften. Ihr Kollege Stanley Krippner brachte das Gros jener Künstler ins Spiel, welche sich im Laufe des Jahres 1967 darauf einigten, sich als Künstler zu zeigen, “deren Gemälde oder andere künstlerische Ausdrucksformen die Effekte psychedelischer Erfahrungen darstellen, die in der Regel chemisch induziert sind” und deren Werke “als *Ergebnis* einer psychedelischen Erfahrung, während einer psychedelischen Erfahrung oder bei dem Versuch, eine psychedelische Erfahrung *herbeizuführen*” entstanden.3

Zu Beginn 1968 veröffentlichten Masters und Houston *Psychedelic Art* (Abb. 2). Es war die allererste Monografie, die das Sujet wirklich definierte, obwohl sie später wenig Beachtung fand. Sie enthielt Werke von etwa 35 zeitgenössischen KünstlerInnen, ergänzt durch ältere Kunst, in der die Autoren eine “psychedelische Empfindsamkeit” (orig.: psychedelic sensibility) erkannten, die bis zum spätmittelalterlichen Hieronymus Bosch und sogar noch weiter zurückreichte. So vermittelte *Psychedelic Art* Neueinsteigern etwas wie eine ordentliche und teilweise Substanzkonsum-freie historische Auszeichnung psychedelischer Kunst.4 Noch immer versprüht das Buch den legendären Optimismus der 1960er Jahre. Masters und Houston eröffnen es defensiv mit der Feststellung, dass Substanzkonsum in jedem Alter vorkommt und dass keiner der abgebildeten Künstler die Fähigkeit, Kunst zu schaffen auf den Konsum psychoaktiver Substanzen zurückführt: “Die psychedelische Erfahrung ist eine *Erfahrung*, kein injiziertes Talent oder eine eingenommene Inspiration, obwohl KünstlerInnen sich von jedem Gedanken oder jeder Wahrnehmung inspirieren lassen können, unabhängig von der Situation, in der sie auftritt.”4

*Abb. 2 Umschlag von Robert E.L. Masters und Jean Houston, Psychedelic Art, New York/London 1968.*

Schon bald wird der Ton euphorisch: “Mehr als jede andere Kunstbewegung unserer Zeit hat die psychedelische Kunst eine Zukunft und Potenziale, die jenseits aller Vorstellungskraft liegen. […] Wir sind nur Zeugen der primitiven Anfänge, aber die Aussichten sind bereits großartig.”4 Das einzige Hindernis schien das Gesetz zu sein. Wenn es nicht umgestoßen wird, so Masters und Houston, “wird die psychedelische Kunst entweder untergehen oder, noch wahrscheinlicher, ganz in den Untergrund wandern”. Ein Schicksal, das ihrer Meinung nach vollkommen ungerechtfertigt ist für “eine Kunst, die fast völlig befreit ist von der Beschäftigung mit der Neurose, dem Hässlichen und dem Elenden – also dem Menschen in seiner kränksten Form – die so viele künstlerische Ausdrucksformen unserer Zeit durchdringt”.4

*Psychedelic Art* ist auch deshalb beachtenswert, zumindest unter Kunstliebhabern, weil die Autoren recht ungewöhnliche Qualitätsstandards anlegen. Offenbar kam es ihnen vor allem darauf an, ob ein Werk zeigen konnte, dass der Künstler aus der psychedelischen Erfahrung einen therapeutischen Nutzen oder eine mystische Einsicht gewonnen hatte. Da es sich um eine “Reise in die eigene Psyche” handelt, beginne diese Erfahrung mit einem sensorischen Zirkus, auf welchen idealerweise ein Abstieg auf Ebenen folge, die in etwa dem persönlichen Unbewussten nach Freud und dem kollektiven Unbewussten nach Jung entsprechen, bevor die ultimative *integrale* Phase erreicht werde, wie seit jeher von Mystikern beschrieben.4

Dementsprechend würde die beste psychedelische Kunst die Idee zum Ausdruck bringen, dass das Universum grundsätzlich richtig und harmonisch ist, oder aber – so die Unterstellung – die KünstlerInnnen wären

offensichtlich nicht tief genug eingetaucht oder irgendwo stecken geblieben. Masters und Houston sahen in der psychedelischen Kunst den natürlichen und reiferen Nachfolger des Surrealismus und des abstrakten Expressionismus und erklärten diese Kunst als “dionysisch, ekstatisch, energetisch”, “religiös, mystisch: pantheistische Religion, Gott manifestiert sich in allem, aber insbesondere in der Urenergie, die die Welten in Bewegung setzt, die den existenziellen Fluss antreibt, […] und die durch pure freudige Dynamik die Oberhand gewinnen will. Geburt und Wiedergeburt, Wachstum und Erneuerung. Das Sein bebt in ekstatischem Einssein mit sich selbst”.4 Einer der Künstler, den sie dabei im Sinn hatten, war Isaac Abrams, eindeutig einer ihrer Favoriten und der einzige Name, der in diesem Zusammenhang immer wieder auftaucht (Abb. 3).

