

Expressionismus

09/2019

Rausch

**Herausgegeben von
Kristin Eichhorn
Johannes S. Lorenzen**

SONDERDRUCK

Neofelis Verlag

Expressionismus

09/2019: Rausch

Hrsg. v. Kristin Eichhorn / Johannes S. Lorenzen

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2019 Neofelis Verlag GmbH, Berlin

www.neofelis-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten.

Umschlaggestaltung: Marija Skara

Lektorat & Satz: Neofelis Verlag (mn/ae)

Druck: PRESSEL Digitaler Produktionsdruck, Remshalden

Gedruckt auf FSC-zertifiziertem Papier.

ISSN: 2363-5592

ISBN (Print): 978-3-95808-220-5

ISBN (PDF): 978-3-95808-271-7

Erscheinungsweise: zweimal jährlich

Jahresabonnement 30 €, Förderabonnement 50 €, Einzelheft 18 €

Erhältlich in Ihrer Buchhandlung oder direkt beim Neofelis Verlag unter:

vertrieb@neofelis-verlag.de

Ein Abonnement verlängert sich automatisch um ein Jahr, wenn die Kündigung nicht mindestens drei Monate vor Ende des Kalenderjahrs erfolgt ist.

Inhalt

Editorial 7

Drogenrausch

Jos ten Berge

Zwischen Skylla und Charybdis.

Opiate in Leben und Werk von Ernst Ludwig Kirchner,

Jean Cocteau und Andreas Walser 13

Ina Dinter

„Meine Huris“.

James Ensors Rauschvision als später Beitrag zur Orientalmalerei . . . 31

Rausch als ästhetische Kategorie

Marina Linares

Vom rauschhaften Schaffen zum Schaffen berauscher

Kunst in Malerei, Bühnenkunst, Film, Literatur und Musik 43

Larissa Kikol

Sichere Ekstase oder ekstatische Sicherheit?

Ernst Ludwig Kirchners Zeichnungen 57

Anna Lubn

„Das Naturgesetz soll sich im Alkohol besaufen“.

Zum Formrausch in Carl Einsteins *Bebuquin* 67

Der Rausch und die menschliche Psyche

Susanne Pocaï

Surren, Pfeifen, Zischen.

Das Rauschen der Paranoia im Werk Oskar Panizzas 79

Fabian Lutz

„Der rauschlose Mensch, der freie Mensch“.

Rauschkritik und Wahn im Werk von Gustav Sack 91

Sharon Coleclough

Berlin – Rausch und Lärm der Stadt 99

Rezensionen 109

Abbildungsverzeichnis 112

Call for Papers: Väter und Söhne 114

Berlin – Rausch und Lärm der Stadt

Sharon Coleclough

Dieser Aufsatz untersucht filmische Repräsentationen des Aufruhrs, den das urbane Leben der Moderne für die Einzelnen potentiell mit sich führt. Dabei wird Rausch hier im Sinne einer sinnlichen Überforderung sowohl der Figuren als auch der Zuschauer*innen verstanden. Dafür wird insbesondere der Rausch der Stadt am Beispiel Berlins in den Blick genommen, einschließlich der Auswirkungen, die dieser auf die dort lebenden Menschen hat. Durch die Untersuchung solcher Repräsentationen Berlins lässt sich eruieren, wie die Stadt als Spiegel der Erwartungen und Erfahrungen der Figuren fungiert, sie aber mitunter auch erst entstehen lässt. Das filmische Berlin wird hier somit konkret im Hinblick auf expressionistische Interpretationen und die Behandlung der Stadt wie ihrer Bewohner*innen betrachtet, wobei die Interaktion von Raum, Ort und Figur zu berücksichtigen ist. Wendet man diese Überlegungen auf modernere Interpretationen und Repräsentationen der Stadt an, wird die tiefe Verbindung zwischen der Verwendung von Stadtaufnahmen, der Erforschung der darin befindlichen Figuren und ihrer Reaktionen auf die Stadt sichtbar. Die Einordnung dieser modernen Wiederholung eines alten stilistischen und gattungsbildenden Verfahrens macht ein tieferes Verständnis des expressionistischen Ausdrucks möglich – und damit auch die genauere Profilierung des Konzepts ‚Rausch‘. Dabei greift dieser Text auf folgende filmische Werke zurück: *Christiane F. – Wir Kinder vom Bahnhof Zoo* (BRD 1981, R: Uli Edel), *Das Leben ist eine Baustelle* (D 1997, R: Wolfgang Becker), *Lola rennt* (D 1998, R: Tom Tykwer), *Rammbock* (D 2010, R: Marvin Kren), *Victoria* (D 2015, R: Sebastian Schipper) und *Mute* (GB / D 2018, R: Duncan Jones).

