

MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Alfred Kubins Edgar Allan Poe Illustrationen

verfasst von | submitted by

Johannes Maximilian Minas B.A.

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2026

Studienkennzahl lt. Studienblatt |
Degree programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree pro-
gramme as it appears on the student record
sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von | Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Sebastian Schütz

1.	Einleitung.....	1
2.	Die Ästhetik Edgar Allan Poes	5
2.1.	Das Schöne und das Erhabene	5
2.2.	Zwischen analytischem Denken und rauschhafter Phantasie.....	6
3.	Alfred Kubins pendelndes Weltbild.....	10
3.1.	Zwischen zwei Denkern	12
3.2.	Kubin schafft Kubin	14
4.	Künstlerischer Werdegang bis 1908.....	23
4.1.	Wie Kubin illustriert.....	28
5.	Die Poe-Illustrationen	30
5.1.	The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket	31
5.1.1.	Eintritt in die Schattenwelt.....	33
5.1.2.	Der Traum	36
5.1.3.	Ambivalenz	40
5.1.4.	Das Pendel.....	44
5.1.5.	Abgrund und Untergang.....	48
5.1.6.	Die Gordon Pym Illustrationen von 1930	54
5.2.	Eros und Thanatos.....	58
5.2.1.	Kubins Frauenbild.....	60
5.2.2.	The Murders on the Rue Morgue	62
5.2.3.	Mutter- und Schwangerschaft	65
6.	Conclusio	72
7.	Abbildungen	78
8.	Abbildungsverzeichnis.....	112
9.	Literaturverzeichnis.....	115

1. Einleitung

Alfred Kubin gilt bis heute als einer der einflussreichsten österreichischen Künstler und Autoren des 20. Jahrhunderts. Sein breit rezipiertes und vielfach beforschtes Frühwerk hat nichts an seiner Aktualität und Wirkung verloren und gibt immer wieder Anlass für Ausstellung, wie zuletzt im deutschsprachigen Raum 2018 im Lenbach Haus in München, 2022 im Leopoldmuseum und 2024 in der Albertina in Wien. Das Ende dieses idiosynkratischen Frühwerks wird üblicherweise mit der Niederschrift seines Romans *Die Andere Seite* (1908) datiert. Kubin hat zwar noch eine Vielzahl an kurzen Prosatexten geschrieben sowie weitere autobiographische Texte mit fiktiven Elementen produziert, aber *Die Andere Seite* sollte sein einziger Roman bleiben. Dieser doch eher übersichtliche literarische Output hatte aber eine umso größere Wirkung. So zählt der Roman unangefochten immer noch zu den wichtigsten literarischen Werken der deutschen Phantastik und wurde mindestens so ausführlich von der Forschung untersucht, wie sein graphisches Frühwerk. Tatsächlich liest sich der Roman als ein Abarbeiten an dem eigenen pessimistischen Weltbild: Kubin, der bis dahin viele Krisen durchlebt hatte, die sein künstlerischeres Frühwerk, in all seiner Drastik geprägt haben, scheint mit Hilfe der Niederschrift des Romans damit abschließen zu können. Diese Zäsur bedeutet eine Zuwendung zu einer lebensbejahenden Weltanschauung und zeigt sich auch deutlich in einem stilistischen Bruch mit seinem zeichnerischen Frühwerk.

Zudem dient der Roman als Initiator für Kubins illustrative Tätigkeit, die den Zeichner bis zu seinem Lebensende beschäftigten sollte. Unmittelbar nach der Veröffentlichung von *Die Andere Seite* beim Georg Müller Verlag im Jahr 1908 knüpfte Kubin an dem großen Erfolg seines von ihm selbst illustrierten Romans an und bearbeitete im Auftrag seines Verlegers unter anderem mehrere Veröffentlichungen von Edgar Allen Poe. Dass es gerade die Geschichten Poes waren, die zu Beginn von Kubins Laufbahn als kommerzieller Illustrator stehen und ihn über 20 Jahre beschäftigten sollten, war kein Zufall. Denn Kubin war ein großer Verehrer des amerikanischen Autors. So hatte er schon in frühen Jahren die Gruselgeschichten Poes kennen- und lieben gelernt, wie ein Zitat aus einem Brief an seinen Verleger Reinhardt Piper unterstreicht: „Zu meinen Lieblingsdichtern gehören Poe und Hoffman. Aber ich lese sie schon lange nicht mehr. Ich habe sie so vollständig in mir aufgenommen, daß ich sie nicht mehr brauche.“¹ Selbst eine oberflächliche Beschäftigung mit dem Werk des Künstlers lässt bereits erkennen,

