



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Zeichen der Sprachkrise in Alfred Kubins *Die andere Seite*“

Verfasserin

Magdalena Haglmüller

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 000 332

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Deutsche Philologie

Betreuerin ODER Betreuer:

Doz. Dr. Roland Innerhofer

Danksagung

Ohne Hilfe meiner Lehrer wäre diese Arbeit nicht möglich gewesen und ich hoffe, ich habe ihnen mit meiner Diplomarbeit ein bisschen zurückgegeben von dem, an dem ich teilhaben durfte. Meinem Betreuer Prof. Roland Innerhofer danke ich für die anregenden Kommentare und konstruktiven Vorschläge, die in den Text eingeflossen sind und für die geduldige und genaue Durchsicht meiner Arbeit. All jenen, die mich in der Zeit der Abfassung mental unterstützt und durch Kommentare, Diskussionen und ihre Anteilnahme zu neuen Sichtweisen angeregt haben, gilt mein Dank. Besonders meiner großartigen Familie, die mir mit Zeit und Geld mein Studium ermöglicht und immer an mich geglaubt hat. Christa und Rudolf Haglmüller, Anna, Elli und Jakob, Evi und Manuel: danke für so großen Rückhalt.

Und für ein offenes Ohr, einer Menge Geduld und für alles, das auf dieser Seite keinen Platz fände, danke ich abschließend Dir, lieber Robert.

INHALT

– EINFÜHRUNG	6
– VORÜBERLEGUNGEN: Alfred Kubin und der Begriff der Krise	11

Teil 1: Einordnung von Leben und Werk

1.) Alfred Kubins Schaffen in einer Zeit der Umbrüche	15
1.1) Inszenierung einer Krise?	15
1.2) Ablehnung des Fortschritts	17
1.2.1) Lebensphilosophie	19
1.2.2) Phantastik	21
1.3) Einflüsse	23
1.4) Wege aus der Krise	24
2.) Einordnung der Anderen Seite	27
2.1) Forschungsstand	27
2.2) Die andere Seite als Wendepunkt	29
2.2.1) Psychografik	31
2.2.2) „Wendung nach außen“	33
2.3) Kubin zwischen Text und Bild	35
2.3.1) Doppelbegabung	35
2.3.2) „Sprechende Bilder“	38

Teil 2: Sprachskepsis und Sprachkrise

1.) Ansätze zu einer Systematisierung des Sprachkrisenbegriffes	42
1.1) Krise der Gattungen	44
1.2) Krise des Romans	45
1.3) Geschichtsschreibung der Sprachskepsistradition	47
2.) Sprachkrise zu Beginn des 20. Jahrhunderts	49
3.) Sprachkritik in Theorie und Philosophie	51
3.1) Nietzsche	51
3.2) Fritz Mauthner	52
3.3) Ernst Mach	53
4.) Sprachkrise in der Literatur	54
4.1) Produktivität der literarischen Sprachskepsis	56
4.2) Hugo von Hofmannsthal	57
4.2.1) Chandos-Brief	57
4.2.2) Grenzgattung	58
4.2.3) Fragmentierung	59
4.2.4) Das Staunen	59
4.2.5) Bildlichkeit und „Ursprache“	61

4.3) Rainer Maria Rilke	62
4.3.1) Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge	62
4.3.2) Sehen	62
4.4) Franz Kafka	64
4.4.1) Beobachtung und Selbstbeobachtung	65
4.5) Expressionismus	66
4.5.1) Sprachmystik und Wortmagie	66
4.5.2) Grenzüberschreitung	67
4.5.3) Expressionistisches Erzählen	68

Teil 3: Wort und Bild

1.) Der Traum und die Gestaltung des Traumreiches	70
1.1) Das Traumreich	70
1.2) Sprache des Traumes	71
1.3) Psychoanalyse	72
2.) Die andere Seite als Ausdruck der Sprachkrise	74
2.1) Einladung ins Traumreich	74
2.2) Reise ins Traumreich	75
2.3) Das Traumreich	75
2.4) Kommunikationslosigkeit	76
2.5) Bei den „Blauäugigen“	80
2.6) Der Traum im Traum	81
3.) Zwischen Realität und Phantasie	84
3.1) Das Ding und sein Gegenteil	85
3.2) Patera und Bell	87
3.2.1) Patera	88
3.2.2) Einbildungskraft	88
3.2.3) Pateras Augen	89
3.2.4) Herkules Bell	91
3.2.5) „Komplexität“	92
4.) Die andere Seite zwischen Wort und Bild	93
4.1) Kubin als Illustrator	95
4.2) Illustrationen der <i>Anderen Seite</i>	96
4.3) Sprachstil und Zeichenstil	96
4.4) Verhältnis von Text und Illustration	97
 – CONCLUSION	 102
 – QUELLEN	 106

– EINFÜHRUNG

„Das ausgeprägte und deutliche Gefühl immer nichts als Zuschauer zu sein trat allmählich auf. – Anfangs war es nur das Essen und trinken, die groben Geschlechts- und Körperfunktionen die mir merkwürdig grotesk, sonderbar zwangsartig erschienen. Gewißermaßen gar nicht mit mir verbunden, diese Fremdgefühle erstreckten sich dann immer auf weitere Dinge. – z. Bsp. mitten im Sprechen hielt ich auf Momente inne, – zu erstaunt über den Klang meiner Stimme. – ja mein eigener Leib sogar wurde mir zu einer seltsamen unbekannten Sache, welche eigentlich genauso gut auch anders geformt sein konnte.“¹

Das Zitat, das am Beginn meiner Diplomarbeit steht und aus einem Skizzenbuch Kubins stammt, wurde in der Sekundärliteratur dazu verwendet, eine Nähe Kubins zu einer als „typisch österreichisch“ bezeichneten Sichtweise herzustellen: nämlich das Lebens als Theater zu begreifen.² Hier soll es zunächst dazu dienen, einen vorläufigen und noch an der Oberfläche bleibenden Eindruck davon zu gewinnen, was mit der Sprachkrise, welche ebenfalls oftmals als ein „typisch österreichisches“ Phänomen beschrieben wird³, gemeint sein könnte.

Denn die Frage, die ich mir in meiner Diplomarbeit stellen möchte, ist, in welchem Verhältnis Alfred Kubins Roman *Die andere Seite* zur so genannten Sprachkrise zu Beginn des 20. Jahrhunderts steht. Die Entscheidung für dieses Thema gründet zum Einen darauf, dass ich den Begriff der Sprachkrise als äußerst hilfreich empfinde, bestimmte Interpretationsmöglichkeiten und Phänomene der *Anderen Seite* zu erschließen und damit gleichzeitig stärker hervorzuheben, was Leben und Werk Kubins mit bestimmten Erfahrungen seiner Zeitgenossen verbindet. Die Sekundärliteratur hat bereits eine Vielzahl von Verbindungen von Kubin zu einer ganzen Reihe von Vorläufern, Einflüssen und Quellen aus den Bereichen Philosophie, Literatur und bildender Kunst erschlossen. Deutlich tritt dabei zu Tage, dass Kubin nicht nur „in der Tradition von...“ zu sehen ist, sondern im Verlauf seiner künstlerischen Tätigkeit zu einem eigenen Ausdruck und Stil findet und sich durch die Abfassung der *Anderen Seite* von spekulativ schockierenden Inhalten wegbewegt, ohne jedoch auf seine kubinesken Stimmungen und grotesken Inhalte zu verzichten. Nicht zuletzt durch eine Reihe von langjährigen Kontakten und der intensiven Beschäftigung mit seinen Zeitgenossen kann also Kubin als eine repräsentative Figur seiner Zeit gelten. *Die andere Seite* wurde so bereits als das Werk eines Künstlers beschrieben, der eine Reihe von

¹ Skizzenbuch. Original im Oberösterreichischen Landesmuseum Linz, Inv.-Nr. Ha 6380, Bl. 52, r, v. zitiert nach Geyer, Andreas: *Träumer auf Lebenszeit. Alfred Kubin als Literat*. Hg. Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag 1995 (= Schriften zur Literatur und Sprache in Oberösterreich; Folge 3), S.117

² ebd.

³ Götsche, Dirk: *Die Produktivität der Sprachkrise in der modernen Prosa*. Frankfurt am Main: Athenäum 1987 (= Hochschulschriften Literaturwissenschaft; 84), S.38

Erfahrungen aufgreift, die auch „epochemachend“ für Kubins Zeit waren. So bezeichnet etwa Rhein *Die andere Seite* als „a novel in which time and art became congruent.“⁴

Gleichsam wird daher dem Werk Kubins, besonders dem Schriftstellerischen, das sich stärker als seine bildkünstlerischen Arbeiten einer eindeutigen Zuordnung entzieht, mit einer Reihe von „Epochenbegriffen“ begegnet. Handelt es sich bei der *Anderen Seite* um einen phantastischen, einen surrealistischen, einen expressionistischen Roman? Bleibt Kubin ein Leben lang Décadent oder wendet er sich durch *Die andere Seite* vom Ästhetizismus und Symbolismus ab? Wie verändert *Die andere Seite* sein Verhältnis zu Abstraktion und zum Expressionismus?

Zum Anderen soll daher der Begriff der Sprachkrise in diesen Fragen nach Möglichkeit weiter dazu beitragen, die Besonderheit des Werkes in seiner spezifischen Bedeutung für die Entstehungszeit hervorzuheben und es gleichzeitig erleichtern, den Roman zwischen den Epochenbezeichnungen zu verorten. So weist etwa Eschenbacher darauf hin, dass die chronologischen Einteilungen in ein Nacheinander von Naturalismus, Impressionismus, Symbolismus, Neuromantik, Jugendstil oder Expressionismus sich als unangemessene Schematisierungen erwiesen haben, da die Literatur der Jahrhundertwende sich in besonderer Weise durch die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, das Nebeneinander verschiedenster Stilrichtungen und literarischen Tendenzen auszeichnet.⁵ Der Begriff der Sprachkrise dient bei Eschenbacher dazu, diesem Dilemma bis zu einem gewissen Grad zu entkommen und die „Struktur“ der Epoche auf andere Weise zu beschreiben. Es soll daher der Fokus auch darauf gelegt werden, wie Kubins Roman sich zu den verschiedenen Epochenbegriffen verhält und auf Basis des Textes versucht werden, dies mit dem Begriff der Sprachkrise und den Erfahrungen der Epoche in Verbindung zu setzen.

Es stellt sich dabei die Frage danach, ob es nicht widersprüchlich ist, dass sich Kubins Sprachkrise ausgerechnet in Form von Literatur äußert. Warum also Kubin, der vorwiegend als Zeichner und Illustrator tätig war, zur Schreibfeder und nicht der ihm besser vertrauten bildkünstlerischen Ausdrucksmöglichkeit greift, um die Sprachproblematik darzustellen. Im zweiten Teil wird etwa am Beispiel des Briefes des Lord Chandos thematisiert, wie sich die Sprachkrise ausgerechnet in sprachlicher Form äußert. Der Studie von Dirk Götsche kommt

⁴ Rhein, Phillip H.: The Verbal and Visual Art of Alfred Kubin. California: Ariadne Press 1989, S.48

⁵ Eschenbacher, Walter: Fritz Mauthner und die deutsche Literatur um 1900. Eine Untersuchung zur Sprachkrise der Jahrhundertwende. Frankfurt am Main, Bern: Lang 1977 (= Europäische Hochschulschriften: Deutsche Literatur und Germanistik; Band 163), S.30 f.

daher in dieser Arbeit besondere Bedeutung zu, da sie den Fokus auf die Produktivität der Sprachskepsis in der modernen Prosa legt.⁶

Ein weiterer Problemaspekt ergibt sich daraus, dass die Sprachkrise stets mehrere Ebenen umfasst. Es soll daher ein möglichst umfassender Blick auf die Entstehung und Gestaltung der *Anderen Seite* versucht werden, der auch die bildkünstlerische Arbeit Kubins berücksichtigt.

Der erste Teil der Diplomarbeit wird daher allgemein eine Einführung zu Leben, Werk und Zeit des Autors der *Anderen Seite* liefern. Auf Grund der bereits ausführlichen Literaturlage zu Kubins Biografie sollen neben der Klärung der wichtigsten Strömungen dabei vor allem zwei Aspekte betont werden, die auch im Zusammenhang mit der Sprachkrise als relevant erscheinen. Einerseits soll gezeigt werden, dass der Begriff der Krise als Schlüsselwort der Epoche stets präsent und auch als Bestandteil von Biografie und Stilisierung des Künstlers wichtig ist.

Andererseits richtet sich der Fokus auf Entstehung und Bedeutung der *Anderen Seite* für das Werk des Künstlers. Die Abfassung des Romans markiert einen Wendepunkt im Schaffen Kubins, dessen bildkünstlerische Arbeit sich daraufhin verändert und die Entwicklung einer als „Psychografik“ bezeichneten Technik auslöst. Die Frage nach der Art dieser Stiländerung und der Rolle der *Anderen Seite* lässt Schlüsse zu, inwiefern eine Form von Sprachkrise zu seiner „Einstellungsänderung“ und der Entwicklung der neuen Technik beigetragen haben. Bisher wurde der Begriff der Sprachkrise nur von Brandstetter direkt in Zusammenhang mit Kubins Blockade, die er nach einer Oberitalienreise und vor der Abfassung der *Anderen Seite* erlebt, verwendet. So schreibt Brandstätter: „Kubin, der voll neuer Eindrücke und Arbeitsdrang war, erlebte beim Versuch der künstlerischen Umsetzung seiner Ideen eine bis dahin ungekannte, bildnerisch-zeichnerische Sprachkrise [...]“⁷

Es ist jedoch bisher unterblieben näher auszuführen, welche Implikationen dies für die Interpretation des Textes der *Anderen Seite* nach sich zieht, bzw. welche Elemente es sind, die Kubins Werk zu einem Dokument der Sprachkrise machen. So sind es nicht nur sprachskeptische Elemente oder Motive die sich in der *Anderen Seite* finden und die sie mit anderen, als exemplarisch für die Sprachkrise geltenden Werken, teilt. Es ist die Struktur und Form des Romans, die schließlich die vielen Facetten von Kubins Gesamtwerk bündelt und die als Ausdruck einer Sprachkrise gelesen werden kann. Diese Struktur spiegelt sich in

⁶ Götsche bietet darüber hinaus eine systematische und ausführliche Überblicksdarstellung über das weite Feld der Sprachskepsis und Sprachkritik, die eine Ausweitung des Begriffes der Sprachkrise auf Kubin wesentlich erleichtert.

⁷ vgl. Brandstetter, Gabriele: Das Verhältnis von Traum und Phantastik in Alfred Kubins Roman ‚Die andere Seite‘. In: Phantastik in Literatur und Kunst. Hg. von Christian W. Thomson, Jens Malte Fischer. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980, S.256–257

Kubins speziellem Bezug zu Wort und Bild bzw. im Verhältnis von Text und Bild der *Anderen Seite* und beschäftigt v.a. den dritten Teil dieser Arbeit.

Nur in Ansätzen ist es bisher möglich, wie etwa aus der Interpretation Van Zons, aus den unterschiedlichen Arbeiten zu Kubin den Zusammenhang zwischen Kubins Selbstverständnis als Künstler zwischen Text und Bild und der epochemachenden Krise der Zeit herauszulesen. Gleichsam soll daher mit dieser Arbeit die Verbindung unterschiedlicher Interpretationsansätze angestrebt werden.

Der zweite Teil widmet sich Überlegungen hinsichtlich der anderen Seite des Themas, den Begriffen und „Ursprüngen“ der Sprachskepsis und Sprachkrise. So weist bspw. Götsche darauf hin, dass noch weitere Einzeluntersuchungen notwendig sind, um zu einer zusammenfassenden Geschichte der Sprachskepsis zu gelangen. Der zweite Teil beschäftigt sich daher mit der Sprachskepsistradition in Philosophie und Literatur. Das weite Feld der Sprachkritik und auch die zahlreichen Bezüge in der Literaturgeschichte können dabei nur angeschnitten und Elemente herausgegriffen werden, die auch für das Verständnis von Kubins Werk von Relevanz sind. Vor allem sollen dabei verschiedene Überlegungen angestellt werden, die zu einer Ausweitung des Sprachkrisenbegriffes notwendig erscheinen und Elemente und Motive genannt werden, die als repräsentativ für die Sprachkrise gelten. So soll etwa auch die Fokussierung der Diskussion auf den „Brief des Lord Chandos“ von Hugo von Hofmannsthal, die Bedeutung seiner Sprachkrise und die Relevanz anderer literarischer Dokumente vom Beginn des 20. Jahrhunderts thematisiert werden. Die Ansätze verschiedener Systematisierungssysteme in der Sprachskepsis- bzw. Sprachkrisenliteratur sollen dabei Anregungen für eine Einordnung von Kubins Sprachbegriff ermöglichen, die es schließlich erlauben, von der *Anderen Seite* als einem Dokument der Sprachkrise zu sprechen.

Ein weiterer Umstand, der das Werk Kubins im dritten Teil der Diplomarbeit als interessant für eine Analyse unter dem Aspekt der Sprachkrise erscheinen lässt, ist das besondere Verhältnis von Text und Bild, das neben dem zeichnerischen Werk auch *Die andere Seite* auszeichnet. Nicht „nur“ handelt es sich bei Kubin, so wie bei vielen seiner Zeitgenossen, um einen „doppeltbegabten“ Künstler, sondern das Thema Text und Bild ist in seinem Werk auf allen Ebenen präsent. Gleichzeitig ist das Verhältnis von Wort und Bild, von Zeichen und Bezeichnetem zentraler Problemkreis der Sprachkrise und des Unvermögens die Wirklichkeit mit sprachlichen Zeichen zu fassen.

Eine Reihe von Studien, die sich bereits mit dem Themenkreis Wort und Bild bei Alfred Kubin befassen, ermöglichen es, in diesem letzten und detailliertesten Abschnitt Textstellen und Interpretationen der *Anderen Seite* mit Elementen und Ausdrucksformen der Sprachkrise in Beziehung zu setzen und als solche zu deuten.

– VORÜBERLEGUNGEN: Alfred Kubin und der Begriff der Krise

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts scheint der Begriff der Krise omnipräsent. Man spricht nicht nur von einer Sprachkrise, sondern auch von der Ich-Krise und der Krise des Subjekts. Die Erfahrungen in Zusammenhang mit der Moderne und dem Fortschritt beschleunigen das Erleben der Wirklichkeit und machen diese brüchig. Die Relativierung des Ich beraubt dem Subjekt seine Autonomie und die Sprachlichkeit des Bewußtseins bzw. die Gesellschaftlichkeit der Sprache tritt in den Vordergrund.

Die Auswirkungen dieser Veränderungen schlagen sich auch in der Kunst und Literatur in Form der Krise der Gattungen, der Lyrik, Dramatik und Epik, in unterschiedlicher Weise nieder. Die Entstehung neuer und Vermischung bestehender Gattungen unterliegen nicht nur dem stetigen Wandel der Literaturgeschichte, sondern werden auch von den krisenhaften Erscheinungen beeinflusst. Darüber hinaus sind viele der heute unter den Epochenbegriffen geläufigen Kunstbezeichnungen wie Ästhetizismus, Symbolismus, Expressionismus, etc. selbst Antworten auf Veränderungen und Umbrüche, oder Strategien zur Überwindung der Krise, die die Erfahrung der Moderne mit sich bringt. Von der Literatur zu Beginn des 20. Jahrhunderts werden die verschiedenen Gestaltungsformen dieser Auseinandersetzungen reflexiv aufgefangen, wodurch auch die krisenhafte Sprachproblematik aufgezeichnet wird.⁸

Bei der Übertragung des Begriffes der Krise auf die Literaturgeschichtsschreibung besteht die Gefahr, diese Vielschichtigkeit außer Acht zu lassen, wenn etwa von einer Krise der Zeichen, der Erkenntnis, des Autors oder des Werkes die Rede ist. So ist es auch für den Begriff der Sprachkrise wichtig, darauf Rücksicht zu nehmen, dass auf mehreren Ebenen von einer „Sprachkrise“ gesprochen werden kann und diese mit der Wirklichkeitskrise und der Krise des Subjekts verbunden ist. So schreibt etwa Götsche: „Der Sprachkrisenbegriff überspringt die Ebene des einzelnen Werks – es sei denn, er meint die Darstellung einer ‚thematischen Sprachkrise‘ – und fungiert als psychologische und literarhistorische Doppelkategorie.“⁹ Darüber hinaus ist diese Vielschichtigkeit auch in Bezug auf den einzelnen Text zu berücksichtigen, die den Autor, je nach Perspektive, mehr oder weniger „abhängig“ von seiner Zeit zeigt.

„Will man weiterhin von der Sprachskepsis eines literarischen Texts sprechen, so ist deutlich zwischen der motivischen Verwendung skeptischer Topoi, der intentionalen Gestaltung einer sprachskeptisch begründeten Thematik und der (textextern oder textintern) sprachskeptisch motivierten Innovation der Gestaltungsmittel zu unterscheiden.“¹⁰

⁸ vgl. Götsche 1987, S.144

⁹ Götsche 1987, S.21

¹⁰ Götsche 1987, S.20

Die andere Seite wurde in der Sekundärliteratur immer wieder als Ausdruck einer Krise, ausgelöst durch den Tod von Kubins Vater interpretiert. Besonders in Bezug auf *Die andere Seite*, wurde jedoch auch bereits häufiger darauf hingewiesen, dass einige Interpretationen zu stark biografisch bzw. auf eine „psychologische“ Auslegung des Werkes gerichtet sind. Dementsprechend wurde etwa die Figur Pateras des Öfteren „rein“ als Vaterfigur interpretiert und dabei das „größere Bezugsfeld“ der *Anderen Seite* ausgeblendet. Demgegenüber schlägt etwa Lippuner den Begriff der „Komplexität“, bezogen auf die komplexe innere Struktur und die zahlreichen Deutungsmöglichkeiten des Romans, vor.

Unter diesem „größeren Bezugsfeld“ wird in dieser Arbeit eben jene Konstellation verstanden, die dazu geführt hat, dass mit der *Anderen Seite* eine Art von „Wendung nach außen“ in Kubins Kunst erfolgt und eben jener rein auf die Auslösung von Emotion gerichtete und spekulativ schockierende Stil, durch die Niederschrift der *Anderen Seite* bis zu einem gewissen Grad überwunden wird. (vgl. Kapitel *Die andere Seite* als Wendepunkt) Einerseits ist dieses „größere Bezugsfeld“ im Einfluss der Zeit und den verschiedenen Strömungen auf Kubins Werk zu suchen, andererseits ist *Die andere Seite* das Werk eines selbständig komponierenden Künstlers, der bewusst die Struktur und Problematik seiner Zeit mit der *Anderen Seite* darzustellen vermag. Es werden von Kubin sowohl sprachskeptische Topoi und Motive verwendet, als auch die sprachskeptisch motivierte Innovation der Gestaltungsmittel (Psychografik) nicht nur seiner Kunst nachweisbar ist, sondern auch innerhalb des Textes thematisch wird¹¹. Darüber hinaus wird im dritten Teil dieser Arbeit argumentiert, dass vor allem Aufbau, Struktur und das Verhältnis von Text und Bild der *Anderen Seite* die Problematik der Zeit widerspiegeln.

Sprachskepsis ist weit vor der Sprachkrise zu Beginn des 20. Jahrhunderts und seither immer wieder Gegenstand, Auslöser und produktives Element in der Produktion von Literatur. Götsche etwa sieht dadurch eine Gefahr darin, eine „Krise in Permanenz“ wahrzunehmen, bzw. der Perpetuierung vom Topos des Endes der Kunst Vorschub zu leisten, oder eine Literaturgeschichte als Geschichte von Sinnkrisen nachzuzeichnen¹². Der Begriff der Krise muss daher im Gegensatz zum *Wandel* in der Literaturgeschichtsschreibung begriffen werden.¹³ Götsche hält es dennoch für sinnvoll, am „Krisentheorem“ festzuhalten, da

¹¹ vgl. DaS 2009, S.144

¹² Götsche 1987, S.20

¹³ Götsche führt daher Kriterien ein, die ebendiese Unterscheidung ermöglichen sollen:

1.) Anwendung auf historisch begrenzte Phase;

2.) Ergänzung durch individualpsychologisches Element des Krisenerlebnisses

3.) Umwertung der (literar-)historischen Funktion von Krisen (Produktives Element der Krise, pessimistischer und optimistischer Krisenbegriff)

„Sprachreflexion und Sprachproblematisierung sich um das Jahr 1900 in einer Weise verdichten, daß von einer Gefährdung des dichterischen Selbstverständnisses gesprochen werden kann. Die Entfaltung der Krisenthematik durchläuft eine Phase, in der sie nicht allein den Horizont, sondern zugleich den Brennpunkt der sprachbezogenen Selbstreflexion des Dichters ausmacht.“¹⁴

Es soll daher zunächst der Bezug zu den „Lebenskrisen“ und persönlichen Krisen Kubins hergestellt werden. Dies schien vor allem durch den Umstand angebracht zu sein, da *Die andere Seite* in vielerlei Hinsicht mit Kubins persönlichen Erfahrungen, künstlerischen Überzeugungen und Vorstellungen verwoben scheint. So etwa in der Figur des Erzählers, der nicht nur wie Kubin Zeichner ist, sondern in seinem Bemühen das Unverständliche aufzuklären, das nicht vom Rationalen erhellt werden kann, mit dem Autor verbunden ist.¹⁵ Ebenso die Verbindung von Text und Bild, die sich in mannigfacher Weise nicht nur im Werk und der persönlichen Identifikation des Künstlers als „Doppeltalent“ widerspiegelt, sondern auch zur besonderen Gestaltung der *Anderen Seite* beiträgt.

Der Begriff der Krise ist nicht nur in Zusammenhang mit der Entstehungszeit der *Anderen Seite* ein zentrales Schlagwort, sondern auch in der biografischen und autobiografischen Literatur zu Kubin ist der Begriff ein ständiger Begleiter. Zunehmend wird in diesem Zusammenhang von der Sekundärliteratur darauf verwiesen, dass vor allem die autobiografischen Äußerungen und die Selbstinszenierung Kubins, allerdings auch oftmals die unreflektierte Übernahme von dessen Äußerungen, zu einer Art von Mythenbildung rund um Kubin beigetragen haben. Verschiedene Elemente von Kubins „persönlichen Krisen“ wurden daher in ihrer Bedeutung von der Sekundärliteratur wieder relativiert. Wichtige Arbeit hat in diesem Zusammenhang bereits Andreas Geyer geleistet, der sich neben der *Anderen Seite* auch mit den Frühschriften zu Kubin beschäftigt und zur Aufklärung einiger dieser „Kubin- Mythen“ beigetragen hat.¹⁶

4.) Methodik die Krisenprozess, Krisenbewusstsein und Krisenkontext zusammendenkt

¹⁴ Götsche 1987, S.66

¹⁵ Lippuner 1977, S.100

¹⁶ Ein Beispiel dafür ist der so genannte „Selbstmordbrief“, der in der Kubinliteratur immer wieder eine wichtige Rolle gespielt hat und zu einem feststehenden Topos bei der Interpretation von Kubins Leben und Werk geworden ist. So weist Geyer darauf hin, dass der Brief lange Zeit als authentisches Dokument einer Krise interpretiert worden ist, wohingegen er ihn als Form der literarischen Selbststilisierung analysiert. Dementsprechend relativiert Geyer den Mythos des Selbstmordbriefes und die Ansicht damit ein Dokument einer „Lebenskrise“ Kubins vorliegen zu haben, indem er den Einfluss einer literarischen Vorlage, angeregt durch die Beschäftigung mit dem Philosophen Philipp Mainländer (vgl. Geyer 1995, S.87), auf den Brief nachweist. Ebenso betont er die zeitliche Distanz zu Emmy Bayers Tod (siehe hierzu die Briefe an H. v. Müller und H. v. Weber zur Zeit des sich verschlechternden Zustandes von Emmy Bayer), der damaligen Verlobten Kubins, deren Tod als Auslöser für die Krise angesehen wurde. Demgegenüber betont Geyer, dass Kubin seine spätere Frau Hedwig Schmitz etwa zwei Monate nach dem Tod Emmy Bayers kennen lernt und in dieser Zeit die Krise bereits überwunden zu haben scheint, in der auch der viel zitierte Selbstmordbrief entsteht. Ebenso kritisch verfährt Geyer mit den

Der Begriff der Krise im Zusammenhang mit dem Phänomen Kubin scheint trotz dieser Kritik ein guter Ausgangspunkt für eine Untersuchung zu sein, da der Epochenbegriff „Krise“ es dennoch ermöglicht, Abstand von einer zu autobiografischen bzw. auf die Aussagen des Künstlers gestützten Deutung zu gewinnen, ohne dabei die Eigenheiten von Kubins Werk zu vernachlässigen. Diese Arbeit versucht damit der Gefahr zu entgehen, eine der beiden Seiten, die autobiografische oder die distanziert zeitkritische Perspektive, zu vernachlässigen. Es ist also das Ziel, eine Balance zwischen dem zu schaffen, was an Kubins Werk die Besonderheiten bzw. „Einzigartigkeiten“ darstellen, ohne dabei die kritische Reflexion der Ideen des Künstlers im Spiegel seiner Zeit und dessen Verortung zwischen einer Reihe von Epochenbegriffen und Bezügen zu anderen Künstlern, die Perspektive also in der Kubin sehr stark „Kind seiner Zeit“ ist, außer Acht zu lassen.

autobiografischen Schriften, die er im Gegensatz zu der von ihm als „Liebhaber“-Interpretationen titulierten Literatur, aus kritischer Distanz zu betrachten sucht.

Teil 1: Einordnung von Leben und Werk

1.) Alfred Kubins Schaffen in einer Zeit der Umbrüche

1.1) Inszenierung einer Krise?

Wie bereits erwähnt, gibt es eine Reihe von Anlässen, die man in Kubins Leben und Schaffen als „persönliche Krise“ bezeichnen kann. Da Kubins eigene Schilderungen in „Aus meinem Leben“¹⁷ nachzulesen sind und diese Schilderungen auch in der Forschungsliteratur bereits aufgearbeitet sind, sei im Folgenden nur punktuell darauf verwiesen.

Ohne auf die traumatischen Kindheitserlebnisse und prägenden Ereignisse, die in den autobiografischen Schriften geschildert werden hier näher einzugehen, sollen jedoch zwei Punkte herausgehoben werden, die für den Krisenbegriff und die Rezeption von Kubins Werk als wichtig erscheinen. Dies betrifft einerseits die Frage danach, inwiefern es sich bei Kubins Werk um die Inszenierung von Krisen und das bewusste Aufgreifen des Krisentopos handelt. Und andererseits die Frage, wie diese „gewollten Schockeffekte“ mit dem Vorwurf bzw. der Feststellung des Literarischen in Kubins Kunst zusammenhängen.

Auch Hoberg stellt sich die Frage, inwieweit Kubin die Rolle des Décadent gespielt hat¹⁸ und inwiefern es sich bei vielen Äußerungen um einen Tribut an den Zeitgeist und um Selbststilisierung handelt. Andererseits besteht jedoch die Gefahr, da die Thematik stark mit Kubins Biografie in Berührung ist, dessen persönliche Krisen zu bagatellisieren.

Die Selbstdarstellung von Kubin als einer Lebensführung in beständiger Krise und als überreizter Décadent beschreibt etwa zuerst Franz Blei in einem Bericht über das Kennenlernen Kubins.

„Ich glaube, Dauthendey, der mit Malern Umgang hatte, entdeckte den schwächtigen, immer schwarzgekleideten Jüngling mit dem blassen Knabengesicht, das sich zur Verdüsterung ein bißchen anstrengte und scheu tat wie ein junger Wolf, den man aus seiner Grube ans Licht gezogen hat.“¹⁹

Es soll durch die folgende Beschreibung Bleis deutlich werden, dass der Begriff der Krise bereits vor der Schaffenskrise, die die Entstehung der *Anderen Seite* einleitet, mit Kubin verknüpft ist. So verwendet Blei ebenjenen Ausdruck geradezu inflationär bei der Einschätzung von Kubins Persönlichkeit.

„Damals, im Anfang des Jahrhunderts und zur Zeit des Flurplanpapiere, markierte Kubin eine Vorliebe für die Krankheit, weil sie ihm eine Hilfe gewährte gegen die Schwierigkeiten des materiellen

¹⁷ [AmL 1970 =] Kubin, Alfred; Müller-Thalheim, Wolfgang: Aus meinem Leben. In: Erotik und Dämonie im Werk Alfred Kubins. Eine psychopathologische Studie. Wiesbaden: Fourier und Fertig 1970.

¹⁸ Hoberg, Annegret: Alfred Kubin – Die Inszenierungen eines Künstlers im München der Jahrhundertwende. In: Kubin. Die andere Seite der Wirklichkeit. Ein Symposium zu Aspekten des Unheimlichen, Phantastischen und Fiktionalen. (OÖ. Landesgalerie, Offens Kulturhaus, Adalbert-Stifter-Institut des Landes OÖ) Hg. von Peter Assmann, Peter Kraml, Johann Lachinger, u.a. Linz, Salzburg, Wien: Residenz Verlag 1995, S.11–30

¹⁹ Blei, Franz: Erzählungen eines Lebens. (Mit einem Nachwort von Ursula Pia Jauch.) Wien: Paul Zsolnay Verlag 2004, S.327

Lebens. Er hat in gelegentlichen autobiographischen Bemerkungen von einer Kindheit und Jugend erzählt, die recht freudlos war und zu schweren Krisen führte. Jetzt, mit zwanzig, war es ihm eine Gewohnheit geworden, gewissermaßen im zweiten Zustand, dem der krankhaften Überreiztheit, zu leben, was wieder eine Krise war. Möglich, daß diese aktuelle Krise seine frühere kolorierte.“²⁰

Durch Hobergs Arbeit wird deutlich, dass die Kritik an Kubins Werk und ebenjener Darstellung der „décadenten Zerrissenheit“ dabei besonders in Kubins früher Schaffenszeit in München stark zu Tage tritt, in der verschiedene satirische Spottschriften zu seiner Person u.a. in der „Sturmflackel“ erscheinen. Auch im *Simplicissimus* findet sich ein satirischer Artikel mit dem Titel „Die Entlobung“²¹ von Korfiz Holm. Die Anspielung auf Kubins geplatzte Verlobung mit seiner älteren „Gönnerin“ Kundry bezieht sich auch auf die Kunst Kubins, welcher um eine „grässliche Idee“²² nie verlegen war, so Holm.

Ebenso beurteilt die Einschätzung Bleis nicht nur Kubins „Pose“ sondern auch sein zeichnerisches Talent, dessen technische Mängel auch bei anderen Zeitgenossen immer wieder Anstoß erregt.

„Er [Dauthendey] brachte ihn und eine große Mappe, besser eine große Mappe mit dem zierlich-kleinen Kubin, der so tat, nichts eigentlich dafür zu können, daß er das zeichne, sondern unter Zwängen zu stehen, die ihm die Hand führten. Das mochte als Entschuldigung und Erklärung dafür vorgebracht und ausgebildet worden sein, daß keines dieser vielen Blätter bei allem darauf verwandten Fleiß das Stoffliche bewältigte. Es war alles immer mehr gewollt als gekonnt. Das hatte den großen Reiz der künstlerischen Naivität, sehr unterstützt vom Inhaltlichen dieser Alpträume, Grauen, Schrecken, Poésken und Hoffmanniaden. Und war auf dem festen gelblichen Büttchen alter ausrangierter Flurpläne aus Kubins Leitmeritzer Heimat gezeichnet, von dem er, wie er sagte, auf Jahre hinaus Vorrat besitze.“²³

Immer wieder bezieht sich die zeitgenössische Kritik einerseits auf zeichnerische Mängel von Kubins Werken, wie etwa die Kritiken nach der Ausstellung bei Paul Cassirer in Berlin zum Jahreswechsel 1901/02 zeigen²⁴. Ausgerechnet der Dilettantismus, eine gewisse Ungeformtheit und die Krisenhaftigkeit werden jedoch auch zum Thema und Identifikationsmerkmal von Kubin und seiner Kunst. Im „Einige Worte“-Fragment, bei dem es sich um eine Art Selbsthuldigung und Selbstdarstellung als Genius handelt, wird von Kubin als Reaktion auf die Kritik diese Not zur Tugend stilisiert, wie Geyer gezeigt hat.²⁵

Auch wird die heute oft als Qualität von Kubins Zeichnungen hervorgehobene Eigenschaft des „Literarischen“ unter seinen Zeitgenossen vor allem zum Vorwurf. Geyer erörtert, was mit dem Literarischen an Kubins Kunst in den Augen der Kritiker gemeint sein könnte,

²⁰ Blei 2004, S.328

²¹ Holm, Korfiz: Die Entlobung. In: *Simplicissimus*, 7 (1903), 45, S.354–355
http://simplicissimus.info/uploads/tx_lombkswjournaldb/pdf/1/07/07_45.pdf (abgefragt am 24.05.11)

²² ebd. S.354

²³ Blei 2004, S.327

²⁴ vgl. Geyer 1995, S.34

²⁵ vgl. Geyer 1995, S.31 ff.

anhand des Blattes „Selbstmord“²⁶ von 1900/01 und verweist auf die gewollte Konstruktion und den etwas „angestrengt wirkenden Schockeffekt“. So schreibt Geyer: „Solche Blätter sind es wohl, gegen die der oft geäußerte Vorwurf des ‚Literarischen‘ in erster Linie gerichtet war.“²⁷

Kubin selbst scheint eine ambivalente Haltung gegenüber seiner Doppelbegabung und der Unentschlossenheit zwischen Text und Bild zu entwickeln. Auch mit der Abfassung der *Anderen Seite* befürchtet er, weiter zur Zuschreibung des „Literarischen“ und zum Image des zeichnenden Literaten beizutragen, wie seiner Selbstbiografie entnommen werden kann.

Gespalten verhält sich auch die Kritik, die das Literarische an Kubins Zeichnungen, ebenso seine Doppelbegabung und seine Beschäftigung mit der Philosophie, nicht mehr nur als Schwäche, sondern auch als Qualität und Vorzug auslegt. In diesem Zusammenhang behandelt Geyer auch die Stilisierung Kubins zum „Künstler-Philosophen“²⁸ ausgehend von Hanns Holzschuhers Vorwort zum Mappenwerk von 1903.

Bereits in einem ersten, längeren Artikel über Kubin von 1903 stellt Richard Schaukal fest, dass die Zeichnungen etwas literarisches und erzählerisches besitzen. Darüber hinaus bezeichnet er Kubin als „Painter-poet“ und Philosophen, spricht von grausamen Pamphleten und schauerlichen Märchen, von lyrischen und heroischen Linien.²⁹

„Der Laie, besonders der ein wenig dilettantisch verbildete Laie, schüttelt abweisend den Kopf. Manches dünkt ihm des ‚kleinen Moritz‘ nicht unwürdiges Fabrikat. Er lächelt. Er tadelt mit billiger Entrüstung Verzeichnungen, technische Mängel. Und wirklich: Kubin hat seine Technik, die ersten Mittel des Zeichners, den sicheren Strich, die innerlichste Auffassung der realen Verhältnisse noch nicht durchwegs in seiner Gewalt. Ihm fehlt der Akt, ihm fehlt die Natur. Die Stilisierung ist nicht selten ein verschleierte Mangel. So stört den Eindruck oft die rein mechanische Hilflosigkeit. Sein bester Freund, sein Verkünder, muß dies zugeben. Kubin ist ein Originalgenie. Er hat nicht zeichnen gelernt. Das wird auf den ersten Blick klar. Aber was will das besagen diesem hinreißenden Werk gegenüber!“³⁰

Es gilt also festzuhalten, dass der Begriff „Krise“ in seiner Verbindung mit dem Vorwurf des Literarischen in Kubins Kunst zentrales Element beim Verständnis für Kubins Werk und seiner Doppelbegabung ist, ehe nun der Begriff der Krise auch in Zusammenhang mit der Zeitgeschichte betrachtet wird.

1.2) Ablehnung des Fortschritts

Die allgemeine Krisenstimmung zu Beginn des 20. Jahrhunderts ebenso wie die Sprachkrise wird häufig mit der Krise des Vielvölkerstaates und dem Untergang der Donaumonarchie in

²⁶ abgeb. bei Peters/Brockhaus; Kat.-Nr 17

²⁷ vgl. Geyer 1995, S.76

²⁸ Geyer 1995, S.29

²⁹ Schaukal, Richard: Ein österreichischer Goya (Alfred Kubin). In: Wiener Abendpost, 3. Januar 1903. zitiert nach: Hoberg 1995, S.17 f.

³⁰ ebd.

Verbindung gebracht. So wird auch die Stiländerung in Kubins Werk nach seiner Niederlassung in Zwickledt mit den politischen Veränderungen in Österreich in Zusammenhang gesehen und damit Elemente des Retrospektiven, der Weltflucht, der Angstvisionen und Traumgebilde erklärt. So schreibt etwa Hoerschelmann:

„Gleichzeitig löst er sich bald nach seiner Niederlassung in Österreich durch eine neue, weniger massive inhaltliche Bildersprache von den dramatischen Urbildern seiner Münchner Zeit und fügt sich damit in jene nach dem 1. Weltkrieg für Österreich charakteristische, ambivalente Haltung gegenüber Realität und Scheinwelt auf seine Art ein.“³¹

Neuhäuser analysiert in „Aspekte des Politischen bei Kafka und Kubin“³² *Die andere Seite* ebenfalls als Ausdruck einer Zeitkrise, die nicht zuletzt durch den starken Einfluss verschiedener zeitgenössischer Denker, von paradigmatischer Bedeutung für die Entstehungszeit ist. Die politische Perspektive, die bei der Analyse des Romans angewandt wird, steht den von Geyer als „Propheten-Lager“ bezeichneten Analysen entgegen, die in der *Anderen Seite* unkritisch eine Vorwegnahme des Hitlerregimes gelesen haben. Demgegenüber sind es Elemente wie jene des problematischen Frauenbildes³³, der Traum und Schlafzustände der Bewohner und ihre Autoritätsfixiertheit, sowie die Pseudoreligiosität im Roman, die Neuhäuser als Grundlage für die Disposition für den Totalitarismus betont.

Edgar Piel behandelt in „Der Schrecken der ‚wahren‘ Wirklichkeit“ von 1978 den Zusammenhang zwischen Wirklichkeitskrise, Sprachkrise und Krise des autonomen Subjekts.³⁴ Eine von Piel's Thesen bezogen auf die Sprachkrise lautet, dass sich in der Sprachskepsis letztlich die Angst vor der Vereinnahmung durch eine technologisch reduzierte, verendlichte Welt artikuliert.³⁵ Kubins ablehnende Haltung gegenüber den Fachsprachen und seine Skepsis gegenüber Neuerungen und Technik, die auch in der *Anderen Seite* immer wieder thematisiert werden, haben in der Sekundärliteratur bereits Erwähnung gefunden. So etwa bei Gerhards, die in „Apokalypse und Moderne“ Rationalisierung und Technik in ihrer

³¹ Hoerschelmann, Antonia: Alfred Kubin im Spannungsfeld österreichischer Zeichnung der Zwischenkriegszeit. In: Kubin. *Die andere Seite der Wirklichkeit. Ein Symposium zu Aspekten des Unheimlichen, Phantastischen und Fiktionalen.* (OÖ. Landesgalerie, Offenes Kulturhaus, Adalbert-Stifter-Institut des Landes OÖ) Hg. von Peter Assmann, Peter Kraml, Johann Lachinger, u.a. Linz, Salzburg, Wien: Residenz Verlag 1995, S.33

³² Neuhäuser, Renate: *Aspekte des Politischen bei Kubin und Kafka. Eine Deutung der Romane Die andere Seite und Das Schloß.* Würzburg: Königshausen und Neumann 1998 (= Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft; Band 234).

³³ Ebenfalls stark den Vorstellungen seiner Zeit entsprechend ist Kubins Frauenbild, das auch im Roman eine Rolle spielt. Anhand des so genannten Weiber Fragments aus Kubins Frühschriften, in Bezug auch auf sein Privatleben, sowie anhand Kubins zunächst hingerissener und in späteren Jahren kritischerer Einstellung zu den Schriften Otto Weiningers („Geschlecht und Charakter“) erläutert Geyer Kubins Frauenbild. Das Frauenbild in den Romanen, etwa die Rolle der femme fragile der Frau des Zeichner oder jener der femme fatale Melitta Lampenbogens, behandelt etwa Neuhäuser im Vergleich mit Kafkas Frauenbild. (vgl. Neuhäuser 1998, S.88 f.) Zum Thema Geschlecht bei Kubin wird darüber hinaus auch Kubins eigene Überzeugung von einer „Zwischenstellung“ als „Schöpfer“ zwischen den Geschlechtern thematisiert.