Die Großstadt ist für den Film so zentral, dass die weitverbreitete Akzeptanz ihrer Wichtigkeit paradoxerweise eine genauere Untersuchung ihrer konkreten Bedeutung verhindert hat.¹

1 David. B. Clarke: Introduction: Previewing the Cinematic City: In: Ders. (Hrsg.): *The Cinematic City*. London: Routledge 1997, S. 1–18, hier S. 1 (Übers. K. E.).

Der Prozess des Abfilmens einer Stadt führt zu einer eigentümlichen Beziehung zwischen Bild und Zuschauer*in sowie Setting und Figur. Vor dem Hintergrund der expressionistischen Prägung dieses Settings und seiner Verwendung entstehen zusätzliche semantische Schichten in einer real existierenden Umgebung wie Berlin. Indem die Wahl des Ortes naturgemäß intentional ist, offeriert sie bei der Betrachtung von Erzählung und Figurendarstellung eine Verbindung, die entweder offensichtlich sein kann oder erst einer Entschlüsselung bedarf.

Berlin kommt dabei ein ikonischer, herausragender Status zu, da die Stadt für das Publikum eine ganze Bandbreite von Dimensionen bereithält – sie bietet das großangelegte Spektakel eines Touristenzentrums gleichermaßen wie weniger bekannte, aber hochgeschätzte verstecktere Gegenden. Die Verbindungen zur Vergangenheit sind stark; sie liegen in der Architektur, in den Straßenverläufen und im historischen Wissen und halten so Interpretationen und Vorstellungen der Vergangenheit präsent, bergen Potential für die Stadt und die Art und Weise, wie ihre Bewohner*innen mit diesen Möglichkeiten umgehen. Die Koexistenz der realen Bebauung und des Potentials für künftige Wiederaufnahmen ergibt eine interessante Mischung. Berlin ist im Film vor allem eine Stadt, die sich *selbst* repräsentiert, statt nur Stellvertreterfunktion zu haben. Folglich hat die Stadt für das Kino einen Eigenwert, der sich diskutieren lässt; sie fungiert nicht nur als Wirklichkeitsverweis mit potentieller Bedeutung. Diese Präsenz ist dem Rekurs auf ‚Rausch‘ innerhalb Berlins eigen. Eine Stadt, die derartig vielschichtig in ihrer Bedeutung ist, ermöglicht eine Reihe potentieller Effekte und prägt diejenigen, die sich in ihr aufhalten.

In der Konsequenz geht es hier entsprechend darum, zu untersuchen, wie Berlin im Kino eingesetzt und repräsentiert wurde, wobei indes nicht nur die Verwendung im Wortsinn eine Rolle spielt. Vielmehr gilt es, den Wirkungen Berlins auf seine Bewohner*innen nachzugehen. Somit bewegen sich die nachstehenden Ausführungen weg von der bloßen Analyse der direkten Repräsentation im Sinne einer *Mise en Scène* hin zu einer genaueren Erkundung der Repräsentation und Erhöhung des Realen in Parallele zum Erzählten. Diese Art von Expressionismus offeriert den Zuschauer*innen in ihrer originalen Form visuelle Repräsentationen innerlicher Traumata und Gefühle über die *Mise en Scène*, die für diese moderne Erkundung von Berlin und ‚Rausch‘ charakteristisch ist. Betrachtet man ‚Rausch‘ als Eindruck und Abdruck