*Abb. 3 Isaac Abrams, Cosmic Orchid, 1967, Öl auf Leinwand, 188 x 153 cm, Privatsammlung, abgebildet in Masters und Houston, Psychedelic Art, 1968.*

*Psychedelic Art* wurde bei seiner Veröffentlichung gut angenommen. Rezensenten waren im Allgemeinen zufrieden mit diesem ersten Überblick über eine neue Kunstform, hielten es aber auch für zu früh, um ihre Vorzüge zu beurteilen. Niemand beschwerte sich über die entschuldigenden Hinweise auf illegale Subtanzen oder die Aufmerksamkeit, die ihnen zuteil wurde.5 Dennoch schwand das Interesse so schnell, dass eine Kunst, die 1966 auftauchte und 1968 mit einer Monografie gewürdigt wurde, 1970 bereits passé, wenn nicht gar tabu war. Was auch immer Ursache für den Rückgang des psychedelischen Optimismus gewesen sein mag. Es scheint, dass während und nach 1968 sowohl Künstler als auch Kunstkritiker, Galeristen, Kuratoren und dergleichen befürchteten, dass das Label “psychedelisch” den eigenen Ruf und die eigene Karriere eher gefährdete als förderte.6

Rechtliche und soziale Gründe führten zur Selbstzensur, aber auch andere mögliche Ursachen sind zu nennen. Zum einen hat die psychedelische Kunst nie einen wirklichen Meister hervorgebracht, der ernsthafte Aufmerksamkeit erregt oder andere in einen –ismus mitreissen konnte. Zum anderen neigte sie dazu, die Sinnlichkeit auf Kosten von Inhalt, Gefühlstiefe und Verständlichkeit zu begünstigen. Ihr dekorativer Überfluss erwies sich bald als eintönig, ihre Exotik so langweilig wie die Urlaubsbilder der Nachbarn. In seinem Beitrag zu *Psychedelic Art* beklagte der Kunstkritiker Barry Schwartz, dass die meisten psychedelischen Künstler von ihren Erfahrungen nur deshalb zurückzukommen schienen, um zu sagen: ” Schaut, schaut, was ich gesehen habe”.12 Das Endergebnis dieser Haltung, so spottete er, bestehe darin, dass die psychedelische Kunst zu einer visuellen Doktrin tendiere, analog zum “sozialen Realismus, der versucht, den Klassenkampf künstlerisch darzustellen”.7 “Das Medium war das wichtigste der Aussage”, schlussfolgerte ein anderer Kritiker, Thomas Albright, 1985.8

Tatsächlich können die berühmten Konzertplakate, die in San Francisco und anderswo produziert wurden, nicht als psychedelische Kunst bezeichnet werden, zumindest nicht nach den Kriterien der *Psychedelic Art*. Schwartz sprach abwertend von „lediglich der Art und Weise, Objekte in der Welt in einem Stil zu malen, der mit psychedelischen Erfahrungen assoziiert wird. Es handelt sich um Plakatkunst im eigentlichen Sinne: ‘Seht uns, wir sind die Psychedelika'".7 Der hauptsächliche Zweck der Plakate bestand darin, bevorstehende Veranstaltungen für die interessierte psychedelische Gemeinschaft zu bewerben. Dies geschah bewusst in einer visuellen Sprache, die Insidern und Außenseitern gleichermaßen “Andersartigkeit” signalisierte, weshalb es in der Tat angemessen erscheint, anstelle von psychedelischer Kunst an sich eher von der Kunst der psychedelischen Gemeinschaft zu sprechen.