³⁴ Piel, Edgar: *Der Schrecken der „wahren“ Wirklichkeit. Das Problem der Subjektivität in der modernen Literatur.* München: Beck Verlag 1978.

³⁵ Hillach, Ansgar: Book Review. [Piel, Edgar: *Der Schrecken der "wahren" Wirklichkeit. Das Problem der Subjektivität in der modernen Literatur.* München: Beck Verlag 1978.] In: Monatshefte, 74 (1982), 1, S. 91–93 (<http://www.jstor.org/pss/30165291>, abgefragt am 24.05.11)

strukturellen Bedeutung für die Moderne, anhand der Werke Alfred Kubins und Ernst Jüngers darstellt.³⁶ Die Wahrnehmung einer in der Moderne „verlorengegangenen Fülle“ führt in der *Anderen Seite* zur Vergangenheitsfixierung und dem Suchen nach einem Ausweg in Form einer „rückwärtsgewandten Utopie“.

Ebenso wie Müller geht auch Noble von Modernitätserfahrung als Auslöser für die Bedrohung der Literatur durch das Verstummen aus. Auch Noble betont den engen Zusammenhang zwischen Veränderung der Weltinterpretation und Veränderungen der Sprache³⁷, da Sprache und Bewußtsein in einem Wechselverhältnis stehen. Die Reaktion auf eine Welt, die atomisiert und nicht mehr mitteilbar ist, ist das Verstummen und das Verlangen nach einer nicht-symbolischen Sprache. Die Dinge lösen sich von dem was sie benennen, da erst die Formulierbarkeit die Realität schafft. So erklärt Noble: „Die Wörter waren Gehäuse von Dingen. Jetzt sind sie selbst eine neue Art von Dingen, weil die Wirklichkeit, mit der die Sprache es heute zu tun hat, nur insofern besteht und anerkannt wird, als sie formulierbar ist.“³⁸

Die Problematik rund um Spezial- und Fachsprachen spielt auch im Zusammenhang mit der Sprachkrise eine wichtige Rolle.³⁹ Die drohende „Sprachunabhängigkeit der Naturwissenschaften“ ist zentrale Ursache der Sprachkrise, die laut Göttische eine Bedrohung des kulturellen und dichterischen Selbstverständnisses darstellt. Die Überbrückung der Kluft zwischen neuer Wirklichkeit und sprachlicher Ausdrucksmöglichkeit wird durch die Arbeit am Nichtsprachlichen erreicht und damit durch eine Annäherung an Mystik, an Musik oder Schweigen.

1.2.1) Lebensphilosophie

Jedoch ist es nicht nur die Verklärung der Vergangenheit, die Angst vor einer in Veränderung begriffenen Gegenwart und einer unklaren Zukunft, die die Rückwärtsgewandtheit der *Anderen Seite* erklärlich machen. *Die andere Seite* stellt sich mit der Ablehnung einer rationalistischen Weltsicht bewusst in eine bestimmte philosophische Tradition. So schreibt auch Brunn über eine zentrale Absicht des Roman: „Die künstlerisch-literarische Form soll leisten können, was der rational gebundenen Theorie versagt bleiben muss.“⁴⁰ Darüber hinaus

³⁶ Gerhards, Claudia: Apokalypse und Moderne. Alfred Kubins „Die andere Seite“ und Ernst Jüngers Frühwerk. Würzburg: Königshausen und Neumann 1999 (= Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft; Band 281).

³⁷ Noble 1978, S.9

³⁸ vgl. Noble 1978, S.10

³⁹ Göttische weist in diesem Zusammenhang auf C.P. Snows These von „zwei Kulturen“ hin, in der Snows die Kluft zwischen den Geistes- und den Naturwissenschaften analysiert. Darin argumentiert Snow, dass eine Verständigung zwischen den beiden „DenkWelten“ der literarisch-geisteswissenschaftlichen und der naturwissenschaftlich-technischen Kultur nicht mehr möglich ist, da sie sich diametral entgegenstehen.

⁴⁰ Brunn 2004, S.162

nähern sich viele der Inhalte der Mystik und dem zeitgenössischen Okkultismus⁴¹. So weist etwa Gerhards auf die Schriften Ludwig Klages, J.J. Bachofens und die Aufnahme lebensphilosophischer Ideen in der *Anderen Seite* hin.

Auf die Gegenüberstellung von Geisteswissenschaften und Naturwissenschaften verweist auch Bisanz, wenn er den Einfluss der Lebensphilosophie Wilhelm Diltheys in Bezug auf Kubins Misstrauen gegenüber dem rational Messbaren anführt.⁴² Diltheys Theorie der Geisteswissenschaften, die durch die Abgrenzung zu den Naturwissenschaften gekennzeichnet ist, rückt den Begriff des Lebens in den Mittelpunkt.

Auch Van Zon zieht von Kubins Kunst die Verbindung zu einem säkularisierten Lebensbegriff zu Beginn des 20. Jahrhunderts, in dem „Leben“ fragmentarischen und isolierten Charakter erhält.⁴³ Die Reaktion der Kunst auf diesen Umstand äußert sich in ebenjener neuen Wahrnehmung des Gesamtzusammenhangs, die den Erzähler zu einer „überraschenden Art des Staunens“⁴⁴ befähigen. Im Traumreich gibt es keine Rationalisierungstendenzen und dem Erzähler enthüllt sich seine Umwelt unter dem Aspekt der Einheit. Gleichzeitig leiden die Träumer an den Wahrnehmungsschocks und der Fragmentarität ihrer Umwelt.⁴⁵

Antiwissenschaftliche Affekte gehören laut Eschenbach zum Wirkungsbereich der lebensphilosophischen Richtung und wirken sich auch auf die Sprachskepsis aus. Pestalozzi bspw. unternimmt den Versuch, Hofmannsthals Sprachverständnis und Sprachskepsis in erster Linie unter dem Aspekt des Begriffes „Leben“ zu betrachten, da die Sprache dort, wo sie benennt, etwas aus dem Zusammenhang löst.⁴⁶ Nicht nur auf die Dichtkunst, auch auf die Sprachkritik wirkt die Lebensphilosophie in dieser Hinsicht:

„Die Lebensphilosophie gehört zu den entscheidenden Strömungen der Epoche. Die in ihr beschlossene Wendung gegen das rein verstandesmäßige tritt uns in Mauthners Sprachkritik als eine spezifische Wendung gegen alles Begriffliche entgegen.“⁴⁷

Den „Lebenspathos“ bezeichnet Eschenbacher dabei als das eigentlich verknüpfende zwischen Sprachkritik und der Verarbeitung der Sprachkrise in der Literatur.⁴⁸ Sowohl in der philosophischen Sprachkritik, als auch in der Literatur zu Beginn des 20. Jahrhunderts, wird die Einheit des Lebens, der Gesamtzusammenhang und das Alleben betont, während die Vereinzelungs- und Trennungstendenzen der sich diversifizierenden und spezialisierenden

⁴¹ Beispielsweise analysiert Gerhards die Rolle von Elektrizität und Übertragungsmedien in der *Anderen Seite* im Zusammenhang mit der okkultistischen Forschung um 1900.

⁴² vgl. Bisanz 1980, S.30

⁴³ vgl. Van Zon 1991, S.59 f.

⁴⁴ DaS 2009, S.176

⁴⁵ vgl. Gerhards 1999, S.49 f.

⁴⁶ vgl. Pestalozzi 1958, S.31

⁴⁷ Eschenbacher 1977, S.48

⁴⁸ vgl. Eschenbacher 1977, S.53

Welt eine Absage erfahren. In der Dichtung kommt es zu einer Betonung der Visualität und das Bild, als Repräsentant des Gesamtzusammenhangs, steht im Gegensatz zum trennenden und aus dem Zusammenhang reißenden Wort. Typisch in diesem Zusammenhang ist auch Kubins Betonung des Gefühls als dem wahren Erkenntnisinstrument:

„Die lebensphilosophische Bewegung beginnt in einer typisch wiederkehrenden Weise mit einer Kritik an den Erkenntnismöglichkeiten des Verstandes. Dieser sei unfähig, die bunte Mannigfaltigkeit des Lebens in dem groben Netz seiner Begriffe einzufangen. Und darum wird es, in einer ebenfalls typisch wiederkehrenden Weise notwendig, nach anderen Auffassungs- und Erkenntnismöglichkeiten zu suchen, und diese werden dann in den *irrationalen Kräften* des Menschen gesehen, in den Weisen des *gefühlsmäßigen* oder *intuitiven* Erfassens.“⁴⁹

1.2.2) Phantastik

Diese Gegenüberstellung und die Frage nach progressiven oder konservativen Elementen in Kubins Kunst berührt die Diskussion, wie *Die andere Seite* im Verhältnis zur Phantastik einzuordnen ist und welcher Phantastik-Begriff ihrer Interpretation zu Grunde gelegt wird. Kubins Roman wird meist als Teil der phantastischen Literatur eingestuft.⁵⁰ Oftmals werden dabei auf Definitionen der Phantastik verwiesen, die diese als Gattung der Geschichtsphasen des Traditionsverfalls und der Umbrüche definiert.⁵¹ So thematisiert Cersowsky anhand der *Anderen Seite*, die Frage danach, ob Phantastik reaktionäres oder subversives Potential aufweist und damit das Verhältnis von Rückwärtsgewandtheit und Progression in Kubins Werk.

Cersowsky verweist auch auf den Beginn der Geschichte der Phantastik im 18. Jahrhundert als Kontrapunkt zur aufklärerischen Betonung von natürlichem Erfahrungshorizont und Ratio. So wird auf Wünschs Ansatz eingegangen, Phantastik als Antwort auf ein in einer bestimmten Epoche nicht wissenskonformes Erklärungsangebot zu verstehen.⁵² Phantastische Literatur ist demnach als historische Variable aufgefasst, deren „Unschlüssigkeit“ von der Zeit abhängig ist.⁵³ Das Phantastische wird als Medium einer Erfahrungswelt gegenüber einer Realität begriffen⁵⁴. Die Bestimmung des Phantastischen erfolgt dadurch, dass in der Phantastik die

⁴⁹ Bollnow, Otto Friedrich: Lebensphilosophie und Existenzphilosophie. (Schriften; Band 4) Hg. Ursula Boelhauve. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S.47

⁵⁰ Dem widerspricht bspw. Lippuner wenn er, wohl in Anlehnung an Petriconi, davon spricht, dass das Phantastische einen eher geringen Teil an Kubins Werk hat. (vgl. Lippuner 1977, S.83) Brandstetter wirft jedoch Lippuner dafür einen naiven Phantastik-Begriff vor, der rein auf den Begriff der Phantasie gestützt ist. (vgl. Brandstetter 1980, S.267)

⁵¹ Freund, Winfried: Einleitung: Das simulierte Chaos. In: Der Demiurg ist ein Zwitter. Alfred Kubin und die deutschsprachige Phantastik. Hg. Winfried Freund, Johann Lachinger, Ruthner Clemens. München Wilhelm Fink Verlag 1999, S.7

⁵² Wüsch, Marianne: Die fantastische Literatur der frühen Moderne (1890-1930). Definition, denkgeschichtlicher Kontext, Strukturen. München: Fink 1991. S.25 f.

⁵³ vgl. Cersowsky, Peter: Was ist phantastische Literatur? Überlegungen zu ihrer Theorie. In: Der Demiurg ist ein Zwitter. Alfred Kubin und die deutschsprachige Phantastik. Hg. Winfried Freund, Johann Lachinger, Ruthner Clemens. München: Wilhelm Fink Verlag 1999, S.19

⁵⁴ vgl. Cersowsky 1999, S.13

Divergenz zweier Erfahrungsebenen ablesbar bleibt⁵⁵, also das Phantastische einer „Realität“ gegenüber gestellt wird.

Gerhards streicht heraus, wie die Phantastik nicht nur als „krisenhafte Gattung“ fungiert, sondern sie auch ebenjenen Zweck verfolgt, sich der Weltsicht einer rational erklärbaren Welt gegenüber zu stellen.

„Die Verzerrung der Wirklichkeit erscheint nicht nur als Gegenstand der Phantastik, sondern gleichermaßen als Zweck. Sie ist zu verstehen als vehement verfochtene Irritation im Hinblick auf die prinzipielle Potentialität, all das zu durchschauen und rational zu erklären, was die Welt im Innersten zusammenhält. Der ‚Riß‘ in der Wirklichkeit erscheint positiv bewertet in der ‚Anderen Seite‘ als eine vertiefende Sicht der Wirklichkeit, ja als emphatisches, d.h. gesteigertes, intensives ‚Leben‘.“⁵⁶

Brandstetter betont in ihrer Analyse ebenso, wie sich eine „realistische“ Weltsicht in Traum und Phantastik mit einem „Unerklärlichen“ konfrontiert sieht. Die Frage nach der Grenze von Realität und Phantasie wird zur wichtigsten Frage, weshalb laut Brandstetter der Roman das Prädikat „phantastischer Roman“⁵⁷ uneingeschränkt verdient.⁵⁸

Den Zustand, der von Kubin hier in einem Brief an H.v. Müller geschildert wird, kann auch der Leser der *Anderen Seite* nachvollziehen, der zwischen dem Phantastischen und dem Realen der Traumwelt in der Schwebelasse gelassen wird.⁵⁹

„Da mir das Leben unter den Fingern *fast fühlbar* entrinnt, faßte ich Verdacht ob der Realität der Dinge. Alles was ich je erlebte erscheint mir plötzlich zauberhaft fast mystisch und unwirklich.“⁶⁰

In der phantastischen Literatur findet sich oftmals ein Erzähler in der ersten Person, dessen Überschreitung der Realität mit der Frage verbunden ist, ob der Erzähler die Ereignisse imaginiert oder nicht. Maßgeblich wird so die Phantastik durch den Dualismus, bzw. die Divergenz zweier Erfahrungsebenen bestimmt.⁶¹ Diese beiden Erfahrungsebenen sind auch in der *Anderen Seite* stets abzulesen. Brandstetter etwa verweist auf die Besonderheiten der Erzählperspektive, die realistische Beschreibung des Außergewöhnlichen, die zwischen Realität und Phantasie, zwischen Wachleben und Traum verbindet. Darüber hinaus auf die besondere Struktur der *Anderen Seite*, die die Beschaffenheit des Traumes, wie etwa die

⁵⁵ vgl. Cersowsky 1999, S.17

⁵⁶ Gerhards 1999, S.49

⁵⁷ Petriconi scheint bei seiner Beurteilung des Romans noch einen eher intuitiven und vereinfachenden Phantastikbegriff zu Grunde zu legen, wenn er schreibt: „Die Bezeichnung ‚phantastischer Roman‘, die als Untertitel erscheint, ist also [nach einer Reihe von Abstrakten Versuchen und einer anschließenden Rückkehr zur Zeichnung vor Abfassung der *Anderen Seite*, Anm. M.H.] relativ zu verstehen, sie gilt sozusagen nur für den Leser, denn im Sinne des Autors und gemessen an seinen vorhergehenden Arbeiten sind die Erzählung und die Illustrationen ganz und gar ‚realistisch‘. Aus beiden spricht die Freude, ja ein gewisser Übermut angesichts der wiedergefundenen Wirklichkeit, ein Humor, der sich in dem Einfügen immer neuer der alltäglichen Beobachtung entnommener Einzelheiten äußert, die ihrerseits das Werk erst zu einem Kunstwerk machen.“ (Petriconi 1958, S.106)

⁵⁸ Brandstetter 1980, S.266 f.

⁵⁹ vgl. Hewig 1967, S.115 f.

⁶⁰ Kubin an H. v. Müller am 16.1.1902. Original im Kubin-Archiv, zitiert nach Geyer 1995, S.106

⁶¹ vgl. Cersowsky 1999, S.17

Verarbeitung von „Tagesresten“, aufgreift. (siehe Kapitel Der Traum und die Gestaltung des Traumreiches)

1.3) Einflüsse

Die Einflüsse auf Kubins Werk sind zahlreich. Das intellektuelle Klima zu Beginn des 20. Jahrhunderts und verschiedene Strömungen wie die Psychoanalyse, der Ästhetizismus, Symbolismus und der Expressionismus können auf Kubins Werk durch seine Bekanntschaft mit einer Reihe von namhaften Künstlern und der Mitgliedschaft in verschiedenen Vereinigungen, wie etwa dem Blauen Reiter, einwirken. Darüber hinaus ist es Kubins intensive Beschäftigung sowohl mit der bildenden Kunst als auch der Literatur und Philosophie, die erheblichen Einfluss auf sein Werk ausübt. In der bildenden Kunst sind es u.a. Künstler wie Goya, Klinger, Ensor, Redon, Brueghel, Rops, Beardsley, Munch, Sascha Schneider und Markus Behmer, die auf Kubin und sein Werk einwirken. Als interessierter Leser von literarischen und philosophischen Schriften sowie als Illustrator von Romanen, gehen bildende Kunst und Literatur in Kubins Arbeiten eine Verbindung ein.⁶² Autoren, deren Einfluss auf die Motive von Kubins Schaffen, aber auch in Bezug auf *Die andere Seite* immer wieder zur Diskussion stehen, sind u.a. Gustav Meyrink, Edgar Allen Poe, Gérard de Nerval, E.T.A. Hoffmann.⁶³ Kubin rezipiert daneben auch deutsche und österreichische Literatur wie etwa Rilkes Lyrik, das Stunden Buch Hugo von Hofmannsthal, dessen Reitergeschichte oder das Das Märchen der 672. Nacht⁶⁴.

Es gibt von Seiten der Sekundärliteratur eine Reihe von Versuchen die literarischen und bildkünstlerischen Einflüsse auf Kubins Schaffen aufzudecken und Interpretationsquellen und Motive seiner Kunst zu erschließen.

Auch die Arbeiten, die sich darum bemühen, die philosophischen und geistesgeschichtlichen „Quellen“ für *Die andere Seite* zu finden und sie damit zu interpretieren, sind zahlreich. Etwa die Studie von Bisanz, die vor allem den Einfluss Nietzsches und Schopenhauers in Bezug auf

⁶² Hoerschelmann betont den engen Konnex der Zeichner und bildnerisch begabten Zeitgenossen Kubins zur Literatur und verweist auf die zahlreichen Doppelbegabungen wie Herzmanovsky-Orlando, Albert Paris Gütersloh, Uriel Birnbaum oder Oskar Kokoschka. Generell wird dabei eine enge geistige Verwandtschaft der bildenden Künstler zur Literatur Altösterreichs nachgezeichnet. Beispielsweise anhand der Werke von Kafka, E.T.A. Hoffmann, Schnitzler und deren Thematisierung psychischer Prozesse und der Suche nach dem Selbst in einer Realität, die immer wieder zu entgleiten droht. Weitere Gemeinsamkeiten sind laut Hoerschelmann in der Haltung zu sehen, Veränderung als Verschlechterung zu beklagen und Humor als Ausweg daraus zu begreifen. (Hoerschelmann 1995, S.32)

⁶³ Aufschluss darüber, mit welcher Literatur sich Kubin beschäftigt hat, kann zum einen seine Illustrationsarbeit zu verschiedenen Werken der Weltliteratur, Erwähnungen in den Briefen und die Bibliothek Kubins in Zwickledt, in der sich auch eine Reihe von philosophischen Schriften befinden, geben.

⁶⁴ Kubin an Herzmanovsky-Orlando am 8.2.1910 (Herzmanovsky-Orlando 1983, S.43 f.)

Kubin empfiehlt Herzmanovsky-Orlando in diesem Brief eine ganze Liste von Büchern mit v.a. „mystischen Inhalten“, um welche Herzmanovsky-Orlando gebeten hat, und von denen Kubin angibt sie „sämtlich gelesen“ zu haben.

Kubins Fatalismus betont.⁶⁵ Oder Hewigs textimmanente Interpretation der *Anderen Seite*, die sehr viele Bezüge auch zu deutscher Literatur und den philosophischen Quellen herstellt. So werden auch von Geyer etwa die Philosophie Salomo Friedländers, Ludwig Klages, Panizzas Illusionismus, die Mystik Omar Al Raschids, der Taoismus, William Blakes mystisches Künstlerweltbild und Bahnsens Realdialektik als Einflüsse genannt.⁶⁶

Ohne darauf hier nun näher eingehen zu wollen, ist es jedenfalls sehr deutlich, dass sich die wichtigsten künstlerischen Strömungen und ein Abbild verschiedener philosophischer und mystischer Einflüsse seiner Zeit in Kubins Werk zeigen.⁶⁷ Von besonderem Interesse ist es daher, die verschiedenen Bezeichnungen die auf Kubins Werk angewandt werden (wie etwa Ästhetizismus, Symbolismus, Expressionismus, Surrealismus, Realismus etc.) auch in Bezug auf die Sprachskepsis nach ihrem „Zusammenspiel“ zu befragen. So weist etwa Eschenbach darauf hin:

„Chronologische Einteilungen in ein Nacheinander von Naturalismus, Impressionismus, Symbolismus, Neuromantik, Jugendstil oder Expressionismus haben sich längst als unangemessene Schematisierungen erwiesen. Das Spezifische der Literatur der Jahrhundertwende ist – mehr als in jeder anderen literarischen Epoche vielleicht – die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, das Nebeneinander verschiedenster Stilrichtungen und literarischen Tendenzen, die sich schwerlich in die pauschalen Begriffe der obengenannten ‚Epochen‘ einzwängen lassen.“⁶⁸

Dementsprechend argumentiert Eschenbacher, dass in historischen „Situationen“ und einzelnen Perioden sowohl heterogene als auch übereinstimmende und durchgehende Merkmale eine Epoche bestimmen. Die Sprachskepsis wird so als ein übergreifendes, strukturbildendes Element verstanden, deren Elemente aus der Analyse der Texte heraus erschlossen werden kann.⁶⁹

1.4) Wege aus der Krise

In der Moderne werden von der Avantgarde neue Antworten bezüglich Autonomie und Zweck der Kunst gesucht. Gumbrecht spricht von einer „Krise der Repräsentation“ als Kunst

⁶⁵ Bisanz 1980, S.30, 38

⁶⁶ vgl. Geyer 1995, S.170

⁶⁷ Umgekehrt hatte auch *Die andere Seite* erheblichen Einfluss in der Literaturgeschichte. So verweist etwa Geyer auf *Die andere Seite* als Geheimtipp für Insider und Schriftsteller, die sich auf unterschiedliche Weise von der *Anderen Seite* inspirieren ließen (bspw. Kafka, Herzmanovsky-Orlando, Thomas Mann, Joseph Roth, Ernst Jünger, Hermann Kasack, Herbert Rosendorfer, Christoph Ransmayr). „So hat Die andere Seite ihren Einfluß in erster Linie gleichsam unter der Oberfläche ausgeübt und entpuppt sich auf den zweiten Blick als Schlüsselwerk der literarischen Moderne.“ (Geyer 1995, S.17)

⁶⁸ Eschenbacher 1977, S.30 f.

⁶⁹ vgl. Eschenbacher 1977, S.31

und Literatur beginnen „mit der Funktion der Repräsentation aktiv zu brechen“⁷⁰ und damit eine Modernisierung einsetzt.

Als der Ästhetizismus zu Beginn des 20. Jahrhunderts in die Krise gerät, wird in unterschiedlicher Weise von der Literatur nach neuen Mitteln und Wegen gesucht, diese Krise zu überwinden. Bei vielen Kunschtchaffenden kommt es also nicht zum Rückzug in den Elfenbeinturm, sondern es erfolgt eine Suche nach neuen Methoden, die Wirklichkeit und die innere Welt auf neue Weise zu beschreiben. Dies erfolgt beispielsweise, wie bei Hofmannsthal, durch die Wendung zum Gesellschaftlichen und zur Dramatik. Bei Rilke äußert sich die neue Haltung und die Ablösung von einer impressionistischen Klang und Bildersprache in einer verstärkten Betonung der Arbeit und des Handwerklichen.⁷¹ Dieser Ansatz verweist bereits darauf, wie die Sprachkrise im Expressionismus schließlich zu ihrer vollen Entfaltung gelangt und gleichzeitig für die nächsten Generationen ein Mittel bildet, um der Krise zu begegnen. Kern der Sprachkrise ist der Zweifel daran, mit den Mitteln der symbolistischen Kunst die innere Welt erfassen zu können.⁷² Es stellt sich die interessante Frage, welche Rolle bei einer Technik wie jener der Psychografik, die Kubin in Zusammenhang mit der Entstehung der *Anderen Seite* entwickelt, das Handwerkliche und das Element der Unmittelbarkeit spielt.⁷³ (vgl. Kapitel *Die andere Seite* als Wendepunkt)

Ein weiteres wichtiges Merkmal der Literatur der Avantgarde, das auch im Werk Kubins deutlich ist, ist dass Gattungsnormen und Grenzen des Systems Literatur überschritten werden, so etwa in Richtung der bildenden Kunst.

„Neben den Innovationen innerhalb etablierter Gattungsgrenzen erprobt die L[iteratur] der Avantgarde also Gattungsüberschreitungen, es ist »das Sprengen der Dichtung vom innen her« (Walter Benjamin). So entstehen neue literarische Hybrid- und Mischformen, die eine Annäherung an andere Künste suchen und die eine De-Semantisierung von L. bedeuten. Dabei kommt der Visualisierung eine zentrale Bedeutung zu.“⁷⁴

⁷⁰ Asholt, Wolfgang: Moderne. In: Metzler Lexikon Avantgarde. Hg. Hubert van den Berg, Walter Fähnders. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler 2009, S.212

⁷¹ Meid, Volker: Sprachkrise. In: Das Reclam Buch der deutschen Literatur. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2004, S.394–396

⁷² Der Symbolismus wird von der Avantgarde dabei teilweise abgelehnt und gerät obwohl Symptom der Krise gewissermaßen selbst in die Krise, teilweise wird der Symbolismus von der Avantgarde jedoch auch radikalisiert. Im Symbolismus sollen nicht Gefühle zum Ausdruck, sondern ein objektives Korrelat in der Wirklichkeit, eine Stimmung (»état d'âme«), zum Ausdruck gelangen. „Die letztendlich suggerierte Bedeutung ist transzendent (in Anlehnung am Metaphysischen der Romantik), gleichzeitig ist die Transzendenz leer (Mallarmés absolutes Nichts), was paradoxerweise zur Sprachskepsis und Sprachkrise führt (Hugo von Hofmannsthal, Chandos-Brief, 1902) sowie zur Ironie.“

⁷³ Dorleijn, Gillis J.: Symbolismus. (Übers. aus dem Niederl. von Hubert van den Berg.) In: Metzler Lexikon Avantgarde. Hg. von Hubert van den Berg, Walter Fähnders. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler 2009, S.317

⁷⁴ Fähnders 2009, S.195

Intermediale Grenzüberschreitungen verzichten im Verlauf der literarhistorischen Entwicklung zunehmend auf Sinnstiftung und es kommt zu einer „De-Semantisierung“ wie bspw. in der expressionistischen Lyrik⁷⁵ oder der Konkrete Poesie deutlich wird.

„Diese auch das Verstummen einkalkulierende Ästhetik sucht jenseits der Abbild-Ästhetik künstlerische Möglichkeiten, die im Symbolismus neue, hermetische, kaum mehr ausdeutbare Redeweisen erprobt. Ästhetizismus und Symbolismus ziehen die Konsequenz, Grammatik, Syntax, Semantik und »das Wort« zu problematisieren. Dieses zu paralysieren und zu destruieren, unternimmt erst die L. der Avantgarde“⁷⁶

Schwanberg etwa vergleicht Zwischenstellung Kubins zwischen literarischem und bildkünstlerischem Schaffen mit den Bildgedichten Ernst Jandls und sieht eine Verbindung zur Konkreten Poesie.

„Der zentrale Punkt ist, daß wir von dem Dichter-Zeichner Kubin aufgefordert sind, zu lesen und zu betrachten, wie wir z. B. auch ein Bildgedicht Jandls lesen und sehen müssen, um es als Ganzes zu erfassen.“⁷⁷

Schwanberg weist auf die modernen Aspekte hin, die darin stecken: „Er vollzieht auf eigenen und anderen Wegen eine verwandte Grenzüberschreitung, wie sie Literaten und bildende Künstler seit dem zweiten Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts angestrebt haben.“⁷⁸

Wie Fähnders betont, geht es beim „Kampf ums Wort um 1900“ jedoch nicht nur um die Möglichkeit die Realität mit den Mitteln der Sprache abzubilden, sondern auch um die gesellschaftliche Selbstbehauptung des Dichters. Kubin ist v.a. in seiner frühen Schaffenszeit dem Elitarismus und dem l’art pour l’art Gedanken bspw. des George-Kreises nicht fern. Die Frage, ob Kubin als lebenslanger Décadent zu sehen ist, wie dies beispielsweise Geyer vorschlägt, steht damit in Zusammenhang.⁷⁹ In dieser Hinsicht wird Kubin schon 1911 von Hermann Esswein als typisch für das Österreich der Jahrhundertwende und als „Epochenfigur“ bezeichnet.⁸⁰ Vor allem ist es nicht einfach zu beantworten, in welchem Verhältnis Kubins Stiländerung nach Abfassung der *Anderen Seite* dazu steht.

Kommunikationsverweigerung und Unsagbarkeitstopoi sind Ausdruck von Kubins Verhältnis und Bezug zur Rolle des Künstlers. So schreibt Kubin etwa „Über die Produktion des Alfred Kubin etwas zu sagen ist eine schwere Aufgabe. Das werden später viele einsehen.“⁸¹ Die absichtsvolle Unverständlichkeit der Jahrhundertwendekunst des Ästhetizismus und Symbolismus ist Kubin auch in späteren Jahren nicht fremd. Interessant ist, dass dies für ihn

⁷⁵ Wagner, Irene Maria: Das literarische Konzept der Sprachskepsis und seine Relevanz für die expressionistische bzw. experimentelle Lyrik. Wien: Univ. Dipl.-Arb. 2009

⁷⁶ Fähnders 2009, S.195

⁷⁷ Schwanberg 1999, S.102

⁷⁸ Schwanberg 1999, S.119 f.

⁷⁹ vgl. Geyer 1995, S.16

⁸⁰ vgl. Geyer 1995, S.15

⁸¹ Kubin, Alfred: Einige Worte über das Schaffen und den Menschen Alfred Kubin. In: Geyer, Andreas: Heimlicher Lebenstanz. Alfred Kubin und der Tod. Wien, Leipzig: Karolinger Verlag 2005. S.234

auch mit der Wahl des Ausdrucksmittels Bild oder Text in Zusammenhang zu stehen scheint – *Die andere Seite* also evtl. als die „progressive Ausnahme“ in Kubins Schaffen gesehen werden kann. So bemerkt Kubin etwa, dass sich das Wort, im Gegensatz zum Bild, nicht nur an wenige sondern an viele richtet.⁸² (vgl. Kapitel Kubin zwischen Text und Bild)

Die andere Seite bleibt in vielerlei Hinsicht den althergebrachten Ausdrucksmitteln verhaftet. So kommt es zu keinerlei Sprachexperiment, etc., wie dies in den späteren Auswirkungen der Sprachkrise viel deutlicher zu Tage tritt. Auch Kubins Änderung des Zeichenstils weist in gewisser Weise mehr Konstanz als offensichtliche Veränderung auf. Abgesehen von der Entwicklung der „Psychografik“ und einigen stärker der Abstraktion verschriebenen Ausnahmen, bleiben auch viele Motive von Kubins Schaffen erhalten, wenn auch einiges von der Drastik durch eine Hinwendung zum Humorvollen und Ironischen ersetzt wird.

Nichtsdestoweniger bezeichnet Donahue *Die andere Seite* als einen der ersten expressionistischen oder quasi-expressionistischen Romane.⁸³ (vgl. Kapitel Expressionistisches Erzählen) Kubins Verwendung der Allegorie, wie bei Meyrink und Kafka, mit denen Kubin verglichen wird, wird demnach als Merkmal der expressionistischen Prosa gewertet; stilistisch zählt jedoch, wie Donahue schreibt, Kubin nicht zum Expressionismus.

„The general stylistic features of Expressionist prose (parataxis, ellipsis, syntactic distortion) do not apply to the narrative styles of Kafka, Meyrink, Kubin or Musil. Here, syntactic complexity and subordination still remain the rule.“⁸⁴

Ob jedoch folgende Einschätzung Franz Bleis zutrifft, die Kubin den Anteil an der Entwicklung hin zum Expressionismus abspricht, soll auch im dritten Teil der Arbeit (vgl. Kapitel Expressionismus) in Bezug auf die Sprachkrise erörtert werden. So schreibt Blei:

„Als der Expressionismus aufkam, reklamierte er, auf der Ahnensuche, Kubin als Vorläufer, und Kubin erklärte zustimmend, er habe das immer gesagt. Worin er sich wohl irrte. Denn so einfach wie der Fall des Expressionismus war der seine durchaus nicht.“⁸⁵

2.) Einordnung der Anderen Seite

2.1) Forschungsstand

Insgesamt lassen sich folgende Probleme in der Sekundärliteratur im Zusammenhang mit der Erschließung von Kubins Werk feststellen, die zum Großteil bereits von Geyer in seiner

⁸² vgl. Geyer 1995, S.7

⁸³ Donahue, Neil H.: A companion to the literature of German Expressionism. Rochester, NY [u.a.]: Camden House 2005 (= Studies in German literature, linguistics and culture), S.81

⁸⁴ Donahue 2005, S.81

⁸⁵ Blei 2004, S.327 f.

umfassenden Darstellung, welche auch das Früh- und Spätwerk sowie unedierte Texte berücksichtigt⁸⁶, genannt worden sind.

Diese berühren einerseits Probleme bezüglich der Wahrnehmung des Künstlers, etwa als Satanisten oder als Außenseiter der literarischen bzw. künstlerischen Szene, sowie biografische Mutmaßungen. Andererseits Probleme die sich im Zusammenhang einer Vielzahl an Deutungsmöglichkeiten des Romans ergeben. Etwa die Versuche das Werk als Dokument eines psychischen Verfalls zu deuten oder rein biografisch-psychoanalytische Deutungen des Romans. Für ebenso problematisch hält Geyer Interpretationen, die eine unkritische Rezeption des Werkes als prophetische Vorhersage des 2. Weltkrieges nahe legen oder rein auf die Elemente des Unheimlichen, Wahnsinnigen oder Okkulten bezogene Deutungen.⁸⁷

Die Interpretationen des Romans *Die andere Seite* zeichnen sich durch eine Reihe von höchst unterschiedlichen Ansätzen in der Sekundärliteratur aus. Gerhards stellt ebenfalls fest, dass der *Anderen Seite* überwiegend psychoanalytische und kunsthistorische Deutungen zu Grunde liegen (Sachs, Schmitz, Müller-Thalheim, Kraft); während in anderen Arbeiten auch der Zusammenhang von zeichnerischem Werk und literarischem Schaffen berücksichtigt wird (Brockhaus, Gehrig⁸⁸, Hirsch⁸⁹, Hoerschelmann⁹⁰, Lippuner⁹¹, Rhein⁹², Van Zon⁹³). Daneben ist die Einordnung unter dem Gesichtspunkt der Phantastik und des Traumes wichtige Thematik (Brandstetter, Cersowsky⁹⁴, Hewig⁹⁵, Brunn⁹⁶) oder die Beziehung zu literarischen und philosophischen Quellen bzw. Parallelen wird betont (Bisanz, Geyer, Hewig, Petriconi).

⁸⁶ als eines der Probleme der Sekundärliteratur in Bezug auf Kubin zeigt Geyer den Umstand auf, dass teilweise keine Einigkeit über die Existenz von Schriftstücken und über die Haltung Kubins gegenüber autobiografischen Schriftstücken herrscht. Darüber hinaus sind mangelnde Edition und Lesbarkeit ein Problemaspekt. (vgl. Geyer 1995, S.23)

⁸⁷ Geyer stellt fest, dass sich die Rezeptions- und Interpretationsgeschichte des Werkes üblicherweise in zwei Lager spaltet: „beim einen steht die psychoanalytische Sichtweise im Vordergrund, beim anderen die ‚politische Allegorie‘“ (Geyer 1995, S.92) Einerseits wurde das Werk also stark biografisch und psychoanalytisch ausgelegt und oftmals auf die Vater-Sohn-Problematik reduziert, mit allen Problemen, wie einer Pathologisierung des Autors, etc. die sich dabei ergeben können. Andererseits kritisiert Geyer die Interpretationen des Werks als einer prophetischen politischen Allegorie und als Vorwegnahme der späteren Kriegereignisse. (vgl. Geyer 1995, S.94)

⁸⁸ Gehrig nimmt einen mangelnden Überblick und Einschätzung der Illustrationsarbeit Kubins wahr.

⁸⁹ Hirsch behandelt den Briefverkehr zwischen Piper und Kubin im Verhältnis von Text und Bild.

⁹⁰ thematisiert die Verbindungen Kubins zu anderen zeitgenössischen Zeichnern und ihr Verhältnis zur Literatur der Jahrhundertwende

⁹¹ Lippuner bemerkt eine mangelnde Berücksichtigung der bildkünstlerischen Quellen Kubins

⁹² Rheins Text besteht aus drei Teilen, die Kubins autobiografische Schriften, den Roman *Die andere Seite* und Kubins zeichnerische Arbeiten behandeln. Rhein analysiert den Roman vor allem hinsichtlich der Bedeutung von Traum und dem Verhältnis von Text und Bild.

⁹³ Auch das Verhältnis von Text und Bild innerhalb der Zeichnungen und der zeichnerischen Gestaltungsmittel Kubins wurde bereits einer Untersuchung unterzogen, die sich auch auf *Die andere Seite* Bezug nimmt. So etwa Van Zons Arbeit „Word and picture“ die Kubins Doppelbegabung mit jener Herzmanovsky-Orlando vergleicht. Van Zon behandelt dabei auch das Verhältnis Rahmung, Linie, Schrift, Inhalt und Form in Kubins Zeichnungen und seinem literarischen Schaffen.

⁹⁴ thematisiert Berührungspunkte zwischen ästhetischen und unterbewussten Prozessen. Es handelt sich dabei auch um die Einbeziehung neuerer Theorien, wie der Theorien Lacans, Theorien der Einbildungskraft, Ästhetik des Undarstellbaren (Lyotard) oder das ästhetische Konzept der „Bildstörung“ und damit auch um den Versuch von rein ich-psychologischen Perspektive abzuweichen.

⁹⁵ Hewigs textimmanente Interpretation stellt eine wichtige Basis zum Verständnis der Struktur und Einordnung der *Anderen Seite* dar; zahlreiche Interpretationsansätze aus ihrer Studie wurden von der Sekundärliteratur übernommen.

Des Weiteren wurde in der Sekundärliteratur darauf verwiesen, dass einerseits ein weiterer Rahmen und ein größeres Bezugsfeld eine bessere Deutung der *Anderen Seite* ermöglichen sollte, andererseits diese nur durch Arbeitsteilung zu erlangen sei.⁹⁷

Es soll daher der Versuch unternommen werden an einem Teilaspekt dieses „weiteren Rahmens“ zu arbeiten. Da die zentrale Bedeutung von Kubins Doppeltalent und die Erwähnung der Wichtigkeit des Verhältnisses von Text und Bild als Zugang zu seinem Werk durch die Forschungsliteratur bereits gegeben ist (Lippuner, Van Zon u.a.), soll diese Arbeit dazu beitragen, diese Elemente verstärkt in den Bezug zur Zeit zu setzen.

2.2) *Die andere Seite als Wendepunkt*

Der phantastische Roman *Die andere Seite* entstand 1908 (veröffentlicht 1909 im Verlag G. Müller), und wurde von Kubin mit 51 Illustrationen und einem Plan ausgestattet. In der Sekundärliteratur wird das Buch als eine Art von Wendepunkt in Kubins Schaffen behandelt. Kubin beginnt die Arbeit an der *Anderen Seite* nach einer Reise nach Norditalien im Herbst. Nach dieser Italienreise mit seinem Freund Herzmanovsky-Orlando und zurück in Zwickledt ist es Kubin wegen der Flut an Bildern in seinem Kopf nicht mehr möglich zu zeichnen. Seine Frau absolviert gerade einen Kuraufenthalt, Kubin ist allein in Zwickledt und so beschließt er einen Roman zu schreiben.

So wird etwa von Rhein die Rückkehr des Künstlers nach Zwickledt und die darauf folgende Blockade bei der Fortsetzung seiner zeichnerischen Arbeit beschrieben.

„The flow of images he had gathered in Italy was too powerful to reproduce in pictorial form. Frustrated by his artistic impotence, he nonetheless realized that he had to clarify his ideas and focus his amorphous images if he were to conquer his artistic impasse.“⁹⁸

Brandstetter bezeichnet die Blockade, die Kubin nach der Reise erlebt, bereits als eine „Sprachkrise“, ohne jedoch in ihrem Aufsatz näher auf die Bedeutung davon einzugehen.

„Kubin, der voll neuer Eindrücke und Arbeitsdrang war, erlebte beim Versuch der künstlerischen Umsetzung seiner Ideen eine bis dahin ungekannte, bildnerisch-zeichnerische Sprachkrise [...]“

Brandstetter beschreibt in Folge, wie das Schreiben, das wie Kubin in „Aus meinem Leben“ anmerkt, eigentlich eine „unsympathische Tätigkeit“ für ihn ist, zum Ausweg aus der Sprachkrise wird. *Die andere Seite* wird zum Mittel den „psychisch-schöpferischen Überdruck“ abzubauen und bündelt gleichsam die wichtigsten Facetten Kubins, die des Zeichners, des Literaten, Illustrators, apolitischen Zeitkritikers und Amateurphilosophen.⁹⁹

⁹⁶ Brunn untersucht das Verhältnis von Fiktion und Weltmodell bei Kubin und Scheerbart

⁹⁷ vgl. Geyer, S.23

⁹⁸ Rhein 1989, S.24

⁹⁹ vgl. Brandstetter 1980, S.256, 257

Wie Rhein hervorhebt, ist *Die andere Seite* nicht Produkt einer momentanen künstlerischen Irritation, sondern Ergebnis einer bereits länger anhaltenden Suche nach dem geeigneten Ausdruck. Das Buch entstand demnach aus "Unsicherheiten" heraus, die Kubin gegenüber seiner Kunst hatte.¹⁰⁰

„Up to this time he had sought in vain for a means of fusing idea and form. He had experimented with diverse media and style but he could not find a way to capture and convey his perception of the world.“¹⁰¹

Die Frage, die sich in Zusammenhang mit dem Buch stellt, ist, inwiefern eine Form von Planung bei der Entstehung der *Anderen Seite* eine Rolle gespielt hat, bzw. ob die Angaben von Kubin, es handle sich dabei um einen spontanen Ausbruch, als verlässlich gelten können.