einer Figurenentwicklung, führt dies über eine Sichtweise hinaus, die Örtlichkeiten lediglich als Kulisse behandelt, in der Figuren sich bewegen. Stattdessen geht es darum, die Art und Weise nachzuvollziehen, mit welcher der Film der lokalen Umgebung durch Auswahl und Figureninteraktion Bedeutung verleiht. Dabei macht es der Rekurs auf neuere filmische Werke möglich, Ton und Farbe ebenso einzubeziehen wie die *Mise en Scène* im klassischen expressionistischen Kino. Die Tatsache, dass dem modernen Kino mehr Möglichkeiten zum Ausdruck innerer Emotionen zur Verfügung stehen, ändert nichts am Wert dieser expressionistischen Tendenz im Kino; im Gegenteil zwingt sie die Zuschauer*innen verstärkt, sich auf diese Möglichkeiten einzustellen, statt in einer passiven Konsumhaltung zu verbleiben. In der Untersuchung der realen und erzeugten Berlin-Bilder lässt sich die Bedeutsamkeit von Lokalitäten erfassen. Neben der Wirkung auf die Charaktere sind weiterhin besonders Rückschlüsse auf die Verbindung der Innen- mit der Außensicht durch die filmische Vermittlung möglich.

Im Kino wird die Großstadt tendenziell als aufregend und als Raum potenziert Möglichkeiten dargestellt. Dies gilt nicht notwendigerweise für die Figuren im Film, wohl aber für die Zuschauer*innen, die in der Repräsentation einen fernen Ort in kondensierter Abbildung erleben, wobei Erfahrung und Raum im Bild zusammengeführt werden. Da die physische Präsenz aus Publikumssicht nicht das Entscheidende ist, ist die Abbildung von Orten vermittelter Natur; sie lenkt die Wahrnehmung des Publikums und ist damit mehr als eine bloße visuelle Darstellung. Raum und Ort werden somit adaptiert wie manipuliert, womit dem Setting, nämlich Berlin, eine größere Intensität verliehen wird. Erst aus dieser repräsentativen Emphase heraus entsteht die überwältigende Wirkung der Metropole, die ihre Bewohner*innen in sich ‚eingliedert‘. Durch diese vermittelte Darstellung lassen sich expressionistische Verfahrensweisen hinsichtlich der Beziehung zwischen Großstadt und Figuren besser erfassen. Denn so werden Orte aushandelbar – notwendige Elemente, aber doch nicht zwingend solche, die im Zentrum des Werks stehen.

In vielen Filmen fungiert die Großstadt als Gefäß für die sich in ihr abspielenden Geschichten. Darüber hinaus jedoch markiert das Setting den Lebensabschnitt der Figuren und weckt Erwartungen bzw. lenkt die Perspektive der Zuschauer*innen. Entscheidend kommt hinzu, dass die Verwendung einer Hauptstadt repräsentativen Charakter für