¹ Kubin, A. zit. Geyer, A., 2005, S. 26.

wie eng verwandt sein Schaffen mit dem von Poe ist. Bereits in Kubins Frühwerk, das starke Züge der Phantastik und des Symbolismus aufweist, finden sich Darstellungen, die unverkennbar auf Episoden verschiedener Erzählungen Poes zurückzuführen sind.

Kubins literarisches Interesse ging allerdings weit über Poe und Hoffmann hinaus. Das zeigt nicht nur die eindrucksvolle Bibliothek mit 5520 Büchern², die er zu seinem Lebensende in seinem Haus in Zwickledt bewahrte, sondern auch die unzähligen Erwähnungen, Anspielungen und direkten Zitate in seinem literarischen und graphischen Schaffen. Er beschäftigte sich dabei nicht nur mit Belletristik, sondern auch ausgiebig mit Philosophie. Dabei lesen sich die meisten Namen, die immer wieder auftauchen, als ein Who-is-Who der deutschen Ideenlehre. Besonders Kant, Schopenhauer und Nietzsche tauchen immer wieder auf, aber auch heute weniger bekannte Denker – Kubin erwähnt in seinen Texten ausschließlich männliche Autoren –, die um die Jahrhundertwende eine große Rolle gespielt haben, wie Salomo Friedlaender oder auch Otto Weiniger.

Wie bereits eingangs erwähnt wurde, ist das Frühwerk Kubins mehr als ausgiebig erforscht. Zu nennen sind hier vor allem die Arbeiten von Otto Breicha, Christoph Brockhaus, sowie Anagret Hoberg. Die vorliegende Arbeit wird zwar immer wieder auf den reichen Fundus an Zeichnungen und Texten dieser frühen Zeit eingehen und auch die damit einhergehende Sekundärliteratur nicht außer Acht lassen, allerdings soll der Fokus auf Kubins Illustrationen zu dem literarischen Werk Edgar Allan Poes liegen. Da Kubin sich sein ganzes Leben mit dem amerikanischen Autor beschäftigt hat, bietet eine Analyse eben dieser Auseinandersetzung eine Grundlage, um viele Aspekte seines gesamten Oeuvres zu beleuchten. Allein die Tatsache, dass die Illustrationen erst nach dem berühmten Frühwerk in einer Phase entstanden sind, die zwar von der Forschung nicht gänzlich unbeachtet geblieben ist, aber doch noch nicht in allen Details ausgeleuchtet wurde, deutet auf die Relevanz dieser Arbeit hin.

Eine erste Bestandsaufnahme des illustrativen Werks Kubins liefert Alfred Marks mit seinem Gesamtkatalog der Illustrationen. Ebenso gibt der Katalog *Die andere Seite. Alfred Kubin – Zeichner und Illustrator* von Eleonora Louis einen instruktiven Überblick. Andreas Geyer, der sich intensiv mit dem literarischen Schaffen Kubins auseinandergesetzt hat, geht auch immer wieder auf die Entstehung spezifischer Illustrationen ein und beleuchtet als Literaturwissenschaftler das Wechselspiel zwischen Text und Illustrationen. Eine weitere

² B. Heinzl, 1991, S. 257.