„Voll Eile und Sehnsucht kam ich zu Hause an. Als ich dann eine Zeichnung anfangen wollte, ging es absolut nicht. Ich war nicht imstande, zusammenhängende, sinnvolle Striche zu zeichnen. Es war, wie wenn ein vierjähriges Kind zum erstenmal die Natur abkonterfeien sollte. Diesem neuen Phänomen stand ich erschrocken gegenüber, denn, ich muß es wiederholen, ich war innerlich ganz und gar mit Arbeitsdrang gefüllt. Um nur etwas zu tun und mich zu entlasten, fing ich nun an, selbst eine abenteuerliche Geschichte auszudenken und niederzuschreiben. Und nun strömten mir die Ideen in Überfülle zu, peitschten mich Tag und Nacht zur Arbeit, so daß bereits in zwölf Wochen mein phantastischer Roman ‚Die andere Seite‘ geschrieben war.“¹⁰²

Hewig betont, dass *Die andere Seite* Linien von überlegener Durchgestaltung aufweist.¹⁰³ Darüber hinaus tauchen viele Elemente schon in älteren Skizzenbüchern auf, wie Geyer zeigt.¹⁰⁴ Auch Geyer relativiert so die eruptive Niederschrift des Romans, indem er darauf hinweist:

„Zahlreiche Motive des Romans entwickelt Kubin bereits in Aufzeichnungen die um 1900 entstehen. Erste konkrete Gedanken zur Romanhandlung notiert Kubin in einem Heft, in dem sich auch eine Skizze des toten Vaters findet, das er also unmittelbar nach dessen Tod benutzt haben dürfte.“¹⁰⁵

Geyer räumt zwar dem Tod des Vaters eine wichtige auslösende Funktion ein, versucht aber *Die andere Seite* vor allem als ein Hauptwerk der literarischen *Décadance* zu untersuchen¹⁰⁶. Die Rolle die aus Kubins Sicht der Tod seines Vaters, die Krankheit und der Kuraufenthalt seiner Frau zur Zeit der Abfassung gespielt haben, kann einerseits der Selbstbiografie entnommen werden und ist andererseits Frage der Sekundärliteratur. Welche Rolle der Tod des Vaters am 2. November 1907, dessen Andenken das Buch gewidmet ist, gespielt hat, kann schwer abgeschätzt werden; es wird jedoch von Geyer darauf hingewiesen, dass der Tod des

¹⁰⁰ Dies steht der eruptiven Niederschrift der *Anderen Seite*, wie Kubin selbst sie beschreibt, entgegen, würde jedoch damit übereinstimmen, dass der Roman Zeichen von überlegener Planung aufweist, wie etwa Hewig meint. (vgl. Hewig 1967, S.13)

¹⁰¹ Rhein 1989, S.37

¹⁰² AmL 1970, S.82

¹⁰³ Hewig, Anneliese: Phantastische Wirklichkeit. Interpretationsstudie zu Alfred Kubins Roman „Die andere Seite“. Hg. Gerhart Baumann. München: Wilhelm Fink Verlag 1967 (= Zur Erkenntnis der Dichtung; Band 5), S.13, 17

¹⁰⁴ Geyer 1995, S.98 f

¹⁰⁵ Geyer 2005, S.33

¹⁰⁶ vgl. Geyer 1995, S.94 f.

Vaters nicht ausreicht um das Werk zu interpretieren. Patera ist nur auf der ersten Verstehensschicht Vatergestalt¹⁰⁷, heißt es so auch bei Lippuner.

2.2.1) Psychografik

Der *Anderen Seite* kommt in Kubins Entwicklung eine zentrale Rolle zu, indem das Werk biografische, philosophische und ästhetische Elemente vereint. Laut Rhein trägt der Roman dazu bei, dass Kubin volle Kontrolle über seine Kunst gewinnt.

Die Niederschrift des Romans verarbeitet eine Phase in der Kubin, der sich zunächst noch in einem sehr symbolhaften „düsteren“ Stil ausdrückt, Elemente des Alltäglichen in seine Kunst aufnimmt und eine Technik entwickelt, die er als Psychografik bezeichnet, und die von ihm auch im Roman beschrieben wird.¹⁰⁸ So setzt auch Bisanz die Beschreibung der Psychografik in der *Anderen Seite*¹⁰⁹ mit Kubins eigener stilistischen Wandlung gleich:

„Was Kubin hier in der Gestalt des Zeichners beschrieb, waren seine eigenen stilistischen Wandlungen, die sich in den Illustrationen zum Roman vollzogen. In diesen zeigte sich ein Umschwung vom überwiegend Flächigen und Statischen zum rein Linearen und Dynamischen.“¹¹⁰

Bei der „Psychografik“ steht das Technische und Handwirkliche im Vordergrund und Inhalte werden in direkter Art und Weise auf das Papier gebracht – die Sprache als absolutes Medium also damit umgangen. In der Textstelle der *Anderen Seite*, in der die Psychografik erwähnt wird, ist auch von den neuen Verfahren der Farb- und Formexperimenten die Rede, die Kubin bereits vor der Abfassung des Romans unternimmt.

„Ein paar kleine Serien Arbeiten entstanden, nur für wenige bestimmt. Hier versuchte ich unmittelbar neue Formgebilde nach geheimen, mir bewußtgewordenen Rythmen zu schaffen; sie ringelten, knäulten sich und platzten gegeneinander. Ich ging noch weiter. Ich verzichtete auf alles bis auf den Strich und entwickelte in diesen Monaten ein seltsames Liniensystem. Ein fragmentarischer Stil, mehr geschrieben als gezeichnet, drückte es wie ein empfindliches meteorologisches Instrument die geringsten Schwankungen meiner Lebensstimmungen aus. – »Psychografik« nannte ich dieses Verfahren und wollte später Erklärungen dazu verfassen.“¹¹¹

Eine Frage, die wohl auch mit der eruptiven gegenüber einer geplanten Niederschrift und der Frage nach dem „Zeitpunkt“ einer Sprachkrise zusammenhängt, ist, wie die Experimente mit abstrakten Formen, die Kubin bereits vor der Niederschrift der *Anderen Seite* unternimmt, einzuschätzen sind. In der Selbstbiografie beschreibt Kubin, wie Kolo Moser ihm eine neue Technik im Umgang mit Farbe zeigt und wie er bei einer Parisreise 1905 Eindrücke von den Impressionisten und den Arbeiten Odilon Redons sammelt.¹¹² Kubin beschäftigt sich nun

¹⁰⁷ vgl. Lippuner, S.50

¹⁰⁸ Hoerschelmann setzt die Wende Kubins zu einer stärkeren Auseinandersetzung mit der Realität erst für 1916 an, als die Beschäftigung mit der unmittelbaren Umgebung, der Landschaften und den Menschen für Kubin wichtiger wird. (Hoerschelmann 1995, S.36)

¹⁰⁹ vgl. DaS 2009, S.143 f.

¹¹⁰ Bisanz 1980, S.34

¹¹¹ DaS 2009, S.144

¹¹² vgl. AmL 1970, S.79

selbst mit Farb- und Formexperimenten, die einen „mächtigen Druck“¹¹³ bei ihm lösen, schreibt jedoch, dass seine Besucher geteilter Meinung, über seine neue Art künstlerisch zu schaffen, sind. Ein Teil des „Publikums“ verlangt nach seinen alten Arbeiten: „Doch ich sprach nur ungern von meinen Zeichnungen und es schmerzte mich sie herzuzeigen.“¹¹⁴ Kubin ist in einem „künstlerischen Dilemma“ denn, so schreibt er, „Viel lieber war es mir, wenn die Leute sich die Temperas anschauten.“¹¹⁵

Später gelangt Kubin zu einer harmonischeren Kompositionsweise, die sich an Gauguin orientiert. Mit „sicherer Hand“¹¹⁶ wendet sich Kubin nach dem Tod des Vaters erneut der Zeichnung zu: „Jetzt ergriff mich mehr das allgemeine Leben, das so mysteriös in den Menschen, Tieren und Pflanzen, in jedem Stein, in jedem geschaffenen oder ungeschaffenen Ding webt.“¹¹⁷

Bisanz beschreibt ab 1904 eine neue Periode in Kubins Schaffen, als dieser nicht mehr nur Grau sondern auch Gelb, Grün, und Orange in seine Farbpalette aufnimmt. Auch eine Wendung zur Alltagswelt sieht er schon früher und mit anderen Ereignissen in Zusammenhang: „Das etwas festere Fußfassen in der Alltagswelt gelang Kubin bald nach dem tragischen Tod seiner Braut, als er Hedwig, die Schwester des Schwabinger Schriftstellers Oscar A. H. Schmitz kennenlernte und Ende März 1904 heiratete.“¹¹⁸ Auf diese, das Ende der ersten Periode ankündigende Phase, folgten nun drei Jahre der formalen Experimente, so Bisanz. So experimentiert Kubin etwa eine Weile mit Kleisterfarben. „Er [Kubin] hielt sich in Zwickledt nicht nur verschiedene Tiere wie Katzen und einen Affen, sondern auch Aquarien und betrieb Studien mit dem Mikroskop. Diese vor allem brachten ihn vorübergehend bis zur Darstellung des Ungegenständlichen als interessante Parallele zu den Wandlungen von Hölzel, Kupka und Kandinsky in jenen Jahren.“¹¹⁹

So ist bspw. *Die andere Seite* für Petriconi eine Abwendung von der Abstraktion und eine „wiedergefundene Wirklichkeit“¹²⁰ nach den abstrakten Experimenten. Kubin nimmt in seinen Werken mehr und mehr Inhalte auf, die der Außenwelt entstammen und nicht mehr nur dem rein introspektiven und subjektiven verschrieben sind. Nicht mehr nur das Bizarre, Schockierende, Groteske sondern neue Aspekte wie das Humorvolle und Verletzliche gelangen in Kubins Kunst.

¹¹³ AmL 1970, S.80

¹¹⁴ ebd.

¹¹⁵ ebd.

¹¹⁶ AmL 1970, S.82

¹¹⁷ AmL 1970, S.83

¹¹⁸ Bisanz 1980, S.25

¹¹⁹ Bisanz 1980, S.34

¹²⁰ Petriconi 1958, S.106

2.2.2) „Wendung nach außen“

Kubin selbst bezeichnet seine frühen Werke in der Selbstbiografie als seltsam monomanisch. Dass dabei der *Anderen Seite* eine ähnliche Funktion zukommt wie einer Psychoanalyse, bemerkt bereits Rhein. Die Wendung zum Alltäglichen und den äußeren Seiten des Lebens kommt einer Relativierung der rein subjektverbürgten Sinnsetzung¹²¹ zu.

„This rather simply concept became one of Kubin’s prime motivations in the composition of *Die andere Seite*. Through the process of writing the novel Kubin discovered a technical means to express the visions of the subconscious mind. The interrelationship of the text and its illustrations, resulting in a fusion of the two aspects of idea and form, nullified the false distinction between the inner world of the mind and the outer world of empirical phenomena.”¹²²

Der Stil nach 1908¹²³ wird als konsistent und gleich bleibend beschrieben und stellt die duale Natur des Realen dar, indem es Erfahrung und Imagination bzw. Realwelt und Phantasiewelt kombiniert¹²⁴. Die Metapher ist nicht mehr arbiträr sondern es gibt immer einen Bezug zur realen Welt. Das Phantastische wird also mit dem Realen und Alltäglichen kombiniert und nicht mehr nur eine, sondern „beide Seiten“ sind von nun an in den Werken vorhanden.

“From this date until his death he consistently strove to establish the centrality of the imaginative powers of the subconscious in his portrayal of reality. In his finest graphic art he captured the point in time when the images of the waking world united with those of dream.”¹²⁵

Dass die Innenwelt nicht von der äußeren Welt getrennt ist, sondern dass sich beide bedingen, lernt Kubin indem er sich, so wie viele seiner Zeitgenossen, den „dunklen Bereichen“ des Bewusstseins bzw. der „inneren Welt“ zuwendet. Wie jedoch diese Annäherung erfolgen kann, erprobt Kubin in der *Anderen Seite*.

„Step by step he turned inward toward an invisible world which lay beyond the boundaries of the intellect. In some ways his art and thought paralleled that of his contemporaries Proust and Freud, but unlike these men he did not wish either to impose a rational structure upon the subconscious mind or to dissipate its complexities. He sought rather to choose from among the riches of the subconscious and to probe the vast regions of its vagaries.”¹²⁶

Es ist also vor allem die Frage danach, wie eine Annäherung an diesen „Bereich“ erfolgen kann und welche „Sprache“ bzw. welches Medium dafür gewählt werden muss, die Kubin in

¹²¹ Piel beschreibt die Wendung zu einer außenorientierte Innerlichkeit um die Realität neu zu erfahren und damit die „subjektverbürgte Sinnsetzung“ zu überwinden im Zusammenhang mit der Sprachkrise. (vgl. Götsche, S.18)

¹²² Rhein 1989, S.43

¹²³ Assmann spricht von 2 Werkphasen, vor und nach einer Zäsur zwischen 1906 und 1908, die Zeit der Übersiedlung nach Zwickledt und die Arbeit an *Die andere Seite*: „Traditionellerweise wird diese Zweiteilung auch von einer kunsthistorischen qualitativen Wertung des Kubinschen Œuvres begleitet: Die sehr auf den visionären Bildeffekt ausgerichteten Werke der Frühzeit werden auch am Kunstmarkt sehr viel höherwertig eingestuft als die – wie Kubin sie selbst bezeichnet – weniger „drängenden“ Bildwerke späterer Jahre.“ (Assmann 1999, S.88). Assmann verweist auch darauf, dass eine vielfältige „Zusammenführung künstlerischer Anliegen“ Kubins wie in *Die andere Seite* vor und nach der Abfassung des Romans im Werk des Künstlers nicht mehr feststellbar ist.

¹²⁴ vgl. Rhein 1989, S.23

¹²⁵ Rhein 1989, S.37

¹²⁶ Rhein 1989, S.44

der *Anderen Seite* beschäftigt. Laut Rhein versucht Kubin dies weniger durch die Entwicklung einer rationalen Struktur, sondern durch eine unmittelbarere und individuellere Weise.

Edgar Piel spricht von einer „außenorientierten Innerlichkeit“ in Bezug auf die Sprachkrise. Letztlich kommt auch Kubin in seiner Arbeit zu dem Schluss, dass eine Fusion zwischen Außen- und Innenwelt bzw. Text und Bild anzustreben ist. Daher kommt es zur Entwicklung einer Technik wie jener der Psychografik¹²⁷ und auch die Struktur und verschiedene Elemente des Romans, wie etwa das Verhältnis Patera/Bell, der zentrale Traum im Traum und die Gestaltung der Illustrationen, werden erklärlich. Der Roman *Die andere Seite* ist nicht nur ein Werk über die phantastischen Elemente des Traumes, sondern auch über dessen Struktur und „Sprache“, im Verhältnis von Wort und Bild.¹²⁸ Bei einer Technik wie jener der Psychografik ist es möglich, durch die Unmittelbarkeit ihres Ausdrucks das absolute Medium Sprache zu umgehen. Das Zusammenspiel von Wahrnehmungsbildern und inneren Vorstellungsbildern in Gegenüberstellung zur Sprachlichkeit des Bewusstseins wird so zum Thema Kubins.

Für Bisanz ist *Die andere Seite* Ausgangspunkt für weiteres Suchen und den zunehmenden „Verzicht auf alles, bis auf den Strich“¹²⁹. Die Unruhe in den Bildern erhält weiter den Vorrang vor schöner Form und in sein Weltbild wird „stufenweise die optische Wirklichkeit eingebaut.“¹³⁰

„Die nun alles erfassende züngelnde und vibrierende Unruhe, die Vorrang vor der Schönheit und Form erhält, lässt an die gleichzeitige allgemeine Wendung zum Expressionismus denken.“¹³¹

Bisanz vergleicht die Wirkung der *Anderen Seite* auf Kubin beispielsweise mit jener Wirkung des Gedichts „Die träumenden Knaben“ auf Kokoschka. Ab 1911 wird der Einfluss des Blauen Reiter auf Kubins Kunst deutlich und Bisanz spricht von einem „demonstrative[n] Verzicht auf dekoratives Entgegenkommen“¹³². Die radikale Auflösung der Form in Blättern wie „Ritter Gallus“¹³³ oder auch die „Rückkehr des Admirals vom Fest“¹³⁴ zeigen, dass sich Kubin in dieser Zeit den komischen und verwundbaren Seiten seiner Motive zuwendet. Die

¹²⁷ Van Zon beschreibt unter dem Hinweis auf den „Graphologischen Symbolbegriff“ die „Psychografik“ als Kubins Versuch einen mehr geschriebenen als gezeichneten Stil zu kreieren, der den seelischen Zustand reiner und unmittelbarer ausdrückt, als die symbolischen Figuren. (vgl. Van Zon 1991, S.53) Sie weist jedoch auch darauf hin, dass Kubin keine totale Abstraktion dabei erreicht hat.

¹²⁸ von Assmann wird im Zusammenhang mit der Verschränkung von Außen und Innen bei Kubin auch auf eine „erzählerische Qualität“ in seinen Bildern verwiesen: „Seine zeichnerischen Bildformulierungen des Unheimlichen entstehen nun vor allem als fließende Verschränkung von (äußeren) Wahrnehmungs- und (inneren) Vorstellungsbildern, als permanente Metamorphose von Bildeindrücken. Zunehmend findet sich auch der Aspekt einer in der Bildendarstellung zur Gleichzeitigkeit geführten Verbindung unterschiedlicher Chronologien: Das einzelne Bild zitiert eine erzählerische Abfolge, es provoziert immer mehr einen – vom Betrachter selbst inszenierten – weiterführenden Bilderfluß.“ (Assmann 1995, S.10)

¹²⁹ Bisanz 1980, S.40

¹³⁰ ebd.

¹³¹ ebd.

¹³² ebd.

¹³³ Bisanz 1980, Tafel 21

¹³⁴ Bisanz 1980, Tafel 22

Mitgliedschaft in der Neuen Künstlervereinigung München und später im Blauen Reiter, neue Freundschaften und Briefkontakte wie etwa zu Franz Marc oder Paul Klee sind Teil der weiteren Auseinandersetzung mit Abstraktion. Die intensive Beschäftigung mit seinen Zeitgenossen hält laut Bisanz bis etwa 1918 an.

„Seine Neigung, das Körperhafte ganz im Linearen aufgehen zu lassen und zu entmaterialisieren [...], wurde in den Jahren 1912 bis 1915 durch das Vorbild von Klee zu noch weiterreichenden Versuchen ermutigt, die den menschlichen Körper zum Träger von langgezogenen kompositionellen Linienzügen machten.“¹³⁵

Unter dem Einfluss Franz Marcs und Lionel Feiningers kommt es zu einer Aufnahme „kristalliner kubischer Formen“¹³⁶. Nach 1916 wird laut Bisanz die „markante Gliederung der Bildfläche“ für Kubin wichtig und Einzelgestalten werden deutlicher hervorgehoben. Ebenso werden stärker die konstruktiven Linien und weniger Licht- und Schattenpartien betont.

Laut Assmann folgen nach der *Anderen Seite* keine Schreckensbilder mehr und „[d]as Direkte, eventuell auch spekulativ emotionalisierende wird aufgelöst“¹³⁷. Und in ähnlicher Weise wie Rhein folgert er:

„Nicht die erschreckende Konfrontation mit einer in spezieller Weise emotionalisierender Bilddarstellung ist also das Hauptthema seines künstlerischen Schaffens geworden, sondern die Verbindung solcher Bildvorstellungen, das Zusammenführen und Öffnen von Wahrnehmungssituationen.“¹³⁸

2.3) Kubin zwischen Text und Bild

2.3.1) Doppelbegabung

Die Bekanntheit Alfred Kubins rührt in erster Linie von seinen Zeichnungen und seiner Illustrationsarbeit her. Nach Schätzungen handelt es sich, abgesehen von seinen skizzenhaften Zeichnungen, bei Kubins zeichnerischem Werk um rund 12000 ausformulierte Einzelblätter – und damit ist sein bildnerisches Werk eines der umfangreichsten der Kunstgeschichte.¹³⁹

Verschiedentlich betont Kubin auch, dass er aus Furcht um seinen Ruf und weil ihm das Schreiben eine eigentlich unsympathische Tätigkeit war, ursprünglich kein Schriftsteller sein wollte. Kubin sagt zwar über sich selbst aus, über erzählerisches Talent zu verfügen, jedoch wird aus verschiedenen Quellen deutlich, dass die schriftstellerische Betätigung nicht eigentlich Kubins Medium ist. So schreibt Kubin auch über die Entstehung der *Anderen Seite*: „Der erläuternde Text in Romanform ist gleichsam der Rahmen. Ich persönlich will nicht als

¹³⁵ Bisanz 1980, S.41

¹³⁶ ebd.

¹³⁷ Assmann 1999, S.97

¹³⁸ ebd.

¹³⁹ vgl. Assmann 1999, S.87

Schriftsteller auftreten.“¹⁴⁰ Und schon kurze Zeit später erneut an Herzmanovsky-Orlando: „Schreiben tue ich nicht mehr in meinem Leben hoffe ich!“¹⁴¹

Bezogen auf die literarische Tätigkeit Kubins verweist Geyer auf dessen frühe Unentschlossenheit zwischen Kunst und Literatur. Kubins Unentschiedenheit zwischen den beiden Ausdrucksmöglichkeiten führt zum von Hanns Holzschuher geprägten Begriff des „Künstlerphilosophen“ und dem Image des zeichnenden Literaten, das er sich während seiner Jahre in München bewahren kann, obwohl er ein „Dichter ohne Buch“ ist¹⁴².

Es ist zu vermuten, dass die Planung der *Anderen Seite* schon früher einsetzt, als von Kubin im Nachhinein dargestellt. So ist Geyer der Ansicht, dass das Fragment des „Sohn als Weltenwanderer“ und das an Hans von Müller angekündigte Buchprojekt ident sind. Geyer nimmt daher an, dass das Buchprojekt von 1901/1902 niemals verfasst wurde¹⁴³, von dem Kubin selbst aussagt:

„Ich bin wieder voll und ganz mit zeichnen beschäftigt, die schreibende Periode hat aufgehört. – Der sogenannte trockene, wissenschaftliche Theil des betreffenden Buchs wurde vollständig von mir fallengelassen weil ich schwerlich der Welt eine besondere Freude damit gemacht hätte. – Doch gute 2/3 des Buches waren mit Schilderungen von Vorgängen die ich zeichnen will, gefüllt. – Diese bleiben, diese sind rein künstlerisch, und das ist die einzige und richtigste Art meiner Produktion. – Ich mache jetzt Illustrationen zu diesem Buch hoffentlich wird alles gut [...]“¹⁴⁴

Es ist unklar, welche Schriften hier von Kubin angesprochen werden, deren Existenz Geyer bezweifelt¹⁴⁵, bzw. unter dem Verweis auf ein weiteres Skizzenbuch im Kubin Archiv, dessen Inhalt sich auf Konzeptionen seiner Zeichnungen in Stichworten beläuft, vermutet werden. Weiters ist der Zusammenhang mit *Der Sohn als Weltenwanderer* unklar.¹⁴⁶

„Ich habe darin so eminent vieles geschildert und gesagt, was ich nicht bildlich ausdrücken konnte. Es ist der größte Theil meines Menschen darin enthalten. – kennt man dieses Buch, so kennt man mich fast so wie ich mich selbst kenne.“¹⁴⁷

Zentral hierbei für die Thematik der Sprachkrise ist, dass Kubin schon weitaus länger mit dem Gedanken spielt, ein Buch verfassen zu wollen. Einerseits ist also das Literarische in Kubins Kunst durchaus eine Fremdzuschreibung die Kubin zur Tugend stilisiert. Andererseits ist es keine momenthafte Unsicherheit, oder plötzlich über Kubin hereinbrechende Krise, die Kubin dazu bewegt *Die andere Seite* zu verfassen, viel eher eine Disposition und ein Wunsch nach literarischer Artikulation, die schon vorher gegeben waren.

¹⁴⁰ Kubin an Herzmanovsky-Orlando am 23.12.08 (Herzmanovsky-Orlando 1983, S.21 f.)

¹⁴¹ Kubin an Herzmanovsky-Orlando am 10.01.09 (Herzmanovsky-Orlando 1983, S.21 f.)

¹⁴² vgl. Geyer 1995, S.28 f.

¹⁴³ vgl. Geyer 1995, S.31, S.43 f.

¹⁴⁴ Kubin an Hans von Müller am 26.3.1902. Original im Kubin-Archiv. zitiert nach Geyer 1995, S.29

¹⁴⁵ Geyer 1995, S.46

¹⁴⁶ vgl. Geyer 1995, S.47

¹⁴⁷ Kubin an Hans von Müller am 5.7.1902. Original im Kubin-Archiv. zitiert nach Geyer 1995, S.43

Seiner kurzzeitigen Bevorzugung der Schriftstellerei während der Niederschrift der *Anderen Seite* folgen später nur mehr sporadisch verfasste Texte und ein gänzliches Verstummen in den letzten zwanzig Lebensjahren.¹⁴⁸ So schreibt Kubin etwa 1941 an Ernst Kukenberg:

„...das von Ihnen bei mir liebenswürdig apostrophierte Schaffen ‚im Wort‘ schief vollkommen ein – Das mag u. a. auch mit jener Menschenscheu zusammenhängen: Das ‚Wort‘ wendet sich doch an Viele – AKubin jedoch will sich an niemanden mehr wenden – Die Zeit heute ist mir fremd, doch vertraut das Gewesene – oder des Traums Gespinnst.“¹⁴⁹

Kubin hat sich mit der *Anderen Seite* auch von der Pose des Décadenten Dichters freigeschrieben, indem er sich von nun an auf die künstlerische Komponente seines Schaffens verlegt.¹⁵⁰ So schreibt Kubin 1925 in der Schlussbemerkung zum Erzählband „Der Guckkasten“¹⁵¹:

„Nur um einem ganz besonderen Wunsch meines Verlegers nachzukommen, entschloß ich mich zum Schreiben dieses Büchleins. Die Mitteilung durch das Wort fällt mir mit den Jahren immer schwerer, meine Vorstellungen drängen mich mehr zum bildmäßigen Darstellen.“¹⁵²

Daneben sind es eine Reihe von Brottexten, Gelegenheitsarbeiten, einige Burlesken, Grotesken, Erinnerungen und künstlerischen Fachaufsätzen, die Kubin hin und wieder zur Schreibfeder greifen ließen.¹⁵³

In einigen Publikationen des Spätwerks ist das Verhältnis von Text und Bild ebenfalls interessant und teilweise bereits einer Interpretation unterzogen worden. Dazu zählt das Mappenwerk *Phantasien im Böhmerwald* (entstanden 1935, erschienen 1951) und *Ali, der Schimmelhengst* (entstanden 1928, erschienen 1932), bei denen zwar eine Fusion zwischen Text und Bild im Mittelpunkt steht, die bildliche Komponente jedoch im Vergleich zur *Anderen Seite* stärker im Vordergrund steht. Während *Phantasien im Böhmerwald* kaum Handlung aufzuweisen hat und der Text v.a. durch „atmosphärische Dichte“¹⁵⁴ wirkt, handelt es sich in *Ali, der Schimmelhengst* (1928/1932) um zwölf Blätter, die in Text und Bild „Schicksale eines Tatarenpferdes“ erzählen in denen Text und Bild „gleichberechtigt“¹⁵⁵ nebeneinander stehen.

„Anfang 1928 scheint sich eine ähnliche Situation abzuzeichnen, wie vor der Abfassung der *Anderen Seite*, als Kubin – nach eigenen Aussagen – die künstlerische Potenz keimhaft in sich spürte, ohne recht zu wissen, in welcher Weise sie sich entladen würde.“¹⁵⁶

¹⁴⁸ vgl. Geyer 1995, S.18

¹⁴⁹ Kubin an Ernst Kukenberg am 18. Mai 1941 (Bayrische Staatsbibliothek, Ana 3321.) zitiert nach Geyer 1995, S.7

¹⁵⁰ vgl. Geyer 1995, S.158

¹⁵¹ Kubin, Alfred: Der Guckkasten. Bilder und Text von Alfred Kubin. Wien: Johannes-Presse 1925

¹⁵² Kubin 1925, S.179

¹⁵³ Übersicht über das literarische Werk und die Aufsätze siehe Geyer 1995, S.162

¹⁵⁴ Geyer 1995, S.171 f.

¹⁵⁵ Geyer 1995, S.215

¹⁵⁶ Geyer 1995, S.218

Das literarische Spätwerk beschreibt Geyer als von Altersangst, einem veränderten philosophisches Weltbild und einer resignativen Gleichgültigkeit gegenüber dem Zeitgeschehen geprägt. Nach der Entstehung der *Anderen Seite* ist, laut Geyer, die akzentuierte Auseinandersetzung mit Sexualität als auch der Décadente Umgang mit dem Todesgedanken nicht mehr so dominant.¹⁵⁷ So ist auch der Einfluss des Philosophen Mainländer und dessen „schwüle Todesverliebtheit“ für Kubin nach der Fertigstellung von *Die andere Seite*¹⁵⁸ im Schwinden begriffen.

Die schriftstellerische Abstinenz, obwohl Kubin die literarische Arbeit als starkes Ausdrucksmittel empfand, erhält nach der Abfassung der *Anderen Seite* den Charakter der Freiwilligkeit und nicht mehr den der Sprachnot und Schreibblockade.

„Galt ich auch stets als guter Erzähler, so wurde mir doch das schriftliche Festlegen von Erinnerungen und Gedanken jederzeit saurer als die mir natürlicher scheinende Äußerung mit Stift und Pinsel in meinem eigentlichen Beruf als Zeichner. Deutlich spüre ich, daß es Abend wird in meinem Leben, deshalb habe ich mich entschlossen, diesen Band als freundlichen Gruß den Anhängern meiner Arbeit jetzt zu übergeben. Denn ich hoffe, daß meine schriftliche Gestaltung die innere Wahrheit ebenso erkennen lässt wie meine Zeichnungen.“¹⁵⁹

2.3.2) „Sprechende Bilder“

Eine Eigenschaft, die an den Blättern immer wieder betont wird, ist ebenjene „literarische Qualität“, von der bereits die Rede war. Dieser Qualität kommt im Verhältnis von Text und Bild eine besondere Bedeutung zu. So wirkt Kubin damit der Simultaneität entgegen, die Lessing für die Bildkunst konstatiert. Laut Schmied gibt es ein Vorher und Nachher in den Bildern, also eine Entwicklung, ein Schicksal und Zeitlichkeit.

Auch Schwanberg führt diese Qualität an, wenn sie die Sprachlosigkeit seiner Bilder – „als würden den Bildern die Worte fehlen“ – an Kubins Werken bemerkt.

„Kubin erzählt, oder besser: lässt den Betrachter durch das Lesen seiner Bilder dichten. Zeichnen wir uns beim Lesen eines Kubin-Textes ein inneres Bild, so fabulieren wir beim Betrachten einer Zeichnung.“¹⁶⁰

Und auch Assmann hebt die erzählerische Qualität in Kubins Bildern hervor, wenn er schreibt: „Das einzelne Bild zitiert eine erzählerische Abfolge, es provoziert immer mehr einen – vom Betrachter selbst inszenierten – weiterführenden Bilderfluß.“¹⁶¹

¹⁵⁷ vgl. Geyer 1995, S.171 f.

¹⁵⁸ vgl. Geyer, Andreas: Heimlicher Lebenstanz. Alfred Kubin und der Tod. Wien, Leipzig: Karolinger Verlag 2005, S.32

¹⁵⁹ Vorwort zu Vom Schreibtisch eines Zeichners. AmW, S.191 f. zitiert nach Geyer 1995, S.232

¹⁶⁰ Schwanberg 1999, S.116

¹⁶¹ Kubin. Die andere Seite der Wirklichkeit. Ein Symposium zu Aspekten des Unheimlichen, Phantastischen und Fiktionalen. (OÖ. Landesgalerie, Offenens Kulturhaus, Adalbert-Stifter-Institut des Landes OÖ) Hg. von Peter Assmann, Peter Kraml, Johann Lachinger, u.a. Linz, Salzburg, Wien: 1995, S.10

Des Öfteren finden sich in der Literatur Aussagen über Kubins Erzählstil, die es nahe legen, dass es sich dabei eher um Bildbeschreibungen, denn um einen klassischen Erzählstil handelt¹⁶².

„Die ‚Andere Seite‘ ist ein Roman, ein angeblich ‚phantastischer‘ zwar, aber eben doch ein Erzählwerk, in dem sein Verfasser eigentlich Bilder, die er aus ihm nicht erklärlichen Gründen zeichnerische nicht festzuhalten vermochte, niederschrieb.“¹⁶³

Van Zon etwa beschreibt den Erzählstil von Kubin damit, dass weniger die Vermittlung von traumhafter Atmosphäre, als vielmehr die Bildbeschreibung¹⁶⁴ und die Darstellung seiner eigenen Arbeitsweise und Überzeugungen es sind, die Kubin zum Schreiben drängen.

„While Kubin’s visual images are surrealistic in relationship to each other and in context, his narrative style fails to achieve the same surreal disparity. In writing, Kubin talks about his works and about himself. He describes the visual image, and he reports feelings. While the fascination in writing usually lies not in the description but in the discovery of feeling, it lies for Kubin in those hidden instances of ekphrasis.“¹⁶⁵

Lippuner sieht ebenfalls in der *Anderen Seite* Bilder in Textform und thematisiert die Entstehungsgeschichte der *Anderen Seite*¹⁶⁶. Lippuner kritisiert bezogen auf die Kubin-Forschungsliteratur den „Weg über das Biografische“¹⁶⁷ zu gehen und betont dagegen vor allem die zahlreichen Anregungen und Vorbilder die Kubin im Bereich der bildenden Kunst beeinflusst haben. Mit „psychologischer, philosophischer und werkimmanenter“ Interpretationsmethode ist laut Lippuner der *Anderen Seite* „nicht beizukommen“¹⁶⁸.

„Nicht daß ein ‚Traumreich‘ existiert, sondern wie es sich darstellt, müßte aufgrund der Forschungslage von besonderem Interesse sein.“¹⁶⁹

Lippuner erkennt so „Kubins Doppelbegabung als Schlüssel zur Deutung“¹⁷⁰ der *Anderen Seite* und setzt sich detailliert mit dieser bei seiner Interpretation auseinander. Dies erfolgt vor allem über die Auseinandersetzung mit den Illustrationen der *Anderen Seite* und einem Vergleich der Buchausgaben von 1909 und 1952. Insgesamt kommt Lippuner hierbei zu dem Schluss, dass der Erstversion der Illustrationen und nicht der Neuillustration der Vorzug zu geben ist, in dem das Spannungsverhältnis zwischen dem Realen und Unwirklichen viel stärker gegeben ist.¹⁷¹ (siehe Kapitel Kubin als Illustrator)

¹⁶² vgl. Walter Benjamins Konzept des illustrativen Sehens

¹⁶³ Lippuner 1977, S.78

¹⁶⁴ Assmann betont ebenfalls die zahlreichen visuellen Komponenten und vielen bildhaften Ebenen die für *Die andere Seite* von Wichtigkeit sind. „Kubin beschreibt Bilder, er beschreibt das Sehen von Bildern, zugleich den Betrachter dieser Bilder, und er zeichnet Bilder, die er in den beschreibenden Text einfügt.“ (Assmann 1999, S.88)

¹⁶⁵ Van Zon 1991, S.58 f.

¹⁶⁶ vgl. Lippuner 1977, S.7 f.

¹⁶⁷ Lippuner 1977, S.8

¹⁶⁸ Lippuner 1977, S.50

¹⁶⁹ Lippuner 1977, S.64

¹⁷⁰ Lippuner 1977, S.114

¹⁷¹ vgl. Lippuner 1977, S.119

Auch in Lippuners Interpretation bringt also Kubin gewissermaßen Bilder zum „Sprechen“, bzw. macht die Bilder seiner Vorgänger lebendig. Beispielsweise vergleicht Lippuner Brueghels Gemälde „Turmbau von Babel“ mit dem Traumreich. Ebenso werden Elemente von Boschs Tryptichon des Jüngsten Gerichts und dem Zyklus der Sieben Todsünden herangezogen, um die Motive der *Anderen Seite* zu erläutern. Im Gegensatz zu den literarischen Vorbildern, die der *Anderen Seite* Vorbild waren, wie etwa die biblische Apokalypse oder Teile aus Meyrinks Golem, betont Lippuner stärker die Anteile an bildkünstlerischem Einfluss und bemerkt: „Die andere Seite verweist auf ein überliefertes Bildmaterial.“¹⁷² Lippuner betont stark die Bedeutung der bildkünstlerischen Einfälle der niederländischen Vorbilder und behandelt Repetition und Wiederholung als wichtige Elemente in einem stark von den Anregungen anderer Künstler abhängigen Schaffen Kubins.

Umso mehr stellt sich die Frage, warum Kubin eigentlich zur Schreibfeder gegriffen hat. So schreibt Kubin beispielsweise in der Selbstbiografie: „Ich hoffe wirklich, daß nach diesem Buch meine Zeichnungen und überhaupt Bilder besser verstanden werden. Dieses Verständnis zu wecken ist der Zweck der ganzen Arbeit.“¹⁷³ Assmann meint, dass *Die andere Seite* für Kubin aus der Not heraus entstanden ist, seine Bildideen nicht in direkter Weise ausdrücken zu können und schließt daraus, dass Kubin die schriftstellerische Arbeit nicht als vorrangiges Ziel angesehen hat, sondern als eine Art Hilfskonstruktion für die Formulierung vorhandener Bildideen, da er diese mit der Zeichenfeder nicht ausdrücken konnte.¹⁷⁴

Assmann schlägt daher eine auf die Illustration ausgerichtete Lesart vor, bei der der Dialog zwischen Bild und Text hervortritt und die Illustrationen als vom Romantext „immer wieder unabhängiger Blick“¹⁷⁵ gelesen werden. Andere Autoren betonen dagegen vor allem, dass Illustrationen und Text in Kubins Roman untrennbar zueinander gehören.

Den Illustrationen aus dem Buch bzw. deren Verhältnis zum Text, kommt jedenfalls eine besondere Rolle zu. So meint etwa Kubin an Herzmanovsky-Orlando: „[...] – aber um die Zeichnungen wird so eigentlich das ganze Buch geschrieben. Ich will eben endlich die Illustration machen die mir ganz *ohne fremden* Stoff behagt.“¹⁷⁶ Kubin will also seine Zeichenkunst mit der *Anderen Seite* auf eine neue Stufe heben. Die Frage ist interessant, worauf sich Kubin mit dem *fremden* Stoff in seinen Bildern bezieht. So könnte man seine

¹⁷² Lippuner 1977, S.43

¹⁷³ AmL 1970, S.21

¹⁷⁴ vgl. Assmann 1999, S.90 f.

¹⁷⁵ Assmann 1999, S.91

¹⁷⁶ Kubin an Herzmanovsky-Orlando am 23.12.08 (Herzmanovsky-Orlando 1983, S.21 f.)

Aussage u.U. damit deuten, dass Kubin Illustrationen schaffen will, denen der Makel des Literarischen nicht mehr anhaftet um damit ähnliches wie in seinen Farbexperimenten mit der Zeichenkunst zu erreichen.

Teil 2: Sprachskepsis und Sprachkrise

1.) Ansätze zu einer Systematisierung des Sprachkrisenbegriffes

Göttsche weist darauf hin, dass noch weitere Einzeluntersuchungen notwendig sind, um das Phänomen der Sprachkrise und eine zusammenhängende Geschichte der Sprachskepsis zu erfassen. Gleichzeitig verweist er jedoch auf eine zusätzliche Erschwernis bei der Tradition der Sprachskepsis, die in der enormen Heterogenität der Erscheinungen und einer wachsenden Zahl der Schriftsteller, die mit Sprachkrise und -skepsis in Verbindung gebracht werden, zusammenhängt. Dem Ausstehen einer zusammenfassenden Geschichte der Sprachskepsis, der Notwendigkeit weiterer vorbereitender Einzelanalysen bzw. fehlender Einzelstudien und von „Feldarbeit“ steht demnach eine Gefahr der Ausweitung des Begriffs Sprachskepsis gegenüber.¹⁷⁷ Es existieren verschiedene Versuche und Ansätze die Sprachskepsistypen sowie deren Überwindungsstrategien zu systematisieren und in verschiedene Unterkategorien zu teilen.

Göttsche will historisch zwischen vor-moderner, klassisch-moderner und post-moderner Sprachskepsis differenzieren.¹⁷⁸ Vorschläge zu einer Systematisierung der Sprachskepsistypen und Ansätze zu Bedingungsanalyse könnten seines Erachtens etwa aus den Bereichen der Gattungstheorie, der Literaturtheorie oder aus Geschichts- und Gesellschaftsmodellen einfließen.

Weiss unterscheidet eine ältere Sprachskepsistradition (Nietzsche, Hofmannsthal, Rilke bis Celan), die durch die Spannung zwischen Problematisierung der Sprache und dem Aufbruch zu einer neuen Metaphorisierung gekennzeichnet ist, von einer neueren Sprachskepsistradition.¹⁷⁹

Noble verweist auf die Problematik bei der Einteilung und Abgrenzung, die sich bei den verschiedenen Arten und Vorkommnissen der Sprachskepsis ergibt. Die Thematik berührt verschiedene Seiten die, jeweils zusammengehörig, beleuchtet werden müssen.

„Die Einsicht, daß es sich historisch, philosophisch, erkenntnistheoretisch analysieren läßt sowie in Berührung mit der Mystik und dem Begriff des Experimentellen tritt, läßt nicht nur viele Fragen offen, sondern bedeutet, daß jegliche Kapiteileinteilung nur etwas Vorläufiges und Behelfsmäßiges haben kann. Das Ende dieser Bemühungen um die Sprachskepsis kann so immer nur als ein Anfang verstanden werden.“¹⁸⁰

¹⁷⁷ vgl. Göttsche 1987, S.3 f.

¹⁷⁸ vgl. Göttsche 1987, S.1 f.

¹⁷⁹ vgl. Weiss, Walter: Zur Thematisierung der Sprache in der Literatur der Gegenwart. In: Festschrift für Hans Eggers zum 65. Geburtstag. Tübingen 1972 (=Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur; 94). zitiert nach Göttsche 1987, S.15

¹⁸⁰ Noble 1978, S.7

Die Ansätze der Forschungsliteratur zum Thema literarische Sprachskepsis teilen sich in dichotomische und trichotomische.¹⁸¹ Einen Überblick über einige dieser verschiedenen Typologien liefert etwa Götsche zu den Systematisierungen von Müller (metaphysische, pragmatische und semantische Sprachzweifel), Noble (mystische, kritische, experimentelle Sprachskepsis), Kühn (erkenntnistheoretische, ästhetische, politische Sprachkritik), Saße (ontologischer Sprachbegriff einer sprachtraditionellen Moderne, pragmatischer Sprachbegriff einer sprachdemonstrativen Moderne).¹⁸²

Ein zweipoliges Modell vertritt etwa Günter Saße in „Sprache und Kritik“ von 1977 im Gegensatz zu Götsche, wobei davon ausgegangen wird, dass die beiden grundlegenden Sprachskepsistypen auf zwei Bedeutungs- bzw. Wahrheitstheorien zurückgeführt werden können.¹⁸³

Saßes erster „Sprachkritiktyp“ tritt zeitlich früher in Erscheinung und beruht auf einem ontologischen Sprachbegriff. In dieser „sprachtraditionellen Moderne“ wird vor allem die mediale Funktion der Sprache und die Frage nach der Adäquatheit sprachlicher Abbildung thematisch. Die Sprachkritik ist nach wie vor begründet aus dem sprachtranszendenten Bereich der Erlebniswirklichkeit. Sie ist dabei Wort- und Begriffsbezogen und problematisiert die Repräsentationsfunktion der Sprache. In der Literatur wird durch offene Symbolsprache eine Eigenweltlichkeit der Sprache und so Transzendenz und ein unmittelbares Verhältnis von Bewusstsein und Wirklichkeit geschaffen.¹⁸⁴

Demgegenüber steht die „sprachdemonstrative Moderne“ der Gegenwart mit einem pragmatischen Sprachbegriff. Dieser aprioristische, pragmatische Sprachbegriff geht von der Unhintergebarkeit der Sprache aus, in der die Sprachskepsis absolut ist und kritisiert gebrauchsssemantische Sprachskepsis, poetische und nicht-poetische Sprache gleichermaßen.¹⁸⁵ Den Unterschied erklärt Saße folgendermaßen: Die sprachdemonstrative Moderne stellt zwar auch eine Sprachkrise fest, sie gibt jedoch eine andere Antwort darauf als die sprachtraditionelle Moderne.

„Doch deren Antwort, nach der die Wirklichkeit jenseits der Sprache liegt, von ihr aber nicht erfaßt werden kann, wird von der Sprachdemonstrativen Moderne die Naivität einer überkommenen Sprachauffassung vorgeworfen. In ihr bekommt die Sprache, der nur Abbildungsfunktion zuerkannt wird und die damit bezogen bleibt auf etwas Jenseitiges, nicht ihr volles Recht als wirklichkeitskonstruierende Kraft.“¹⁸⁶

¹⁸¹ vgl. Ebinghaus 2002, S.33

¹⁸² vgl. Götsche 1987, S.24

¹⁸³ vgl. Ebinghaus 2002, S.33

¹⁸⁴ vgl. Ebinghaus 2002, S.33 f.

¹⁸⁵ ebd.

¹⁸⁶ Saße, Günter: Sprache und Kritik. Untersuchung zur Sprachkritik der Moderne. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1977 (= Palaestra; 267), S.84

Vor allem die zeitliche Aufeinanderfolge dieser beiden Kritiktypen, die auch in anderen Ansätzen ein Thema ist, wird von Kritikern in Frage gestellt.¹⁸⁷ Ebbinghausen verweist auf der prinzipiell ähnlichen Unterscheidung Göttches zwischen einer „gebrauchssemantischen“ (apriorischer Sprachbegriff) und einer „repräsentationssemantischen“ Variante (ontologischer Sprachbegriff) der Sprachskepsis.