das gesamte Land besitzt, der in ihr ebenso abgebildet wird, wie damit die Protagonist*innen verortet werden, wenn sie zum ersten Mal auf dem Bildschirm erscheinen. Deshalb verwendet das Kino häufig ikonische Bauwerke in den Eröffnungseinstellungen, auch wenn diese nicht unmittelbar für das Erzählte von Bedeutung sind, weil sie in ihrer Funktion als Abbild der Stadt die Authentizität der Handlungsorte für das Publikum unterstreichen. Tatsächlich sind es diese Vorspanne, die die ‚Essenz‘ des Ortes evozieren und konstruieren.² Diese Essenz ist das eigentlich Interessante im Hinblick auf das ‚Rausch‘-Konzept und die Möglichkeiten, Information durch Ausdruck zu vermitteln. Die Betonung des Handlungsorts konfrontiert die Zuschauer*innen mit einer Stadtfantasie, wie sie die Regie anvisiert, wohingegen die realen Lebensverhältnisse übersehen werden und der Ort vor allem hinsichtlich seiner Funktion Bedeutung erlangt: „We live in an age in which film has become the frame of reference for our urban existence, and our activities and thoughts are intertwined with screen-based realities.“³ Wie Richard Koeck andeutet, provoziert die spezifische Verbindung zwischen narrativer Dimension, Figuren und Umwelt Überlegungen zu Verwendung und Behandlung von Orten innerhalb filmischer Kunstwerke. Herausragende Sehenswürdigkeiten verleihen der visuell erfahrbaren Stadt eine gewisse Größe und markieren ihr Ausmaß. Folglich wird die Erfahrung intensiviert, während das Publikum vorgeblich auf Distanz gehalten wird. Die Distanz vermittelt einen Eindruck von der Größe und überwältigenden Natur der Metropole und etabliert sie als potentielle Gegenspielerin der Protagonistin bzw. des Protagonisten. Die Ausmaße des Orts machen ihn zum Angreifer, nicht zum Schutzraum; sie bedrängen das Individuum, statt ihm Sicherheit zu geben.

Dabei werden die markanten Denkmäler in vielen Fällen als vorhandener Hintergrund eingesetzt, nicht als Hauptattraktion, lassen aber eine expressionistische Lesart zu, besonders im Hinblick auf das moderne Berlin, wenn sie häufig eine Bewegung einrahmen und insofern Wegmarken bilden, statt das Zentrum der Reise zu sein. Zusätzlich macht ihre Einbindung eine Kommentierung des inhaltlich Erzählten

2 Vgl. Les Roberts: *Film. Mobility and Urban Space: A Cinematic Geography of Liverpool*. Liverpool: Liverpool UP 2012, S. 128.

3 Richard Koeck: *Cine-Scapes: Cinematic Spaces in Architecture and Cities*. London: Routledge 2013, S 6.

möglich. In *Das Leben ist eine Baustelle* findet sich das Publikum auf dem Alexanderplatz mit Jan und Buddy, die darauf warten, eine Videokabine zu betreten und 1.000 Mark zu gewinnen. Der Alexanderplatz bleibt dabei weitgehend außerhalb des Bildes und zeigt sich als ‚leerer‘ Hintergrund und funktionaler Ort, an dem zwei Fremde aufeinandertreffen können. Aus der Touristenattraktion wird ein alltäglicher Platz, ebenso leer wie die Leben der Protagonisten, deren Statusverlust sich innerhalb des ikonischen Orts nicht ignorieren lässt.

Geht man dieser Spur weiter nach, hat die Geschichte Berlins zur Folge, dass die Stadt sowohl Teil des nationalen Gefühls ist als auch außerhalb von ihm existiert; sie gehört dazu und unterscheidet sich doch signifikant. Wenn ein solcher Ort zur Kommentierung der Figuren verwendet wird, entsteht ein moderner Expressionismus, der gleichzeitig visuell fesselnd ist und Figuren isolieren und ausschließen kann. Nicht zuletzt werden temporäre wie dauerhafte Absperrungen eingesetzt, um Figuren voneinander und von den Zuschauer*innen zu trennen. In *Lola rennt* ist Lola ständig durch architektonische Strukturen hindurch zu sehen – herausragende wie alltägliche. Durch diese Inszenierung und die Einstellungswahl bleibt sie nur aus der Entfernung sichtbar und immer gebrochen durch die städtische Bausubstanz. Die Trennung vom Publikum hat ihr Pendant auf der Handlungsebene, denn Lola ist ohne Unterstützung oder Hilfe. Sie ist gleichzeitig zugehörig wie außenstehend, denn sie ist Teil der Stadt – sowohl auf visueller Ebene als auch hinsichtlich ihrer Charakterzeichnung (sie bewegt sich durch die Stadt in einer Art und Weise, die erkennen lässt, dass diese ihr sehr vertraut ist); dennoch stehen ihr Aussehen und ihr Lebensstil in einem eindrucklichen Gegensatz zum Berliner Umfeld, sind als ‚Avantgarde‘ markiert und unterscheiden sich zu stark von den anderen Figuren, um dauerhafte Zugehörigkeit zu ermöglichen. In *Das Leben ist eine Baustelle* scheint die Stadt durchsetzt mit vorübergehenden Mauern, die Jan von anderen Menschen fernhalten. Die wiederkehrende Verwendung dieses Musters ist ein auffälliger Aspekt innerhalb der Situierung der Stadt zwischen Vergangenheit und Zukunft.