literaturwissenschaftliche Perspektive liefert Hans Richard Brittnacher, der dezidiert die Poe-Illustrationen Kubins untersucht hat. Er nutzt diese dabei aber hauptsächlich als Folie um Kubin als Illustrator im Allgemeinen zu untersuchen und weniger um das spezifische Wechselspiel zwischen Poe und Kubin zu beleuchten. Insgesamt hat sich die Forschung immer wieder mit diesem Werkkorpus auseinandergesetzt, aber eine ausgiebige Analyse der Poe-Illustrationen Kubins wurde noch nicht versucht – und in den wenigen Fällen, wo spezifisch darauf eingegangen wurde, ist der ästhetische Einfluss Poes auf Kubin kaum beachtet worden. Dies ist schon deshalb verwunderlich, da Kubin, mit über 30 Erzählungen, niemanden mehr illustriert hat als den amerikanischen Autor.

Der Umfang dieser Arbeit erlaubt allerdings keine vollumfängliche Analyse aller Illustrationen, weshalb hier eine Auswahl von illustrierten Erzählungen untersucht wird, die repräsentativ für diese Werkphase Kubins steht und auch Ausblicke auf sein gesamtes künstlerisches Schaffen ermöglichen soll. Da sich Kubin bereits im Frühwerk mit Poe beschäftigte und auch in den Illustrationen für die Poe Erzählungen immer wieder auf seinen eigenen Fundus an Bildmotiven und -kompositionen zurückgreift, lassen sich hier potenzielle Entwicklungen, Differenzen und Gemeinsamkeiten exemplarisch herausarbeiten.

Grundsätzlich sollen aber nicht nur das Wechselspiel von Text und Bild analysiert, sondern auch die Kunstanschauungen und die daraus resultierenden Schaffensprozesse von Kubin und Poe auf Parallelen und Unterschiede untersucht und verglichen werden. Die Notwendigkeit dieser Frage ergibt sich dadurch, dass beide Künstler sich sehr bewusst mit ästhetischen Theorien auseinandergesetzt haben und sich Poe sogar in zwei Essays diesem Thema widmete, in denen er seine Ansätze und Anschauungen programmatisch ausbreitete. Die Ambivalenz und das Verschwimmen der Grenzen zwischen Bewusstsein und Unbewusstsein, Wachzustand und Traum, Realität und Phantasie, Kunst und Leben bilden entscheidende Aspekte der ästhetischen Vorstellungen beider Künstler. Besonders die Vermischung der letztgenannten Sphären lässt aufhorchen und erfordert, über die reine Analyse der Illustrationen hinaus, eine Gesamtbetrachtung des Outputs Kubins. Sind die autobiographischen Texte wirklich nur Memoiren oder verfolgt der Schreiber hier noch ein anderes Interesse? Inwiefern diene die Inszenierung Poes als idealer romantischer Künstler, als *Poète maudit*, teilweise durch sich selbst, aber vor allem durch die französischen Symbolisten um Baudelaire, als Vorlage für die Persona Kubin? Und welche Diskrepanzen, auch mit Blick auf die zeitliche Distanz von ca. 70 Jahren, auf die kulturellen Unterschieden zwischen den USA und Europa, sowie auf die

zeitgenössischen geistesgeschichtlichen Kontexte, tun sich hier auf? Gerade auf den letzten Punkt muss wegen der starken Auseinandersetzung mit der Philosophie im Fin de Siècle ein besonderes Augenmerk gelegt werden. Das Gedankengut und die Figur Nietzsches spielten in der Zeit eine herausragende Rolle und ließen auch Kubin nicht unberührt. Diese Auseinandersetzung soll gerade in Bezug auf die Selbstdarstellung des Künstlers spezifisch herausgearbeitet werden.

Um den ästhetischen Einfluss Poes auf Kubin unter den oben genannten Gesichtspunkten untersuchen zu können, muss zunächst ein kurzer Überblick über die ästhetischen Vorstellungen des amerikanischen Autors gegeben werden, welches den ersten Teil dieser Arbeit bildet. Neben der Idee von Burkes „Erhabenen“, die sowohl Poe als auch Kubin maßgeblich geprägt hat, wird hier vor allem auf die beiden Texte *The Philosophy of Composition* und *The Poetic Principle* eingegangen. Darauf folgt ein Kapitel zum Weltbild Kubins, seinem ideengeschichtlichen Hintergrund und der öffentlichen Positionierung seiner eigenen Figur. Da für Kubin die Philosophie eine existentielle Bedeutung hatte, muss die Frage nach der Selbstdarstellung des Künstlers auch in diesem Kontext untersucht werden. Auf Grundlage dieses eher theoretischen ersten Teils der Arbeit wird im zweiten Teil auf das illustrative Werk Kubins näher eingegangen.