1.1) Krise der Gattungen

Ein Beispiel für einen dreipoligen Ansatz, der etwa auch von Noble und Göttche übernommen wurde, ist Bodo Müllers Systematisierung. Dessen „Der Verlust der Sprache: zur linguistischen Krise in der Literatur“ stellt einen weiteren Versuch, das Phänomen der Sprachskepsis zu systematisieren, dar.

Müller trifft eine Unterscheidung von metaphysischen, pragmatischen und semantischen Zweifeln an der Sprache; wobei der metaphysische Zweifel v.a. in der Lyrik, der pragmatische im Drama und der semantische Sprachzweifel vorzugsweise im Roman anzutreffen ist.¹⁸⁸ Die Zweifel gegenüber sprachlicher Erfassbarkeit metaphysischer Erfahrung, gegenüber der kommunikativen Leistung der Sprache und gegenüber der Repräsentationsfunktion der Sprache werden den Gattungen Lyrik, Dramatik und Epik zugeordnet. Diese Kategorien, die mystische Unaussprechlichkeitstradition der Lyrik, die Demontage des dialogischen Dramas und der semantische Reduktionismus im Roman, werden dabei historisch als sukzessive aufgefasst.¹⁸⁹ Kritisiert wird dieser Ansatz etwa von Saße, von dem auch eine andere Abfolge angenommen wird. Die Gleichsetzung dreier Sprachskepsistypen mit den Gattungen wird beispielsweise von Ebbinghaus kritisiert.¹⁹⁰ Ebbinghaus stellt fest, dass Müllers dreipoliges Modell auf ein zweipoliges reduziert werden kann, da metaphysischer und semantischer Sprachzweifel letztlich die Bezeichnungsfunktion problematisieren.

„Mit seiner Unterscheidung von semantischer und pragmatischer Sprachskepsis greift Müller dabei auf das semiotische Modell Morris' zurück. Obwohl es nachvollziehbar ist, daß Müller dem metaphysischen Sprachzweifel, der sich auf das sozusagen schlechthin Unaussprechliche bezieht, einen Sonderstatus einräumen möchte, muß eingewandt werden, daß der metaphysische im Gegensatz zu den beiden anderen Sprachskepsistypen, die tendenziell denen Saßes/Göttches entsprechen, inhaltlich und nicht semiotisch bestimmt ist. Unter semiotischem Blickwinkel, den Müller zu favorisieren scheint, wäre der metaphysische Sprachzweifel jedoch strenggenommen ein Untertyp des semantischen, da auch er auf einer Problematisierung der Bezeichnungsfunktion von Sprache beruht. Damit läßt sich Müllers

¹⁸⁷ vgl. Ebbinghaus 2002, S.36

¹⁸⁸ vgl. Göttche, S.19 f.

¹⁸⁹ ebd.

¹⁹⁰ Ebbinghaus 2002, S.37

dreipoliges Modell im Grunde auf ein zweipoliges (mit Unterteilung des semantischen Skepsistyps) reduzieren.“¹⁹¹

Ähnliches stellt Ebinghaus auch für das dreipolige Modell Prangs fest. Auch laut Noble können nur oberflächliche Gründe genannt werden, weshalb die Auswirkung des Sprachzweifels in dieser Weise auf die Gattungen umgelegt werden.¹⁹²

Es besteht darüber hinaus die Gefahr den Strukturwandel moderner Literatur pauschal unter Sprachskepsis zusammenzufassen, bzw. moderne Literatur und sprachskeptische Literatur gleichzusetzen. Auf unterschiedliche Weise geraten nicht nur die Gattungen und ihre Grenzen in die Krise, sondern wird auch die Sprachkrise in ihnen manifest. Dennoch stellt dieser Ansatz eine wichtige Grundlage für das Verständnis des modernen Sprachproblems dar. So bieten die Systematisierungsansätze vor allem eine Hilfe zu erklären, wie sich Problematiken die einen gemeinsamen Kern haben, in verschiedenen Medien und Gattungen auf unterschiedliche Weise äußern. Da Kubin die Form des Romans wählt, soll im Folgenden auf die Krise des Romans eingegangen werden und Elemente aufgezeigt werden, die in der Struktur des Romans trotz seiner althergebrachten Erzählweise moderne Aspekte erkennen lassen.

1.2) Krise des Romans

Schon in den Veränderungen innerhalb der Gattungen ist demnach der Zerfall der Dingsprache spürbar und verändert die Struktur des modernen Romans.

„Es lässt sich nicht mehr erzählen; es geht nicht mehr darum, eine vorhandene zusammenhängende Wirklichkeit logisch und chronologisch abzuschildern: es gilt, eine Wirklichkeit sprachlich festzuhalten und sie als dichterische Wirklichkeit zu gestalten.“¹⁹³

In Kubins Roman soll die Realität des Künstlers dargestellt werden und immer wieder wird verdeutlicht, dass über die Bedingungen des künstlerischen Schaffens, über die Frage nach dem Verhältnis von Text und Bild und damit auch der Struktur der Sprache und der des Romans reflektiert wird. Rhein etwa betont, dass die Suche des Erzählers Kubins persönlicher Suche nach der Bedeutung von Imagination entspricht und die Leser die Mechanismen des Unterbewussten nachvollziehen können.

“The narrator’s quest for a new conception of the nature of the world parallels Kubin’s personal search for the meaning of creative imagination, but more specifically he allows the reader to experience precisely how the creative imagination functions as it contends with the hallucinatory and illusory qualities of the subconscious mind.”¹⁹⁴

¹⁹¹ vgl. Ebinghaus 2002, S.34, 35

¹⁹² vgl. Noble 1978, S.45 f.

¹⁹³ Noble 1978, S.58

¹⁹⁴ Rhein 1989, S.25

Für Van Zon ist es weniger der nüchterne Erzählstil Kubins, der es schafft, diese Qualitäten des Fiktiven, Halluzinatorischen und Illusorischen wiederzuspiegeln. Hingegen weist das Verhältnis von Text und Bild besonders stark auf die Eigenschaften einer Sprache, eine fiktionale Welt zu erschaffen, die nicht der Realität entspricht.

„When language is used in a simple narrative style as it is in Kubin's novel other devices are needed to create an aura of unique presentation. These devices are for Kubin the contextual references of the words to his drawings and the repetitive, accumulative effect of the words to build an atmosphere of ambiguity. The relentless recurrence of the leitmotif, 'Traumland, Traumreich, Traumstädter, Traummensch' and its suggested non-world is a constant reminder that the matter-of-factness of the language and the reality it depicts, should be questioned. Since the written word constitutes merely an abstract symbol in content and form, it is a tool for building context. When this context is perceived as structure, or should we say gestalt, it lives on as a work of art.“¹⁹⁵

Durch die plakative Verwendung des Irrealen und Fiktiven bleibt auch der Leser immer in dem Bewusstsein, dass hier nicht nur über oder in einem fiktiven Reich erzählt wird, sondern über dessen Fiktivität und Struktur reflektiert wird.

So etwa beschreibt K.A. Horst „Die Sprachkrise im Roman“ als Spannung zwischen dem Erzählvorgang und dem Erzählgegenstand. Diese Spannung wird dadurch sichtbar, dass es sich nicht mehr um eine homogene Ganzheit schaffende Illusionsliteratur handelt, sondern die Literatur „bewusst“ fiktiv ist.¹⁹⁶ Diese Feststellung könnte auch in Bezug auf Kubins Roman von Interesse sein, da dieser zwar in mancherlei Hinsicht noch erzählerische Konventionen des 19. Jahrhunderts aufgreift, wie auch Van Zon bemerkt, andererseits jedoch durch seine Form und mit der Strukturierung des Romans auch viele der Konventionen, etwa in Form der Illustrationsgestaltung oder mit der speziellen Art der Darstellung von Traumfragmenten, durchbricht.

Noble charakterisiert den modernen Roman in ähnlicher Weise wie Horst und hebt zusätzliche Merkmale wie Skizzenhaftigkeit und das Fragmentarische als Charakteristikum heraus.

„Das Mißtrauen gegenüber der traditionellen erzählenden Sprache ist typisch für die zeitgenössische Prosa. Es richtet sich bekanntlich gegen die vertraute Glaubwürdigkeit der Charakteristika der geschlossenen Fiktionswelt, wie sie etwa in den bekannten Romanen des 19. Jahrhunderts vorhanden sind: Fabel, Handlung, Held, Erzähler, symbolische Sprache. Die Weltganzheit, die in den Romanen der großen deutschen Klassiker und Realisten durch erzählerische Auswahl und geschlossene, erkennbare Sprachformen entstanden war, weicht dem offenen Darstellungsprozeß des modernen Romans, der nicht mehr auf die sinnvolle Ganzheit einer fiktiven Welt zielt, sondern den Wahrheitsdrang nach wissenschaftlicher Darstellung des Chaos der heutigen Welt spiegelt. Der sich ergebende Hang zum Skizzenhaften, Ausschnitthaften, Fragmentarischen akzentuiert den Primat des formalen und sprachlichen Machens, das immer mehr zum Thema, zur thematisierten Form wird.“¹⁹⁷

¹⁹⁵ Van Zon 1991, S.63

¹⁹⁶ vgl. Götsche 1987, S.5

¹⁹⁷ Noble 1978, S.59

Auch Rosenthal behandelt in seiner gattungsgeschichtlichen Überblicksdarstellung die gattungsgeschichtlichen Bedingungsbeziehungen von Wirklichkeitserfahrung und Prosagegestaltung im modernen Roman.¹⁹⁸ So stellt er fest, dass eine unsichere, nicht festlegbare, sprachlich und soziologisch „schwebende“ Wirklichkeit das fragmentarisch-skizzenhafte Universum des modernen Romans ausmacht.

Rosenthal schreibt etwa über die Raum- und Zeitemschichtung sowie die Erzählbarkeit von Bewusstseinszuständen im Roman. Die lineare Ordnung wird im 20. Jahrhundert durch die Erkenntnis von Bewusstseinszuständen und der Relativität von Zeit und Raum in einer Weise beeinträchtigt, die dazu führt, dass die „[...] dargestellte Realität nicht mehr der äußeren Sicht und objektiven Wahrnehmung entspricht, sondern der ‚schwebenden‘ Wirklichkeit, die wir längst als das zu uns gehörige Milieu erkannt haben.“¹⁹⁹

Auch die dichterische Sprache verändert ihr Verhältnis zur eigenen Fiktionalität. Die Literatur reflektiert sich stärker selbst. Längerfristig verändert sich vor allem die Aufgabe der Lyrik hin zum Sprachexperiment.

„Die auf sich selbst verwiesene dichterische Sprache ruft seit Ende des 19. Jahrhunderts immer mehr nach Aufgabe der Fiktionalität zugunsten einer größeren Authentizität und schließlich Rückzug des Epischen auf Sprachreflexion und Sprachexperiment.“²⁰⁰

1.3) Geschichtsschreibung der Sprachskepsistradition

Die Geschichte der Sprachskepsis, die „Herleitung“ der Sprachkrise und ihre Verbindung mit dem Zeitgeschehen kann, so wird in den verschiedenen Beiträgen zu diesem Thema deutlich, auf unterschiedliche Weise erfolgen, da eine Reihe von Einflussfaktoren und philosophischen und literarischen Strömungen in Zusammenhang mit ihrem Auftreten und ihrer Entstehung in Verbindung gebracht werden, die jedoch in dieser Arbeit nicht erschöpfend behandelt werden können. Besonders die Geschichte philosophisch-wissenschaftlicher Sprachforschung und ihre Zusammenhänge stellen ein breites und komplexes Spektrum an möglichen Verbindungen mit der Sprachkrise dar.

Bei der Thematik Sprachskepsis und Sprachkrise bündeln sich verschiedene Probleme die historisch bereits viel früher ihren Ausgang nehmen und auch mit der Sprachkrise nicht zu einem Ende gelangen.

„Dieser Prozeß ist freilich kein Phänomen der Jahrhundertwende allein und mit ihr (also den beiden Jahrzehnten vor und nach 1900) abgeschlossen, sondern hat seinen mächtigen Nachhall in der

¹⁹⁸ Rosenthal, Erwin Theodor: Das fragmentarische Universum. Wege und Umwege des modernen Romans. München: Nymphenburger Verlagshandlung 1970 (= sammlung dialog; Band 43).

¹⁹⁹ Rosenthal 1970, S.70

²⁰⁰ Noble 1978, S.59

„historischen Avantgarde’ gefunden – die sich wiederum massiv in den Kampf eingeschaltet und ihre eigenen Beiträge dazu geliefert hat.“²⁰¹

Nicht nur die Vergangenheit, auch die österreichische Prosa der jüngeren Geschichte und Gegenwart ist von sprachskeptischer Haltung geprägt, wie etwa Texte von Walser, Bachmann, Bernhard oder Handke zeigen. Die Tradition der Sprachskepsis und der „Nachhall“ der Sprachkrise sind also bis heute spürbar.

Um jedoch zum „Ursprung“ der Sprachskepsis zurückzugelangen, ist es möglich, auf unterschiedlichen Wegen eine Geschichtsschreibung der Sprachskepsistradition zu beschreiten. Die Frage nach einer Geschichtsschreibung der Sprachskepsistradition in der Literatur und den Voraussetzungen der Sprachkrise der Jahrhundertwende wird bspw. von Götsche²⁰² von Goethe ausgehend über Novalis und die romantische Sprachskepsis, zwischen Aufklärung und Romantik also, beschrieben. Als sprachtheoretischer Vorläufer wird neben Lichtenberg, W. Humboldts Weltbildtheorie, in der die Sprache zwischen Subjektivität und Objektivität vermittelt und die Sprachlichkeit des Bewusstseins erstmals in den Mittelpunkt gerückt wird, genannt. Die grundlegende These also, dass die Menschen nur im Medium der Sprache Zugang zur Wirklichkeit haben, stammt von Humboldt.²⁰³ In der Aufklärung erfährt der „mythische Wortglaube“ unter dem Eindruck der christlichen Logoslehre eine Erschütterung, wenn auch von einer Entfremdung der Dichtung von der Wirklichkeit noch keine Rede sein kann. Mit der Aufklärung tritt eine radikal neue Haltung gegenüber der Sprache ein.

„In der Aufklärung hörte die Sprache auf, aus einer göttlichen Quelle zu fließen, weil der Mensch als ihr Erfinder entdeckt wurde und die Philologie die Mannigfaltigkeit ihres Ursprungs und ihrer Entwicklungen bekundete.“²⁰⁴

Die zweite wesentliche Komponente der modernen Sprachkrise, geprägt durch zunehmende Autonomie und Verselbstständigung der Sprache, beginnt sich seit der Frühromantik zu entwickeln, in welcher jene Verfremdung der Welt einsetzt, „die den Begriff des Darstellbaren über dessen sprachliche Grenzen hinaus erweiterte“²⁰⁵.

Die Sprachskepsis der Jahrhundertwende tritt die Nachfolge der Sprachkritik der Aufklärung und der Sprachphilosophie der Romantik an.²⁰⁶

„Die von Humboldt verbindlich formulierte Theorie vom Weltbild der Sprache und ihre psychologische Fortführung im 19. Jahrhundert einerseits, die sprachreflexive Wende der Kantischen Erkenntniskritik

²⁰¹ Fährnders, Walter: Das Wort – Destruktion und Neukonzeption zwischen Jahrhundertwende und historischer Avantgarde. In: Krise und Kritik der Sprache. Literatur zwischen Spätmoderne und Postmoderne. Hg. von Reinhard Kacianka, Peter V. Zima. Thübingen, Basel: A. Francke Verlag 2004, S.105 f.

²⁰² vgl. Götsche ab S.43

²⁰³ vgl. Eschenbach 1977, S.30

²⁰⁴ Noble 1978, S.16

²⁰⁵ Noble 1978, S.17

²⁰⁶ Götsche 1987, S.141

und ihre kulturosoziologische Radikalisierung durch Nietzsche andererseits haben ein Sprachbewußtsein entstehen lassen, das die Möglichkeit einer Selbstbegründung des Subjekts jenseits der Sprache und in der Auseinandersetzung mit einer ihm objektiv gegenüberstehenden, erkennbaren und sinnverbürgenden Wirklichkeit selbst problematisiert.“²⁰⁷

Die Probleme bei der Klage über die Unvermittelbarkeit der Innerlichkeit nehmen zu Beginn des 20. Jahrhunderts andere Formen an. Göttische beschreibt, wie die Ausdrucks- und Erkenntnisproblematik existentielle Qualität in der Tradition von Aufklärung und Romantik erlangt. Die Sprache besitzt eine unhintergehbare Vermittlungsfunktion zwischen Individuum, Gesellschaft und Wirklichkeit. Die Sprache ist nicht mehr nur unfähig zum Ausdruck der Seele sondern auch zur Abbildung der Wirklichkeit.²⁰⁸

2.) Sprachkrise zu Beginn des 20. Jahrhunderts

Die Sprachkrise bezeichnet den Zweifel vieler Autoren des ausgehenden 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts, ob die Wirklichkeit objektiv erkennbar und mit sprachlichen bzw. literarischen Mitteln beschreibbar ist. „Die Sprache ist diesem Jahrhundert wie wohl keinem zuvor fragwürdig geworden“²⁰⁹, leitet Noble seine Analyse der Sprachskepsis im 20. Jahrhundert ein. Die Sprache ist nicht mehr identisch mit dem was sie benennt. Die gewandelte Wirklichkeitserfahrung der Moderne und damit einhergehend die Exponierung der Sprache in diesem Prozess macht die „epochale“ Sprachkrise erst möglich.

„Hinter all dem verbirgt sich die Erfahrung des Realitätsschwundes, die seit den Anfängen dieses Jahrhunderts immer beklemmender wird; und dieser Verlust an Realitätsgewißheit ist seit derselben Zeit zum Problem für die Literatur geworden, die sich vom Verstummen zusehends bedroht sieht.“²¹⁰

Die Sprache ist zu Beginn des 20. Jahrhunderts in einer neuen Weise problematisch geworden. Nicht mehr nur die Wirklichkeit und das Seelenleben sind durch die Sprache nicht mehr adäquat ausdrückbar, sondern die Sprache verstellt von vorneherein die Möglichkeit auf Individuation und das Erkennen einer „wahren Wirklichkeit“²¹¹.

„Konnte sich das ausgehende 18. Jahrhundert noch der Differenz von Sprache und Bewußtsein in einem positiven Sinne sicher sein, sich kritisch gegenüber dem ‚organon‘ Sprache verhalten und andererseits gerade diese kritische Differenz in der Form der Ausdrucksproblematik beklagen, so ist dem Bewusstsein des ausgehenden 19. Jahrhunderts die Sprache innerlich geworden. Das in der Nachfolge der Weltbildtheorie entstandene Bewußtsein von der Sprachlichkeit des Bewußtseins wird als Kennzeichen eines an die Sprache entfremdeten Bewußtseins interpretiert. Die Sprachlichkeit des Bewußtsein wird als Versprachlichung erfahren.“²¹²

²⁰⁷ Göttische 1987, S.141 f.

²⁰⁸ vgl. Göttische 1987, S.141

²⁰⁹ Noble 1978, S.7

²¹⁰ Noble 1978, S.7

²¹¹ vgl. Göttische 1987, S.49 f.

²¹² vgl. Göttische 1987, S.49

In der „modernen Sprachkritik“ wird daher mitbedacht, dass das Medium der Reflexion zugleich Gegenstand der Reflexion ist. Die Sprache wird zum Hindernis bei der Wirklichkeitserfassung, da die Worte die Dinge besetzen, anstatt sie zu bezeichnen.²¹³ Eschenbacher geht davon aus, dass außerliterarische Vorgänge und Veränderungen zur Sprachkrise geführt haben, es sich zunächst also um eine Wirklichkeitskrise gehandelt hat, die durch die politischen, gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und wissenschaftlichen Entwicklungen am Ende des 19. Jahrhunderts, die eine Bewusstwerdung der Sprachproblematik bedingt haben, ausgelöst wurde. In Hofmannsthals Generation verschärft sich der Konflikt in der Weise, dass sich die Sprache endgültig vor die Wirklichkeit stellt. „Denn die Worte haben sich vor die Dinge gestellt. Das Hörensagen hat die Welt verschluckt.“²¹⁴ heißt es etwa in einer Buchbesprechung Hofmannsthals von 1895. Die Wirklichkeitskrise ist so von der Sprachkrise nicht zu trennen

„Vom Verlust der Wirklichkeit und von der Entfremdung der Dinge zu sprechen, hat nur dann einen Sinn, wenn man dabei das Verhältnis des Menschen zur Realität und zu den Dingen als ein sprachlich bedingtes und vermitteltes voraussetzt. Vornehmlich diese sprachliche Beziehung zeigt sich in der Literatur seit der Jahrhundertwende zunehmend gestört und verwirrt.“²¹⁵

Das Bewusstsein ist sprachlich organisiert und die sprachskeptischen Autoren stellen daher eine Kluft zwischen Sprache und Realität fest. Das Instrument Sprache tritt vor allem in seiner gesellschaftlichen und historischen Funktion in den Vordergrund.

„Um die Jahrhundertwende wurde der traditionelle Konsens über Sprache radikal in Frage gestellt, indem die Bindung zwischen Signifikat und Signifikant problematisiert, gar zerrissen und die Wörter als beliebige Zeichen oder Laute verstanden wurden, deren ‚Bedeutung‘ allein Sache der Übereinkunft und Tradition sei und nichts anderes.“²¹⁶

Der Verlust an Sicherheiten und die „Relativierung des Ich“ führen dazu, dass das Subjekt in seiner Autonomie beraubt wird. Die Individualität und Eigenständigkeit des Einzelnen wird durch die Erkenntnis der Sprachlichkeit des Bewusstseins und der Gesellschaftlichkeit der Sprache fraglich.

„Die in den Konventionen der Sprache konkretisierten gesellschaftlichen Normvorstellungen über Wirklichkeit und Identität drohen dem Subjekt zusätzlich zu der Gefährdung der Möglichkeit unmittelbarer Selbst- und Wirklichkeitsvergewisserung infolge der Sprachlichkeit des Bewußtseins auch die fundamentale Fähigkeit der Individuation zu nehmen.“²¹⁷

Auf unterschiedliche Weise wird nun nach Auswegen aus der Krise, etwa in sprachfreien Zuständen wie dem Schweigen oder der Musik, gesucht. Auch *Die andere Seite* stellt einen

²¹³ vgl. Fähnders 2004, S.106

²¹⁴ Hofmannsthal, Hugo v.: Eine Monographie. In: Reden und Aufsätze I: 1891-1913. Hugo von Hofmannsthal, Bernd Schoeller, Rudolf Hirsch. Gesammelte Werke in zehn Bänden. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch-Verlag 1979 (=Band 8), S.479

²¹⁵ Eschenbacher 1977, S.34

²¹⁶ Fähnders 2004, S.112

²¹⁷ Göttische 1987, S.142

dieser Versuche dar, wenn bspw. in der Mitte des Romans, dem sogen. „Traum im Traum“, das Erleben in einer Art von Epiphanie gestaltet wird.

„Allein im Erlebnis und in seiner Verdichtung zur mystischen Sinnerfahrung der Epiphanie vermag es noch einen sprach- und gesellschaftstranszendierenden Ort der Identitätsbegründung zu finden. **Die sprachliche Unvermittelbarkeit des Erlebnisses aber führt in die Krisenlogik der Sprachproblematik zurück.** [Hervorh. MH] So erweist sich die Sprache als Kristallisationsort einer dilemmatischen Problemkonstellation von epochaler Relevanz.“²¹⁸

3.) Sprachkritik in Theorie und Philosophie

3.1) Nietzsche

Da Kubins Überzeugungen und Arbeiten stark von der Lektüre Nietzsches beeinflusst sind und Nietzsche auch in der Geschichte der Sprachskepsis eine wichtige Rolle spielt, soll näher auf seine Bedeutung für die theoretische Sprachkritik eingegangen werden. Nietzsches Einfluss auf das moderne Sprachproblem wird von Götsche als „Radikalisierung der romantischen Einsicht in horizontbildende Funktion der Sprache“²¹⁹ bezeichnet. Im 20. Jahrhundert wird die Sprache als Auslegungszusammenhang erkannt, wie auch bei Nietzsche „eine neue Welt neue Sprachphänomene erzeugt und umgekehrt“²²⁰. In „Der Wille zur Macht“ etwa heißt es „nicht ‚erkennen‘, sondern schematisieren, dem Chaos so viel Regularität und Formen auferlegen, als es unserem praktischen Bedürfnis genug thut...“²²¹

So unterscheidet auch Kubin zwischen einem Chaos und dem Selbst, zwischen dem die Figur des Künstlers als Mittler steht.²²² Kubin übernimmt auch die Vorstellung einer Welt als Kampfplatz zwischen Rationalität und Emotivität von Nietzsche.

Kubin, der besonders in seiner Münchner Zeit stark von den Schriften Nietzsches und Schopenhauers beeindruckt ist, verbindet mit Nietzsche nicht nur den Zweifel darüber, dass Sprache die Wirklichkeit auszudrücken vermag, sondern vor allem auch Ansichten darüber, welche Konsequenzen sich dadurch für das Schaffen des Künstlers ergeben.²²³ Der Begriff des Lebens ist es, der die „Zweigleisigkeit der Sprachkrise um 1900“ zusammenhält, er ist der gemeinsame Nenner der erkenntnistheoretischen Sprachkritik und der dichterischen Sprachskepsis.²²⁴ Nietzsche war dabei Epochenmachender Wegbereiter der Beziehung zwischen Dichtung bzw. Kunst und Lebensphilosophie.²²⁵

²¹⁸ Götsche 1987, S.142

²¹⁹ Götsche 1987, S.47

²²⁰ Noble 1978, S.23

²²¹ KSA 13, S.333

²²² vgl. Bisanz 1980, S.50

²²³ Ebenso übernimmt Kubin das Bild des Vaters als omnipotenten Schöpfer und des Sohnes als Spiegelbild, das dem Vater ausgeliefert ist, von Nietzsche.

²²⁴ vgl. Eschenbacher 1977, S.53

²²⁵ vgl. Eschenbacher, S.52

So heißt es bei Nietzsche, dass nur indem der Mensch den Projektionscharakter der sprachlich festgeschriebenen Wirklichkeit vergisst, indem er sich als künstlerisch schaffendes Subjekt vergisst, er zu einer fließenden Wirklichkeit gelangen kann. Durch die Rückbesinnung auf das Leben und der Überwindung des Bruchs zwischen Wissen und Erfahrung soll eine Rückgewinnung sprachtranszendierender und sprachfreier Wirklichkeitszustände erreicht werden.²²⁶ In den „Unzeitgemäßen Betrachtungen“ beschreibt Nietzsche, wie der moderne Mensch unter der Diskrepanz zwischen Wissen und Erfahrung, der „historischen Krankheit“²²⁷ bzw. „Krankheit der Worte“, leidet. Nietzsche diagnostiziert damit erstmals eine krisenhafte Sprachproblematik die mit der Wirklichkeitskrise des modernen Menschen verknüpft ist. Der wissenschaftlichen Sprache als „Begräbnisstätte der Anschauung“ wird die Sprache der Dichtung entgegengesetzt.²²⁸

In welcher Weise Kubin diese Überzeugungen in seinem Roman verarbeitet, wird beispielsweise anhand des zentralen Traumes deutlich, in denen der verstummte, „neutrale“ Erzähler eine Art von Epiphanie erlebt. Durch Klinger und Nietzsche gelangt Kubin zur Beschäftigung mit Träumen. Für Kubin bedeutet die schöpferische Tätigkeit eine Ausschaltung des eigenen Ichs und ein „Sterben zu Lebzeiten“²²⁹. Die Versenkung in den künstlerischen Prozess und die Herstellung des inneren Gleichgewichts wird von Kubin dabei beständig angestrebt. Auch der Satz der dem Erzähler bei seiner Begegnung mit den Bläuäugigen vermittelt wird „Die Welt ist Einbildungskraft, Einbildung – Kraft“²³⁰ erinnert an Schopenhauer und Nietzsche, wie auch Bisanz bereits in seiner Interpretation ausführt.²³¹

3.2) Fritz Mauthner

Mauthners „Beiträge zu einer Kritik der Sprache“ von 1901/02 stellen ein zentrales Dokument für die Sprachkrise der Jahrhundertwende dar. Fritz Mauthners Sprachkritik wird als „von Nietzsche herkommend“ bezeichnet.²³² Er selbst hat seine Sprachkritik als in der Tradition vom englischen Empirismus über Kant und Goethe bis hin zu Schopenhauer und Nietzsche herkommend verstanden.²³³

In seiner Sprachtheorie gelangen einerseits die romantische Tradition (Weltbildtheorie, Identität von Sprache und Denken, keine wahren Aussagen über objektive Realität) und

²²⁶ vgl. Götsche, S.48

²²⁷ KSA 1, S.330

²²⁸ vgl. Götsche, S.49

²²⁹ Kubin beschäftigt sich neben den Texten Nietzsches auch mit dessen Nachfolgern und Epigonen, beispielsweise führt er mit Salomo Friedländer einen ausgedehnten Briefverkehr in dem dies thematisch wird. (Friedländer; Salomo / Mynona; Kubin, Alfred: Briefwechsel. Hg Hartmut Geerken, Sigrid Hauff. Linz, München: edition neue texte 1986, S. 12, S.204 f.)

²³⁰ DaS 2009, S.151

²³¹ vgl. Bisanz 1980, S.35

²³² Noble 1978, S.24

²³³ vgl. Eschenbacher 1977, S.31

andererseits die Sprachkritik der Aufklärung (Suche nach neuer Deckung von Sprache und Wirklichkeit, Scheitern an Bildlichkeit der Sprache) in Widerspruch.

So ist Mauthners Ziel die Emanzipation von der Sprache, eine Revision des Wissens und eine neue Unmittelbarkeit durch den „Sprung aus der Sprache“²³⁴ zu erreichen. Zwar erkennt Mauthner die Apriorität des menschlichen Weltverständnisses durch die Sprache an, die Schlussfolgerungen Mauthners stehen jedoch im Gegensatz zu Humboldts Modell. Für Mauthner steht fest, „daß die Wirklichkeit etwas sei und die Sprache etwas anderes“. Die Sprache ist für ihn daher „elendes Erkenntniswerkzeug“. Die Differenz zwischen Sprache und Realität liegt für Mauthner einerseits im Gegensatz von Leben und Sprache, die auf lebensphilosophische Ansichten fußt. Darüber hinaus richtet sich seine Kritik gegen das Problem der sprachlichen Abstraktion.

Die drei Grundkomponenten von Mauthners Sprach- und Erkenntniskritik beschreibt Eschenbacher mit der Aufdeckung der Ich-Funktion, der Reduktion der sprachlichen Wahrheit auf ihre anthropomorphe Funktion²³⁵ und der Einschränkung der menschlichen Erkenntnisse auf die Sinneswahrnehmung.²³⁶

Die Frage nach der Bedeutung der Sprachkritik Mauthners für die Literatur der Jahrhundertwende beantwortet Eschenbacher mit dem Verweis darauf, dass dabei nach keiner „Initialwirkung“ zu suchen ist, jedoch in ihren Ausprägungen ein Verständnis dafür ist, wie sich die Sprachkrise u.a. auswirkt.

„Seine sprachtheoretischen Werke sind zwar ein wichtiger Beitrag zur Erhellung der Sprachproblematik um 1900; aber sie sind selbst in erster Linie nur Produkt und Ausdruck einer epochalen, Dichtung und Philosophie übergreifenden Bewusstseins- und Sprachkrise, innerhalb deren sie lediglich die Position des extremen erkenntnistheoretischen Kritizismus bzw. Agnostizismus vertreten.“²³⁷

Daher sind die Parallelen, die etwa zum Werk Hofmannsthals festzustellen sind, zahlreich. Die Kluft zwischen menschlicher Sprache und Realität wird auch in Kubins Werk dargestellt, der vor allem, ebenso wie Mauthner, Ansichten, die durch Mach und den Empiriekritizismus vermittelt sind, teilt.

3.3) Ernst Mach

²³⁴ vgl. Götsche 1987, S.58

²³⁵ Bezogen vor allem auf die kommunikativen Aspekte der Sprache, bezieht Eschenbacher auch Fontane, die Dramen Hauptmanns, Hofmannsthals dramatische Entwicklung, Rilkes Malte und Kafkas Tagebuchaufzeichnungen im Vergleich zu Mauthners Kommunikationsskepsis mit ein. Die „Kommunikationskrise“ der Jahrhundertwende problematisiert die zwischenmenschliche Kommunikation und die Sprechsituationen die damit in Zusammenhang stehen. Laut Eschenbacher wird sie um die Zeit um 1900 zunehmend in die literarische Produktion integriert und thematisiert.

²³⁶ vgl. Eschenbacher 1977, S.40

²³⁷ Eschenbacher 1977, S.131

In vielerlei Hinsicht liefert Mauthner die sprachkritische Umformulierung von Machs Erkenntnissen.²³⁸ So etwa die Skepsis gegenüber der trügerischen Wahrnehmung der Sinne, die sich ebenso bei Kubin findet.²³⁹ Durch Ernst Mach und seine Studie „Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen“ von 1885 werden die Realitätsbegriffe auf das mit den Sinnen wahrnehmbare reduziert. Dies wirkt sich sowohl auf die Vorstellung eines beständigen, abgegrenzten Ichs als auch auf die Sprache aus. Die Alltagssprache bezeichnet teils instinktiv und willkürlich der „Ökonomie des Vorstellens“ entsprechend. Denn „[w]as auf einmal vorgestellt wird, erhält eine Bezeichnung, einen Namen.“²⁴⁰ „Die zweckmäßige Gewohnheit, das Beständige mit einem Namen zu bezeichnen und ohne jedesmalige Analyse der Bestandteile in einen Gedanken zusammenzufassen, kann mit dem Bestreben, die Bestandteile zu sondern, in einen eigentümlichen Widerstreit geraten.“²⁴¹

Das Ich ist nur von relativer Beständigkeit und besteht nur in der Kontinuität der langsamen Änderung. Im Traum kann das Ich sehr verschwommen, verdoppelt sein oder fehlen.²⁴² „Das Ich ist unrettbar“ wird zu einem der Schlagsätze die, durch Bahr popularisiert, die Epoche prägen. In der von Bahr angestrebten Abkehr vom Naturalismus wird die Sprachgläubigkeit in Frage gestellt, wenn es heißt, dass die Sprachkritik nur noch die inneren Sinnesempfindungen zulässt, die von Bahr als „Sensationen“ bezeichnet werden. In Hofmannsthal Essay Gabriele d’Annunzio erfolgt das Erleben des Lebens nicht als einer Kette von Handlungen sondern von Zuständen. Auch die Traumleute leben ausschließlich in Stimmungen. Damit in Zusammenhang steht das Gefühl der Selbstentfremdung, der Spiel- und Rollencharakter des Daseins in dem der Mensch nur noch Stichwortgeber ist und eine Statistenrolle ausfüllt. Geyer thematisiert bereits wie eines der zentralen Kapitel des Romans „Die Klärung der Erkenntnis“, in dem die Eigenständigkeit des Ichs durch die Erkenntnis, dass das Ich aus unzähligen Ichs besteht, mit Machs Werk in Zusammenhang zu sehen ist.²⁴³ (vgl. Kapitel Bei den „Blauäugigen“)

4.) Sprachkrise in der Literatur

Besonders die Literatur der Jahrhundertwende dient als Dokument dafür, dass zu Beginn des vorigen Jahrhunderts die Sprache „auffällig“ wird. „Die Sprache der Dichtung hat sich auf die

²³⁸ Eschenbacher 1977, S.36

²³⁹ Van Zons Studie zeigt, wie bei Kubin die Blindheit zum Mittel der wahren Erkenntnis stilisiert wird.

²⁴⁰ Mach, Ernst: Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1985, S.2

²⁴¹ vgl. Mach 1985, S.5

²⁴² vgl. Mach 1985, S.3

²⁴³ vgl. Geyer 1995, S.126 f.

Suche nach etwas begeben, das verdunkelt bleibt und nicht eigentlich auszudrücken ist; an dessen Mittelbarkeit gezweifelt werden muß.“²⁴⁴, schreibt etwa Noble.

Göttsche analysiert die Sprachkrise der Jahrhundertwende anhand dreier Texte: Hofmannsthals „Chandos-Brief“, seinen „Briefen des Zurückgekehrten“ und Rainer Maria Rilkes „Malte“, deren Zugehörigkeit zur Sprachskepsistradition unstrittig ist²⁴⁵ und die „paradigmatische“ Bedeutung für die Thematisierung der Sprachkrise erlangt haben. Neben den Identitätskrisen, die sich in allen drei Texten zu Sprachkrisen verschärfen, stellt Göttsche noch weitere Gemeinsamkeiten der Texte fest.

„Ein sich in der Krise entwickelndes neues Selbst- und Wirklichkeitsverständnis bricht sich an der vorgegebenen Sprache, deren konventionell festgeschriebenes Weltbild sowohl die vollständige Entfaltung der sich sprachlos vermittelnden neuen Erlebnisweise als auch die sprachliche Artikulation der Krisenerfahrung selbst verhindert. Die Diskrepanz zwischen der Konventionalität und Abstraktheit der Sprache einerseits und der Individualität und Konkretheit der krisenvermittelten Erfahrungswelt andererseits läßt ein skeptisches Sprachbewußtsein entstehen, das vergeblich nach einer kategorial ‚anderen‘ Sprache sucht, in der der Bruch zwischen Sprache, Bewußtsein und Wirklichkeit geschlossen und authentisches Sprechen wieder möglich würde. In der Suche nach der ‚anderen‘ Sprache wird die Sprachreflexion zu einer Darstellungsform der erzählenden Selbstreflexion der fiktiven Erzähler.“²⁴⁶

Selbstreflexion und -bezüglichkeit wird so zu einem wesentlichen Charakteristikum. Jedoch verweist Göttsche auch darauf, dass wesentliche Unterschiede in der Form der Sprachproblematisierung vorliegen. Im Malte erfolgt die Entfaltung und Überwindung der Krise unmittelbar, im Chandos-Brief dagegen retrospektive, während Chandos sich jedoch noch im „Bann der Krise“ befindet.

„Der sprachskeptisch motivierten Innovation des Erzählens im Malte steht die sprachskeptisch motivierte strukturelle Erzählreflexion im ‚Chandos-Brief‘ und die sprachproblematisierende Reflexion des Erzählens in den ‚Briefen des Zurückgekehrten‘ gegenüber.“²⁴⁷

Auch Noble belässt es nicht dabei mit dem Chandos-Brief die Sprachkrise abzuhandeln, sondern unternimmt den Versuch Hofmannsthals Sprachauffassung mit derjenigen seiner Zeit, insbesondere mit Schnitzler, Musil, Kafka und Rilke, zu verbinden. So sind es bestimmte Erfahrungen und Erlebnisse, die auch Hofmannsthals Zeitgenossen betreffen, die für die Sprachkrise konstitutiv sind.

Noble verweist ebenfalls darauf, dass für eine zureichende Aufarbeitung dieser Thematik noch mehr an Vergleichen zwischen Sprachtheorie, Philosophie und Literatur notwendig wären. Eine „prinzipielle Unabgrenzbarkeit eines festen Ich-Komplexes ebenso wie fester Dinge“²⁴⁸ beschäftigt zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht nur die Wissenschaften sondern

²⁴⁴ Noble 1978, S.11

²⁴⁵ vgl. Göttsche 1987, S.139

²⁴⁶ ebd.

²⁴⁷ ebd.

²⁴⁸ Noble 1978, S.33

auch die Literatur und nimmt unterschiedliche Ausprägungen an, ebenso die verschiedenen Auswege aus der Krise.

4.1) Produktivität der literarischen Sprachskepsis

Der Unterschied zur „vermittelnden, indirekten und andeutenden Versprachlichung des Lebens“²⁴⁹ in der „resignativ-theoretischen“ Sprachkritik bspw. Mauthners, liegt im schöpferischen Potential, das die Dichtung der Sprachkrise entgegensetzt. Lebensmythos und Lebenspathos werden so produktiv.²⁵⁰ Diese ambivalente Sprachhaltung in der Literatur, wobei Sprachmisstrauen und Sprachzuversicht einander ergänzen, vergleicht Eschenbacher mit einer recht rigiden Ablehnung und Verzichtserklärung gegenüber der Sprache bei Mauthner.²⁵¹ Es soll darauf verwiesen werden, dass auch in der Sprachkritik mit den Mitteln der Sprache der Sprachkrise begegnet wird, die Dichtung jedoch, im Unterschied dazu, in Form von Sprache einen Ausweg aus der Sprachkrise sucht.

Göttsche betont besonders die produktive Funktion der Sprachskepsis die bis in die Gegenwart fortwirkt. Sprachskepsis wird demnach konstruktiv, indem sie thematisch ins Erzählen eingeht²⁵². So etwa thematisiert der Chandos-Brief einen Sprach- und Literaturbegriff der den Anforderungen und der veränderten Umwelt nicht mehr angemessen ist. Ebenso verweist Göttsche auf die sprachreflexive Rekonstruktion des Erzählens in Rilkes *Malte*. Auch Fähnders schreibt etwa:

„Nun führt eine derartige Erfahrung keineswegs zu Verstummen und Schweigen [...]: Weder schweigt Hofmannsthal, noch verstummt Chandos. Im Gegenteil; Hofmannsthals briefschreibende Kunstfigur findet die erlesensten Bilder und Metaphern, um ihre Sprachkrise darzulegen, verzichtet allerdings konsequent auf die Suche nach neuen Begriffsbildungen, die den alten überlegen wären – Sprachkrise und Sprachkompetenz gehen hier Hand in Hand.“²⁵³

Und auch Saße schreibt in ähnlicher Weise: „[...] so bleibt auch Hofmannsthals Weg, die Subjektivität gegen die Sprache im Schweigen zu retten, der Sprache verhaftet, in der Chandos sein Schweigen aussagt.“²⁵⁴

²⁴⁹ vgl. Eschenbacher 1977, S.53

²⁵⁰ ebd.

²⁵¹ vgl. Eschenbacher 1977, S.87f.

²⁵² Göttsche unterscheidet dabei zwischen Sprachskepsis als Thema „expositorischer“ Texte, explizit theoretischer Äußerungen der Schriftsteller, Sprachskepsis als Thema der literarischen Werke und schließlich als erkennbare Motivation für erzählerische Innovation („strukturelle Sprachskepsis“). (vgl. Göttsche 1987, S.35) Die Produktivität der „Sprachkrise“ für die Literatur der Jahrhundertwende findet auf drei Ebenen statt:

1. Entwicklung einer sprachreflexiven Poetik in der Literaturtheorie
2. literarische Themen und Motive in der Gestaltung des problemgeschichtlichen Krisenzusammenhangs (Darstellung von Identitäts- und Sprachkrisen)
3. Bereich der Erzählstruktur strukturelle Sprachreflexion und sprachskeptisch motivierte Innovation der Gestaltungsform

²⁵³ Fähnders 2004, S.107

²⁵⁴ Saße 1977, S.82

Es ergibt sich in der literarischen Sprachkrise nicht nur das Paradox, dass die Krise zur Produktion von Literatur führt und so ausgerechnet in Form von Sprache ihren Ausdruck findet. Mit der Sprachskepsis ist so die Sprachzuversicht verknüpft, die Krise überwinden zu können bzw. darin eine Aufgabe des Dichters zu sehen.

„Es entsteht die dilemmatische Situation, daß einerseits die sprachreflexive ‚Wende‘ des Denkens die Sprachlichkeit der Literatur besonders ins Bewußtsein rückt, andererseits gerade diese ‚Wende‘ in der ‚Dichtung‘ nach Auswegen aus der Krisenlogik der Sprachproblematik sucht.

Es könnte argumentiert werden, dass *Die andere Seite*, wie die Texte die als Beispiele für den Sprachkrisenbegriff verwendet werden, ebenso dem Paradox unterliegt, sich als Dokument der Sprachkrise ausgerechnet in dem Medium auszudrücken, das einer kritischen Reflexion unterliegt. Welchen Einfluss besonders in Kubins Fall die Tatsache hat, dass es sich bei Ausgangs- und Endpunkt seiner „Sprachkrise“ um bildende Kunst handelt, kann jedoch im Rahmen dieser Arbeit letztlich nur ansatzweise beantwortet werden. Im Folgenden sollen die wichtigsten literarischen Dokumente im Zusammenhang mit der Sprachkrise erwähnt werden; ohne dabei einen Anspruch auf Vollständigkeit erfüllen zu können, werden, wie schon bei den sprachkritischen Theoretikern, nur jene Aspekte berücksichtigt, die auch für Kubins Werk relevant erscheinen.