Die Verwendung vertrauter Umgebungen erhält demgegenüber einschließende Bedeutung; entsprechend bemühen sich die Figuren um Integration. In *Rammbock* steigt der Protagonist Michael auf das Dach eines Wohnblocks und blickt auf das brennende Zentrum Berlins mit



Abb. 1: Michael (Michael Fuith) sieht das brennende Berlin an. Screenshot aus *Rammbock* (D 2010, R: Marvin Kren).



Abb. 2: Victoria (Laia Costa) entzieht sich dem Zwang zur Ruhe und dem schlafenden Wohnblock. Screenshot aus *Victoria* (D 2015, R: Sebastian Schipper).

dem Fernsehturm in der Ferne. (Abb. 1) Wichtig ist hier, dass diese Einstellung die erste Verwendung eines markanten Bauwerks ist. Die Handlung hat sich bis zu diesem Zeitpunkt ausschließlich in Berlin abgespielt, doch nur in diesem Moment bekommt Michael, der Tourist und Fremde, einen Blick auf *die* Stadt, die er zu sehen erwartet hatte. Auf diese Weise erscheint Berlin als Lebensraum oder genauer als *Überlebensraum*. Die Perspektive reflektiert den Umstand, dass viele, die in wohlbekannten Städten leben und selbst Teil der Stadt sind, doch eine Außensicht auf das Zentrum (und all das, wofür es steht) haben. Die Tatsache, dass Berlin von eben diesen Menschen zerstört wird,

fungiert als Ausdruck von Michaels Enttäuschung angesichts seiner persönlichen Situation. Der ‚Rausch‘, der ihn umgibt, – als Klang und Überwältigung der Sinne – wird im Wortsinn zu seinem Feind.

Ein ähnlicher Außenseiterstatus und das Bedürfnis nach seiner Überwindung lassen sich wörtlich wie im übertragenen Sinn in *Victoria* beobachten, wo die neugebildete heterogene Freundesgruppe auf ein Dach steigt – dem einzigen Ort, an dem sie ‚echte Berliner‘ sein können. (Abb.2) Das Konzept des Blicks auf die Stadt wird besonders durch Victoria in Szene gesetzt, eine spanische Touristin, die kein Deutsch spricht und aus deren Perspektive die Stadterfahrung in diesem Film erzählt wird. Die Männer, die sie kennenlernt – Sonne, Boxer, Blinker und Fuß –, sind gleichfalls Ausgestoßene, die sich selbst als der Stadt zugehörig bezeichnen und das Recht einfordern, gesehen und gehört zu werden. Diese Selbstzuschreibung erscheint als Gegensatz zu ihrem geringen Status innerhalb der Stadt; selbst ihr Blick auf Berlin von dem erhöhten Aussichtspunkt aus vermittelt nur einen Einblick in das, was ihnen eigentlich zusteht. Vom Dach aus erscheint der Rausch als sozialer Druck, als ‚Spaßbremse‘ und Auslöschung ihrer Stimmen, gerade nicht als Sprachrohr.