Nach einem kurzen Abriss seines künstlerischen Werdegangs bis zum Beginn seiner illustrativen Tätigkeit, werden am Beispiel der Erzählungen *The Narrative of Gordon Pym of Nantucket* spezifische Motive herausgearbeitet, die eine große Relevanz für das Gesamtwerk beider Künstler haben. Dabei werden in erster Linie die Illustrationen der Ausgabe von 1918 herangezogen, aber vereinzelt auch auf Zeichnungen der späteren Version von 1930 eingegangen. Dem folgt ein Vergleich der beiden Versionen, um die stilistische Entwicklung Kubins in diesen 12 Jahren zu beleuchten. Schließlich soll auch noch das in den Werken beider Künstler omnipräsente Frauenbild mit all seinen Gemeinsamkeiten und Unterschieden fokussiert werden. Die zweite Illustration der Erzählung *Murders on the Rue Morgue* (1912) bietet sich besonders an, um Kubins Verhältnis zu Themen wie Animalischen, dem Weiblichen und der Sexualität unter die Lupe zu nehmen. Noch spezifischer soll anhand der Erzählungen *The Assigantion*, *Berenice* und *Morella* und den dazugehörigen Illustrationen, die sich explizit und implizit mit Schwangerschaft auseinandersetzen, Kubins Verhältnis zur Mutterschaft aufzeigt und kritisch hinterfragt werden.

Zum Schluss der Arbeit werden die Ergebnisse der oben gestellten Forschungsfragen synthetisiert. Dabei wird auch kritisch auf die Problematiken und Limitationen, die sich im Laufe der Analyse ergeben haben, eingegangen, und auf weitere potenzielle Forschungsansätze und -fragen verwiesen werden. Nicht zuletzt soll erneut die Relevanz und Wirkung von Kubins Poe Illustrationen im kunst- und kulturhistorischen Kontext hervorgehoben werden.

2. Die Ästhetik Edgar Allan Poes

Der Name Edgar Allan Poe ist wie kaum ein anderer mit den schaurigen Bildern der schwarzen Romantik verbunden. Seine Erzählungen voll grotesker Gewalt, mysteriöser Verbrechen und phantastischer Paranormalität haben die Entwicklung der Schauer- und Kriminalliteratur nachhaltig geprägt und finden auch eineinhalb Jahrhunderte nach ihrer Entstehung noch ein Publikum. Das liegt wohl unter anderem an der visuellen Qualität seiner Texte, die ihnen eine düstere und teils brutale Lebendigkeit verleiht. Ähnlich wie die Kunst Kubins, zieht sein Werk schon bei einer oberflächlichen Auseinandersetzung durch seine dichte Atmosphäre in seinen Bann. Bei genauerem Hinschauen wird aber schnell deutlich, dass Poes ästhetische Vorstellung über die reine Bildlichkeit von unterschiedlichsten Horrorelementen hinaus geht. Auch wäre es zu kurz gedacht ihn als reinen Spätromantiker einzuordnen. Vielmehr spiegelt sein Schaffen den ästhetischen Diskurs seiner Zeit wider, mit dem sich Poe auch als professioneller Literaturkritiker intensiv auseinandergesetzt hat.³ Um diesen zeitgenössischen Diskurs und vor allem Poes eigene Positionierung darin nachvollziehen zu können, muss zunächst der Einfluss Edmund Burkes auf den US-Amerikaner kurz angerissen werden.