4.2) Hugo von Hofmannsthal

4.2.1) Chandos-Brief

Der Brief des Lord Chandos hat im Lauf der Zeit „paradigmatische Bedeutung“²⁵⁵ für die Sprachkrise der Jahrhundertwende erlangt und in der Forschungsliteratur wird bspw. von einer wirkungsgeschichtlichen „Mythisierung“ gesprochen. So wird darauf verwiesen, dass der Brief als Dokument der Krise ein „wirkungsgeschichtliches Eigenleben“ entfaltet hat.²⁵⁶ Etwa behandelt Noble den Brief des Lord Chandos als „deutlichsten Ausdruck“²⁵⁷ der Sprachkrise.

Das Auslaufen von Hofmannsthals lyrischem Schaffen bis zum Jahre 1900 ist demnach in der Forschungsliteratur bereits in zahlreichen Abhandlungen besprochen worden, wobei manche Fragen in Zusammenhang mit dieser Darstellung der Sprachkrise nach wie vor kontrovers diskutiert werden. Etwa wie die Bedeutung des Briefes für die Überwindung der „Kunst-Leben-Antithese“ ist.

²⁵⁵ vgl. Göttsche

²⁵⁶ ebd.

²⁵⁷ Noble 1978, S.29

Die Frage, ob der Brief autobiografisch zu lesen ist, – daher Hofmannsthals eigene Sprachkrise, den Abschied von der Dichtung und die anschließende „Wendung zum Gesellschaftlichen“ damit verarbeitet wird, ist die zentrale Frage in der Literatur.

Auch die Frage nach Permanenz oder Dauer der Krise und die nach dem Verhältnis von Sprachskepsis und Sprachsicherheit, bzw. Sprachverleugnung und Sprachliebe Hofmannsthals stellt sich. Hofmannsthal entwickelt seine Gedanken zur Sprache nicht nur im Chandos-Brief sondern seit den 1890ern in Form von zahlreichen Sprachreflexion²⁵⁸.

Hofmannsthals Sprachreflexion, bzw. die so genannte Sprachkrise, ist also nicht nur unmittelbar im Brief ausgedrückt, vielmehr handelt es sich um eine kontinuierliche Reflexion über Sprache und Literatur.²⁵⁹

4.2.2) Grenzgattung

Darüber hinaus stellt es in Bezug auf Hofmannsthal ein Problem für die Sprachkrisenforschung dar, dass sich die Krise in Form eines fiktiven Briefes manifestiert.²⁶⁰

Der Brief wird in diesem Zusammenhang als „Grenzgattung“ bezeichnet, welche sich durch ihre Eigenschaften hervorragend für die Gestaltung der Sprachkrise eignet. Götsche bezeichnet den Brief, in dem die Autoreflexivität dank Gesprächsbezug niemals total ist, als „proto-literarisch“²⁶¹.

„Dem literarischen Brief ist aber auch das Spiel mit seinem vorliterarischen Ursprung eingeschrieben. Während sich die Erzählung längst als literarische Gattung von der Alltagserzählung abgekoppelt hat, ist dieser Bezug zu außerliterarischen Formen des Sprechens und Schreibens beim Brief noch erhalten.“²⁶²

Ebenso bezeichnet Götsche die Reisebeschreibung etwa auch bei Hofmannsthal²⁶³ als Grenzgattung, die laut Götsche neben den untersuchten Briefen bzgl. der Sprachproblematik Gewicht hat. So schreibt er über die Reisebeschreibung: „Sie eignet sich in ähnlicher Weise wie der Brief zur Verbindung von (Selbst-)Reflexion und Erzählung.“

Diese Feststellungen können auch in Bezug auf Kubins Werk aufschlussreich sein. Denn auch bei der *Anderen Seite* handelt es sich im ersten Teil um eine Reisebeschreibung und der Erzähler und seine Frau durchlaufen eine Reihe von „Schwellensituationen“, ehe sie an ihr Ziel gelangen. Die doppelte Funktion der Gattung des Reiseberichts wird dadurch deutlich,

²⁵⁸ Systematische Sprachreflexion bei Hugo von Hofmannsthal: Etwa in den Aufzeichnungen der Jahre 95/96, poetologische Sprachreflexion in „Eine Monographie“ 1895, „Die Sprache“ 1896, „Macht der Worte im Allgemeinen“ 1896, „Poesie und Leben“ 1896.

²⁵⁹ Ebenso könnte für Kubins *Anderer Seite* argumentiert werden, wie bereits im ersten Teil besprochen, dass es sich weniger um einen schöpferischen „Ausbruch“, als vielmehr das Produkt einer längeren Entwicklung handelt.

²⁶⁰ Diskrepanz zwischen thematischer Sprachkrise und eloquenter Form ihrer Darstellung (vgl. Götsche 1987, S.94)

²⁶¹ vgl. Götsche, S.110

²⁶² Götsche 1987, S.111

²⁶³ „Erinnerung schöner Tage“ 1907, „Augenblicke in Griechenland“ 1908

dass Kubin jedoch mit der Beschreibung der Reise ins Traumreich nicht nur eine phantastische Wirklichkeit schildert, sondern auch seine philosophischen und weltanschaulichen Überzeugungen vermittelt.

4.2.3) Fragmentierung

In vielerlei Hinsicht drückt der Brief eine Zeitsymptomatik aus, die von überindividueller Bedeutung ist. So zeichnet sich vieles an Hofmannsthals Werk und insbesondere an seinem Brief dadurch aus, dass Elemente und Merkmale in denen sich die Sprachkrise äußert, auch bei anderen Autoren anzutreffen sind. Bereits Hewig verweist auf vielerlei Parallelen zwischen Kubins zu Hofmannsthals Werk.²⁶⁴

Noble betont anhand des Chandos-Briefes die Rolle der mathematisch-analytischen Anschauungsweise, die zu einer Atomisierung der Wirklichkeit und dadurch zersetzend auf Identität und Realität wirkt. Während sich die Umwelt im Wandel befindet, bleibt der Mensch und seine Sprache hinter diesem Wandel zurück. Chandos zerfällt, nach seiner Vertreibung aus dem Paradies der Sprache und der Zeit seiner Pläne (Geschichte des Königs Heinrich, Farben und Mythen der griechischen Mythologie aufschlüsseln, Herausgeben einer Spruchsammlung), alles in Teile. „Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile,...“²⁶⁵, klagt Chandos. Die Sprache verstellt schließlich den Blick auf die Wirklichkeit, und die „Einheit von Ich Ausdruck und Ding ist insolchem Maße zerfallen, daß die einzelnen Worte die sich dem geschärften neuen Bewußtsein darbietende, kompliziertere Wirklichkeit nicht mehr treffen.“²⁶⁶

Der „vereinfachende Blick der Gewohnheit“²⁶⁷ spiegelt also eine falsche Wirklichkeit und der Emanzipation der Sprache folgt eine Entfremdung von der Dingwelt.²⁶⁸

4.2.4) Das Staunen

Aus dieser Krise erwächst jedoch ein neues Existenzgefühl, das die Wahrnehmung der Einheit der Dinge und das Staunen darüber umfasst. Der Krise stehen die guten Augenblicke gegenüber, in denen eine Art stummes Paradies der Unmittelbarkeit und der Vollkommenheit erfahren werden kann. Hofmannsthal nennt diese Zustände „Momente der Erhöhung“ oder *Augenblicke*.²⁶⁹

²⁶⁴ vgl. Hewig 1967, S.52, 53

²⁶⁵ Hofmannsthal, Hugo v.: Der Brief des Lord Chandos. Hg. Mathias Mayer. Schriften zur Literatur, Kultur und Geschichte. Stuttgart: Reclam 2000, S.52

²⁶⁶ Noble 1978, S.31

²⁶⁷ Hofmannsthal 2000, S.52

²⁶⁸ vgl. Noble 1978, S31

²⁶⁹ Pestalozzi, Karl: Sprachskepsis und Sprachmagie des jungen Hofmannsthal. Zürich (Diss.): Fritz Frei 1958, S.8

„Der Augenblick ist das Erlebnis, in dem das Ich des Lebens teilhaftig wird. Es tritt aus der Welt der Diskursivität hinaus in einen Bereich jenseits von Raum und Zeit. [...] Die Unmittelbarkeit, von der sich Hofmannsthal wie seine Zeitgenossen des fin du [sic] siècle verlassen weiß, kehrt in diesen Erlebnissen für die Frist eines Augenblickes zurück.“²⁷⁰

Nicht das Denken in Sprache sondern eine Art erlebnishafter Vollzug, „Epiphanie“ bzw. die Wahrnehmung des *Lebens*, das Wahrnehmen eines Momentes in dem die Zeit geradezu aufgehoben scheint, stehen nun im Vordergrund.

„An die Stelle der verlorenen traditionellen, begrifflich verbürgten und sprachlich vermittelten Sinnordnung tritt die momenthafte, sinnlich vermittelte und als bildhaftes Denken greifbare Sinnerfahrung.“²⁷¹

Damit in Zusammenhang ist das Wahrnehmen in Bildern und der Topos einer durch kulturelle Differenzierung verlorenen bildhaft-authentischen Ursprache, der sich auch bei Kubin findet. Jedoch führt ebendiese ursprüngliche bildhafte Wahrnehmung auf Grund ihrer schieren Unmittelbarkeit in Form von Sprache zurück in die Krise, anstatt aus ihr heraus.

„Es hängt mit der Natur der sinnvermittelnden Augenblickserfahrung und mit Chandos' Festhalten an seinem idealistischen Sprachbegriff zusammen, daß die Überwindung der Orientierungskrise in der Erfahrung einer Totalität der Sprache aufbrechenden Sinnbereichs die Überwindung der literarischen Sprachkrise und damit die erneute Legitimation dichterischer Produktion nicht nach sich zieht.“²⁷²

Es lohnt ein Vergleich mit dem zentralen Kapitel, dem Traum im Traum der *Anderen Seite*, in dem nur noch die aufeinander folgenden Traumbilder, in einer Art von Epiphanie geschildert werden und worauf die Zersetzung und der Untergang des Traumreiches folgt. (vgl. Kapitel *Die andere Seite* als Ausdruck der Sprachkrise)

Konitzer²⁷³ betont in Bezug auf die Geschichte der Phänomenologie die Verbindung der Sprachkrise mit der Sphäre der visuellen Wahrnehmung. Die „Haltungsänderung“²⁷⁴ bezieht sich, so Konitzer, auf die bildliche Ebene indem Dinge, die man als wirklich sah, nicht mehr als solche gesehen werden können bzw. werden sollen. Die Regeln der bildlichen Darstellung²⁷⁵ sind für Konitzer Regeln am Rande der Sprache. Das Staunen über das Alltägliche, der neue Blick auf die Welt, stellt eine wichtige Erscheinung im Zusammenhang mit der Sprachkrise dar, die sich auch in Kubins Werk an zahlreichen Stellen findet. Um seine These am Beispiel auszuführen, zieht Konitzer Texte bspw. von Hofmannsthal heran, die die Veränderungen von visuellen Darstellungsmöglichkeiten thematisieren. Er kommt dabei zu

²⁷⁰ Pestalozzi 1958, S.12

²⁷¹ Götsche 1987, S.98

²⁷² Götsche 1987, S.99

²⁷³ Konitzer untersucht in seiner Dissertation die Wende zur Sprache zur Zeit der Jahrhundertwende und zieht dafür Texte die zwischen 1890 und 1910 entstanden sind heran. Als Ausgangsbasis und Grundlage dient ihm dabei die Phänomenologie Edmund Husserls, die zwar noch der Bewußtseinsphilosophie zugehörig, die Thematik der Sprache bereits berührt.

²⁷⁴ Konitzer verwendet Husserls Konzept der Einstellungsänderung um die Entstehung der Phänomenologie und der literarischen Sprachkrise sowie der Entwicklung neuer Medien wie Fotografie und Film damit in Zusammenhang zu setzen.

²⁷⁵ Neben den Texten des genannten Zeitraums bezieht sich Konitzer in seiner Analyse dabei vor allem auf synästhetische Techniken wie Fotografie und Film.

dem Schluss, dass „zwischen den Veränderungen der Sprache über visuelle Gegebenheiten und den Veränderungen von Methoden bildlicher Darstellung enge Zusammenhänge bestehen.“²⁷⁶ Konitzer versteht diesen Zusammenhang als Veränderung von Regeln der Sprache über die Sprache.

4.2.5) Bildlichkeit und „Ursprache“

Bereits Hofmannsthals frühe Sprachreflexionen drücken aus, dass in der Wirklichkeit der Natur nichts Begrenztes ist. Auch Chandos muss erst aus der Sprache „herausfallen“ um die Einheit zu spüren und „in Bildern zu sprechen“. Das Verhältnis von Erlebnis bzw. Erfahrung und Sprache ist Ausgangspunkt der Sprachproblematisierung bei Hofmannsthal.²⁷⁷

Besonders die abstrakten Wörter und die Begriffssprache sind von der Sprachkrise betroffen. Der Chandos-Brief also poetologische Rechtfertigung für die Aufgaben des Dichters²⁷⁸: Die Krise kann im Chandos-Brief nur mit Bildern beschrieben werden, die Arbeit des Dichters muss es daher sein, Bilder zu schaffen. Die Fähigkeit des bildlichen Denkens legitimiert den Dichter.²⁷⁹ Der Dichter wird gleichsam zum Apparat, der die fragmentarischen Momentaufnahmen einfangen will. Der Poet wird zum Mythenbildner und ist das Maß für die horizontbildende Funktion der Sprache.²⁸⁰

Jedoch betont Götsche, dass der Brief als Ganzes nicht auf die Utopie einer Sprache, in welcher die stummen Dinge zum Dichter sprechen, zielt, womit Hofmannsthal den Unmittelbarkeitsglauben hinter sich lässt.²⁸¹

Es kommt nicht zu einer sprachlichen Destruktion sondern zu einer Weiterführung und Wiederaufnahme vorgegebener Gestaltungsformen. Götsche betont vor allem die „Unabgeschlossenheit und (rezeptionsästhetischen) Unabschließbarkeit der literarischen Sprachproblematik“²⁸². So ist der moderne Aspekt des Briefes vor allem in der Verbindung von Sprachproblematik und Erzählen zu sehen.

Hofmannsthals Literaturtheorie greift daher wie die Sprachkritik Mauthners auf ihrer Suche nach „Lösungen“ hinter den Krisenzusammenhang der Jahrhundertwende zurück.²⁸³

²⁷⁶ Konitzer 1995, S.16

²⁷⁷ Referenz einfügen

²⁷⁸ Deutlich ist auch die Nähe von Hofmannsthals Überlegungen zur Sprache zu jenen Mauthners. Beispielsweise wird dem Sprachwandel und historische Überholtheit der Sprache in der Forderung nach Spracherneuerung durch die Dichtung begegnet.

²⁷⁹ vgl. Hofmannsthal, Hugo v.: Bildlicher Ausdruck. In: Der Brief des Lord Chandos. Hg. Mathias Mayer. Schriften zur Literatur, Kultur und Geschichte. Stuttgart: Reclam 2000, S.45 f.

²⁸⁰ vgl. Götsche 1987, S.69

²⁸¹ vgl. Götsche 1987, S.103

²⁸² ebd.

²⁸³ vgl. Götsche 1987, S.141 f.

„Der ‚Chandos-Brief‘ ist weder ein Manifest für das Verstummen der Dichtung, noch die Verkündung einer ‚neuen Sprache‘ der Unmittelbarkeit, noch ein Dokument, das ausschließlich den sozialen Sprachbegriff einer Briefform propagiert. Der ‚Brief‘ bleibt auch in seiner strukturellen Sprachreflexion offen. Seine Modellhaftigkeit für die moderne literarische Sprachskepsistradition beruht gerade auf der Verbindung von existentieller Sprachproblematik und Erzählen.“²⁸⁴

4.3) Rainer Maria Rilke

4.3.1) Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge

Rilkes Malte hat ein ähnliches Rezeptionsschicksal wie jenes des Lord Chandos erfahren und ist daher in seinen Merkmalen bzgl. der Sprachkrise maßgeblich. Im Unterschied zum Chandos-Brief sind die autobiografischen Bezüge im Malte stärker ausgeprägt.

Die Ich-Erzählung besteht aus scheinbar autonomen und losen Aufzeichnungen Maltes, in denen dessen Entfremdungserlebnisse dargestellt werden. Der Struktur von scheinbar beziehungsloser Aneinanderreihung kommt dabei eine besondere Bedeutung zu:

„Das bedeutet wirkungsästhetisch, daß der Leser auf der Suche nach dem inneren Zusammenhang der Aufzeichnungen Maltes Suche nach einem neuen Sinnentwurf wiederholt, die zugleich eine Antwort auf das Krisenerlebnis und eine Rekonstruktion des Erzählens ist.“²⁸⁵

Im Malte kommt es demnach zu einer Verknüpfung des Sprachkrisenmotivs und einer auf das Erzählen bezogenen Sprachskepsis mit der Struktur des Erzählens selbst.²⁸⁶ Einerseits wird also die Sprachproblematik thematisch und andererseits geht sie in die Struktur der Erzählung ein. Damit handelt es sich um die Möglichkeit eines Erzählens, das auf eine krisenhaft veränderte moderne Wirklichkeit Bezug nimmt, ohne reine Erlebnisdarstellung zu sein, sondern eine Verbindung von modellhaftem Erzählen und motivischer Sinnkonstruktion.²⁸⁷

„Die Identität von ‚Protagonist‘ und Erzähler ermöglichen die thematische und motivische Motivation einer Erzählstruktur, deren Hermetik sich durch die Thematisierung der Autoreflexivität des literarischen Werks und die Problematisierung seiner Sprachlichkeit erschließt. Die dargestellte Krise verlängert sich zu einer Sprachkrise, die für das Erzählen produktiv wird, ohne es doch vollkommen unmöglich werden zu lassen.“²⁸⁸

Auch hier lohnt ein Vergleich mit der *Anderen Seite*, in der Erzähler und Protagonist zusammenfallen und der viele der Szenen lose in ihrer Vermittlung scheinen. Autoreflexivität und Fragmentarität wurden bereits als wichtige Charakteristika für *Die andere Seite* genannt. (vgl. Kapitel Der Erzähler)

4.3.2) Sehen

²⁸⁴ ebd.

²⁸⁵ Götttsche 1987, S.117

²⁸⁶ vgl. Götttsche 1987, S.136

²⁸⁷ ebd.

²⁸⁸ Götttsche 1987, S.136

Das Sehen als Inbegriff der veränderten Wahrnehmung spielt im *Malte* eine wichtige Rolle. *Malte* lernt Sehen und damit auch das Staunen. „Einer überraschenden Art des Staunens wurde ich fähig. Herausgerissen aus dem Zusammenhang mit anderen Dingen gewann jeder Gegenstand eine neue Bedeutung.“²⁸⁹ Die Welt selbst wird zu einer Überwältigung und Offenbarung, in der das Schauen zu erlernen ist. Das Sehen ist dabei der Ort der Vermittlung zwischen Subjekt und Wirklichkeit²⁹⁰, also zwischen innerer und äußerer Welt.

Rilke betont das Gefühl der großen Einheit und des Gesamtzusammenhangs im Verhältnis von Innen und Außen, von Gefühlsleben und Verstand. In Rilkes „Weltinnenraum“ korrespondiert das Äußere mit dem Inneren. Alles Gegenständlichen und „Äußerliche“ ist erst durch den Geist erschlossen, da die Welt in ihrer Wirklichkeit ein „Weltinnenraum“ ist.²⁹¹

Auch die finale „Erkenntnis“ der *Anderen Seite*, dass der Künstler sich auch der Außenwelt zuwendet, zwischen Innen und Außen steht, führt zur spezifischen Bedeutung des Begriffes „Leben“ zu Beginn des 20. Jahrhunderts zurück.

Die neue Wahrnehmung des Gesamtzusammenhangs lässt sich auch bei Mauthner, Hofmannsthal und Rilke feststellen. Mit neuen Sprechformen sollte das Lebensgefühl ausgedrückt werden, das „die Verbundenheit des Einzelmenschen mit der Lebenstotalität und den verborgenen Zusammenhang aller Dinge in der großen Einheit“²⁹² umfasste. Das Beobachten und Schauen ist dabei gleichzeitig eine Notwehr-Reaktion für das Subjekt gegen die einströmenden Eindrücke und die „sprechenden Dinge“.

Ebenso wie im *Malte* wird auch in der *Anderen Seite* das Thema Großstadt, Reizüberflutung und Technisierung aufgegriffen und die Dinge beginnen ein Eigenleben zu entfalten. So wird „[d]as Abstrakte, das Metaphorische [...] ebenso konkretisiert wie das Unbelebte. Dagegen wird das Lebendige, das Konkrete entrückt und abstrahiert.“

Auch aus der *Anderen Seite* können zahlreiche Beispiele für diese Umkehrung genannt werden. So etwa die Schachspieler, die im Gegensatz zu einer Reihe von belebten Gegenständen, wie etwa den Häusern, erstarrt sind.

Stoermer zeigt in seinem Artikel zum Thema der Sprachkrise bei Rilke, wie eng das Motiv der Blindheit und der Fähigkeit zu Sehen mit den Möglichkeiten der Erkenntnis und dem Wissen verknüpft ist. „Für das bekannte Motiv aus Rilkes Poetik, den Übergang in den

²⁸⁹ DaS 2009, S.151

²⁹⁰ vgl. Götsche, S.118 f.

²⁹¹ vgl. Brittnacher Hans Richard; Porombka, Stephan; Störmer, Fabian: Poetik der Krise. Rilkes Rettung der Dinge in den „Weltinnenraum“. Hg. Hans Richard Brittnacher, Stephan Porombka, Fabian Störmer. Würzburg: Königshausen und Neumann 2000.

²⁹² Rasch, Wolfdietrich: Aspekte der deutschen Literatur um 1900. In: Zur deutschen Literatur der Jahrhundertwende. Gesammelte Aufsätze. Stuttgart: Metzler 1967, S.48

Weltinnenraum, gibt es ein einfaches und erschreckendes sinnliches Äquivalent: das Erblinden.“²⁹³ Damit einher geht ein Misstrauen gegenüber dem Sehen als Erkenntnisinstrument und andererseits der Verklärung der Blindheit mit der Zuschreibung der Gabe der Prophetie. Auch im Werk Kubins und in der *Anderen Seite* finden sich Darstellungen der Blindheit in zahlreichen Varianten wie etwa das blinde, weiße Pferd, das dem Erzähler in einer Horrorszene in den Kellergewölben der Molkerei begegnet. Oder wie zahlreiche Beispiele aus den Zeichnungen zeigen, wird auch hier das Motiv des Blinden zu einem wahrhaft Sehenden verklärt.²⁹⁴

Das Motiv des Blinden bei Rilke beinhaltet ebenfalls das Leidvolle und Katastrophische. Wie Stoermer zeigt, sind mit dem Motiv Gedanken einer die Mediengrenzen überschreitenden Gestaltung, der Erkundung der Intermedialität und Darstellung des Undarstellbaren verbunden – Und damit auch die Frage nach dem Sagenkönnen und dem Sagbarmachen thematisch.²⁹⁵

4.4) Franz Kafka

Es bestehen verschiedene Parallelen und Verwandtschaftsbeziehungen zwischen dem Werk Kubins und jenem Kafkas, wenn auch der Kontakt zwischen den beiden Künstlern auf ein Treffen eingeschränkt geblieben ist. Jedoch ist es vor allem das Lebensgefühl bzw. die Stimmung in den Romanen, die Kafka und Kubin verbinden. So taucht etwa auch das Wort „kubinesk“, in Anlehnung an „kafkaesk“, des Öfteren in der Sekundärliteratur auf. In diesem Zusammenhang sei auch die Frage nach einer „typisch österreichischen Phantastik“ erwähnt, die etwa Lachinger zum Thema Kubin stellt. Lachinger etwa verweist auf typische Schauplätze und Instanzen, wie Obrigkeiten und Bürokratie, sowie barocke, grotesk-komische, absurde und nihilistische Elemente, die Thematik des Abgrundes, der Psyche und des Traumes als „[...]charakteristische österreichische Konstanten von Grillparzer bis Hofmannsthal, Schnitzler und Freud und bis in unsere Zeit. Die Erfindung des ‚Traumreiches‘ erweist sich als eine genuin österreichische Erfindung.“²⁹⁶

Noble schätzt das Gesamtwerk Kafkas in Bezug auf sein Verhältnis zur Sprache folgendermaßen ein:

„Ist das ganze Werk Kafkas nicht aufzufassen als ein Kampf mit den unzureichenden Mitteln der Sprache gegen das Dunkel, das ihn umgibt – ein Kampf, der gerade wegen der Ungenügsamkeit der (und besonders seiner höchst nüchternen) Sprache gegenüber dem Traumhaft-Ungewissen der Existenz

²⁹³ Stoermer 2000, S.155

²⁹⁴ vgl. Van Zon, S.186, Tafel 14

²⁹⁵ vgl. Noble 1978, S.38

²⁹⁶ Lachinger 1999, S.130

ohne Sieg bleibt? Das Existenzgefühl der Helden vom Prozeß und vom Schloß äußert sich im Leiden am Irrationalen, das nicht nur geistig ungreifbar, sondern auch sprachlich namenlos bleibt.“²⁹⁷

Noble verweist bei der Sprachkrise Kafkas darauf, wie körperliche Symptome wie Ekel²⁹⁸ und Schwindel, Übelkeit und ein Gefühl des Schwebens über dem Bodenlosen eine Rolle im Zusammenhang mit der Gespensterhaftigkeit der Wirklichkeit spielen. Dieses Irrationale erhält bei Kubin sehr viel konkretere Formen, wenn es in Gestalt Pateras in Erscheinung tritt.

4.4.1) Beobachtung und Selbstbeobachtung

Von Hattori wird die Sprachkrise bei Kafka damit charakterisiert, dass das Schreiben in Kafkas Texten immer verborgenes und gleichzeitig zentrales Thema darstellt.²⁹⁹ Im modernen Roman ist Sprache nicht mehr nur Medium, sondern auch Thema und der Gestaltungsakt selbst ist von Interesse. Die Bedeutung, die der Sprachkritik in der Literatur und der sprachskeptischen Haltung zukommt, drückt Kafka selbst folgendermaßen aus:

„Diese ganze Literatur ist Ansturm gegen die Grenze, und sie hätte sich, wenn nicht der Zionismus dazwischengekommen wäre, leicht zu einer neuen Geheimlehre, einer Kabbala, entwickeln können. Ansätze dazu bestehen. Allerdings ein wie unbegreifliches Genie wird hier verlangt, das neu seine Wurzeln in die alten Jahrhunderte treibt oder die alten Jahrhunderte neu erschafft und mit all dem sich nicht ausgibt, sondern jetzt erst sich auszugeben beginnt.“³⁰⁰

Hattori erläutert im Kontext der Sprachkrise auch den Zusammenhang zu Beobachtung und Selbstbeobachtung.³⁰¹ Die Idee der Auflösung des Ichs und der Wunsch nach dem „Tod zu Lebzeiten“³⁰² durch die gänzliche Versenkung in den Schaffensprozess, ist auch Kubins angestrebter Zustand. Noble hebt hervor, dass dieses Verhältnis auch bei anderen Autoren, die er mit der Sprachskepsis in Verbindung bringt, von Bedeutung ist; so verweist er etwa auf Hofmannsthals „Nicht-Leben“ oder analysiert bei Musil die Begriffe der Eigenschaftslosigkeit bzw. Begriffslosigkeit sowie den Gegensatz zwischen Egozentrik und Allozentrik.³⁰³

Der „welt- und selbstnegatorischen Impuls“ stellt, so Treichel, ein produktives Prinzip der literarischen Modernität dar, das auch durch Auslöschungsverfahren Literatur hervorbringt und so zum Produktionsverfahren wird.³⁰⁴ Unter Auslöschung und Selbstnegation in der

²⁹⁷ Noble 1978, S.35

²⁹⁸ Etwa auch die Verzweiflung über die Untauglichkeit der Sprache als Kommunikationsmittel und den damit verbundenen Ekel Chandos.

²⁹⁹ vgl. Hattori, Seiji: Kafka und die Sprachkrise – Zum Hinausspringen aus der Totschlägerreihe –. In: Sprachproblematik und ästhetische Produktivität in der literarischen Moderne. Beiträge der Tateshina-Symposien 1992 und 1993. Hg. von der Japanischen Gesellschaft für Germanistik. München: iudicum Verlag 1994, S.29

³⁰⁰ Kafka, Franz: Tagebücher 1910-1923. Kapitel 14. 16.01.1922. Hg. Max Brod. Fischer Taschenbuch Verlag 1976.
<http://gutenberg.spiegel.de/buch/162/14> (abgefragt am 24.05.11)

³⁰¹ vgl. Hattori 1994, S.32

³⁰² Friedländer 1986, S.12

³⁰³ Noble 1978, S.30 f.

³⁰⁴ vgl. Treichel 1995, S.7

literarischen Tätigkeit versteht Treichel dabei nicht nur Produktionskrisen oder Lebenskrisen sondern auch die Thematik vom „schriftlosen, sprachlosen und leblosen Zustand“³⁰⁵.

Der selbstnegatorische Impuls bringt Literatur hervor, bringt sie jedoch auch zum Versiegen. Sowohl das Schnell- und Vielschreiben aber auch das aussetzende Schreiben wird so Treichel, dort virulent „wo der Referenzcharakter der Sprache subjektiv und der Erfahrung nach in Frage steht und ihr Zeichencharakter zum Leidensfaktor wird“³⁰⁶.

Der Gegensatz zwischen Innen und Außenwelt, der Begriff der Ganzheit und der Wunsch nach Deckung von Inhalt und Form rücken erneut in den Mittelpunkt. Die Literatur der Sprachkrise schreibt dabei dem Wort die Eigenschaft zu, diese Ganzheit in gewisser Weise zu zerstören. Ebenso wie Nicht-Darstellbarkeit und Unaussprechlichkeit die verhindern, dass bestimmte Dinge zu Worte werden.“³⁰⁷ So auch das Bedürfnis Kafkas danach die Worte mit sich selbst auszufüllen, die er in seinem Tagebuch äußert.

„Meine Kraft reicht zu keinem Satz mehr aus. Ja, wenn es sich um Worte handeln würde, wenn es genügte, ein Wort hinzusetzen und man sich wegwenden könnte im ruhigen Bewußtsein, dieses Wort ganz mit sich erfüllt zu haben.“³⁰⁸

4.5) Expressionismus

4.5.1) Sprachmystik und Wortmagie

Erst mit dem Expressionismus gelangt die Sprachkrise zur vollen Auswirkung auf die Sprache.³⁰⁹ Im Expressionismus ist das Wort „[...] abgelöst von aller Beziehung auf die Wirklichkeit der vorhandenen Welt“ und es kommt im Hochexpressionismus zu einer „Durchstoßung des syntaktischen Zusammenhangs als Ausdruck der absoluten Ungebundenheit von Wort und Bild“³¹⁰. Damit einher geht eine Form von mystischer Sprachhaltung und „Sprachfeier“.

„Die Krise der dichterischen Mittel, wie wir sie jetzt erleben, begann schon im späten neunzehnten Jahrhundert. Sie entstand aus dem Gewahrwerden der Lücke zwischen dem neuentdeckten Sinn für psychologische Realitäten und den alten Bräuchen rhetorischer und poetischer Darlegung. Um den Bewusstseinsreichtum, der sich der modernen Wahrnehmungskraft auftat, zu artikulieren, suchte eine Anzahl Dichter, aus den überlieferten Grenzen von Syntax und Dichtung auszubrechen.“³¹¹

Zu Grunde liegt der mystischen Anschauung ein Sprachbewusstsein, das nicht total ist und der Gedanke, dass gewissermaßen hinter die Sprache zurückgegangen werden kann.

³⁰⁵ Treichel 1995, S.8

³⁰⁶ ebd.

³⁰⁷ Noble 1978, S.35

³⁰⁸ Kafka, Franz: Tagebücher 1910-1923. Kapitel 2. 27.12.1910. Hg. Max Brod. Fischer Taschenbuch Verlag 1976.
<http://gutenberg.spiegel.de/buch/162/14> (abgefragt am 24.05.11)

³⁰⁹ vgl. Noble, S.40

³¹⁰ Noble 1978, S.40

³¹¹ Steiner, George: Der Rückzug aus dem Wort. In: Sprache und Schweigen. Essays über Sprache, Literatur und das Unmenschliche. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1969, S.64

Die Überbrückung der Kluft zwischen neuer Wirklichkeit und Sprache erfolgt durch die Arbeit am Nichtsprachlichen, in der Annäherung an Mystik, das Ikon, an Musik oder Schweigen.³¹² Da die Gegensätze nicht in den Dingen sondern in der Sprache liegen, kann Einheit erlebt werden. Auch in der Sprachtheorie trifft die Wissenschaft zu Beginn des 20. Jahrhunderts auf die Mystik, wie etwa bei Mauthner³¹³.

„In dem fragwürdigen Sprung aus der Sprache treffen sich bei Mauthner Wissenschaft und Mystik als die zwei Wege, auf denen der Ausbruch aus dem totalen Horizont der Sprache gesucht wird.“³¹⁴

Noble zeigt, wie Sprachfeier und Sprachskepsis sowie Sprachliebe und Sprachverleugnung oftmals eine enge Verbindung eingehen. So wird beispielsweise zwischen Formen von Sprachskepsis, Sprachvertrauen, Sprachfeier, Sprachzweifeln, und der Sprachkritik eines Autors als den „Ausdrucksformen seines Sprachbewusstseins“ gesprochen. All diese Erscheinungen und Äußerungen des Sprachbewusstseins können dabei als Teil der Sprachkrise oder ihrer Überwindung verstanden werden.³¹⁵ So etwa führt Noble das Beispiel Hofmannsthals an, dessen Sprachbewusstsein sich zwischen diesen „Extremen“ bewegt.

„Schon beim sprachskeptischen Hofmannsthal sowie bei mehreren seiner Zeitgenossen begegnet uns also nicht nur das bestürzende Erlebnis einer Sprache, die den vereinfachenden Blick der Gewohnheit enthält und daher den Zugang zu Wirklichkeit verstellt, sondern auch eine dem Skeptizismus unversöhnlich entgegengesetzte positive, manchmal *mystische* Sprachhaltung.“³¹⁶

Hans-Joachim Mähl erläutert in „Die Mystik der Worte – Zum Sprachproblem in der modernen deutschen Dichtung“³¹⁷ von 1963 die Dialektik von Sprachskepsis und Sprachfeier. Es wird dabei die Tradition einer Sprach-Mystifikation³¹⁸ mit dem Chandos-Erlebnis als Kern moderner dichterischer Sprachreflexion beschrieben und die Suche nach einer unbekannten Sprache als Teil einer „mystischen“ Tradition bzw. autonomen Sprachwelt des Dichters.³¹⁹

4.5.2) Grenzüberschreitung

In der Literatur der Avantgarde kommt es zu einer Überschreitung von Gattungsnormen und Grenzüberschreitungen in Hinsicht auf andere Kunstsparten wie etwa der bildenden Kunst. Der Verbindung von Text und Bild und der Visualisierung von Literatur kommt dabei eine

³¹² Steiner 1969, S.44

³¹³ Ein weiteres Beispiel ist Gustav Landauers „Skepsis und Mystik“ von 1903, das auf Mauthners Arbeiten aufbaut und besonders auch für die literarische Sprachreflexion und Spracharbeit wichtig ist. Laut Götsche liegt Landauers Fruchtbarkeit für die Literatur vor allem an der Verknüpfung von ‚wissenschaftlich‘ legitimerter Mystik, kulturkritisch abgesicherter Sprachskepsis und sprachreflexiver Poetik. (vgl. Götsche 1987, S.63)

³¹⁴ Götsche 1987, S.60

³¹⁵ vgl. Götsche 1987, S.20

³¹⁶ Noble 1978, S.41

³¹⁷ Mähl, Hans-Joachim: Die Mystik der Worte - Zum Sprachproblem in der modernen deutschen Dichtung. In: Wirkendes Wort 13 (1963), S. 289-303.

³¹⁸ vgl. Götsche 1987, S.9

³¹⁹ Kritik Götsches an Mähls Ansatz umfasst, dass bei einer Subsumption unter „Mystik der Worte“ es nicht deutlich ist, wie 1.) Wirklichkeitserfahrung, 2.) Sprachbegriff, 3.) dichterische Reflexion bei versch. Dichtern zusammenhängen.

wichtige Bedeutung zu. Die Jahrhundertwende entdeckt die visuelle Materialität des Wortes für sich.³²⁰

Es kommt zu einer „De-Semantisierung“³²¹ als sich die Sprachkritik in der Kunst weiter in Richtung intermedialer Grenzüberschreitungen entwickelt. So etwa in der Konkreten Poesie, der Visuellen Poesie oder der Lautdichtung, die allein das Material der Literatur, also Lettern und Wörter einsetzt, dabei jedoch auf herkömmliche Sinnstiftung verzichtet. Die traditionell gültige Bindung zwischen Signifikat und Signifikant wird dadurch in Frage gestellt und Wörter werden als beliebige Zeichen oder Laute verstanden, deren „Bedeutung“ durch Übereinkunft und Tradition zustande kommt.³²²

Der Expressionismus schafft sich seine eigene Bildsprache, die in ihren Symbolen in das Sprachmagische und -mystische gesteigert ist.³²³ Worte, die das Wesen der Dinge besser zu treffen scheinen, sollen dazu beitragen, die Sprachnot in der Begriffssprache zu überwinden. Besonders in der expressionistischen Lyrik wird das einzelne Wort zum Ausdrucksträger dieser Vision.

„[...] einerseits haben die Expressionisten in ihren Dichtungen den Untergang der überkommenen Sprache angekündigt oder an diesem gelitten; andererseits haben sie im Glauben an eine bessere Zeit und einen neuen Menschen eine neue, religiöse Sprache zu schöpfen versucht.“

4.5.3) Expressionistisches Erzählen

Die Sprachkrise berührt Fragen nach der ästhetischen Repräsentation, sowie den Möglichkeiten und Grenzen des begrifflichen und poetischen Redens, nach dem Verstummen ebenso wie nach Konzepten eines neuen, anderen Sprechens und Schreibens.³²⁴

Die andere Seite bezeichnet Donahue als einen der ersten expressionistischen oder quasi-expressionistischen Romane.³²⁵ So benennt etwa Donahue das allegorische und parabolische Erzählen als typisches Merkmal des expressionistischen Erzählens.

„The title and subject matter suggest a subtle and carefully crafted allegory about the ‚other side‘ of human experience, the dream self and the oneiric realm presented with visionary power. Related to it is the idea of the dual nature of God, specifically about the nature of Patera, borrowed from ancient Gnosis, and more directly from Jakob Böhme. In the novel the idea manifests itself in the mysterious founder of a utopian / dystopian dream colony, who struggles against a satanic opponent, but who carries within his own soul a diabolical component as well. With allegorical clarity, these linked ideas appear as the visionary content of the narrated sequence of events.“³²⁶

³²⁰ vgl. Fähnders 2009, S.115

³²¹ Fähnders 2009, S.195

³²² Fähnders 2009, S.194 f.

³²³ vgl. Noble 1978, S.45

³²⁴ vgl. Fähnders, Walter: Das Wort – Destruktion und Neukonzeption zwischen Jahrhundertwende und historischer Avantgarde. In: Krise und Kritik der Sprache. Literatur zwischen Spätmoderne und Postmoderne. Hg. von Reinhard Kacianka, Peter V. Zima. Thübingen, Basel: A. Francke Verlag 2004, S.105 f.

³²⁵ Donahue, Neil H.: A companion to the literature of German Expressionism. Rochester, NY [u.a.]: Camden House 2005 (= Studies in German literature, linguistics and culture), S.81

³²⁶ Donahue 2005, S.81

Kubins Verwendung der Allegorie wie bei Meyrink und Kafka, mit denen Kubin verglichen wird, wird demnach als Merkmal der expressionistischen Prosa gewertet; stilistisch zählt jedoch, wie Donahue schreibt, Kubin nicht zum Expressionismus. Krisenhafte Bewegungen einer Sprache, die nach Metaphern tastet, finden sich bei Kubin nur in Ansätzen („Am Bahnhofs Fraß der Sumpf.“³²⁷), so schreibt auch Donahue:

„The general stylistic features of Expressionist prose (parataxis, ellipsis, syntactic distortion) do not apply to the narrative styles of Kafka, Meyrink, Kubin or Musil. Here, syntactic complexity and subordination still remain the rule.“³²⁸

Jedoch gilt dieser Ausschluss nicht für expressionistische Erzählperspektive, -form oder -struktur. Die allegorische Darstellung eines dualistischen Gottes in der *Anderen Seite* und im Besonderen das Zusammentreffen von Idee und Form bei der formalen Gestaltung des Romans, auf das beispielsweise auch Rhein („fusing idea and form“³²⁹) hinweist, sind hingegen „moderne Aspekte“. Im nun Folgenden dritten Teil dieser Arbeit sollen daher die Struktur des Romans und die verschiedenen Ansätze der Sekundärliteratur diese zu beschreiben, näher untersucht werden.

³²⁷ DaS 2009, S.249

³²⁸ ebd.

³²⁹ Rhein 1989, S.37

Teil 3: Wort und Bild

1.) Der Traum und die Gestaltung des Traumreiches

1.1) Das Traumreich

Die Frage, was genau als oder mit der andere[n] Seite bezeichnet ist, erweist sich als äußerst schwierig, da sich die Form der *Anderen Seite* als sehr offen für unterschiedliche Auslegungen erwiesen hat. Ein wichtiges Element nicht nur der Interpretationen der *Anderen Seite*, sondern auch der künstlerischen Arbeit Kubins ist es, diese im Zusammenhang mit der Thematik des Traumes und des Traumhaften auszulegen.

Laut Geyer ist ein traumartiger, schöpferischer Zustand zwischen Bewusstheit und Unbewusstheit zentral für Kubins Selbstverständnis als Künstler und die Entstehung seiner Werke. Brandstetter nennt den Einsatz von Trauminhalten und Traumbildungsmechanismen sowie die allgemeine Tendenz von Kubins Zeit, sich den Nachtseiten des rationalen Bewusstseins zuzuwenden, als Elemente aus dem Bereich des „Generalnenners Traum“ für Kubins Schaffen.³³⁰

Als Zentralbegriff der Epoche rund um die Entstehungszeit von Freuds Traumdeutung und Schlüsselbegriff der Dekadenzliteratur fungiert der Traum als das Schlüsselwort, das mit dem Gefühl der Entfremdung und dem Gefühl, die Dinge nicht mehr beschreiben zu können, einhergeht. „Man hat ein Gefühl dafür, aber das Wort versagt“³³¹ schreibt etwa Kubin über seinen Versuch in das Unbekannte und Unbenannte und dessen Geheimnisse vorzudringen. „Die Sprache der Dichtung hat sich auf die Suche nach etwas begeben, das verdunkelt bleibt und nicht eigentlich auszudrücken ist; an dessen Mitteilbarkeit gezweifelt werden muß.“³³², bemerkt Noble über die Dichtung zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Kubin reiht sich mit der Gestaltung eines Traumreiches in eine literarische Tradition ein.

„In Meyrink's novel the narrator is in a state between waking and sleeping ; Hoffmann in *Ritter Glück* speaks of the 'Kingdom of dreams'; Nerval in *Aurélia* describes the 'dream world' as a 'second life' ; and Poe writes about the 'visions of that country of true dreams'.”³³³

So verbindet das Thema des Lebenstraumes und die Décadente Gleichung das Leben als Traum und Spiel aufzufassen, sowie die Metapher von der Welt als Theater, Kubin mit einer Reihe von Schriftstellern. Hanns Sassmann weist auf die „typisch österreichische“ Komponente der Thematik.³³⁴

³³⁰ vgl. Brandstetter 1980, S.255

³³¹ Kubin, Alfred: *Vom Schreibtisch eines Zeichners*. Mit 72 Zeichnungen. Berlin: Riemerschmidt 1939, S.206 zitiert nach Hewig 1967, S.69

³³² Noble 1978, S.11

³³³ Rhein 1989, S.47

³³⁴ Sassmann, Hanns: *Das Reich der Träumer. Eine Kulturgeschichte Österreichs vom Urzustand bis zur Republik*. Berlin: Verlag für Kulturpolitik 1932.