Während das Konzept des Rauschs im Kern den Druck bezeichnet, der durch eine Überreizung der Sinne entsteht, lässt sich an Fällen wie diesem der Effekt von Stille und Klaustrophobie studieren, der damit einhergeht. So eigentümlich es erscheinen mag, ‚Rausch‘ mit Stille zu verbinden, ist daran zu erinnern, dass sich im Rausch audiovisuell die Extreme der städtischen Erfahrung ausdrücken; somit schließt der Rausch sein Gegenteil – die Ruhe, Dunkelheit und Leere – mit ein. Beide Pole können gleichermaßen Einengung und Befreiung für verschiedene Figuren bedeuten und es sind diese Kräfte, die das expressive Zusammenspiel von Stadt und Mensch auszeichnen. Überträgt man so das expressionistische Potential auf die jüngere Filmgeschichte, lässt sich die Beziehung zwischen Setting und Protagonist*in im Film genauer untersuchen. In *Victoria* und *Rammbock* ist es die aufgezwungene Ruhe, die die Ausdrucksmöglichkeiten der Charaktere erzeugt und im Umkehrschluss eine andere Interpretation Berlins hervorbringt. Gleichermäßen lässt sich der diametrale Gegensatz zwischen dem stummen Protagonisten in *Mute* und der überwältigenden wie rauschartigen futuristischen Umgebung beobachten, in der er lebt. In all diesen Fällen werden die Charaktere in irgendeiner Weise als

Fremde gezeichnet – entweder sind sie bloße Besucher*innen oder sie werden durch sozialen Druck und Erwartungen zu Außenseiter*innen gemacht. Das Außenseiter-Motiv zieht sich durch die genannten Filme; die Art und Weise, wie dieser Außenseiterstatus zur Navigation innerhalb der Stadt eingesetzt wird, ist ein zentrales Moment der Charakterzeichnung auf ihrer individuellen Reise.

Die Farben Berlins dienen zur filmischen Abgrenzung und Identifikation der Stadt, wobei vor allem Orange und Grau-Grün als für Berlin charakteristische Töne eingesetzt werden. Da diese Farben für das Hollywood-Kino unüblich sind, zementieren sie den visuellen Sonderstatus der Stadt. So stehen etwa die orangefarbenen Fliesen der Messedamm-Unterführung paradigmatisch für Berlin. Ebenso gehören zur Berliner Farbpalette die grau-grünen Fassaden der Wohnblöcke im Ostteil der Stadt wie der der Nachkriegsbauten, die die Architektur des 19. Jahrhunderts ergänzen. Farben wie Grau oder Grün schaffen eine Verbindung zu den Regierungs- und Geschäftsvierteln. Funktionale Gebäude dieser Art konfrontieren Konzepte von Autorität mit der Unabhängigkeit und Coolness des Orange, mit dem die Stadt ebenfalls assoziiert wird.

Diese Farben sind so tief im Bild Berlins verankert, dass die Figuren mitunter die Farbpalette der Stadt übernehmen und somit gleichermaßen zu ihr gehören wie hervorstechen. Dies gilt für Lola in *Lola rennt* mit ihrem grün-grauen Outfit und ihrem orange-roten Haar – Marker, die sie mit der Stadt verbinden und doch auch ihren marginalisierten Status symbolisieren. Sie ist ebenso Außenstehende wie ein notwendiger Teil von Berlin. In vielen Filmen müssen die Protagonist*innen Berlin verlassen, um Erlösung und Freiheit zu finden: In *Christiane F.* färbt die Titelfigur ihr Haar orange. Auf den ersten Blick handelt es sich hierbei um eine Hommage an David Bowie. Doch die Entscheidung ist auch Ausdruck ihres Eintauchens in den Berliner Untergrund und unterstreicht auf visueller Ebene die zunehmende Verbindung zu Berlin. Dass sie sich aus dem Einfluss der Stadt nur durch den Umzug in die ländliche Isolation befreien kann, markiert die metaphorische wie reale Anziehungskraft der Stadt: das Chaos, für das sie steht, und die Distanz, die nötig ist, um sich von diesem erholen zu können. Auch in *Mute* führt die Flucht aus dem Berlin der Zukunft aufs Land und damit zurück in eine ‚gute alte‘ und weniger technisierte Zeit. Das audiovisuelle Berlin ist in diesem Film völlig den Erfordernissen des