Und zu alledem: Der Plakatstil wurde schnell von anderen Interessengruppen übernommen (oder “kooptiert”, wie man es damals nannte). “Nennen Sie es psychedelisch und es wird sich schnell verkaufen, sagen einige Händler”, so zitieren Masters und Houston eine Schlagzeile auf der Titelseite des *Wall Street Journal* von 1967.4 Eine Zeit lang schien es, als ließe sich alles verkaufen, wenn man es “psychedelisch” oder ” mind-blow-

ing” nannte und mit wellenförmigen, bunten Mustern überzog – sogar Republikaner (Abb. 4).9 “Die wirkliche Revolution der 1960er Jahre”, so Albright, “war die Transformation von praktisch allem – einschließlich des Begriffs der ‘Revolution’ selbst – in eine vermarktbare Ware”.8 Grund genug für KünstlerInnen, sich von einem Stil zu verabschieden, der Psychedelia wie eine banale und kommerziell korrumpierte Modeerscheinung des Neo-Jugendstils aussehen ließ, die mit satten Farben und Op-Art-Effekten aufgepeppt wurden.

Abb. 4 Jim Trelease, *Rocky is My Man in ’68*, Entwurf für ein Wahlplakat aus dem Präsidentschaftswahlkampf 1968, 1968, 60 x 89 cm, Privatsammlung.

Und so verschwand die psychedelische Kunst schnell aus dem Blickfeld. Angeregt durch *Psychedelic Art* widmete Harvard Arnason dem Thema auf der allerletzten Seite seiner 1969 erschienenen *History of Modern Art* ein paar Absätze, die er aber bei späteren Überarbeitungen wieder entfernte.10 Abgesehen davon scheint das Buch von Masters und Houston unsichtbar geworden zu sein. Selbst das riesige 34-bändige *Dictionary of Art* von 1996 vernachlässigt das einzige Buch zu diesem Thema in einem eher abschätzig-knappen Eintrag.11 Und als Grunenberg 2005 versuchte, dieser “Kunst ohne Geschichte”, wie er sie nannte, eine triumphale Rückkehr mit seiner Ausstellung *Summer of Love: Art of the Psychedelic Era* zu verschaffen, erlaubte die historische Verdrängung ihm, Plakate und Designs einzubeziehen während er zugleich den Fokus psychoaktiver Substanzen überspringen konnte. In der Tat wurde das Buch von Masters und Houston bequemlich ignoriert und als Informationsquelle über Abrams in eine Fußnote verbannt.1

Für Grunenberg spricht allerdings, dass das jahrzehntelange eisige Schweigen durch seine Arbeit gebrochen wurde. Doch indem er von der “Kunst der psychedelischen Ära” sprach, überging er allzu leichtsinnig einen wichtigen Teil des Konflikts zwischen Gegen- und Mainstream-Kultur, zwischen psychedelischer Kunst und ihren populären Nachkommen. Abgesehen von der obligatorischen Lichtshow (ohne ohrenbetäubende Rockmusik und durchgedrehtes Publikum) konzentrieren sich Ausstellungen wie die von Grunenberg fast zwangsläufig vorwiegend auf materielle Überbleibsel, Utensilien, Erinnerungsstücke und Marketingmaterial denn auf sensorisches Bombardement oder Versuche, “den Verstand zu umzuhauen” und viele andere flüchtige Ereignisse, in denen High und Low, Leben und Kunst miteinander verschmelzen und die ebenfalls als wichtigste Errungenschaft von *Psychedelia* angeführt werden.8 Wie lässt sich das Gefühl vermeiden, in einem Kuriositätenkabinett herumzulaufen, das an irgendeinen flüchtigen Lifestyle- oder schrägen Designtrend erinnert? Das könnte hier die Frage sein.

Das Fehlen einer Definition beunruhigte auch andere Initiativen. So organisierte David Rubin 2010 eine Ausstellung mit dem Titel *Psychedelic: Optical and Visionary Art since the 1960s*. Sie konzentrierte sich auf alle Arten von Kunst, die zu einem “erweiterten Gewahrsein für die innere Welt der Wahrnehmung” anregen und dabei optische Effekte und das “psychedelische ästhetische Vokabular” als “Mehrzweck-Umgangssprache” verwenden.12 Von den 74 Künstlern im Buch würden jedoch vielleicht nur sechs (einschließlich Abrams) nach den Kriterien von Masters und Houston, deren Buch nicht einmal in einer Fußnote erwähnt wurde, als psychedelische KünstlerInnen gelten.