Assmann sieht hingegen gerade in diesem Punkt die Individualität von Kubins Kunst begründet und verweist auf dessen absolut individuellen geistig-künstlerischen Komplex, der sich auf das Dazwischenliegende, das Ungewisse, Zwitterhafte, Dämmrige und Traumartige konzentriert.³³⁵

Jedoch ist es nicht nur die Thematik des Traumes, die *Die andere Seite* gestaltet, sondern die Struktur des Traumes soll, laut Rhein, durch den Roman nachvollzogen werden. Rhein beschreibt den Roman bestehend aus drei Teilen, die sich mit drei Phasen zwischen Wachen und Schlaf parallelisieren lassen.³³⁶ Viele der Autoren, wie etwa Hewig oder Brunn³³⁷, analysieren die Gliederung des Romans ebenfalls als die eines Nachtraumes, der den Vorgang vom Einschlafen bis zum Aufwachen schildert. So wird auch im Folgenden davon ausgegangen, dass es Kubin mit der von ihm gewählten Erzählperspektive gelingt, die Struktur und Qualität des Traumes nachzuzeichnen.

„Throughout the novel it is the dream itself that Kubin wishes to emphasize rather than the narration of a particular dream's content“³³⁸

1.2) Sprache des Traumes

Es stellt sich also wie für viele Künstler seiner Zeit auch für Kubin die Frage, wie es möglich ist, innere Bilder sowie den Inhalt von Träumen und des Unterbewussten zu kommunizieren und die paradoxe Problematik, etwas ausdrücken zu wollen, über das eigentlich nicht mehr gesprochen werden kann. *Die andere Seite* stellt gewissermaßen die produktive Verwendung von ebendiesem literarischen Topos dar. Auch für Kubin, wie für die Literatur der Sprachkrise, wird so der Zusammenhang zwischen Epiphanie, Unaussprechlichkeitstopos und der Darstellung des Schweigens relevant.

Als „Traumkünstler“³³⁹ versuchte Kubin, so Hewig, „unmittelbare Traumstücke“ zeichnerisch einzufangen, erkennt jedoch die Unmöglichkeit eines solchen Unterfangens.³⁴⁰ So sind vor allem die frühen Arbeiten Kubins noch stärker durch ein Aufgreifen rein inhaltlich-motivischer Traumbilder mit starker, teils schockierender Symbolik gekennzeichnet. Es kommt zur Niederschrift der *Anderen Seite* und die Frage stellt sich, ob in der *Anderen Seite* oder mit der Psychografie eine Vorwegnahme des französischen Surrealismus erfolgt. Hewig betont, dass Kubin kein „reiner Registrierapparat“ des Unterbewussten ist, sondern hebt die

³³⁵ vgl. Assmann 1999, S.87

³³⁶ vgl. Rhein 1989, S.26 ff.

³³⁷ vgl. Brunn, Clemens: Der Ausweg ins Unwirkliche. Fiktion und Weltmodell bei Paul Scheerbarth und Alfred Kubin (2. durchgesehene und aktualisierte Auflage) Hamburg: Igel Verlag 2010 (Zugl. Diss. Univ. Heidelberg, 1999), S.184

³³⁸ Rhein 1989, S.29

³³⁹ Hewig 1967, S.61

³⁴⁰ Hewig 1967, S.65

Eigenständigkeit seiner Kunst hervor und behandelt damit *Die andere Seite* als Werk eines selbstständig komponierenden und formenden Künstlers.

„Kubin verharret nicht im Bannkreis des Unterbewussten, diesem Nährboden seiner Kunst, sondern vollzieht ordnend und gestaltend den Durchbruch zu allgemeingültiger und allgemeinkommunizierbarer Aussage.“³⁴¹

Es sind also nicht nur „Techniken“ wie Automatismen oder die Unmittelbarkeit, die bei dem Versuch der Abbildung des Unterbewussten und der Träume eine Rolle spielen. So hält Brandstetter jedoch die Idee, dass Kubin komponierende Traumgesetze (Verschiebung, Verdichtung, etc.) aufgreift, für eine Vorwegnahme des Programmes der Surrealisten.³⁴²

Kubin selbst beschreibt seine zeichnerische Tätigkeit als zwischen der Formgebung und dem Inhaltlichen befindlich, zwischen Konkretisation und Abstraktion. Dem Bewusstsein, der Sprache und dem Wort kommt also eine entscheidende Rolle zu: „Als Schauender hingegen, als Zeichnender tätig, zerlege ich die Vision, baue sie von neuem auf, und versuche, so gleichsam ein geklärtes Traumbild zu formen.“³⁴³

Die Frage nach einer Sprache des Unterbewussten ist hierbei zentral. Laut Freuds Traumdeutung wird im Traum das Denken in Worten vom Denken in Bildern bzw. von einer Art Bildersprache oder Tönen abgelöst. Für Van Zon bleibt mit dem geschriebenen Traum jedoch ein Paradox bestehen, zwischen der Unmittelbarkeit des wahrgenommenen „Gesamtzusammenhangs“ und der Vermitteltheit von dessen Beschreibung.

„The structure of the cyclical relatedness in an unrelated world conforms to content and structure of the dream. Kubin incorporates these structures into his graphic and written work. The written dream, however, presents somewhat of a paradox, since Freud believed that in the dream all of the linguistic instruments of subtle thought are dropped and abstract terms are taken back to the concrete.“³⁴⁴

Bei dem Versuch jedoch durch die Bildbeschreibungen in der *Anderen Seite* die Struktur des Traumes, der Schlaf- und Wachzustände bzw. das Verhältnis von Bewusstheit und Unbewusstheit darzustellen, ist die „Selbstreflexion“ der Literatur über die „Sprache des Traumes“ unumgänglich.

1.3) Psychoanalyse

Freuds Theorien haben großen Einfluss auf das sprachphilosophische Denken im 20. Jahrhundert geübt. Die Psychoanalyse hat dazu beigetragen, dass in der modernen Literatur die Sprache die in Realität umschlägt und Realität die auf Sprache gegründet ist zunehmend thematisiert wird.

³⁴¹ Hewig 1967, S.68

³⁴² Brandstetter 1980, S.258

³⁴³ Kubin, Alfred: „Rhythmus und Konstruktion“. In: Der Piperbote für Kunst und Literatur, Jg. I. München: Piper 1924, S.76 zitiert nach Hewig 1967, S.66

³⁴⁴ Van Zon 1991, S.68 f.

„Durch die Einsichten der Psychoanalyse in die untergründige Besetztheit aller menschlichen Äußerungen mit nichtbewußten Bedeutungen und Beziehungen sind die Wörter in unerhörtem Maße plastisch und gleichzeitig labil geworden.“³⁴⁵

Ob Kubin die Traumdeutung Freuds gelesen hat, ist nicht gesichert.

„Wer eine Erklärung sucht, halte sich an die Werke unserer so geistvollen Seelenforscher.“³⁴⁶, schreibt Kubin im ersten Kapitel der *Anderen Seite*. Mehrfach wurde auch darauf hingewiesen, dass die Gesetze, nach denen der Traum in der *Anderen Seite* gebildet ist, den Gesetzen der Traumbildung nach Freud (Kategorien der Verdichtung, Tagesreste, etc. ...) entspricht.

„Durch den Schwager Oscar A. Schmitz, der der Psychoanalyse sehr nahe stand, dürfte Kubin schon relativ früh mit der 1900 erschienenen *Traumdeutung* Freuds in Berührung gekommen sein. Eine gewisse Vertrautheit mit der Psychoanalyse zum Zeitpunkt der Abfassung des Romans muß wohl vorausgesetzt werden.“³⁴⁷

Wenn auch nicht restlos geklärt ist, ob Kubin die Traumdeutung Freuds gelesen hat, so ist es leicht ersichtlich, dass sich trotz Kubins tendenziell ablehnender Haltung gegenüber der Psychoanalyse, viele Berührungspunkte ergeben. So etwa die Annäherung in Kubins Werk an den Bereich des Unterbewussten oder dessen Faszination für den Mesmerismus.

„He had always been drawn to the world's mysteries rather than its tangible realities, and now felt free to abandon the limited world of pure observation to elucidate the invisible world of the subconscious mind.“³⁴⁸

Rhein konzentriert sich in seiner Analyse vor allem auf das Verhältnis von Text und Bild und der Rolle des Traumes in Kubins Werk. So ist es die Struktur des Traumes, wenn auch in einer weit weniger rationalen Hinsicht als in der Psychoanalyse, die für Kubin von Interesse ist. Rhein deutet an, dass das Werk selbst eine Art von erfolgter Psychoanalyse darstellt, wenn er *Die andere Seite* als “symbolic exploration of the mind” bezeichnet.

„By giving form to the dream vision the artist-narrator has accomplished what Kubin personally achieved through his writing of *Die andere Seite*. He has sustained in his memory the details of the dream, has been able to recall these details to his conscious mind, and has succeeded in giving them a form and a meaning that remain linked to the world both of dream and awakening.“³⁴⁹

Kubin kommt letztlich zu dem Ergebnis einer Verbindung von Text und Bild. Vor allem bildet Kubin mit seiner Kunst das Verhältnis von Wahrnehmungsbildern, inneren Bildern und ihrem Verhältnis zum sprachlichen Bewusstsein. Die Sprache und das von der Sprache abhängige Bewusstsein sind daher die Themen Kubins. Im Folgenden sollen daher Elemente aus der Handlung eine nähere Betrachtung erfahren und auf ihr spezielles Verhältnis von Wort bzw. Text und Bild untersucht werden.

³⁴⁵ Noble 1978, S.27

³⁴⁶ DaS 2009, S.9

³⁴⁷ vgl. Geyer, S.121

³⁴⁸ Rhein 1989, S.43 f.

³⁴⁹ Rhein 1989, S.33

2.) Die andere Seite als Ausdruck der Sprachkrise

2.1) Einladung ins Traumreich

Die Reise ins Traumreich ist durch eine Reihe von Schwellensituationen geprägt, in denen jeweils das Verhältnis von Wort und Bild eine wichtige Rolle spielt. Etwa als der Bote Gautsch mit dem Bildnis Pateras erscheint, das dem Zeichner und seiner Frau den Zutritt zum Traumreich erst ermöglicht. Schon das erste Kapitel lohnt daher einer näheren Betrachtung bzgl. der Rollen, von Wort bzw. Text und Bild. „Der Besuch“ bringt sowohl dem Zeichner als auch dem Leser nicht nur die Grundidee des Traumreiches näher, sondern stellt auch einen zentralen Schlüssel zum Verständnis des Romans dar.

„An das Bild glauben sie aber wohl?“³⁵⁰ spricht Gautsch zum Zeichner, nachdem ihn dieser wegen seiner haarsträubenden Geschichte beinahe für verrückt hält. Das Bild und der Blick Pateras überzeugen den Zeichner jedoch: „Ein seltsames Unbehagen erfaßte mich jetzt – eiskalt starrte dieses schöne Gesicht mich an. In diesen Augen konnte man sich verfangen, es war etwas Katzenhaftes darin.“³⁵¹

Insgesamt stellt das Bild sich als das stärkere Überzeugungsmittel im Vergleich zu „bloßen Worten“ heraus, wenn der Zeichner in der nächsten Szene anmerkt: „Es stand für mich fest, daß er mit Patera in irgendwelchen Beziehungen stehen müsse, und augenscheinlich war an dem Traumreich etwas Wahres. Vielleicht habe ich alles falsch aufgefasst, zu wörtlich genommen?“³⁵²

Im Gegensatz zum Bild, wird der mündlichen Berichterstattung der „Aufschneider und Märchenerzähler“³⁵³ Misstrauen entgegengebracht. Ebenso verhält es sich mit Erzählungen: „Hört man von einer Sache erzählen, welche wunderbar ist und vom alltäglichen weit abliegt, so bleibt immer ein ungelöster Zweifel in uns. Und das ist recht gut. Wäre man sonst ein Belustigungsobjekt für jeden guten Erzähler oder den nächstbesten Betrüger. So aber wirkt eine Tatsache weit stärker als eine Mitteilung.“³⁵⁴

Auch der Scheck, den der Zeichner erhält, „wirkt gründlicher als die Erzählung“³⁵⁵ bei der Überzeugungsarbeit, die er vor einer Übersiedelung ins Traumreich gegenüber seiner Frau leisten muss. Die im Gegensatz zum Zeichner in der Realität verankerte Frau bleibt zunächst

³⁵⁰ DaS 2009, S.15

³⁵¹ DaS 2009, S.18

³⁵² DaS 2009, S.18

³⁵³ DaS 2009, S.17

³⁵⁴ DaS 2009, S.26

³⁵⁵ DaS 2009, S.28

skeptisch und erst durch die Kombination von Scheck, Bild und der mündlichen Überzeugungskraft des Zeichners gelingt es ihm sie zu überzeugen.

„Sie war nun wieder heiter, getröstet und beschäftigt mit den praktischen Fragen der Übersiedlung. Ich hingegen fühlte mich schon ganz als Traumensch und fabulierte darauf los... Immer wieder sah ich das Bild und den Scheck an und verliebte mich in beide ein wenig...“³⁵⁶

Wichtig sind der Glaube des Zeichners an das Bild und der Glaube an Patera, dessen Medium das Bild ist und die schließlich dazu beitragen, dass der Erzähler im Traumreich besser mit den Gesetzen des Traumreiches zurecht kommt, als seine Frau.

2.2) Reise ins Traumreich

Auch bei längerer Reisedauer vermindern sich diese „Sprachprobleme“ nicht, als der Zeichner anmerkt „Die Aufregung wuchs. Es war Abfahrtszeit. Rückwärts wurden große Ballen Seidenstoffe verladen. Jedesmal beim Heben gab es ein komisches Wort. Ich verstand immer ‚Quark!‘“³⁵⁷ Schließlich gibt sich der Zeichner damit zufrieden nur noch Bild und Beschreibung miteinander zu vergleichen. Danach gefragt wie ihm das „malerische Bild“ gefalle, antwortet der Erzähler nur noch „trocken“: „Ich konstatiere die Richtigkeit der Reisebeschreibungen.“³⁵⁸

Immer wieder dient das Bild auf der Reise als Legitimation, wohingegen die Sprache und die Stimme des Zeichners, im Gegensatz zu der seiner Frau, von genauer Beobachtung zeugt. „Ich sah schon besser“³⁵⁹ heißt es etwa, als der Erzähler das für das Traumreich typische „Sehen“ lernt. Ehe sie das Tor des Traumreiches passieren, reicht er seiner Frau wortlos den Arm. Als sie das Tor durchschreiten, das ins Traumreich führt, stehen die Traumleute isoliert voneinander einem „namenlosen Höheren“³⁶⁰ gegenüber.

„Die Hilfesuchenden können einander nicht helfen, denn angesichts des Übermächtigen ist der eine so hilflos wie der andere; sie können sich nur ‚wortlos‘ den Arm reichen, eine Gebärde, die mit ihrer menschlichen Wärme, die sie verbreitet, das Fatale für den Augenblick zu überstrahlen vermag.“³⁶¹

Im Gegensatz zur Frau und ihrem Realitätsbezug gelingt dem Zeichner der Übergang in das Traumreich besser.

2.3) Das Traumreich

³⁵⁶ DaS 2009, S.29

³⁵⁷ DaS 2009, S.37

³⁵⁸ DaS 2009, S.37

³⁵⁹ DaS 2009, S.46

³⁶⁰ Hewig 1967, S.125

³⁶¹ Hewig 1967, S.125

Nur die „eminenter geschärften Sinnesorgane“ befähigen zum Erfassen des Traumreiches und der „Weltenbasis“ die von den Traumleuten „keinen Augenblick“ außer Acht gelassen wird. Das Wort/die Sprache ist daher nicht im Stande diese „Stimmungen“ in denen die Traumleute leben zu beschreiben.

„Auf die Frage: was geschieht eigentlich im Traumlande? wie lebt man dort? müßte ich schlechterdings schweigen. Ich könnte Ihnen nur die Oberfläche schildern, aber zum Wesen des Traummenschen gehört es ja gerade, daß er in die Tiefe strebt.“³⁶²

Mit dem Leben in Stimmungen geht auch eine Form der Abgeschlossenheit voneinander einher, denn es „[...] glaubt der Träumer an nichts als an den Traum – *an seinen Traum*.“

Nach der Reise leben der Zeichner und seine Frau in der seltsamen, immer im Dämmerlicht gelegenen Stadt namens Perle und der Leser erfährt von ihrem alltäglichen Leben dort. In mancherlei Hinsicht entsprechen die Gesetze des Reiches jenen der Realwelt, in anderer Hinsicht tragen sie phantastische Züge.³⁶³ Der Kunst, vor allem der zeichnerischen, kommt im Traumreich ein hoher Stellenwert zu und es gelingt dem Zeichner auch bald einen Beruf beim „Traumspiegel“ zu erlangen. Das Glück des einzelnen „Träumers“ hängt von Zufällen und der Willkür des Schicksal bzw. Pateras ab und, an Kafkas Schloß erinnernd, herrschen verworrene Zustände in der Bürokratie. Die Kommunikation aus dem Traumreich funktioniert daher nicht, als bspw. der Zeichner einen Brief an einen Freund außerhalb des Traumreiches schicken will und diesen als unzustellbar zurück erhält.

“Manchmal kömmt es mir durch den Kopf; *Stimmung ist alles*. Sie will der Gott im Busen.“³⁶⁴ Die Traumleute leben in Stimmungen und wie in Hofmannsthals Essay Gabriele d’Annunzio erleben sie das Lebens nicht als einer Kette von Handlungen sondern von Zuständen. Dies entspricht dem Gefühl der Selbstentfremdung. So beschreibt auch Kubin sein eigenens Lebensgefühl in einer ähnlichen Weise, wie bereits zu Beginn der Arbeit bemerkt:

„Das ausgeprägte und deutliche Gefühl immer nichts als Zuschauer zu sein trat allmählich auf. – Anfangs war es nur das Essen und trinken, die groben Geschlechts- und Körperfunktionen die mir merkwürdig grotesk, sonderbar zwangsartig erschienen. Gewißermaßen gar nicht mit mir verbunden, diese Fremdgefühle erstreckten sich dann immer auf weitere Dinge. – z. Bsp. mitten im Sprechen hielt ich auf Momente inne, – zu erstaunt über den Klang meiner Stimme. – ja mein eigener Leib sogar wurde mir zu einer seltsamen unbekannten Sache, welche eigentlich genauso gut auch anders geformt sein konnte.“³⁶⁵

2.4) Kommunikationslosigkeit

³⁶² DaS 2009, S.12

³⁶³ DaS 2009, S.53

³⁶⁴ Kubin, Alfred: Tagebuchaufzeichnung vom 11.12.23. In: Tagebücher. Unveröffentlicht. Im Besitz des Kubin Archivs Hamburg. zitiert nach Hewig 1967, S.51

³⁶⁵ Skizzenbuch. Original im Oberösterreichischen Landesmuseum Linz, Inv.-Nr. Ha 6380, Bl. 52, r, v. zitiert nach Geyer 1995, S.117

In der *Anderen Seite* finden sich viele Stellen, an denen Kommunikationslosigkeit, ein Nebeneinanderher- und Aneinandervorbeireden herrscht.

So etwa in den Szenen, die sich im Kaffeehaus zutragen oder bei den Besuchen des Erzählers im Frisörsalon wird deutlich, dass die Träumer zwar gemeinsam am „Weltentraum“ des Traumreiches teilnehmen und gewissermaßen gemeinsam träumen, jedoch letztlich in ihren individuellen Stimmungen gefangen bleiben. Der Initiator der Stimmungen im Traumreich, denen die Traumleute ausgeliefert sind, ist Patera.

„Wie durch eine Nabelschnur ist ihm jedes Ding, jedes Lebewesen verbunden – und ihm allein; denn zwischen den einzelnen Träumern besteht nur ein lockeres Miteinander, eine wahre Kommunikation kann nicht vollzogen werden, weil jeder in dem Bannkreis seiner eigenen Stimmungen befangen bleibt und dem aus ihr aufsteigenden Traum. Darum muß jedes Reden mit einem anderen, jedes Zu-einander-Sprechen, nur ein Reden mit sich selbst, ein Für-sich-Sprechen, bleiben; nicht zufällig ist der Raum, in dem sie meist zusammentreffen, als Kaffeehaus gekennzeichnet.“³⁶⁶

Dort und auch an anderen Orten der *Anderen Seite* gibt es eine Reihe von Figuren, die nur für sich und ohne Bezug auf ihr gegenüber sprechen. Beispielsweise nennt Hewig die Gespräche des Zoologen über die Entdeckung seiner Staublaus, Brendels Reden über die ideale Geliebte oder wenn der Friseur die Grundsätze der Philosophie erklärt als Beispiel. Am deutlichsten zeigt sich die Abkapselung der einzelnen Personen bei den beiden Schachspielern, die jede Beziehung zur Umwelt verloren haben und nur noch wie Gegenstände verharren.

Der monologische Charakter der Gespräche die sich um die speziellen Interessen der Figuren drehen und die vom Erzähler teils belustigt, teils gleichgültig, jedenfalls kommentarlos hingenommen werden, verursacht, dass keine der Figuren wirkliche Anteilnahme findet, sondern „ein freundliches Hin-Hören, das eigentlich ein Darüber-hinweg-Hören ist und über ein verwundertes Respektieren nicht hinausgeht“³⁶⁷.

Man könnte noch hinzufügen, dass generell kaum längere Dialoge geführt werden, bspw. beschränken sich die Dialoge zwischen dem Zeichner und seiner Frau meist auf Finanzielles während mit der Prinzessin oder dem Studenten, zu denen ein sehr negatives Verhältnis herrscht, gar nicht gesprochen wird. Im Zusammenhang mit einer anderen Erzählung namens „Der Schrei aus dem Dunkel“ von 1929 macht auch Ernst Jünger diese Beobachtung, wenn er schreibt:

„[Mich] beschäftigte [...] an Ihrer Komposition eine kleine Eigentümlichkeit, die mir bislang noch nicht so aufgefallen war. Ich möchte sie die beziehungslose Gleichzeitigkeit nennen – die stumpfe Abgeschlossenheit der Individuen, die in der Welt in einer Reihe von Kerkerzellen nebeneinander tätig sind. Mir stellte sich das an einer Kleinigkeit dar, nämlich daran, daß Sie in Ihrer Novelle, während alles dem gespenstischen Ruf folgt, den Hauslehrer aus dem Fenster rufen lassen, daß für heute die Stunde beendet sei. Ähnliches findet sich sehr häufig in der ‚Anderen Seite‘ und natürlich auch in Ihren Zeichnungen.“³⁶⁸

³⁶⁶ Hewig 1967, S.52

³⁶⁷ ebd.

³⁶⁸ Ernst Jünger an Kubin am 7.1. 1937. Ernst Jünger, Alfred Kubin. Eine Begegnung, S.41. zitiert nach Geyer 1995, S.209

Hewig verweist auch auf die für sie „typisch österreichische Gebärdensprache“³⁶⁹, die im Roman oft verwendet wird, sobald die Worte in irgendeiner Weise versagen.

„Gerade an den entscheidenden Stellen des Romans werden in österreichischer Eigenart die Worte fast vollständig ausgespart; ihre Stelle nimmt die Sprache der Gebärden ein, die – mit äußerstem Ausdruckswert aufgeladen – das Wesentliche erschließen.“³⁷⁰

Bei einer Audienz Pateras tritt dabei zu Tage, dass auf dieser Ebene der Kommunikation die Machtverhältnisse zwischen Patera und dem Erzähler aufgehoben werden und „[...] einen Augenblick lang ein Ich einem Du auf gleicher Ebene begegnet“³⁷¹.

Auch die Feststellung über die Abgeschiedenheit der Figuren voneinander hängt mit dem Verhältnis zu Patera zusammen: „In Kubins Roman geht es um jene Relation zwischen der doppelgesichtigen Übermacht und den Einzelnen, nicht um die schicksalsmächtige Verbindung der Gestalten untereinander.“³⁷² Niemals werden im Traumreich Sorgen ausgetauscht und die Traumleute stehen ohnmächtig nebeneinander. Besonders deutlich wird dies an Orten wie dem Kaffeehaus oder bei bestimmten Situationen.

So etwa in der „ersten Audienz“ bei Patera. Der Zeichner bittet Patera angesichts der sich verschlechternden Krankheit seiner Frau um Hilfe und dieser antwortet „Gib mir einen Stern, gib mir einen Stern“³⁷³ woraufhin seine Frau stirbt.

Interessant ist die Rolle, die die Sprache spielt, wenn die Nähe Pateras gegeben ist. Hewig verweist in diesem Zusammenhang auf das Göttliche in Patera, dessen Auge in jede Ritze dringt, und seine schrankenlose Macht, die zum Sprechen drängt.

„Ein Urbild des Träumenden, so erscheint Patera dem Zeichner in der ersten Audienz. Mit geschlossenen Augen sitzt er auf einem erhöhten Ruhebett, während „es“ leise aus ihm lacht und flüstert.“³⁷⁴

Dass der ‚Starrkrampf‘, den der Erzähler konstatiert, gerade von der Zunge ausgeht, überrascht nicht. Damit wird zuerst die Sprache, mit deren Hilfe die schwierige Lage geklärt werden soll, eliminiert. „Der Verlust der Verständigungsmöglichkeit verhindert entscheidend den Zugang zu dem, was man nicht versteht.“³⁷⁵ Der Erzähler vermutet am Ende sogar wahnsinnig zu sein.

³⁶⁹ vgl. Krauß, Claudia: Kommunikationsmangel und Sprachskepsis in der Dialogtechnik österreichischer Autoren. Hofmannsthal – Horvath – Handke. Univ. Diss.: Wien 1982.

Krauß unternimmt in ihrer Dissertation eine Konversationsanalyse der Dialoge der Autoren Hofmannsthal, Horváth und Handke um „Kommunikationsmangel und Sprachskepsis in der Dialogtechnik österreichischer Autoren“ nachzuweisen.

³⁷⁰ Hewig 1967, S.172

³⁷¹ Hewig 1967, S.84

³⁷² Hewig 1967, S.125

³⁷³ DaS 2009, S.125

³⁷⁴ Hewig 1967, S.60

³⁷⁵ Lippuner 1977, S.100

Die „Zauberkraft“³⁷⁶ der Worte des Erzählers können seine Frau nicht retten, und er bemerkt, „der Eindruck den diese lebende Bildsäule im Palast in mich gegraben hatte, und die Erkenntnis der Gefahr, in der meine Frau schwebte, verschmolzen miteinander.“³⁷⁷

Im Gespräch mit der sterbenden Frau schließlich, bricht die Kommunikation völlig zusammen:

„Am Sterbebett der Frau ist der trennende Graben zwischen beiden so weit geworden, daß er die hoffnungsvoll tröstende Rede des Zeichners restlos verschluckt und nur noch das wortlose Streicheln, die fast heiteren Blicke, eine Brücke über ihn schlagen können.“³⁷⁸

Der Zeichner irrt, „sinnlose Reden führend“³⁷⁹ durch die Stadt und erst am Grab seiner Frau gelingt es ihm wieder, sich am Wort „festzuhalten“ und dadurch seine Haltung zu bewahren: „Ich las fortwährend ein großes, gedrucktes Wort in meinem Kopf: ‚Mut, Mut, Mut, Mut!‘ ...Eine unendliche Zeile war es.“³⁸⁰

Nun, da die Bitte vergeblich war, gewinnt die Macht Pateras zunehmend an Anschaulichkeit, etwa in Form des Uhrbannes oder des „Klaps“.³⁸¹ Die Figur Pateras erhält nun zunehmend negative Züge und der Zerfall der Traumwelt bricht an. „Mystische Zeichen“³⁸² tauchen auf und lassen den Erzähler ob der Größe Pateras staunen.

Während der zweiten Audienz bringt der Erzähler die Worte gegenüber Patera nur mehr mit hoher Anstrengung hervor. „Es war ein Befehl zum Sprechen in mir [...] Patera warum hast du nicht geholfen?“³⁸³ Das schlechthin Irrationale und Unverständliche wird so in dieser Szene vom Erzähler nach seinen Gründen befragt „was den Erzähler wiederum mit seinem Autor verbindet“³⁸⁴, so Lippuner. „Der Gipfel seiner Mission ist in der letzten Frage erreicht, die er stellvertretend für die gesamte Menschheit aussprechen muß.“³⁸⁵

Nach den beiden Audienzen wendet sich das Traumreich nun rasant seinem Ende zu und mit dem stärker werden des Amerikaners auch die Sprache: „Sprachstörungen grassierten allgemein. Einzelnen fehlten Worte, Begriffe, Buchstaben, manche verstummten zweitweise.“³⁸⁶ Später verschlimmert sich der Zustand gar noch, als es von den Träumern

³⁷⁶ DaS 2009, S.128

³⁷⁷ DaS 2009, S.130

³⁷⁸ Hewig 1967, S.126

³⁷⁹ DaS 2009, S.132

³⁸⁰ DaS 2009, S.133

³⁸¹ vgl. Hewig, S.127

³⁸² DaS 2009, S.203

³⁸³ DaS 2009, S.210

³⁸⁴ Lippuner 1977, S.100

³⁸⁵ Hewig 1967, S.81

³⁸⁶ DaS 2009, S.216

heißt: „Sie lallten nur noch, konnten sich nicht mehr verständigen, sie hatten das Vermögen der Sprache verloren.“³⁸⁷

„Was während der beiden Audienzen im unheimlich bewegten Bildsäulenhaften verschlossen und verschlüsselt erscheint, erschließt sich dem Zeichner zuletzt zu visionär geschauter, geisterhaft abrollender Szenenfolge.“³⁸⁸

Bevor jedoch die zweite Audienz und der Untergang des Traumreiches erfolgt, erfährt der Leser in der Mitte des Buches einiges darüber, wie das Traumreich beschaffen ist und welche Ideen ihm zu Grunde liegen.

2.5) Bei den „Blauäugigen“

Im Zentrum des Romans folgen zwei Unterkapitel aufeinander, die dadurch hervorgehoben sind, dass sie als einzige einen Titel tragen. Das erste davon ist überschrieben mit „Die Klärung der Erkenntnis“ und schildert die Philosophie der so genannten Blauäugigen, der Ureinwohner des Traumreiches. Im Kern besagt diese Philosophie, Nietzsche und Schopenhauer folgend: „Die Welt ist Einbildungskraft, Einbildung – Kraft“. „Einer überraschenden Art des Staunens“³⁸⁹ wird der Zeichner fähig. „Herausgerissen aus dem Zusammenhang mit den andern Dingen gewann jeder Gegenstand eine neue Bedeutung.“ Er fühlt das gemeinsame Band in allem und erkennt gleichzeitig, dass die Sinnesempfindungen austauschbar sind und dass das Ich aus unzähligen Ichs besteht.

Laut Lippuner stammen die Erkenntnisse, die der Zeichner hier gewinnt, vor allem aus der deutschen Romantik.³⁹⁰ Überlegungen zu Synästhesie, Fantasie, der Rolle des Ichs und des Traumerlebnisses sowie der Ruhepunkt des Pendelgesetzes der Blauäugigen sind für ihn der Verweis auf eine „auffallend romantische Motivik“.³⁹¹ Auch die Vorstellungen bezüglich Duplizität, einer inneren und einer äußeren Welt und die Frage nach den Grenzen von Imagination und Wirklichkeit finden sich in der Literatur der Romantik. Bauböck setzt sich unter dem Aspekt des Unheimlichen ebenfalls näher mit dem Einfluss der Romantik auf Kubin auseinander und betont in diesem Zusammenhang die Parallelen zu den Werken Schillers, Hoffmanns oder Tiecks.³⁹²

Trotz Lippuners Skepsis gegenüber all zu mythischen Deutungen der *Anderen Seite*, dem Versuch einen breiteren Zugang zu dem Thema zu wählen und vor allem neben einer Reihe

³⁸⁷ DaS 2009, S.259

³⁸⁸ Hewig 1967, S.173

³⁸⁹ vgl. DaS 2009, S.151

³⁹⁰ vgl. Lippuner 1977, S.74

³⁹¹ vgl. Lippuner 1977, S.76

³⁹² Bauböck, Irene: Facetten des Unheimlichen. Unheimliche Motive vor und in der Romantik anhand von Werken Friedrich von Schillers, E. T. A. Hoffmanns und Ludwig Tiecks und deren Auswirkungen auf Theodor Storm, Leopold von Sacher-Masoch, Alfred Kubin und H. C. Artmann. Wien: Univ.-Dipl.-Arb. 1991.

von Bezügen wieder stärker die Eigenheiten des Werkes (Also vor allem wie Kubin diese Welt gestaltet hat.) zu betonen³⁹³, kommt auch seine Interpretation nicht darum herum, auf indische und hinduistische Mythologie und die Schriften in Kubins Bibliothek zu verweisen, wenn er bspw. die „Welt der Blauäugigen“³⁹⁴ interpretiert.

„Die Klärung der Erkenntnis“ lässt daneben, wie bereits erwähnt, auch an Ernst Machs „Analyse der Empfindungen“ denken³⁹⁵. Bei Mach gibt es keine Unterscheidung zwischen dem Innen und Außen bzw. Physischem und Psychischem und das Individuum erscheint als Komplex von Erinnerungen, Stimmungen und Gefühlen. Trotz des Erlebnis der großen Einheit, erscheint dem Zeichner vieles fremd in dieser Situation in der er einen ähnlichen Zustand erlebt, so bemerkt er: „Dennoch fand ich noch Fremdes in meinem Innern. Da fand ich zu meinem Schrecken, daß mein Ich aus unzähligen »Ichs« zusammengesetzt war, von denen immer eines hinter dem anderen auf der Lauer stand.“³⁹⁶

Auf der Suche nach einer inneren Wahrheit kommt der Erzähler in Berührung mit dem Unaussprechlichen. Eine Kommunikation muss daran zwangsläufig scheitern. Auch die Blauäugigen verblassen gegenüber Patera zum „Bilsäulenhaften“³⁹⁷ „Alles ist ins Wortlose gehoben.“ schreibt Hewig über den Moment in dem sich die Blauäugigen am Ende vor Patera niederwerfen, eine Geste die auch der Zeichner nachahmt.³⁹⁸

2.6) Der Traum im Traum

Beim zentralen „Traum im Traum“ in der *Anderen Seite* handelt es sich um die Folge von Szenen bzw. Bildbeschreibungen, die der Erzähler nach der Begegnung mit den Blauäugigen durchlebt.

Das zweite Unterkapitel, das eine Überschrift trägt, und das zentral zwischen erstem und zweiten Teil des Buches steht, schildert einen großartigen grotesken Traum (also einen Traum im Traum), in dem Bedeutungszusammenhänge aufgehoben sind und zunächst verwirrende Bilder und Symbole nebeneinander stehen. Dieses Kapitel wird durch die 26. also mittlere der 51 Illustrationen begleitet. Auch Geyer verweist auf den zentralen Traum im Traum als

³⁹³ vgl. Lippuner 1977, S.54 f.

³⁹⁴ Lippuner 1977, S.72 ff.

³⁹⁵ vgl. Hewig 1967, S.114 f.

³⁹⁶ DaS 2009, S.152

³⁹⁷ Hewig 1967, S.178

³⁹⁸ DaS 2009, S.275

Scheitelpunkt³⁹⁹, der nach den Freudschen Gesetzen der Verdichtung und Verschiebung gebildet ist und die „Tagesreste“ des Erzählers, den Müller, die Ankunft des Amerikaners und die Begegnung mit den Blauäugigen, beinhaltet.

Für Rhein ist der Traum im Zentrum des Buches unter Berücksichtigung dieser Problematik nicht mehr unverständlich in seiner fragmentierten Darstellung, sondern erfüllt einen bestimmten von Kubin angestrebten Zweck. Die Lücken zwischen den Szenen sollen sich erst im Kopf des Lesers mit den eigenen inneren Bildern füllen.

„Symbols and events unrelated in subject are fused to form a kind of collage that in itself conveys a meaning that can be comprehended only on a subconscious level.“⁴⁰⁰

Kubins Überzeugung entsprechend, erhalten so die Bilder aus dem Unterbewussten einen Zusammenhang. So kommentiert Van Zon auch in Bezug auf Kubins „fragmentarische“ Linie:

„Fragmentation was to symbolize his feelings about the nature of the message. Inherent in the fragment, however, is the notion of the whole.“⁴⁰¹

Die Unverbundenheit der Szenen liegt vor allem an der Haltung, die der Erzähler während der Schilderung der Ereignisse einnimmt. Die Konzentration sprachlicher Mittel und der Verzicht auf metaphorische Sprechweise sind es für Brandstetter, die die Bildkraft der Sprache im „Traum im Traum“ ausmachen und Ursache dafür, weshalb die scheinbar reine Addition der Bilder weit über sich hinausweist.

„Das scheinbar so selbstverständliche und deckungsgleiche Zusammenfallen von Zeichen und Bezeichnetem ist es gerade, was seiner Traum-Darstellung den phantastischen Charakter gibt. [...] Die sprachliche Begriffssicherheit im Benennen des Unwahrscheinlichen resultiert aus der scheinbar objektiv berichteterstehenden Erzählhaltung und wirkt besonders deshalb verunsichernd, weil dabei keine wirkungsästhetische Absicht oder Lenkung des Lesers erkennbar wird.“⁴⁰²

Besonders im „Traum im Traum“ verhält sich der Protagonist wie ein „Registrierapparat“, der unmittelbar die visuellen Eindrücke des Traumes verarbeitet:

“He has his protagonist describe what he sees without any interpretive commentary. These verbal drawings combine the appearance of the external world of concrete reality with the psychic images that form the core of a dream.”

Währenddessen werden die Szenen vom Erzähler in einer Art Epiphanie⁴⁰³, eine Bilderfolge rollt vor dem Erzähler ab, in keiner Weise mehr kommentiert.

³⁹⁹ vgl. Geyer 1995, S.120

⁴⁰⁰ Rhein 1989, S.35

⁴⁰¹ Van Zon 1991, S.65

⁴⁰² Brandstetter 1980, S.261

⁴⁰³ In der Epiphanie erschließt sich die Natur dem geöffneten Subjekt nach ihren eigenen Gesetzen: „Die in den Konventionen der Sprache konkretisierten gesellschaftlichen Normvorstellungen über Wirklichkeit und Identität drohen dem Subjekt zusätzlich zu der Gefährdung der Möglichkeit unmittelbarer Selbst- und Wirklichkeitsvergewisserung infolge der Sprachlichkeit des Bewußtseins auch die fundamentale Fähigkeit der Individuation zu nehmen. Allein im Erlebnis und in seiner Verdichtung zur mystischen Sinnerfahrung der Epiphanie vermag es noch einen sprach- und gesellschaftstranszendierenden Ort der Identitätsbegründung zu finden. Die sprachliche Unvermittelbarkeit des Erlebnisses aber führt in

„This switch in the narrator from an active to a passive protagonist is significant. From this point forward the dream sequence is presented as a series of unrelated tableaux that can be read as verbal descriptions of visual phenomena, connected by the artist-narrator in much the same way that drawings in a gallery are related to each other by technical or thematic approach employed by the artist.“⁴⁰⁴

Insgesamt berichtet der Erzähler der *Anderen Seite* retrospektiv von den Ereignissen und „seltsame[n] Phänomenen der Einbildungskraft“⁴⁰⁵ die sich in Perle, der Hauptstadt des Traumreiches, zugetragen haben. Laut Rhein bleibt die Figur des Erzählers als Illustrator und sensibler Beobachter seiner Umgebung vage und dient jedoch gleichzeitig als Referenzpunkt für den Leser, über dessen Integrität kein Zweifel bestehen darf. Seines Erachtens sind es deshalb alltägliche Sorgen, die den Erzähler neben den außergewöhnlichen Ereignissen im Traumreich beschäftigen.⁴⁰⁶ „He thus becomes the measure to evaluate the change and growth of ideas Kubin wishes to convey.“⁴⁰⁷ So wählt der Erzähler immer dieselbe Sprache, immer aus demselben Blickpunkt und es wird einheitlich erzählt:

„Almost by definition all actions, analyses, and speeches – regardless of their reality or surreality – are perceived by the reader as equally objective, for they are recorded through the voice of the single narrator.“⁴⁰⁸

Der Erzähler ist bloßer Beobachter, dessen Ich einer „unbelichteten Photoplatte“ gleicht, „die alles, was sich begibt aufnimmt, ohne es zu entwickeln.“⁴⁰⁹ Selbst das Ungeheuerliche wird vom Erzähler ebenso „[...]in unverändertem gelassenem Tonfall des Selbstverständlichen geschildert“⁴¹⁰. Diese innere Erstarrung und Unbeteiligtheit des Zeichners führt diesen gewissermaßen zu jenem „Grund“, den er mit den Träumern gemeinsam hat. „Nicht Abenteuerlust, nicht Neugier, nicht Wissensdrang oder Lebensdurst, das nackte Dasein allein verbindet ihn noch mit den Träumern.“⁴¹¹

Es ändert sich die Situation des Erzählers in dem Maße, indem die Gestalten Pateras zunehmend dem Untergang und dem Tode anheim fallen.⁴¹² „Die gläsernen Kerkerwände seines Ichs, an welchen jede Kommunikation mit den anderen scheitern mußte, zerspringen, als ihr Fassungsvermögen überschritten wird.“⁴¹³

„Die noch nie dagewesenen Dinge, welche ich in der letzten Zeit mit angesehen, hatten mich aus meiner Apathie aufgerüttelt. Ich fühlte mein erstarrtes Herz tauen –“⁴¹⁴.

die Krisenlogik der Sprachproblematik zurück. So erweist sich die Sprache als Kristallisationsort einer dilemmatischen Problemkonstellation von epochaler Relevanz.“ (Göttsche 1987, S.142)

⁴⁰⁴ Rhein 1989, S.32 f.

⁴⁰⁵ DaS 2009, S.9

⁴⁰⁶ vgl. Rhein 1989, S.27

⁴⁰⁷ ebd.

⁴⁰⁸ ebd.

⁴⁰⁹ Hewig 1967, S.146

⁴¹⁰ Hewig 1967, S.148

⁴¹¹ Hewig 1967, S.145

⁴¹² vgl. Hewig, S.146

⁴¹³ Hewig 1967, S.146

⁴¹⁴ DaS 2009, S.257

Zunehmend nähert sich die Erzählung dem „Erwachen“ aus dem Traumreich, die Bilder und das Traumreich zerfallen, die Figur des Zeichners jedoch erlangt seine Sprache wieder zurück. Die Apokalypse des Traumreiches ist letztlich das Erwachen und der Einbruch der Ratio in das Traumgeschehen. Die Struktur des Traumreiches stellt das Verhältnis zwischen zwei Prinzipien bzw. zwischen zwei Polen dar.

3.) Zwischen Realität und Phantasie

Rhein betont, dass die Form, die Kubin wählt, die Zusammenfassungen der Erlebnisse, die auf Szenen folgen, ein wichtiges Strukturmerkmal des Romans sind, da das Phantastische so als untrennbarer Teil der Realität dargestellt wird. Beispielsweise kündigt der Erzähler bereits zu Beginn an: „[...] während ich gewissenhaft meine Erlebnisse niederschrieb, ist mir unmerklich die Schilderung einiger Szenen untergelaufen, denen ich unmöglich beigewohnt und die ich von keinem Menschen erfahren haben kann.“⁴¹⁵

Auch Brandstetter beschreibt diese Eigenheit als besonders interessant für das Verhältnis von Realität und Phantasie.