Abb. 3: Victoria (Laia Costa) auf dem Weg in einen neuen Tag, ein neues Leben und vielleicht eine neue Stadt.
Screenshot aus *Victoria* (D 2015, R: Sebastian Schipper).

technischen Fortschritts unterworfen; diejenigen, die damit nicht einverstanden sind, werden ausgeschlossen. In *Victoria* entfernt sich die Titelheldin schließlich von ihren nächtlichen Abenteuern, wenngleich nicht aufs Land, so doch in eine anscheinend friedvollere Zukunft; die Dunkelheit bleibt zurück und ein neuer Tag liegt vor ihr. Gerade vor dem Hintergrund jener rauschartigen Stille, die als Beengung erscheint, steht das Tageslicht für eine andere Art von Ruhe, die Frieden verspricht, nicht Bedrängnis. (Abb. 3)

Die Attraktion Berlins für die Filmschaffenden liegt demnach in seiner Geschichte wie seiner Architektur. Die Art und Weise, wie Regisseur*innen diese Elemente nutzen, definiert für das Publikum das Bild der Stadt wie das der Figuren, die sich in ihr bewegen. Indes ist wichtig, dass Berlin auf menschlicher Ebene vor allem Lebensort ist, an dem sich persönliche Schicksale im Licht der Geschichte abspielen; in der kinematographischen Erfahrung und im Aufeinandertreffen derer, die nicht vollständig dazugehören, aber dennoch die Stadt ihr Zuhause nennen, zeigt sich Berlin im Kleinen von Augenblicken bestimmt, die sich in den Zwischenräumen zwischen Monumenten und touristischen Attraktionen ergeben. Wie daran deutlich wird, kann die Stadt überwältigen und ihre Bewohner*innen ‚einordnen‘ – beides Aspekte des Rauschkonzepts, die unmittelbare Wirkung auf die Erfahrungswelt der Protagonist*innen haben. Indem manche Figuren die Stadt dadurch spiegeln, dass sie entweder Teil von ihr werden oder sie verlassen müssen, um nicht von ihr verschlungen zu werden, demonstriert

sich die Macht des Urbanen in seiner expressionistischen und narrativen Funktionalisierung im Film. In den meisten Fällen müssen sich diejenigen, die bleiben, innerhalb der Stadt Rückzugsräume schaffen, um dem Einfluss Berlins Herr werden zu können. Für alle, die sich zur Flucht gezwungen sehen, bleibt Berlin ein wichtiger Markstein auf ihrem Weg, der ihre Persönlichkeit prägt. Letzten Endes werden die Figuren in beiden Fällen nicht vom Rausch übermannt; vielmehr lernen sie aus der Erfahrung und entwickeln auf ihrer Basis neue Lebensentwürfe innerhalb und außerhalb der Stadt.

Aus dem Englischen von Kristin Eichhorn

Abbildungsverzeichnis

Jos ten Berge: Zwischen Skylla und Charybdis

- Abb. 1 Ernst Ludwig Kirchner: *Selbstbildnis im Morphinrausch*, 1917. Rohrfeder und Tinte auf Kreidegrundpapier, 50 x 38 cm, Brücke-Museum, Berlin.
- Abb. 2 Brief von Jean Cocteau an Andreas Walser, 16.01.1929. Archiv Andreas Walser, Privatbesitz.
- Abb. 3 Andreas Walser: *Rêve*, um 1929. Öl auf Leinwand, 65 x 64,5 cm. Privatbesitz.