Es wurde ebenso wenig von Ken Johnson in seinem Buch *Are You Experienced? How Psychedelic Consciousness Transformed Modern Art* von 2011 erwähnt, obwohl er Masters und Houston beinahe zitiert, indem er von einer Kunst spricht, die “versucht, psychedelische Erfahrungen darzustellen, auszudrücken oder hervorzurufen”.13 Johnson stellte viele interessante Fragen, aber da er nicht auf ein Kompendium der “psychedelischen Kunst” abzielt, sondern auf eine neue und “psychedelische Art, Kunst zu betrachten”, bläht er den Begriff so weit auf, dass er fast sämtliche Kunst umfasst, die etwas kritisiert, anzweifelt, reflektiert, sich lustig macht, oder einfach nur seltsam oder “trippig” aussieht, wenn man high ist. Tatsächlich

wurde “psychedelisch” für Johnson mehr oder weniger zum Synonym für “postmodern”, jenen epochalen Perspektivenwechsel, den er ausschließlich dem “Big Bang” von Psychedelia zuschrieb.13

Zumindest aber reduzierte Johnson Psychedelia nicht auf einen Stil, weder in der Kunst noch im Design. Stilistische Vielfalt kennzeichnet auch die Kunst in Masters und Houstons Buch, und in der Tat lässt sich psychedelische Kunst nach ihrer Definition nicht an gemeinsamen äußeren Merkmalen festmachen. Was auch immer man von ihrer seltsamen Ausrichtung in der Beurteilung von Kunst halten mag, *Psychedelic Art* liefert eine klare und gut durchdachte, nützliche Definition der psychedelischen Kunst. “Historisch gesehen leitet eine Kunstform ihre Identität von dem geschaffenen Werk ab und nicht von der Biografie des Künstlers”, erklärt Schwartz, aber in diesem Fall “ist es offensichtlich unmöglich, psychedelische Kunst zu produzieren, ohne eine Erfahrung jenes Bewusstseins gemacht zu haben, das ihr zugrunde liegt”.7 Ohne Bezeichnung bleibt nur eine große Vielfalt von Konnotationen. Erinnern wir uns daran, dass die zentrale Frage ursprünglich nicht auf das Aussehen, sondern auf die Erfahrung abzielte: “Are You Experienced?”

**Disclaimer:** Dieser Blogpost wurde von Volontären übersetzt und editiert. Die Mitwirkenden repräsentieren nicht die MIND Foundation. Wenn Ihnen Fehler oder Unklarheiten auffallen, lassen Sie es uns bitte wissen – wir sind für jede Verbesserung dankbar (mailto:blog-translation@mind-foundation.org). Wenn Sie unser Projekt zur Mehrsprachigkeit unterstützen wollen, kontaktieren Sie uns bitte um der MIND Blog Translation Group beizutreten!

## Quellen:


1. Grunenberg C. The Politics of Ecstasy. In: Summer of Love: Art of the Psychedelic Era. Liverpool (Tate Liverpool)/Frankfurt (Schirn Kunsthalle)/Vienna (Kunsthalle) 2005-2006, p. 13.
2. Psychedelic Art. Life. 1966 Sep 9;61(11):60–9.
3. Krippner S. The Psychedelic Artist. In: Psychedelic Art. New York: Grove Press; 1968. p. 164.
4. Masters REL, Houston J. Psychedelic Art. New York: Grove Press; 1968.
5. ten Berge JP. Drugs in de kunst: Van opium tot LSD, 1798-1968. 2004.
6. As it still did in 1967. In fact, at least one of the artists in*Psychedelic Art*later confessed that he didn’t qualify, but just grabbed the chance to have his work published (interview with Lex de Bruijn, Amsterdam, 14 June 1995).
7. Schwartz BN. Context, Value & Direction. In: Psychedelic Art. New York: Grove Press; 1968. p. 153.
8. Albright T. Art in the San Francisco Bay area, 1945-1980: an illustrated history. Berkeley, Calif: University of California Press; 1985. 349 p.
9. Yanker G. Prop art: over 1000 contemporary political posters. New York: Darien House; distributed by New York Graphic Society, Greenwich, Conn; 1972. 256 p.
10. Arnason HH. History of Modern Art New York: Abrams; 1969.
11. Sokol DM. Psychedelic Art. In: Turner J, editor. The dictionary of art. New York: Grove; 1996. p. 681.
12. Rubin DS. Stimuli for a New Millenium. In: Psychedelic: optical and visionary art since the 1960s. San Antonio, TX; Cambridge, Mass: San Antonio Museum of Art; In association with the MIT Press; 2010. p. 28.
13. Johnson K. Are you experienced? how psychedelic consciousness transformed modern art. Munich, New York: Prestel Verlag; Prestel Publishing; 2011. 232 p.