„Einerseits präsentiert sich seine irrationale Bilderwelt als phantastische Traum-Hieroglyphik, deren Undurchsichtigkeit gerade darin besteht, daß keine Orientierungsmaßstäbe mehr gültig scheinen und man beständig dem Unerwarteten gegenübersteht. Andererseits rekonponieren einzelne Sequenzen Rückbezüge vom scheinbar isoliert angefügten ‚Traum‘-Bericht zum Ganzen des Romans.“⁴¹⁶

Brandstetter erkennt auf Grund dieser Struktur in den Traum potenzierte Tagesreste aus dem alltäglichen Leben des Träumers, die aus dem Roman-Rahmen eingesetzt werden. Als Beispiel dafür dienen ihr die lebendigen Uhren, die „heiligen“ Gegenstände sowie die phallischen morchelartigen Pilze in der Landschaft.⁴¹⁷

Das Schweigen und die nicht mehr fassbaren und schilderbaren Dinge und Bilder sind Elemente, die wiederum auf das Thema Sprachkrise verweisen. Die Position des Vermittlers, die der Zeichner einnimmt, wird in der Darstellung durch die Uhren symbolisiert, über die hinweg der Erzähler die groteske Szenerie beobachtet. Rhein verweist in diesem Zusammenhange auf die zentrale 26. Illustration. Die Uhren symbolisieren darin den „point of entry“ für den Erzähler, der temporale Realität und die Welt der Illusionen scheidet. Die Uhren symbolisieren demnach die Grenze zwischen den beiden Bereichen, der Innen- und der Außenwelt.

⁴¹⁵ DaS 2009, S.9

⁴¹⁶ Brandstetter 1980, S.263 f.

⁴¹⁷ vgl. DaS 2009, S.85

Laut Rhein wird die „äußere Realität“ durch die Figur des Zeichners mit den Traumbildern verbunden. Er bzw. seine Sprache überbrückt die Kluft zu den „inneren Phänomenen der Einbildungskraft“, die von Kubin als groteske, phantastische und absurde Bilder dargestellt werden und deren sprachlicher Kommunizierbarkeit. Die Bilder erscheinen in einem fremden Kontext. Dies konfrontiert den Betrachter mit der Notwendigkeit sein bisheriges Verständnis des Terms zu hinterfragen. Die Sprache ist dabei der Ort des Bruches zwischen Bewusstsein und „realer Welt“ und gleichsam unumgebares Ausdrucksmittel. Jedoch ist der Traum ein utopisches Bild einer Form des Ausdruckes des Künstlers, die es ermöglicht, die inneren Bilder unbeschädigt durch das Bewusstsein zu vermitteln.

Bereits von Kramer wird hier jedoch Kritik an Rheins Verwendung der Begriffe „Realität“ gegenüber „Traum“, etc. geäußert:

„Rhein's analysis of *Die andere Seite* is intelligent and provocative, but it tends to portray the work as more clearcut, didactic, and rationalistic than it really is. Rhein writes quite confidently of »reality« and »truth«, and contrasts them with »dream«; and yet it is precisely here where Rhein draws sharp borders that Kubin's literary vision is most ambiguous.“⁴¹⁸

Die Problematik, die sich tatsächlich ergibt, ist, dass Kubins allegorische Darstellung zweier Prinzipien, die letztlich in eines zusammenfließen, sich als sehr offen für eine Reihe unterschiedlicher Identifikationen dieser Prinzipien mit verschiedenen „scheinbaren Gegensätzen“, die auch durch die Figuren Patera und Bell ausgedrückt sind, ermöglicht. So etwa die Gegenüberstellung von Leben und Tod, Bewusstheit und Unbewusstheit, Innerlichkeit und Äußerlichkeit, bzw. verschiedener Prinzipien aus religiösen od. mystischen Systemen, die bereits mit Patera und Bell identifiziert wurden. Bedeutung findet sich nur, wo die eine und die andere Seite ineinander greifen. Patera und Bell sind zwei Pole einer Kraft.⁴¹⁹

3.1) Das Ding und sein Gegenteil

Wie in vielen Kubin-Bildern werden in der Darstellung die beiden Seiten der Realität verschmolzen und so der Zusammenhang zweier einander gegenüberstehender Pole dargestellt.⁴²⁰ Immer wieder wird im Roman das Vertraute zum Seltsamen und Unverständlichen, das Bizarre und Unbekannte wird jedoch wie das Alltägliche vom Erzähler beschrieben. So beginnen auch an zahlreichen anderen Stellen von der *Andern Seite* die unbelebten Dinge ein Eigenleben zu entwickeln oder umgekehrt die Menschen wie Objekte zu funktionieren.

⁴¹⁸ Kramer, Robert: Book Review. [of Rhein, Philip H.: *The Verbal and Visual Art of Alfred Kubin*. Riverside, California: Ariadne Press 1989.] In: *German Studies Review*, 13 (1990), 1, S.179–180. (<http://www.jstor.org/stable/1431085>, abgefragt am 05.12.10)

⁴¹⁹ vgl. Rhein 1989, S.35

⁴²⁰ vgl. Van Zon, Tafel 2, S.178

Im Kapitel vor dem Traum im Traum wird dem Erzähler die Ausgeglichenheit und Philosophie der Blauäugigen näher gebracht. Hier lernen der Erzähler und der Leser, dass das Ding und sein Gegenteil letztlich in eins fließen. Die Blauäugigen lehren, dass es keinen Grund bzw. keine Notwendigkeit dafür gibt, das Unerklärliche mit der Vernunft zu erklären. Von Lippuner werden die Blauäugigen, die in der Mitte des „Kubinschen Pendels“⁴²¹ stehen, auch als Mittler zwischen Materie und Abstraktion bezeichnet.⁴²² „On the contrary the need is to recognize the validity of the illogical, to step back from the dictates of temporality and to submit to the energies of the subconscious and the atemporal.“⁴²³

„[...] das Traumreich ist da, hier, überall. Bald fühlte ich ein System hinter allem.... In meinem Kopfe wirbelte es... Traum, er ist zähe und schwer, und furchtbar. Das sogenannte Wachen und der sogenannte Traum fließen schließlich in eines zusammen. – ‚Perle‘ die Hauptstadt. – Liste der heiligen Dinge. – Der Gipfelpunkt war das Geschlechtliche, hier versagt mir die Feder....Niemand weiß, was eigentlich los ist.“⁴²⁴

Auch das Motiv des Weltentraumes und des Traumes den alle gemeinsam träumen ist in der *Anderen Seite* dargestellt, wie Hewig bemerkt.⁴²⁵ Träumer und Traumgeschöpf sind letztlich identisch und schöpfen aus demselben „Gesamtzusammenhang“.

„Wenn aber der Traum des Einzelnen zugleich der Traum Pateras ist, dann müssen beide, der Herr und der Träumer, im letzten Grunde ein und dasselbe sein. [...] In diesem Paradoxon, daß Passivität und Aktivität in eins zusammenfließen, wie eine Grundkonzeption der *Anderen Seite* aufgezeigt.“⁴²⁶

Form und Inhalt decken sich letztlich, bzw. der Traum im Traum steht für die Bedeutung der *Anderen Seite*. In seinen Schriften unterscheidet Kubin zwischen dem Chaos und dem Selbst⁴²⁷ als zwei Pole, die einander gegenüberstehen und doch zusammengehörig sind. Diese Verbindung kann mit dem Verhältnis von Bild und Text in Verbindung gebracht werden, wie auch Van Zon Kubins Beziehung zu den beiden Medien beschreibt:

„Already in his musings on the pen it became clear that Kubin's strong sense of a divided self was looking for a second medium to reconcile his polarities.“⁴²⁸

Das Verhältnis von Bild und Text ist laut Rhein in einer Weise gestaltet, in der sich Idee und Ausdruck bzw. Idee und Form decken. Laut Rhein gelingt es Kubin in *Die andere Seite* eine unterbewusste Bilderwelt mit einer prinzipiell rationalen Zugangsweise zur Welt zu verschmelzen. Einerseits durch die Figur des Erzählers und dessen Bedeutung für den Rezipienten. Andererseits durch die Figuren Patera und Bell, die die Pole „Imagination“ und

⁴²¹ vgl. Hewig 1967, S.70 ff.

⁴²² Lippuner 1977, S.148

⁴²³ Rhein 1989, S.33

⁴²⁴ Brockhaus, Christoph; Peters, Hans Albert: Alfred Kubin. Das zeichnerische Frühwerk bis 1904. Hg. Hans Albert Peters. Baden-Baden: Kunsthalle Baden-Baden 1977, S.273 zitiert nach Van Zon 1991, S.46

⁴²⁵ vgl. Hewig 1967, S.55 f.

⁴²⁶ Hewig 1967, S.59 f.

⁴²⁷ vgl. Geyer 1995, S.226

⁴²⁸ Van Zon, S.55 f.

„Realität“ verkörpern.⁴²⁹ Der Konflikt zwischen den beiden Polen der Existenz wird zum Konflikt zwischen den zwei Seiten des sprachlichen Zeichens.

„Kubin perceives a world of utter chaos. His visual art is an attempt to create order in this chaos. But for the self to rise above this created world of illusion, Kubin resorts to a second medium. In his novel, which in many ways is a parody of his early art work, Kubin lets the narrator/artist survive the chaos of apocalyptic events, symbolizing the artist's access to an existence of a higher order. The artist succeeds in separating himself from the chaos, but his private symbols tie him inextricably to his fictional world.“⁴³⁰

Die beiden Welten, die des Herkules Bell und jene Pateras lassen sich mit Kubins Beziehung zu Wort und Bild vergleichen.

„Kubins Weltbild ist ambivalent. Polaristische Vorstellungen zeichnen sein Denken aus. Sein Hauptwerk nennt er *Die andere Seite*. Immer wieder geht es darin um zwei Welten: um die eine und um die andere Seite – und um die ‚Halbherrschaft‘, wie der Zeichner am Schluß des Romans erkennen muß. Das ‚Hin- und Herpendeln‘ zwischen Wort und Bild stellt für Kubin ein ‚Gleichgewicht‘ dar. Es geht, wie er in seinem Aufsatz *Wie ich illustriere* schreibt, um Empfangen und um Daraus-Schöpfen, wobei wir von einem reziproken Verhältnis sprechen müssen: Wort- und Bildkunst fungieren jeweils als Motiv- und Ideenempfänger, zugleich aber auch als Spender.“⁴³¹

Bezogen auf die Vorstellung der Duplizität von Alltag und Phantasie und die Überwindung des Dualismus sei erneut Kubins Nähe zur romantischen Literatur hervorgehoben. In Hinblick auf Intermedialität und Synästhesie ist auf den von Kubin viel gelesenen Autor E.T.A Hoffmann und das Serapiontische Prinzip zu verweisen. Die „bildkräftige, imaginierende Phantasie“ und die Verarbeitung der inneren Bilder stellt dabei die Grundlage des erzählerischen Schaffens dar. Auch in der Vorstellung Hoffmanns muss für den Autor zur Innen- auch die Außenwelt, zur Phantasie der Verstand treten.

3.2) Patera und Bell

In der *Anderen Seite* verbinden sich, wie im Traum, Elemente aus dem Realleben und der Phantasie. Am Ende treffen zwei starke Prinzipien aufeinander und es wird der Schlafzustand durch das hereinbrechende Bewusstsein in Form von Herkules Bell beendet.

Patera, der als Herr des Traumreiches die Innerlichkeit, das Unterbewusste, das Intuitive, das Ungefähre und Bildliche verkörpert und Herkules Bell, der als einbrechendes Erwachen, Bewusstsein, Ratio, Fortschritt, Helligkeit, Eindeutigkeit, und Wörtlichkeit symbolisiert, verschmelzen letztlich zu ein und derselben Figur.

„Die Décadance-Gleichung Leben = Sterben gestaltet Kubin ganz gegenständlich, indem er schließlich Patera mit Herkules Bell verschmelzen läßt [...]“⁴³²

⁴²⁹ Rhein 1989, S.41

⁴³⁰ Van Zon 1991, S.56

⁴³¹ Schwanberg 1999, S.119

⁴³² Geyer 1995, S.147

Die Ambivalenz der Situation steht der Eindeutigkeit des Begriffs entgegen. Ambivalenz, Undeutlichkeit und Doppeldeutigkeit sind Elemente die untrennbar mit Kubins Kunst verknüpft sind. Das Traumreich ist ein Zwischenreich der Dämmerung und wie das Leben zwischen Realität und Fantasie angesiedelt.⁴³³

3.2.1) Patera

Ein Zeichner erhält von einem Boten eine Einladung in das so genannte Traumreich. Eingeladen wird er von seinem ehemaligen, mittlerweile reichen Schulfreund namens Patera, der das Traumreich gegründet hat. Wie bereits erwähnt, ist Hewig der Ansicht, dass der Herr und der Träumer, im letzten Grunde dasselbe sind.⁴³⁴ Patera kann als Traumschöpfer sowie als Traumgeschöpf interpretiert werden, so Geyer.⁴³⁵ Der Traum Pateras ist der Künstlertraum der Proteus-Natur des Genies. Gleichzeitig ist es jedoch der Traum, den alle gemeinsam träumen, der Weltentraum der mit der *Anderen Seite* dargestellt ist. Patera ist die Macht, die die anderen Träumer zu Marionetten macht und gleichsam, wie Lippuner bspw. annimmt, selbst nur eine Puppe, die in Wahrheit der Macht der „Blauäugigen“ unterworfen ist.⁴³⁶

3.2.2) Einbildungskraft

Patera stellt ein Urbild des Träumenden dar, den ein besonderes Verhältnis zu Sprache und Bildlichkeit auszeichnet.

„Patera ist die inkarnierte göttliche Einbildungskraft und zugleich, da er zwittrig, gleichgewichtiger Gegenpol, das Nichts.“⁴³⁷

Dementsprechend ist die Wahrnehmung in Bildern stark mit Patera verbunden und die Nähe zu Patera wirkt auf die visuelle Wahrnehmung des Zeichners ein:

„Man wird hören, welcherlei seltsame Phänomene der Einbildungskraft die Nähe Pateras in einem ganzen Gemeinwesen hervorbrachte.“⁴³⁸

Einbildungskraft erfüllt laut Hewig auch die Häuser mit Leben und die Anwesenheit Pateras äußert sich nicht nur in der Verlebendigung der Häuser und hinter den Masken der Menschen, sondern auch durch den charakteristischen Duft im Traumreich.⁴³⁹ „Patera“ ist hier als das nicht mehr fassbare, mit Worten nicht mehr ausdrückbare Erlebnis, sowohl als das visuelle als

⁴³³ Hewig behandelt in diesem Zusammenhang auch den Begriff des Interesses als ein zwischen den Dingen sein und die Bedeutung der Dämmerung als ein Zwischen-zwei-Polen-Schweben (vgl. Hewig 1967, S.27). Ebenso die „Einbildungskraft als Schöpfungskraft und Angelpunkt des kubinschen Pendels“ (Hewig 1967, S.70 ff.)

⁴³⁴ vgl. Hewig 1967, S.59 f.

⁴³⁵ vgl. Geyer 1995, S.119

⁴³⁶ vgl. Lippuner 1977, S.66 f.

⁴³⁷ Hewig 1967, S.70

⁴³⁸ DaS 2009, S.9

⁴³⁹ vgl. Hewig 1967, S.72

auch das olfaktorische präsent. Die Auseinandersetzung mit diesem Unverständlichen und Unbeschreiblichen ist das Zentrale in der *Anderen Seite*, dessen Verkörperung Patera ist.⁴⁴⁰

„Mit seinem Bild verlockt er zum Wunsch, das Geheimnis des Irrationalen zu lüften, es in den Griff zu bekommen. Aber schon der Zugang zu ihm ist nicht leicht zu finden, Hindernisse jeder Art stellen sich in den Weg: die Reise an die Grenze des ‚Traumreichs‘ ist lang und von der Begegnung mit dem Fremden, nicht immer Geheuerlichen geprägt.“⁴⁴¹

Hewig interpretiert den gesamten ersten Teil des Romans und das Traumreich, in dem „Einbildungen einfach Realitäten“ sind, unter dem Gesichtspunkt der Einbildungskraft. Damit verbunden ist der Begriff der Ursprache. Noble beschreibt die Sprachskepsis ausgehend vom Bild einer Ursprache „in welcher alles Wissenswerte, alle Geheimnisse der Schöpfung enthalten waren...Gott, Welt und Mensch, Bild, Wort und Schrift, Außen und Innen, das alles stand kraft dieser Anschauung als ein lebendiger Zusammenhang in ursprünglicher Verknüpfung miteinander, die ein unerschöpfliches System von Entsprechungen ahnen ließ.“⁴⁴²

Hewig streicht hier die Verbindung zur Romantik heraus, indem sie den Zeichner mit einem „Lehrling zu Sais“⁴⁴³ vergleicht, der auf der Suche nach der Sprache der Natur deren mystische Zeichen zu entschlüsseln versucht.

„Hier klingt der alt mystische Gedanke von der Offenbarungssprache der Natur auf, der als Erbe Jakob Boehmes und insbesondere der Romantiker Kubin überkommen ist.“⁴⁴⁴

Auch die Blauäugigen versuchen durch die Betrachtung der Natur Zugänge zu höherem Sein zu finden und die Zauberwortsprache zu entschlüsseln. Hier zieht Hewig den Vergleich zum Lord Chandos, zu dem ebenfalls die stummen Dinge sprechen.⁴⁴⁵

Die Einbildungskraft dient dabei als Schlüssel, der einem die Hieroglyphensprache erschließt.⁴⁴⁶ Auch Lippuner sieht die Romantik als wichtige Quelle für die Überlegungen zur Ursprache.

„Wenn gar in ‚Muscheln, Korallen, Schnecken, Fischgräten und -schuppen‘, die aus dem Wasser ans Ufer geschwemmt wurden, ‚mystische Zeichen‘, ‚vergessene Buchstaben‘, ja eine eigentliche ‚symbolische Sprache‘ vermutet werden, so ist nicht mehr nur auf Fichtes Transzendentalphilosophie, auf Friedrich Schlegels ‚romantische Poesie‘, die der künstlerischen Fantasie jede Freiheit zugesteht, zu verweisen, sondern noch direkter auf Ludwig Tiecks Formulierung.“⁴⁴⁷

3.2.3) Pateras Augen

⁴⁴⁰ vgl. Lippuner 1977, S.99

⁴⁴¹ Lippuner 1977, S.99

⁴⁴² Noble 1978, S.14

⁴⁴³ Hewig 1967, S.98

⁴⁴⁴ Hewig 1967, S.94

⁴⁴⁵ Hewig 1967, S.98

⁴⁴⁶ vgl. Hewig 1967, S.99

⁴⁴⁷ Lippuner 1977, S.77

Auch kommt den Augen Pateras, die Assmann als „Verfremdungsmotiv“⁴⁴⁸ bezeichnet, eine besondere Bedeutung zu. Im ersten Teil des Romans erhält der Erzähler ein Bildnis Pateras mit den Worten „Wenn Du willst, so komme“⁴⁴⁹.

„Ein seltsames Unbehagen erfaßte mich jetzt – eiskalt starrte dieses schöne Gesicht mich an. In diesen Augen konnte man sich verfangen, es war etwas Katzenhaftes darin.“⁴⁵⁰

Das Medaillon Pateras und vor allem sein Blick entfalten eine starke hypnotische Wirkung auf den Zeichner.

„Das Bildnis im Zusammenwirken mit der Schrift bewirkt beim Erzähler Erinnerungen an Bilder der gemeinsamen Vergangenheit, speziell im Hinblick auf die Schrift erscheinen jedoch die Augen Pateras verändert [...]“⁴⁵¹

Die hypnotische Blickbannung durch Patera spielt eine wichtige Rolle in deren Zusammenhang. Geyer auf die femininen Komponenten Pateras verweist, denn „[...] bezeichnenderweise trifft der Protagonist der *Anderen Seite*, der bei seiner Suche nach Patera in ein Bordell gerät, auf eine Prostituierte, die [...] eine Identifizierung mit Patera nahelegt.“⁴⁵² Geyer behandelt auch Kubins Frauenbild und die Verbindung des Weiblichen mit dem Tod in der *Anderen Seite*, wie etwa unter dem Verweis auf den Mythenforscher Johann Jakob Bachofen und das so genannte „weibliche Prinzip“.⁴⁵³ Geyer interpretiert das Traumreich als ein Totenreich, das, ohne ihm von vorneherein verfallen zu sein, dem Tod entgegenstürzt⁴⁵⁴ und somit Patera als Todesgottheit⁴⁵⁵. Dementsprechend wird auch der Verfall der Häuser als Todeszeichen gewertet. Geyer verweist hier auf den Einfluss Mainländers, demzufolge „jedes Ding ein unbewusster Wille zum Tode sei“⁴⁵⁶.

„Kubin skizziert ein dialektisches Verhältnis von Tod und Leben, das sich im ganzen letztlich doch dem Tode zuneigt.“

Nachdem sich der erste Teil des Romans laut Hewig um die Einbildungskraft gedreht hat, handelt der zweite Teil vom Tod und dem Nichts.⁴⁵⁷ In der *Anderen Seite* als einem „Reich zum Tode“ sind Patera und Bell die beiden Extreme, die letztlich zu ein und demselben verschmelzen.

„Da ihn keine der entgegengesetzten Gewalten aus ihrem magnetischen Kraftfeld je ganz entlässt, wird die Schwelle zwischen beiden Möglichkeiten zu einem Bann, der ihm mal mehr nach dem einen, mal

⁴⁴⁸ Assmann 1999, S.92

⁴⁴⁹ DaS 2009, S.17

⁴⁵⁰ DaS 2009, S.18

⁴⁵¹ Assmann 1999, S.91 f.

⁴⁵² Geyer 1995, S.75

⁴⁵³ Geyer 1995, S.124

⁴⁵⁴ vgl. Geyer 1995, S.130 f.

⁴⁵⁵ vgl. Geyer 1995, S.145

⁴⁵⁶ Mainländer, Philipp: Die Philosophie der Erlösung. Zweiter Band. (Mit einem Vorwort zur Neuausgabe von Winfried H.-Müller Seyfarth.) Hg. Winfried H. Müller-Seyfarth- Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag 1996, S. 250

⁴⁵⁷ vgl. Hewig 1967, S.168

mehr nach dem anderen Pol zu schwingen erlaubt, einem in seinem Wesen begründeten Gesetz gemäß.“⁴⁵⁸

3.2.4) Herkules Bell

„Mit dem Erscheinen des Amerikaners wird das Land Pateras zum umgreifenden Schicksalsraum der Untergehenden.“⁴⁵⁹ In der gesamten zweiten Hälfte des Buches, nach dem Tod der Frau des Zeichners, wird der Niedergang des Traumreiches beschrieben. Der Amerikaner erscheint im Traumreich und will eine Revolution herbeiführen. Herkules Bell nimmt eine ähnliche Stellung wie Patera ein und er bleibt als einziger Wach, als sich nun eine Schlafsucht über das Traumreich senkt. Beim Aufwachen herrscht eine tierische Plage und es zerfällt das Traumreich. Mehr und mehr verschachteln sich die eindringenden Bilder:

„Gegen Ende des Romans verwirrt sich der Erzählstrang immer mehr, der Erzähler versinkt gleichsam in die immer massiver auftretenden erweiternden Bildvorstellungen.“⁴⁶⁰

Es kommt zu einem Zerfall des Materiellen, das Essen verschimmelt. Schließlich besiegt Bell Patera und die Blauäugigen erweisen ihm die letzte Ehre, bevor das Traumreich untergeht und „die Sonne, die großes Sonne“⁴⁶¹ eindringt. Als Patera stirbt, bedeutet das, dass seine Erscheinungsform verschwindet, nicht aber seine „manifestierende göttliche Funktion“, da seine Herrschaft nur eine Halbherrschaft ist.⁴⁶²

Die Apokalypse am Ende ist laut Rhein notwendig, damit die Welt, die beide Seiten regiert, dominiert. Durch die Ankunft Bells bricht das Wachbewusstsein in die Traumwelt, worauf am Ende die Rückkehr und das Aufwachen in der Realwelt folgt. Der Zusammenbruch der Traumwelt durch die neu hereinbrechende Kraft Herkules Bells und seiner Verkörperung von Rationalität, Fortschritt und Materialismus ist demnach „folgerichtig“.

Doch gibt es in der Figur Bells auch die lebensbejahenden Motive, die Geyer etwa in der Vermehrung der Tiere, dem Fortschrittsglauben Bells oder den Massenorgien symbolisiert sieht.

„Die Wirkung Bells wiederum erklärt sich aus der dialektischen Grundkonstellation des Romans: Im gleichen Maße, in dem Patera den Pol des Todes repräsentiert, verkörpert Herkules Bell den Pol des Lebens [...]“.⁴⁶³

Lippuner folgert „[...] dass im Amerikaner mehr als eine bloße Gegenfigur Gestalt gewann, dass vielmehr in ihm der Autor grundsätzlich mit denen, die der Kunst ablehnend gegenüberstehen, abrechnete, indem er sie mit der negativsten Charakterisierung, der des

⁴⁵⁸ Hewig 1967, S.197

⁴⁵⁹ Hewig 1967, S.187

⁴⁶⁰ Assmann 1999, S.94

⁴⁶¹ DaS 2009, S.273

⁴⁶² vgl. Hewig 1967, S.180, 181

⁴⁶³ Geyer 1995, S.146

Teuflischen, bedachte.“⁴⁶⁴ Bell weist als Lichtbringer der den Verein Luzifer gründet, gleichsam satanische Attribute auf. Insgesamt stellt sich also heraus, dass Leben und Tod auch in den Figuren jeweils nur eine „Halbherrschaft“ inne haben.

3.2.5) „Komplexität“

Trotz all der Charakterisierungen wird deutlich, dass die Figuren damit nicht letztgültig „fassbar“ sind, da sie je nach Konstellation zueinander unterschiedliche Positionen einnehmen. Etwa bei der Analyse der „Geschlechterverhältnisse“ zwischen Patera und Bell wird klar, dass auch die Figuren ambivalent gezeichnet sind.

„Vor allem im Verhältnis zu Herkules Bell tritt die weibliche Komponente Pateras zutage. Patera hat die passive, leidende – also traditionell angeblich weibliche – Position inne; Herkules Bell hingegen ist aktiv, brutal und verkörpert so das männliche Prinzip.“⁴⁶⁵

Patera steht jedoch nicht nur für die Weiblichkeit, sondern ist eine Art von Zwitterwesen, eine „Mondnatur“ die beide Geschlechter in sich vereinigt. Im Gegenzug zum Verhältnis zu Bell weist Patera in der Beziehung zur „Sumpfmutter“ männliche Attribute auf, so Geyer.⁴⁶⁶ Die Blauäugigen stehen zwischen den beiden Polen und haben ein inneres Gleichgewicht und Ausgeglichenheit erreicht. In ähnlicher Weise, jedoch in Verbindung zur indischen Mythologie, behandelt u.a. Hewig den Geschlechtsmythos, Zerstörung und Zeugung in Verbindung mit Patera und Bell.⁴⁶⁷ Für Petriconi entspricht das Verhältnis der indischen Dreifaltigkeit⁴⁶⁸:

„Patera ist jetzt die Person Shivas, des Zerstörers und Zeugers, Herkules Bell ist Vishnu, der Erhalter und Gestalter, und die ‚Blauäugigen‘, in denen sich beide aufheben vertreten Brahma, das Sein – worauf die Abbildung auf Seite 150 hinweisen soll, die Ganesha, den indischen Gott der Weisheit, vorstellt, obwohl im Text mit keinem Wort auf Indien Bezug genommen wird.“⁴⁶⁹

Auch von Geyer werden diese in Bezug zur fernöstlichen Mystik als Yin und Yang interpretiert.

„Bezogen auf den mystischen Horizont des *Tao* entsprechen Patera und Bell den beiden Polen der kosmischen Energie *Yin und Yang*. Das Yin kann nicht ohne das Yang existieren; die Eigenschaften des einen spiegeln sich auch im andern wider.“⁴⁷⁰

⁴⁶⁴ Lippuner 1977, S.54

⁴⁶⁵ Geyer 1995, S.148

⁴⁶⁶ Geyer 1995, S.149

⁴⁶⁷ Hewig, 1967, S.167 ff.

⁴⁶⁸ Lippuner stellt die Frage, ob Petriconis Deutung des Amerikaners als Vishnu haltbar ist. Lippuner betont ebenfalls die Bindung der Figur an Rationalismus, Fortschritt, und die Verkörperung von Vernunft und Berechnung; die Imagination und Phantasie gegenüber stehen. Bell ist kunstfremd und steht damit im Gegensatz zu Patera. In diese Richtung weist auch die Feststellung, dass das Reich, das der Amerikaner zerstört, „letztlich eine Art Museum mit sagenhaften Schätzen von Altertümern und Kunstwerken ist. Er erfasst das ‚Traumland‘ nur von seiner organisatorischen, gesellschaftlichen und politischen Struktur her, während doch zum Beispiel der Erzähler aufgrund von ‚Zeichnungen‘ Zutritt zu Pateras Herrschaftsbereich erlangt.“⁴⁶⁸ (Lippuner 1977, S.55)

⁴⁶⁹ Petriconi 1958, S.105

⁴⁷⁰ Geyer 1995, S.154 f.

Andere Autoren, wie etwa Hans Bisanz, greifen bei der Interpretation von Patera und Bell auf Nietzsches Unterscheidung des Apollinischen und Dionysischen zurück.

Als weitere philosophische „Quelle“ für die Gestaltung von Patera und Bell nennt Geyer Salomo Friedländer-Mynonas Einfluss, der durch den Briefwechsel zwischen ihm und Kubin dokumentiert ist. Bei Friedländer erweisen sich „Dualismen“ als Scheinprobleme, da die Welt von vornherein keine Einheit, sondern ein Zwiespalt ist, also durch „Polarität“ gekennzeichnet ist.⁴⁷¹ Friedländer verlegt daher den Nullpunkt der Welt in die Person. Seine „Schöpferische Indifferenz“ besagt, dass die Differenz des Selbst die Welt erschafft und daraus die schöpferische Machtposition resultiert, die auch dem „Demiurgen als Zwitter“⁴⁷² inne wohnt. Auf die Vielschichtigkeit des kubinschen Werks in diesem Punkt weist auch Hewig in Bezug auf die Polarität, Doppelgesichtigkeit, Widersprüchlichkeit und Gespaltenheit der Figuren und nennt ebenfalls die schöpferische Indifferenz Friedländers und die Realdialektik Julius Bahnsens und als wichtige Quellen.⁴⁷³

„Das Wesen Kubins erschließt sich jedoch nicht aus der Erkenntnis dieses einen Extrems, sondern erst aus dem Wissen um das Miteinander und Gegeneinander beider Pole.“⁴⁷⁴

Lippuner schlägt den Begriff der „Komplexität“⁴⁷⁵ vor, bzw. verweist auf das Bezugsfeld der „Ambivalenz“, weshalb eine letztgültige Klärung der Thematik sowie der Motive und einfache oder vorschnelle Antworten der Forschungsliteratur nicht immer hinreichend sind.

„Mit der säuberlichen Scheidung in zwei voneinander unabhängige Einflussbereiche ist den beiden Hauptfiguren so oder so nicht beizukommen.“⁴⁷⁶

4.) Die andere Seite zwischen Wort und Bild

Auch in Kubins persönlicher Entwicklung und für sein „Gleichgewicht“ spielt daher die rationale Seite, die „Außenseite“ und das Wort immer wieder eine wichtige Rolle. Kubin selbst identifiziert sich damit, zwischen Text und Bild „beheimatet“ zu sein bzw. als Künstler und „Schöpfer“ zwischen zwei Prinzipien zu stehen und den Ausgleich zwischen beiden Seiten anzustreben.

„Das restlose Ausgeliefertsein an jede Schwankung des Gefühls, die ihn auf die Höhen des Entzückens trug, aber auch in die Abgründe der Verzweiflung stürzte – letzteres vorzüglich dann, wenn er Krisensituationen ausgesetzt war –, ließen den Taumelnden nach einem festen Halt suchen.“⁴⁷⁷

⁴⁷¹ vgl. Geyer 1995, S.24 f.

⁴⁷² DaS 2009, S.286

⁴⁷³ Hewig 1967, S.24 f.

⁴⁷⁴ Hewig 1967, S.111

⁴⁷⁵ Auch Clemens Brunn spricht von einer „schwer durchschaubaren inhaltlichen Komplexität“ (Brunn 2004, S.157)

⁴⁷⁶ Lippuner 1977, S.68

⁴⁷⁷ Hewig 1967, S.111

So spricht er von der „Ratio die Ich liebe, weil ich aus der Irratio stamme.“⁴⁷⁸ Diese findet Kubin in seiner Beschäftigung mit Literatur und Philosophie. So schreibt er von einer Phantasie die ihn ins reißend Chaotische treibt und sich erst bei „kalten“ Gedanken etwas beruhigt.⁴⁷⁹

Laut Schwanberger stellt der Roman einen Wendepunkt einer seelischen Entwicklung dar, die mit der Erkenntnis „Der Demiurg ist ein Zwitter“ verknüpft ist. Die abschließende Erkenntnis verweist also darauf, dass der Künstler als Schöpfer zwischen diesen beiden Prinzipien, dem Bewussten und dem Unbewussten vermittelt bzw. zwischen zwei Polen steht. Der Realität bzw. der Außenwelt kommt daher eine neue Berechtigung in Kubins Werk zu. Es gibt daher einen stärkeren Bezug zur „realen Welt“.

Laut Assmann ist der Wandel von Kubins Frühzeit bis zu den Reifejahren nach der Arbeit an *Die andere Seite* geprägt durch ein „sehr viel stärkeres Sich-Öffnen zu einem Bilderfluß, zu einem Strom von Erinnerungen und Vorstellungen in Verbindung mit dem aktuell Geschehenen, also der schon genannten Verbindung von Fiktion und Realität, wohingegen im Werk der Frühzeit das Einzelbild sehr viel stärker, als eine quasi drängende Bildvorstellung [...]“⁴⁸⁰, dominant war:

„So konstituiert sich eine Welt, die eine Unterscheidung zwischen Fiktion und Realität nicht zuläßt, da die mittels der Imagination geschaffene Überwirklichkeit die Realität überwächst und aus ihrer Verbindung die eigentliche, unzerlegbare kubinsche Wirklichkeit entspringt. Das ist *Die andere Seite*.“⁴⁸¹

Kubins Stil ab 1908 ändert sich in einer Weise, die das Phantastische mit dem Realen kombiniert. In vielen seiner Zeichnungen nach der Niederschrift der *Anderen Seite* werden phantastische Elemente Teil von alltäglichen Szenen und Situationen.

„From this date until his death he consistently strove to establish the centrality of the imaginative powers of the subconscious in his portrayal of reality. In his finest graphic art he captured the point in time when the images of the waking world united with those of dream.“⁴⁸²

„Der Demiurg ist ein Zwitter“ bedeutet, dass der Künstler zwischen Traum und Realität vermittelt und beide in gleicher Intensität wahrnimmt. Laut Rhein ergeht es Kubin so wie dem Erzähler: er muss anerkennen, dass es zwei Gewalten im Leben gibt und lehnt die Realität nicht mehr als Karikatur ab, sondern erkennt, das Wissen immer einen subjektiven und einen objektiven Gehalt hat.

⁴⁷⁸ Kubin, Alfred: Tagebuchaufzeichnung vom 16.3.47. In: Tagebücher. Unveröffentlicht. Im Besitz des Kubin Archivs Hamburg. zitiert nach Hewig 1967, S.111

⁴⁷⁹ vgl. AmL 1970

⁴⁸⁰ Assmann 1999, S.96

⁴⁸¹ Hewig 1967, S.94

⁴⁸² Rhein 1989, S.37

„In the Dream Kingdom he learned to blend the objective phenomena of the consciously perceived world with those of the subjective imagination; and he knew that only through the synthesis of these two seeming antitheses could true art be created.“⁴⁸³

Laut Götsche entwickelt sich die Subjektivität in der Moderne von einer Allmacht der Subjektivität zur reflektierten Subjektivität indem es zu einer „Entgrenzung des tradierten restriktiven Verhältnisses zwischen Subjektivität und Objektivität“ kommt.⁴⁸⁴ Die Wendung zur Sprache führt dazu, dass die rein durch das Subjekt verbürgte Sinnsetzung fraglich wird, indem der Teufelskreis der Selbstbehauptung nur durch die Erkenntnis der Sprache als Basis des Bewusstseins durchbrochen werden kann. In Kubins Kunst wird zwar dem Bild als der „unmittelbaren Wahrnehmung“ ein „höherer Stellenwert“⁴⁸⁵ beigemessen als dem „trennenden“ Wort; jedoch bleibt sich die Kunst ihrer Vermitteltheit bewusst. Sprachliches Bewusstsein und bildhafte Wahrnehmung verschmelzen letztlich.

4.1) Kubin als Illustrator

Zwar gibt auch Kubin persönlich nach Abfassung der *Anderen Seite* wieder der Zeichenkunst den Vorzug, jedoch bleibt sein Dasein zwischen Text und Bild Mittel der Identifikation.⁴⁸⁶ Kubin lässt die „blinde Sprache mit der verstummten Bildkunst in einen Dialog treten“⁴⁸⁷. Auf eine ähnliche „Verschränkung“ verweist auch Rhein, in welcher Wahrnehmungsbilder und Vorstellungsbilder nach dem Entstehen der *Anderen Seite* verschmelzen. Deren Geschichte bzw. der Zusammenhang wird vom Rezipienten ergänzt, ebenso wie Elemente des Traumes erst im Bewusstsein zusammengefügt werden.

“Kubin’s ekphrasis mimics content and form; therefore the word not only signifies what it finds in the other medium but also reflects the structure of the medium, including its own. As an abstract symbol, the word can carry any meaning imposed upon it by invention or convention. Words are fragments that carry inflated meaning. They are intrinsic signs for Kubin and his work on the one hand and extrinsic signs for Kubin and his time on the other.“⁴⁸⁸

So gestaltet Kubin die unauflösliche Verbundenheit von Text und Bild, die der Struktur des sprachlichen Zeichens zu Grunde liegt.

⁴⁸³ Rhein 1989, S.36

⁴⁸⁴ vgl. Götsche 1987, S.18

⁴⁸⁵ Dem Bild kommt nach Kubins Auffassung eine höhere „Überzeugungskraft“ zu. Ein Beispiel abseits der *Anderen Seite*, dass dies eindrucksvoll schildert, ist die Erzählung „Erlebnis am Inn“ von 1931. Von einer befreundeten Bildhauerin erhält der zeichnende Ich-Erzähler darin einen Totenschädel zu Studienzwecken und nimmt diesen in einem Beutel mit. In einem Wirtshaus bittet der Zeichner einen Fährmann ihn außerhalb der vorgeschriebenen Zeit über den Grenzfluss Inn zu bringen. Dieser verweist ihn auf einen Zollbeamten der zunächst seine Zustimmung verweigert. Als der Zollbeamte den Zeichner fragt was er in seinem Beutel habe, überzeugt er diesen indem er den Totenkopf aus dem Beutel zieht, ihn passieren zu lassen. Wie bei vielen Szenen der *Anderen Seite* überzeugt auch hier das Bild mehr als alles Bitten und als die Worte. Es ist die „[u]nvergleichliche Sprache des Totenkopfes“⁴⁸⁵ (Benjamin (1991) Bd. IV, S.112) und die bildhafte Sprache, die letztlich für sich sprechen.

⁴⁸⁶ Auch in manchen seiner späteren Arbeiten wie etwa „Ali der Schimmelhengst“ oder „Phantasien im Böhmerwald“ treten Wort und Bild in einen Dialog, jedoch erhält das Bild darin „Vorrang“ vor dem Text im Vergleich zu der *Anderen Seite*.

⁴⁸⁷ Schwanberg 1999, S.101

⁴⁸⁸ Van Zon 1991, S.59

Auch das bildkünstlerische Werk, das in der Zeit von 1900-1908/11 entstanden ist, hatte laut Lippuner starken Einfluss auf die Gestaltung der *Anderen Seite*. Ebenso hatte die Illustrationsarbeit Kubins ihre Wirkung auf den Roman.

„Sprachliche Schilderungen, besonders die der apokalyptischen Zustände gegen Ende des Romans, haben ihre graphischen Ahnen in frühen Zeichnungen Kubins.“⁴⁸⁹

Kubins Schaffen ist auch in Bezug auf die bildende Kunst und deren Einfluss auf sein literarisches Schaffen in eine „sehr viel weitere Umwelt“⁴⁹⁰ zu stellen. Kubins umfangreicher und ständiger Austausch mit der Literatur wird besonders durch die Illustration der Werke anderer Autoren deutlich.⁴⁹¹ Kubins freies graphisches Werk und seine Einzelblätter leben von der Nähe zur Literatur.

4.2.) Illustrationen der *Anderen Seite*

Auch während der Zeit der Abfassung der *Anderen Seite* war Kubin mit Illustrationsarbeit etwa zu Nervals Aurelia oder Meyrinks Golem beschäftigt.⁴⁹² So waren einige der Illustrationen aus der *Anderen Seite* ursprünglich für eine geplante Illustration des Golem gedacht.

Insgesamt handelt es sich bei den Illustrationen zur *Anderen Seite* um 52 Blätter. Das Selbstportrait und der Plan bilden Anfang und Ende und rahmen den Text. Die Häufigkeit der Bilder verdichtet sich im Verlauf der Handlung: Im ersten Teil sind es 5 Bilder, im zweiten Teil 20 und im dritten Teil 23 Bilder. Diese unterscheiden sich im Grad ihrer Ausgearbeitetheit, aber auch in ihrem „erzählerischen Gehalt“ und ihrem Stil. Manche scheinen nur Symbol (z.B. Ganesha⁴⁹³) oder sind stark abstrahiert (z.B. das weiße Pferd⁴⁹⁴). Bei einigen handelt es sich um düstere Federzeichnungen mit sehr dichter Schraffur (im „typischen“ Kubin-Stil), während andere stärker dem Stil „typischer“ Buchillustrationen entsprechen und etwa kleine Naturausschnitte, kleine Portraits, etc. darstellen.

4.3) Sprachstil und Zeichenstil

Mit seiner statistischen Methode untersucht Lippuner die Sprache der *Anderen Seite*. So zeigt er beispielsweise eine deutliche Steigerung an Auslassungspunkten und Gedankenstrichen

⁴⁸⁹ Schwanberg 1999, S.104

⁴⁹⁰ Lippuner 1977, S.24

⁴⁹¹ Lippuner beschreibt auch die Illustrationen der *Anderen Seite* im Bezug zu älteren Fremdillustrationen und stellt auch hier Bezüge zueinander fest; so verweist er beispielsweise bei der Illustration des blinden weißen Pferdes auf eine ähnliche Arbeit zu einer Poe Passage aus dem Nebelmeer.

⁴⁹² vgl. Lippuner 1977, S.16, S.33

⁴⁹³ DaS 2009, S.150

⁴⁹⁴ DaS 2009, S.102

und schließt daraus, dass damit „eine Handlung oder ein Gedanke“ als „trotzdem nicht abgeschlossen“⁴⁹⁵ signalisiert werden soll. So besteht hier eine Parallele zwischen Zeichentechnik und Sprachverwendung, da in beiden Fällen das konkret Fassbare verwischt wird und die Umrisse nicht mit letzter Klarheit erkannt werden können.⁴⁹⁶

Darüber hinaus stellt Lippuner jedoch die Verwendung vieler Konkreta und von Wörtern die veranschaulichen wollen fest und schließt daraus, dass Kubin den Erzählgegenstand möglichst bildlich und wirklichkeitsnah darstellen will.⁴⁹⁷ Brunn etwa schreibt über Kubins Schreibstil: „Kubins Schreibweise ist ein Experiment, das versucht, jener unfassbaren Welt, wie sie der Autor einführt, phantastische Formen zu geben, indem es statt der logisch-diskursiven Sprache die assoziativ-uneigentliche setzt.“⁴⁹⁸

Die Vieldeutigkeit der Sprache und das Offen lassen von Zusammenhängen steht also der wirklichkeitsnahen Schilderung von vor allem bildlichen Vorstellungen, wie etwa den zahlreichen Detailschilderungen⁴⁹⁹, gegenüber.

Darüber hinaus finden sich eine Reihe von Kontrastformulierungen und Gegensatzpaare im Text wie etwa „Ich war ganz still und sagte...“. Dieser „Wille zum Kontrast“⁵⁰⁰ kommt auch durch die Wahl der Federzeichnung zum Ausdruck, so Lippuner. Und auch die stilistische Ausführung der Zeichnungen steht sich wiederum in zwei verschiedenen Tendenzen des Ausdrucks gegenüber: einer abstrakteren und einer konkreteren. Die Illustrationen sind, so Lippuner, die „andere Seite“ im literarischen Werk.⁵⁰¹

4.4) Verhältnis von Text und Illustration

Die Fremdillustrationen Kubins bleiben häufig näher am Text als die Illustrationen der *Anderen Seite*.⁵⁰² Laut Marks umfasst das buchkünstlerische Werk 2361 Arbeiten.⁵⁰³ Doch auch in ihnen hat sich Kubin häufig weit von der Beschreibung durch den Text entfernt und etwas Eigenständiges geschaffen. Mit dieser modernen Art der Buchillustrierung⁵⁰⁴ geht

⁴⁹⁵ Lippuner 1977, S.155

⁴⁹⁶ vgl. Lippuner 1977, S.155

⁴⁹⁷ vgl. Lippuner 1977, S.156 f.