Ina Dinter: „Meine Huris“ – James Ensors Rauschvision als später Beitrag zur Orientmalerei

- Abb. 1 James Ensor: *Meine Huris*, 1927/1928. Öl auf Leinwand, 96 x 70 cm, Sammlung Belfius Bank, Brüssel. Aus: Xavier Tricot: *James Ensor. Die Gemälde*. Ostfildern: Hatje Cantz 2009, S. 372, Nr. 586.
- Abb. 2 Thomas Rowlandson: *Der Harem*, 1812. Radierung und Aquatinta, 35,8 x 30,5 cm, Victoria and Albert Museum, London. © Victoria and Albert Museum, London.

Marina Linares: Vom rauschhaften Schaffen zum Schaffen berauscher Kunst in Malerei, Bühnenkunst, Film, Literatur und Musik

- Abb. 1 Schema der Wirkungen von Psychopharmaka. © Marina Linares, 2019.
- Abb. 2 Ernst Ludwig Kirchner: *Kopf Ludwig Schames*, 1919. Holzschnitt, 56 x 27 cm (Bildmaß), Brücke-Museum, Berlin. Aus: Magdalena M. Modler (Hrsg.): *Kirchner. Das expressionistische Experiment*. München: Hirmer 2014, o. P.
- Abb. 3 Paula Modersohn-Becker: *Lee Hoetger und Clara Haken*, 1906/07. Öltempera auf Papier auf Pappe, 36,5 x 46,5 cm, Museum Ostwall, Dortmund.
- Abb. 4 Franz Marc: *Blaues Pferd I*, 1911. Öl auf Leinwand, 112 x 84,5 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München.
- Abb. 5 Egon Schiele: *Mutter und Kind II*, 1912. Öl auf Holz, 36,5 x 29,2 cm, Leopold Museum, Wien.
- Abb. 6 Käthe Kollwitz: *Jahreswende* („Ich will mei'm Mann nich gratulieren, er schläft so schön.“). In: *Simplicissimus* 13,9 (1908), S. 669. Privatsammlung. © Bianca Stock, München; Foto: Malcolm Varon, New York.
- Abb. 7 Gegenüberstellung von Prozessen der Gestaltung und Wirkung von Kunst. © Marina Linares.

Larissa Kikol: Sichere Ekstase oder ekstatische Sicherheit? Ernst Ludwig Kirchners Zeichnungen

- Abb.1 Ernst Ludwig Kirchner: *Straßenszene mit zwei Paaren*, 1914. Bleistift, 20,5 x 16,6 cm, Brücke-Museum, Berlin. © Brücke-Museum, Berlin; Foto: Roman März.
- Abb.2 Ernst Ludwig Kirchner: *Studie zur „Roten Kokotte“*, 1914. Bleistift, 20,5 x 16,6 cm, Brücke-Museum, Berlin. © Brücke-Museum, Berlin; Foto: Roman März.

Sharon Coleclough: Berlin – Rausch und Lärm der Stadt

- Abb.1 Michael (Michael Fuith) sieht das brennende Berlin an. Screenshot aus *Rammbock* (D 2010, R: Marvin Kren). DVD, Filmgalerie 451, 00:37:13 min.; © Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF)/Das Kleine Fernsehspiel (ZDF)/Moneypenny Filmproduktion GmbH.
- Abb.2 Victoria (Laia Costa) entzieht sich dem Zwang zur Ruhe und dem schlafenden Wohnblock. Screenshot aus *Victoria* (D 2015, R: Sebastian Schipper). DVD, Curzon Artificial Eye, 00:25:03 min; © MonkeyBoy/Deutschfilm (Koproduktion)/Radical Media/Westdeutscher Rundfunk (WDR) (Koproduktion)/ARTE (Koproduktion).
- Abb.3 Victoria (Laia Costa) auf dem Weg in einen neuen Tag, ein neues Leben und vielleicht eine neue Stadt. Screenshot aus *Victoria* (D 2015, R: Sebastian Schipper). DVD, Curzon Artificial Eye, 02:08:13 min; © MonkeyBoy/Deutschfilm (Koproduktion)/Radical Media/Westdeutscher Rundfunk (WDR) (Koproduktion)/ARTE (Koproduktion).