⁴⁹⁸ Brunn 2004, S.162

⁴⁹⁹ vgl. Lippuner 1977, S.158

⁵⁰⁰ Lippuner 1977, S.167

⁵⁰¹ vgl. Lippuner 1977, S.168

⁵⁰² vgl. Schwanberg 1999, S.114

⁵⁰³ Marks, Alfred: Der Illustrator Alfred Kubin. Gesamtkatalog seiner Illustrationen und buchkünstlerischen Arbeiten. Hg. Oberösterreichisches Landesmuseum Linz. München: Edition Spangenberg 1977. zitiert nach Schwanberg 1999, S.111

⁵⁰⁴ Der Visualisierung von Literatur kommt in der Literatur der Avantgarde eine entscheidende Bedeutung zu, da die moderne Buchillustration über die klassische Buchillustration hinausgehend zu Ergebnissen kommt, in denen Text und Bild gleichwertig und voneinander abhängig sind.⁵⁰⁴ (vgl. Fähnders 2009, S.194 f.)

Kubin über eine einfache Verdopplung des Textes hinaus und lässt eine nähere Betrachtung der Illustrationen für ein Verständnis der *Anderen Seite* gewinnbringend erscheinen.

Als Beispiel dafür, dass die Zeichnungen an manchen Stellen erheblich vom Text abweichen, dient Lippuner etwa das Beispiel des Tigers der in der Sumpflandschaft dargestellt ist, anstatt der im Text beschriebenen Gebirge. Die Illustration bereitet gleichzeitig auf das Erscheinen Pateras vor, dessen katzenhafte Augen Lippuner mit der Illustration in Verbindung bringt. Auch Schwanberg stellt eine Differenz zwischen bildhaftem Ausdruck und Text fest, der mitunter sogar entgegengesetzt ist.

Eine weitere Auffälligkeit, die sowohl Assmann als auch Schwanberg bemerken, sind Stellen im Buch, auf deren Illustrierung verzichtet wurde; so etwa die Mordszene die stattdessen durch die Darstellung der Blendlaterne illustriert ist.

„Auffallend ist, daß Kubin sehr stark mit der negativen Präsenz von graphischen Bildern arbeitet. Kubin ist ein Meister des Zeigens, aber auch des Nichtzeigens.“⁵⁰⁵

Ebenso wird nicht nur der Tod der Frau des Zeichners nicht gezeigt, sondern auf eine Darstellung der Frau ganz verzichtet. Als sich ihre Krankheit verschlechtert, wird stattdessen nur die Frau des Doktors mit einem Rollstuhl abgebildet.⁵⁰⁶ Die Illustration verdeutlicht das reziproke Verhältnis, in dem Bild und Text zueinander stehen. Ebenso wie Kubins Illustrationen das sprachlich Unsagbare darstellen, schildert die sprachliche Darstellung das bildlich nicht Ausdrückbare.

Im dritten Teil häufen sich die Textstellen, die eine Illustration erwarten lassen würden, in denen diese jedoch fehlt. Als Merkmal einiger Illustrationen bezeichnet Assmann, dass die Bilddarstellungen oftmals in einer Weise eingeschoben sind, „die mit dem Erzählstrang in keinem ursächlichen oder aus der Situation kausal begründbaren Zusammenhang stehen“.⁵⁰⁷ Assmann spricht von „Brüchen“ einer linearen illustrativen Ergänzung des Textes.

Jedoch sind die Illustrationen keineswegs überflüssig; vielmehr tragen sie sehr stark zur eigentümlichen Atmosphäre des Traumreiches bei und spiegeln in mancherlei Hinsicht die Ideen und die Struktur, die dem Traumreich zu Grunde liegt. Am Beispiel der Spießbratendarstellung des Dr. Lampenbogen zeigt Lippuner, wie stark bei Kubin Bildvorstellung und Text voneinander abhängen und eine Wechselbeziehung eingehen, da Dr. Lampenbogen erst in der sprachlichen Schilderung greifbar wird, dadurch aber wiederum Anregung zur bildlichen Darstellung liefert.⁵⁰⁸

⁵⁰⁵ Schwanberg 1999, S.105

⁵⁰⁶ DaS 2009, S.115

⁵⁰⁷ Assmann 1999, S.94

⁵⁰⁸ Lippuner 1977, S.27 f.

Von verschiedenen Autoren wurde daher bereits bemerkt: „Text und Bild zusammen machen erst die ‚Andere Seite‘ aus.“⁵⁰⁹ Auch Schwanberger meint, wie Assmann und Lippuner, dass der Lesevorgang nur über das Bild richtig erfolgt, jedoch bemerkt sie im Unterschied zu Lippuner, dass Illustration und Text nicht als Erklärung und Veranschaulichung zu fassen sind.

„Die andere Seite als literarisches Werk braucht keine Veranschaulichung, und die Illustrationen bedürfen keiner verbalen Erklärung. Text und Bild können ohne einander existieren.“⁵¹⁰

Lippuner erkennt „Kubins Doppelbegabung als Schlüssel zur Deutung“⁵¹¹ in der Auseinandersetzung mit den Illustrationen der *Anderen Seite* und einem Vergleich der Buchausgaben von 1909 und 1952. Lippuner gibt hierbei der Erstversion der Illustrationen und nicht der Neuillustration den Vorzug, da das Spannungsverhältnis zwischen dem Realen und Unwirklichen viel stärker gegeben ist.

Grundsätzlich bleiben die Motive der beiden Illustrationsfassungen gleich, sie verlieren jedoch an Raumtiefe und ein Gefühl der Unbestimmtheit und Traumhaftigkeit geht damit verloren. Die Federtechnik erweist sich als einheitlicher und die Bilder bekommen einen Zug ins Malerische und Ausschmückende. Durch den anderen Textumbruch der durch eine neue Type hervorgerufen wird, wirkt in der zweiten Fassung die Anordnung in Bezug auf den Text weniger abgestimmt und zufälliger.⁵¹²

Laut Lippuner schlägt sich die Konfrontation zweier Prinzipien, die thematisch durch Patera und Bell gegeben ist, auch in der Illustrationsgestaltung nieder. Beispielweise vergleicht er die zeichnerische Gestaltung einerseits des weißen „Gespensterroß“⁵¹³ und andererseits der „Mühlen-Illustration“⁵¹⁴ um zu zeigen, dass diese in ihrer Konzeption und Komposition dem Bereich Pateras und dem Bells entsprechen.⁵¹⁵

Auch in der unterschiedlichen Ausführung der beiden sich gegenüberstehenden Illustrationen ist demnach die Konfrontation zweier Prinzipien zu sehen. Dies soll vor allem als weiterer Beleg dafür dienen, dass sich Inhalt und Thematik der *Anderen Seite* auch in der Form widerspiegelt, worauf bspw. auch Rhein hinweist.

Lippuner versucht also nachzuweisen, dass eine Beziehung zwischen Text und Bild nicht nur formal, sondern auch inhaltlich mit der ersten Illustrierung des Romans gegeben ist.⁵¹⁶

⁵⁰⁹ Lippuner 1977, S.150

⁵¹⁰ Schwanberg 1999, S.102

⁵¹¹ Lippuner 1977, S.114

⁵¹² vgl. Lippuner 1977, S.151

⁵¹³ DaS 2009, S.102

⁵¹⁴ DaS 2009, S.97

⁵¹⁵ vgl. Lippuner 1977, S.132

⁵¹⁶ vgl. Lippuner 1977, S.122 f.

Ein Beispiel wäre eine Illustration, die ursprünglich für „Der Golem“ von Meyrink gedacht war. Bei dem Blatt wird davon ausgegangen, dass hier ein Buch zur „Spieldose“ gemacht wurde. Ein schlangenartiges Wesen, das in der ersten Fassung der Illustration aus dieser Spieldose auf die Tischplatte kriecht, bezeichnet Lippuner als „Geruchswesen“⁵¹⁷, da in der dazugehörigen Textstelle von den seltsamen Geruchspänomenen des Traumreiches die Rede ist. Dies ist von besonderem Interesse, da, wie bereits erwähnt, die auf den Betrachter einströmende Wahrnehmung von Bildern und Gerüchen eine besondere Rolle im Zusammenhang mit der Sprachkrise spielt. So heißt es im Roman: „Ich war auch wirklich fast wie ein Hund; erklären konnte ich das alles nicht so genau, das waren Empfindungssachen so fein, dass die Worte versagen.“⁵¹⁸ Das „Geruchswesen“ trägt also besonders stark dazu bei, die Atmosphäre des Traumreiches bzw. die Stimmung zu vermitteln, so schreibt auch Lippuner:

„Das Bild vermittelt nicht eigentlich Inhalt, es gibt Atmosphäre, und zwar jene, von der im unmittelbar vorangehenden und nachfolgenden Text gesprochen wird: All die Häuser ‚mit ihren Launen‘ und mit ihrer ‚bestimmten Geschichte‘ und all die Geräte und Sachen mit ihrem ‚kleinen Geheimnis‘ künden von einem Bereich, in dem sie nicht einfach ‚leblose Gegenstände‘ sind, sondern jene ‚unfaßbare Einheit‘ erfüllen lassen, die dann später als der ‚eigentümliche Duft‘, der vom Gemach Pateras ausgeht, erkannt wird.“⁵¹⁹

Entscheidend ist, dass in der zweiten Fassung auf ebenjenes „Geruchswesen“ verzichtet wird. Ebenso verschwindet die zweite Maske links. Worauf diese Feststellung hinaus will, und worauf auch Lippuner im Zusammenhang mit den anderen Illustrationen immer wieder hinweist, ist, dass die Illustrationen der zweiten Fassung insgesamt sehr viel weniger drängend, kraftvoll und zu Gunsten harmonischer, illustrativer Anmutung geopfert sind.

Beispielsweise auch die Illustrationen der Wildkatze, der Melitta Lampenbogen, die in der zweiten Version sehr viel harmloser geraten, veranschaulichen dies. Man könnte also vorsichtig davon sprechen, dass gewisse Empfindungen, die Kubin dazu angetrieben haben *Die andere Seite* zu verfassen, bei der Zweitillustrierung nicht mehr in dieser Weise vorhanden waren, bzw. die Krise in gewisser Weise überwunden ist.

Als weiteres Beispiel für die strukturellen Überlagerungen, bezogen vor allem auf die Gestaltung der Illustrationen und der Thematik Wort und Bild, nennt Van Zon etwa die Episode mit dem Pferd im Keller, das in seiner bildlichen Darstellung ganz auf den Schwarz-weiß Kontrast reduziert ist. Die dichte schwarze Schraffur des Hintergrundes hebt den weißen Körper des Pferdes erst hervor und setzt ihn in Kontrast.⁵²⁰ Das Helldunkel, wie auch von

⁵¹⁷ vgl. DaS 2009, S.75

⁵¹⁸ DaS 2009, S.76

⁵¹⁹ Lippuner 1977, S.123

⁵²⁰ Ähnlich verhält es sich auch bei der Darstellung des Tempels im Verhältnis zur Illustration des phallischen Naturstückes. Es werden Vorstellungen von Kubin bzgl. Weiblichkeit und Männlichkeit aufgerufen und so das Verhältnis von positivem zu

anderen Autoren betont, sieht Van Zon nicht nur als wichtiges Stilelement, sondern verweist auf dessen symbolische Bedeutung.

„Given the relationship to implements and the many examples in his drawings, one learns that the chiaroscuro is a structural device of symbolic implications. The total interdependence of negative and positive space, black and white in this case, is equivalent to the interdependence of life and death.”⁵²¹

Bei der Illustration des weißen Pferdes wird also deutlich, dass negativer und positiver Raum einander bedingen. Das Pferd entsteht erst durch die schwarze Schraffur die es umgibt. Das Schwarzweiß der Darstellung entspricht der Gegenüberstellung von Leben und Tod und spiegelt gleichsam das Verhältnis Kubins von Bildlichkeit zu Wörtlichkeit. Die Wahrnehmung einer Inhalts- und einer Ausdrucksseite wirkt sich auch auf das Verständnis von Sprache aus.

Van Zon kommt daher zu dem Schluss: „Perceiving such structures creates a new context for the meaning of words.“⁵²² und zieht gleichsam die Verbindungslinie zum Verständnis von Sprache zu Kubins Zeit.

„Kubin´s structures of opposites, his chiaroscuro of negative and positive space, gives form to the meaning of the word. In this form a major theme of the turn of the century has been preserved. Perhaps it is a privilege of the double talent to contribute to the history of themes by reinforcing the formal qualities of language with those of graphic structures.”⁵²³

negativem Raum dargestellt. Die Darstellung des Tempels stellt eine „Aufhebung des geschriebenen Wortes durch das gezeichnete Bild“ dar. (vgl. Assmann 1999, S.92 f.)

⁵²¹ Van Zon 1991, S.59

⁵²² ebd.

⁵²³ Van Zon 1991, S.59 f.

– CONCLUSION

Die Ausführungen dieser Arbeit haben gezeigt, dass die Abfassung des Romans *Die andere Seite* einen Wendepunkt in Kubins Schaffen markiert, der sich auch in dessen bildkünstlerischer Arbeit niederschlägt. So wurde Kubins künstlerische Entwicklung, etwa seine Farbexperimente und die Entwicklung der Technik der Psychografie, mit einer „Wendung nach außen“ in Beziehung gebracht, die mit einer Abkehr von einer rein subjektverbürgten Sinnsetzung und den inneren Schreckensbildern der frühen Schaffensphase in Verbindung steht. Repräsentativ für seine Zeit vollzieht Kubin damit eine Entwicklung, die in dieser Arbeit mit dem Begriff der Sprachkrise deutlich gemacht werden sollte.

Das Argument, das dabei verfolgt wurde, lautete, dass die Art der Sprachkrise, in deren Verlauf der Roman entstanden ist, in besonderer Weise die Problematik von Kubins Zeit widerspiegelt und sich auf Inhalt und Form des Romans auswirkt. Es wurde dabei darauf Wert gelegt, die Rahmenbedingungen der Entstehung des Romans darzustellen und diesen in Bezug zu literar- und kunsthistorischen Begriffen und epochenspezifischen Zusammenhängen einzuordnen, ohne die biografisch-psychologischen Aspekte außer Acht zu lassen. Der Sprachkrisenbegriff erschien in besonderer Weise geeignet, ein umfassenderes Bild der Zusammenhänge und Entstehungsbedingungen zu liefern, die Leben, Werk und Zeit des Autors betreffen.

Fragen, die sich in Bezug auf Kubin als relevant erwiesen haben, waren etwa, inwiefern eine Form von krisenhafter Inszenierung und der Vorwurf des Dilettantismus bzw. des Literarischen Kubins Selbstdarstellung und sein Werk geprägt haben. Es wurde dabei festgestellt, dass nicht nur das Leben als *Décadent* in beständiger Krise, sondern auch die Wahrnehmung des Künstlers als Doppelbegabung und künstlerischem Philosophen in Verbindung zur zeitgenössischen Kritik steht. Doch weist der Begriff der Krise auch über Kubins Biografie hinaus und die „Zeit der Umbrüche“, in der sein Werk angesiedelt ist, wurde als eine Zeit dargestellt, in der Fortschritt und die Frage nach dem Verhältnis von Realität und Phantasie sowie die Darstellung der „inneren Wirklichkeit“ neue Antworten hervorbringt. Die phantastische Literatur lässt besonders deutlich ablesen, wie auf eine zunehmend schwieriger werdende Abgrenzung der „wahren Wirklichkeit“ und eine kontinuiertslose Welt reagiert wird. Ob sich der Roman in seiner Antwort darauf vorwiegend durch progressive oder konservative Elemente auszeichnet, ich nicht eindeutig zu beantworten. Deutlich wird jedoch, dass durch Fortschrittsfeindlichkeit, aber auch durch einen spezifischen Lebensbegriff, die Sehnsucht nach einem verlorenen Gesamtzusammenhang und

einer verstehbaren Welt artikuliert wird, in der der sprachliche Deutungshorizont durchbrochen werden kann.

Ein spezifischer Begriff von Sprachkrise, der im zweiten Teil der Arbeit erarbeitet wurde, sollte trotz schwieriger Abgrenzung und unterschiedlicher Systematisierungssysteme in der Sprachskepsis- bzw. Sprachkrisenliteratur dazu beitragen, diesen Begriff auf den Text zu übertragen und Implikationen für dessen Interpretation zu erlangen. Die Untersuchung der Veränderungen innerhalb der Gattungen und der Krise des Romans hat gezeigt, dass Kubins Roman in seiner Reflexion über die Bedingungen des künstlerischen Schaffens in mancherlei Hinsicht „moderner“ ist, als er auf den ersten Blick scheint. Das Bewusstsein über die fiktiven und realitätskonstruierenden Elemente der Sprache sowie der fragmentarische Charakter der Erzählung entsprechen nicht der ganzheitsschaffenden Illustrationsliteratur und den erzählerischen Konventionen des 19. Jahrhunderts.

Zur Systematisierung des Sprachkrisenbegriffs wurden sowohl Entwicklungen in der Sprachphilosophie und -kritik herangezogen, als auch Beispiele aus der Literatur, die für ein Verständnis von Kubins Werk von Interesse sind. Die besondere Affinität Kubins zu den Schriften Nietzsches sowie die inhaltliche Nähe zu den Gedanken Fritz Mauthners oder Ernst Machs, die auch im Roman deutlich zu Tage treten, führten zu einer Untersuchung dieser Autoren in ihrer Bedeutung für die Geschichte der Sprachskepsis bzw. -krise. So trifft sich mit Nietzsche nicht nur ein spezifischer Lebensbegriff, sondern auch Überlegungen hinsichtlich der Sprache als horizontbildendem Auslegungszusammenhang und der spezifischen Rolle des Autors vor diesem Hintergrund. Die Frage nach der Kontinuität und Beständigkeit des Ich und die Beschränkung der menschlichen Erkenntnis auf die Sinneswahrnehmung lassen hingegen an die Schriften Ernst Machs denken und ihre „sprachkritische Umformulierung“ durch Fritz Mauthner, der die Sprache als „elendes Erkenntniswerkzeug“ und gesellschaftliches Mittel erkannt hat.

Gegenüber der sprachresignativen Kritik wurde der produktive Aspekt der *literarischen* Sprachskepsis betont, in der Lebensmythisierung und Sprachproblematisierung zur Produktion von Literatur führen, anstatt zu einer Resignation gegenüber der Sprache. Dies vor allem auch in Hinblick darauf, dass Kubin seine Sprachkrise nicht mit den Mitteln des Zeichners artikuliert, sondern zu der für ihn vergleichsweise fremden Schreibfeder greift.

Im Vergleich mit den literarischen Dokumenten der Sprachkrise konnten zahlreiche Parallelen der *Anderen Seite* zu den Werken sprachskeptischer Autoren wie etwa Hofmannsthal, Rilke oder Kafka gefunden werden. Am Beispiel Hofmannsthals wurde etwa der Begriff der

Grenzgattung thematisiert und die Frage, inwiefern die Reisebeschreibung, die Kubin wählt, besonders für die Darstellung seiner philosophischen und weltanschaulichen Überzeugungen und daher der Thematisierung seiner Sprachkrise geeignet ist. Die Fragmentarität und das Staunen über die neue Art der Wahrnehmung die Chandos oder auch Rilkes Malte erleben, trifft sich mit den Beschreibungen des Erzählers der *Anderen Seite*, der in der zentralen Szene in einer Art von Epiphanie nur mehr in Bildern wahrnimmt und diese kommentarlos wiedergibt. Die Fähigkeit des bildlichen Wahrnehmens führt jedoch auf Grund der Unmittelbarkeit des Erlebens in die Krise zurück. Der Gegensatz zwischen Innen- und Außenwelt, der Wunsch nach Deckung von Inhalt und Form und die mangelnde Ganzheit wird zum Leidensfaktor, wie am Beispiel der inhaltlichen Nähe zu Franz Kafkas Werk dargestellt wurde. Die Wahrnehmung des „Gesamtzusammenhangs“ und der Versuch die verlorene bildhafte „Ursprache“ zu entschlüsseln sind dabei zentral für die Problematik der Unaussprechlichkeit, des Sagenkönnens und Sagbarmachens. Jedoch wechseln sich dabei, wie etwa die Entfaltung der Sprachkrise im Expressionismus und dessen Grenzüberschreitungen zwischen Text und Bild zeigen, Sprachliebe, Sprachvertrauen und Sprachmystik mit Formen der Sprachskepsis und des -zweifels.

Der Begriff der Sprachkrise wurde im dritten Teil für die Interpretation des Textes herangezogen um ein besseres Verständnis für das besondere Verhältnis von Text und Bild im Werk Kubins zu ermöglichen. Zahlreiche Elemente, die zeigen, wie sich die Sprachkrise auf Inhalt und Form der *Anderen Seite* auswirkt, traten dabei zu Tage.

Verschiedene Einflüsse, die für die Einordnung von Kubins Roman eine Rolle spielen, wie etwa das Verhältnis zur Psychoanalyse und zum Traum, zu mystischen Inhalten und philosophischen Strömungen sind auch in Bezug auf die Sprachkrise von Interesse. Elemente des Traumhaften und der Ich-Auflösung gewinnen nicht nur in der *Anderen Seite*, sondern auch in den zeitgenössischen Theorien und der Literatur an Bedeutung. Der Sprache des Traumes, zwischen dem Denken in Worten und dem Denken in Bildern, will Kubin als bewusst formender „Traumkünstler“ nachspüren und reflektiert dabei über den Schaffensprozess zwischen Bewusstheit und Unbewusstheit. Bei der textimmanenten Analyse der *Anderen Seite* hat sich deutlich gezeigt, wie die Einbildungskraft und das Verhältnis von Wahrnehmungsbildern, inneren Bildern und sprachlichem Bewusstsein im Text thematisch werden und die Kommunikationsproblematik dargestellt ist. Das dualistische Verhältnis von Realität und Phantasie, das auch in der Tradition der romantischen Literatur zu sehen ist, wirkt auf die Darstellung der Figuren sowie auf den Zeichen- und Sprachstil. Ebenso steht die

Betonung von Imagination und Einbildungskraft in Verbindung mit dem Verhältnis von Text und Bild und den intermedialen und synästhetischen Ideen im Roman. Im Verhältnis von Patera und Bell und dem Verhältnis zwischen Text und Illustration spiegelt sich ebenjener Gegensatz, der letztlich die *Andere Seite* ausmacht und ob seiner vielfachen Interpretationsmöglichkeit als „komplex“ bezeichnet wurde. So bedingen sich in der Charakterisierung der beiden Protagonisten und ihrer Positionierung zueinander, im Schwarzweiß der Illustrationen und in der wechselseitigen Ergänzung von Text und Bild, positiver und negativer Raum und verschmelzen letztlich. Entscheidend ist dabei die wechselseitige Abhängigkeit der scheinbaren Gegensätze und die Zusammengehörigkeit der dualistischen Struktur. Der Künstler zwischen diesen beiden Prinzipien, zwischen Realität und Phantasie, Bewusstheit und Unbewusstheit, muss in seiner schöpferischen Tätigkeit auch den objektiven Gehalt der Außenwelt anerkennen. Am Ende ist es die Suche nach einer Sprache für die inneren Bilder und „das Unaussprechliche“, die Kubin auf die Unzulänglichkeit des einen Mediums stößt und die reziproke Ergänzung von Text und Bild als notwendig erscheinen lässt, die Kubins Roman und sein Selbstverständnis als Künstler ausmacht. *Die andere Seite* hat damit nicht nur Kubins persönliche Schaffenskrise sondern auch eine wichtige Problematik der Zeit und Auseinandersetzung in der Kunst festgehalten.

– QUELLEN

Primärliteratur

[AmL 1970 =] Kubin, Alfred; Müller-Thalheim, Wolfgang: Aus meinem Leben. In: Erotik und Dämonie im Werk Alfred Kubins. Eine psychopathologische Studie. Wiesbaden: Fourier und Fertig 1970.

[DaS 2009 =] Kubin, Alfred: Die andere Seite. (Ein phantastischer Roman. Mit 51 Zeichnungen und einem Plan. Nachwort von Josef Winkler.) Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009.

Blei, Franz: Erzählungen eines Lebens. (Mit einem Nachwort von Ursula Pia Jauch.) Wien: Paul Zsolnay Verlag 2004.

Friedländer; Salomo / Mynona; Kubin, Alfred: Briefwechsel. Hg. Hartmut Geerken, Sigrid Hauff. Linz, München: edition neue texte 1986.

Herzmanovsky-Orlando, Fritz von: Der Briefwechsel mit Alfred Kubin 1903 bis 1952. In: Fritz von Herzmanovsky-Orlando. Sämtliche Werke in zehn Bänden. Hg. Walter Methlage, Wendelin Schmidt-Dengler. Salzburg, Wien: Residenz Verlag 1983 (= Band 7).

Hofmannsthal, Hugo v.: Der Brief des Lord Chandos. Hg. Mathias Mayer. Schriften zur Literatur, Kultur und Geschichte. Stuttgart: Reclam 2000.

Hofmannsthal, Hugo v.: Eine Monographie. In: Gesammelte Werke in zehn Bänden. Reden und Aufsätze I: 1891–1913. Hg. Bernd Schoeller, Rudolf Hirsch. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch-Verlag 1979 (=Band 8).

Kafka, Franz: Tagebücher 1910–1923. Kapitel 14. 16.01.1922. Hg. Max Brod. Fischer Taschenbuch Verlag 1976.

<http://gutenberg.spiegel.de/buch/162/14> (abgefragt am 24.05.11)

Kafka, Franz: Tagebücher 1910–1923. Kapitel 2. 27.12.1910. Hg. Max Brod. Fischer Taschenbuch Verlag 1976.

<http://gutenberg.spiegel.de/buch/162/14> (abgefragt am 24.05.11)

Kubin, Alfred: Einige Worte über das Schaffen und den Menschen Alfred Kubin. In: Geyer, Andreas: Heimlicher Lebenstanz. Alfred Kubin und der Tod. Wien, Leipzig: Karolinger Verlag 2005, S.234–240.

Kubin, Alfred: Der Guckkasten. Bilder und Text von Alfred Kubin. Wien: Johannes-Presse 1925.

[KSA 1 =] Nietzsche, Friedrich: Unzeitgemäße Betrachtungen II. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben 10. In: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hg. Giorgio Colli, Mazzino Montari. Berlin, New York: Dtv⁷ 2007 (= Band 1).

[KSA 13 =] Nietzsche, Friedrich: Der Wille zur Macht. In: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hg. Giorgio Colli, Mazzino Montari. Berlin, New York: Dtv 1980 (= Band 13).

Mach, Ernst: Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1985.

Mainländer, Philipp: Die Philosophie der Erlösung. Zweiter Band. (Mit einem Vorwort zur Neuausgabe von Winfried H.-Müller Seyfarth). Hg. Winfried H. Müller-Seyfarth-Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag 1996.

Rilke, Rainer Maria: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Middlesex: The Echo Library 2006.

Sekundärliteratur

Lexikonartikel

Fähnders, Walter: Literatur. In: Metzler Lexikon Avantgarde. Hg. Hubert van den Berg, Walter Fähnders. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler 2009, S.193–198.

Asholt, Wolfgang: Moderne. In: Metzler Lexikon Avantgarde. Hg. Hubert van den Berg, Walter Fähnders. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler 2009, S.211–213.

Dorleijn, Gillis J.: Symbolismus. (Übers. aus dem Niederl. von Hubert van den Berg.) In: Metzler Lexikon Avantgarde. Hg. Hubert van den Berg, Walter Fähnders. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler 2009, S.317–318.

Meid, Volker: Sprachkrise. In: Das Reclam Buch der deutschen Literatur. Stuttgart: Reclam 2004, S.394–396.

Eigenständige Publikationen

Bisanz, Hans: Alfred Kubin. Zeichner Schriftsteller und Philosoph. (Mit 64 Tafeln und 20 Abbildungen im Text.) München: dtv 1980.

Bollnow, Otto Friedrich: Lebensphilosophie und Existenzphilosophie. Hg. Ursula Boelhauve. Würzburg: Königshausen und Neumann 2009 (=Schriften; Band 4).

Brunn, Clemens: Der Ausweg ins Unwirkliche. Fiktion und Weltmodell bei Paul Scheerbarth und Alfred Kubin. (2., durchgesehene und aktualisierte Auflage). Hamburg: Igel Verlag 2010 (= Zugl. Diss. Univ. Heidelberg, 1999).

Donahue, Neil H.: A companion to the literature of German Expressionism. Rochester, NY [u.a.]: Camden House 2005 (= Studies in German literature, linguistics and culture).

Eschenbacher, Walter: Fritz Mauthner und die deutsche Literatur um 1900. Eine Untersuchung zur Sprachkrise der Jahrhundertwende. Frankfurt am Main, Bern: Lang 1977 (= Europäische Hochschulschriften: Deutsche Literatur und Germanistik; Band 163).

Gerhards, Claudia: Apokalypse und Moderne. Alfred Kubins „Die andere Seite“ und Ernst Jüngers Frühwerk. Würzburg: Königshausen und Neumann 1999 (= Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft; Band 281).

- Geyer, Andreas: Heimlicher Lebenstanz. Alfred Kubin und der Tod. Wien, Leipzig: Karolinger Verlag 2005.
- Geyer, Andreas: Träumer auf Lebenszeit. Alfred Kubin als Literat. Hg. Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag 1995 (= Schriften zur Literatur und Sprache in Oberösterreich; Folge 3).
- Göttsche, Dirk: Die Produktivität der Sprachkrise in der modernen Prosa. Frankfurt am Main: Athenäum 1987 (= Hochschulschriften Literaturwissenschaft; 84).
- Heinz, Tobias: Hofmannsthals Sprachgeschichte. Linguistisch-literarische Studien zur lyrischen Stimme. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2009 (= Reihe Germanistische Linguistik; 284).
- Hewig, Anneliese: Phantastische Wirklichkeit. Interpretationsstudie zu Alfred Kubins Roman „Die andere Seite“. Hg. Gerhart Baumann. München: Wilhelm Fink Verlag 1967 (= Zur Erkenntnis der Dichtung; Band 5).
- Konitzer, Werner: Sprachkrise und Verbildlichung. Würzburg: Königshausen und Neumann 1995 (= Epistemata: Reihe Philosophie; Band 177).
- Krauß, Claudia: Kommunikationsmangel und Sprachskepsis in der Dialogtechnik österreichischer Autoren. Hofmannsthal – Horvath – Handke. Univ. Diss.: Wien 1982.
- Lippuner, Heinz: Alfred Kubins Roman „Die andere Seite“. Bern, München: Francke Verlag 1977.
- Neuhäuser, Renate: Aspekte des Politischen bei Kubin und Kafka. Eine Deutung der Romane *Die andere Seite* und *Das Schloß*. Würzburg: Königshausen und Neumann 1998 (= Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft; Band 234).
- Noble, Cecil A.M.: Sprachskepsis. Über Dichtung der Moderne. München: Edition Text und Kritik 1978 (= Zusammenhänge der deutschen Literatur; Band 1).
- Pestalozzi, Karl: Sprachskepsis und Sprachmagie des jungen Hofmannsthal. Zürich (Diss.): Fritz Frei 1958.
- Petriconi, Hellmuth: Das Reich des Untergangs. Bemerkungen über ein mythologisches Thema. Hamburg: Hoffmann und Campe 1958 (= Untersuchungen zur vergleichenden Literaturgeschichte; Band 1).
- Piel, Edgar: Der Schrecken der „wahren“ Wirklichkeit. Das Problem der Subjektivität in der modernen Literatur. München: Beck Verlag 1978.
- Rasch, Wolfdietrich: Aspekte der deutschen Literatur um 1900. In: Zur deutschen Literatur der Jahrhundertwende. Gesammelte Aufsätze. Stuttgart: Metzler 1967.
- Rhein, Phillip H.: The Verbal and Visual Art of Alfred Kubin. California: Ariadne Press 1989.

Rosenthal, Erwin Theodor: Das fragmentarische Universum. Wege und Umwege des modernen Romans. München: Nymphenburger Verlagshandlung 1970 (= sammlung dialog; Band 43).

Saße, Günter: Sprache und Kritik. Untersuchung zur Sprachkritik der Moderne. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1977 (= Palaestra; 267)

Sassmann, Hanns: Das Reich der Träumer. Eine Kulturgeschichte Österreichs vom Urzustand bis zur Republik. Berlin: Verlag für Kulturpolitik 1932.

Steiner, George: Der Rückzug aus dem Wort. In: Sprache und Schweigen. Essays über Sprache, Literatur und das Unmenschliche. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1969.

Treichel, Hans-Ulrich: Auslöschungsverfahren. Exemplarische Untersuchungen zur Literatur und Poetik der Moderne. München: Wilhelm Fink Verlag 1995.

Van Zon, Gabriele: Word and picture: A Study of the Double Talent in Alfred Kubin and Fritz von Herzmanovsky-Orlando. New York, Berlin, Bern [u.a.]: Peter Lang 1991 (= Studies in European thought; Band 2).

Wünsch, Marianne: Die fantastische Literatur der frühen Moderne (1890-1930). Definition, denkgeschichtlicher Kontext, Strukturen. München: Fink 1991.

Unselbständige Publikationen in Sammelbänden

Assmann, Peter: „Daß sich unter ihren Augen das Moderne in ein Chaos verwandelt, ist ein Genuß.“ Kubin diesseits und jenseits der *Anderen Seite*. In: Der Demiurg ist ein Zwitter. Alfred Kubin und die deutschsprachige Phantastik. Hg. Winfried Freund, Johann Lachinger, Ruthner Clemens. München: Wilhelm Fink Verlag 1999, S.87–98.

Brandstetter, Gabriele: Das Verhältnis von Traum und Phantastik in Alfred Kubins Roman ‚Die andere Seite‘. In: Phantastik in Literatur und Kunst. Hg. von Christian W. Thomson, Jens Malte Fischer. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980, S.255–267.

Brittnacher Hans Richard; Porombka, Stephan; Störmer, Fabian: Einleitung. In: Poetik der Krise. Rilkes Rettung der Dinge in den ‚Weltinnenraum‘. Hg. Hans Richard Brittnacher, Stephan Porombka, Fabian Störmer. Würzburg: Königshausen und Neumann 2000, S.7–22.

Cersowsky, Peter: Was ist phantastische Literatur? Überlegungen zu ihrer Theorie. In: Der Demiurg ist ein Zwitter. Alfred Kubin und die deutschsprachige Phantastik. Hg. Winfried Freund, Johann Lachinger, Ruthner Clemens. München: Wilhelm Fink Verlag 1999, S.11–22.

Fähnders, Walter: Das Wort – Destruktion und Neukonzeption zwischen Jahrhundertwende und historischer Avantgarde. In: Krise und Kritik der Sprache. Literatur zwischen Spätmoderne und Postmoderne. Hg. Reinhard Kacianka, Peter V. Zima. Thübingen, Basel: A. Francke Verlag 2004, S.105–122.

Freund, Winfried: Agonie und Apokalypse. Phantastische Literatur im Umkreis Alfred Kubins. In: Kubin. Die andere Seite der Wirklichkeit. Ein Symposium zu Aspekten des Unheimlichen, Phantastischen und Fiktionalen. (OÖ. Landesgalerie, Offenens Kulturhaus,

Adalbert-Stifter-Institut des Landes OÖ) Hg. Peter Assmann, Peter Kraml, Johann Lachinger, u.a. Linz, Salzburg, Wien: Residenz Verlag 1995, S.61–78.

Freund, Winfried: Einleitung: Das simulierte Chaos. In: Der Demiurg ist ein Zwitter. Alfred Kubin und die deutschsprachige Phantastik. Hg. Winfried Freund, Johann Lachinger, Ruthner Clemens. München: Wilhelm Fink Verlag 1999, S.7–10.

Hattori, Seiji: Kafka und die Sprachkrise – Zum Hinausspringen aus der Totschlägerreihe –. In: Sprachproblematik und ästhetische Produktivität in der literarischen Moderne. Beiträge der Tateshina-Symposien 1992 und 1993. Hg. Japanische Gesellschaft für Germanistik. München: iudicum Verlag 1994, S.29–42.

Hoberg, Annegret: Alfred Kubin – Die Inszenierungen eines Künstlers im München der Jahrhundertwende. In: Kubin. Die andere Seite der Wirklichkeit. Ein Symposium zu Aspekten des Unheimlichen, Phantastischen und Fiktionalen. (OÖ. Landesgalerie, Offenens Kulturhaus, Adalbert-Stifter-Institut des Landes OÖ) Hg. Peter Assmann, Peter Kraml, Johann Lachinger, u.a. Linz, Salzburg, Wien: Residenz Verlag 1995, S.11–30.

Hoerschelmann, Antonia: Alfred Kubin im Spannungsfeld österreichischer Zeichnung der Zwischenkriegszeit. In: Kubin. Die andere Seite der Wirklichkeit. Ein Symposium zu Aspekten des Unheimlichen, Phantastischen und Fiktionalen. (OÖ. Landesgalerie, Offenens Kulturhaus, Adalbert-Stifter-Institut des Landes OÖ) Hg. Peter Assmann, Peter Kraml, Johann Lachinger, u.a. Linz, Salzburg, Wien: Residenz Verlag 1995, S.31–48.

Lachinger, Johann: Trauma und Traumstadt. Überlegungen zu Kubins biographisch-topographischen Projektionen im Roman *Die andere Seite*. In: Der Demiurg ist ein Zwitter. Alfred Kubin und die deutschsprachige Phantastik. Hg. Winfried Freund, Johann Lachinger, Ruthner Clemens. München: Wilhelm Fink Verlag 1999, S.121–130.

Prasse, Jutta: Die Klärung der Erkenntnis – Die Verwirrung des Traumes: Die Arbeit (auf) der anderen Seite. In: Kubin. Die andere Seite der Wirklichkeit. Ein Symposium zu Aspekten des Unheimlichen, Phantastischen und Fiktionalen. (OÖ. Landesgalerie, Offenens Kulturhaus, Adalbert-Stifter-Institut des Landes OÖ) Hg. Peter Assmann, Peter Kraml, Johann Lachinger, u.a. Linz, Salzburg, Wien: Residenz Verlag 1995, S.79–90.

Rombold, Günter: Ausdruckshandlung und Formfindung bei Alfred Kubin. In: Kubin. Die andere Seite der Wirklichkeit. Ein Symposium zu Aspekten des Unheimlichen, Phantastischen und Fiktionalen. (OÖ. Landesgalerie, Offenens Kulturhaus, Adalbert-Stifter-Institut des Landes OÖ) Hg. Peter Assmann, Peter Kraml, Johann Lachinger, u.a. Linz, Salzburg, Wien: Residenz Verlag 1995, S.49–60.

Schwanberg, Johanna: In zwei Welten: das literarische und zeichnerische Werk Alfred Kubins. In: Der Demiurg ist ein Zwitter. Alfred Kubin und die deutschsprachige Phantastik. Hg. Winfried Freund, Johann Lachinger, Ruthner Clemens. München Wilhelm Fink Verlag 1999, S.99–120.

Stoermer, Fabian: „Dann wuchs der Weg zu den Augen zu [...]“. Rilkes Poetik des Erblindens. In: Poetik der Krise. Rilkes Rettung der Dinge in den ‚Weltinnenraum‘. Hg. Hans Richard Brittnacher, Stephan Porombka, Fabian Störmer. Würzburg: Königshausen und Neumann 2000, S.155–177.

Takahashi, Schinya: Der Wandel des Sprachgebrauchs bei Hofmannsthal. In: Sprachproblematik und ästhetische Produktivität in der literarischen Moderne. Beiträge der Tateshina-Symposien 1992 und 1993. Hg. Japanische Gesellschaft für Germanistik. München: iudicum Verlag 1994, S.21–28.

Vax, Louis: Das Wesen des Unheimlichen. Über eine sogenannte streng wissenschaftliche Auffassung der Phantastik. In: Der Demiurg ist ein Zwitter. Alfred Kubin und die deutschsprachige Phantastik. Hg. Winfried Freund, Johann Lachinger, Ruthner Clemens. München Wilhelm Fink Verlag 1999, S.23–35.

Weiss, Walter: Zur Thematisierung der Sprache in der Literatur der Gegenwart. In: Festschrift für Hans Eggers zum 65. Geburtstag. Tübingen 1972 (=Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur; 94).

Sammelbände

Kubin. Die andere Seite der Wirklichkeit. Ein Symposium zu Aspekten des Unheimlichen, Phantastischen und Fiktionalen. (OÖ. Landesgalerie, Offenens Kulturhaus, Adalbert-Stifter-Institut des Landes OÖ) Hg. von Peter Assmann, Peter Kraml, Johann Lachinger, u.a. Linz, Salzburg, Wien: 1995.

Unselbständige Publikationen in Zeitschriften und Periodika

Hillach, Ansgar: Book Review. [Piel, Edgar Der Schrecken der "wahren" Wirklichkeit. Das Problem der Subjektivität in der modernen Literatur. München: Beck Verlag 1978.] In: Monatshefte, 74 (1982), 1, S. 91-93 (<http://www.jstor.org/pss/30165291>, abgefragt am 24.05.11)

Kramer, Robert: Book Review. [of Rhein, Philip H.: The Verbal and Visual Art of Alfred Kubin. Riverside, California: Ariadne Press 1989.] In: German Studies Review, 13 (1990), 1, S.179–180. (<http://www.jstor.org/stable/1431085>, abgefragt am 05.12.10)

Mähl, Hans-Joachim: Die Mystik der Worte - Zum Sprachproblem in der modernen deutschen Dichtung. In: Wirkendes Wort 13 (1963), S. 289-303.

Artikel in Zeitungen

Holm, Korfiz: Die Entlobung. In: Simplicissimus, 7 (1903), 45, S.354
http://simplicissimus.info/uploads/tx_lombksjournaldb/pdf/1/07/07_45.pdf (abgefragt am 24.05.11)

Diplomarbeiten

Bauböck, Irene: Facetten des Unheimlichen. Unheimliche Motive vor und in der Romantik anhand von Werken Friedrich von Schillers, E. T. A. Hoffmanns und Ludwig Tiecks und deren Auswirkungen auf Theodor Storm, Leopold von Sacher-Masoch, Alfred Kubin und H. C. Artmann. Wien: Univ. Dipl.-Arb. 1991.

Wagner, Irene Maria: Das literarische Konzept der Sprachskepsis und seine Relevanz für die expressionistische bzw. experimentelle Lyrik. Wien: Univ. Dipl.-Arb. 2009.

Internet

Hofmannsthal, Hugo von: Eine Monografie 1895 zitiert nach Eschenbach, Walter: Fritz Mauthner und die Sprachkrise der Jahrhundertwende.

<http://www.gleichsatz.de/b-u-t/221149/esch1.html#6> (abgefragt am 28.03.2011)

Ebbinghaus, Uwe: „Anrennen gegen die Grenzen der Sprache“. Strategien zur Überwindung der Sprachskepsis im deutschen Drama. Berlin: dissertation.de 2002 (abgefragt am 20.04.11)

<http://www.dissertation.de/FDP/3898253910.pdf>

Lebenslauf

Name: Magdalena Haglmüller

Geb.: 31.03.1987

- 1993:** Einschulung in die Volksschule Wendling in Oberösterreich
- 1997:** Ausbildung im Bundesrealgymnasium Ried im Innkreis
- 2001 - 2006:** Höhere technische Lehranstalt für Grafik und Kommunikationsdesign, Linz
- 2003:** Vierwöchiges Praktikum bei Firma «Media Image»
- 2004:** Vierwöchiges Praktikum in der Bozener Werbeagentur «Conzept»
- Juli 2006:** Abschluss der Berufsausbildung und Matura
- seit 2006:** Beginn des Studiums der Germanistik (Deutsche Philologie) und des individuellen Diplomstudiums Internationale Entwicklung an der Universität Wien
- 2008/09:** Beschäftigung als Lernstundenbetreuung bei den Wiener Kinderfreunden
- 2009:** Studienaufenthalt in Barcelona für ein Semester im Zuge des Erasmus-Stipendienprogrammes
- 2010:** Redaktionsassistentin für die ÖAZ (Österreichische Apotheker Zeitung) und DA (Die Apotheke)