2.1. Das Schöne und das Erhabene

Die Untersuchung der ästhetischen Vorstellungen Poes setzt ein grundlegendes Verständnis des Konzepts des Erhabenen voraus. Zentral ist hierbei die Theorie des irisch-englischen Philosophen Edmund Burke, dessen bekanntestes Werk *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful* aus dem Jahr 1757 auch bei den französischen Symbolisten sowie später bei Kubin direkt und indirekt einflussreich war. Wie der Titel des Werks bereits erkenntlich macht, unterscheidet Burke in seiner Untersuchung zwischen dem

³ Polonsky, R., 2002, S. 43.

Erhabenen und dem Schönen und weist beiden die subjektiven Affekte des Schmerzes (pain) und des Genusses (pleasure) zu. Um die Bedeutung dieser Affekte für das Subjekt noch zu unterstreichen, spricht Burke von zwei Grundtrieben des Menschen: Vom Selbsterhaltungstrieb und vom Trieb zur Gesellschaft. Sich dem Erhabenen und Schrecklichen unter Schmerzen zu stellen, führt zu einer Bestätigung des Ichs und lässt sich somit dem Selbsterhaltungstrieb zuschreiben. Diesem aktiv handelnden, und nach Burke „männlichen“ Trieb, stellt er den „passiv-weiblichen“ Trieb der Affirmation in der Gesellschaft gegenüber. Dieser ist geprägt durch die Selbstbeherrschung. Für Burke ist aber klar, dass das Erhabene und die Auseinandersetzung mit diesem die stärkste ästhetischen Kategorie bildet, noch vor dem Schönen:

Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible [...] is a source of the *sublime*; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling. I say the strongest emotion, because I am satisfied the ideas of pain are much more powerful than those which enter on the part of pleasure.⁴

Der Tod ist die ultimative Steigerung des Schmerzes. Die Konfrontation mit der eigenen Sterblichkeit ruft die stärksten fühlbaren Emotionen des Menschen hervor und entspricht somit auch der höchsten erhabenen Erfahrung. Betrifft uns der Schmerz direkt und absolut können wir dem Erlebnis keinerlei Freude abgewinnen: „[...] but at certain distances, and with certain modifications, they may be, and they are delightful, as we every day experience.“⁵

2.2. Zwischen analytischem Denken und rauschhafter Phantasie

Poes Denken ist von der dualistischen Vorstellung beherrscht, die das analytische, logische Denken dem Rausch- und Triebhaften gegenüberstellt. Besonders wird dies in seiner Kurzgeschichte *The Murders in the Rue Morgue* deutlich. In dieser ersten seiner Detektivgeschichten wird ein animalisches Verbrechen durch stringentes analytisches Denken zwar nicht gebannt, aber zumindest aufgelöst. Poe stellt in dem Text auch die entscheidende Frage, wo der Unterschied zwischen genialem und analytischem Denken liegt:

Between ingenuity and the analytic ability there exists a difference far greater, indeed, than that between the fancy and the imagination, but of a character very strictly analogous. It will be found, in fact, that the ingenious are always fanciful, and the truly imaginative never otherwise than analytic.⁶

⁴ Burke, E., 1997, S. 216.

⁵ Burke, E., 1759, S. 217.

⁶ Poe, E. A.: *The Murders in the Rue Morgue*, 1978, S. 531.

Poe war sich dabei allerdings bewusst, dass die zwei Pole der genialen Phantasie und der analytischen Einbildungskraft sich nicht zwangsläufig ausschließen. Walter Lenning erkennt gerade in dem Zusammenspiel dieser beiden geistigen Kräfte eine entscheidende Qualität Poes: „[...] daß nämlich dem Künstler immer ein Kritiker über die Schulter sehen müsse. Dieser Kritiker war ziemlich identisch mit dem Geist der Analyse [und] stand neben dem Träumer und führte seine Hand, selbst wenn sie zitterte.“⁷

Unter dieser Perspektive liest sich der Beginn der Erzählung *Eleonora* wie ein literarisches Selbstporträt Poes:

I am come of a race noted for vigor of fancy and ardor of passion. Men have called me mad; but the question is not yet settled, whether madness is or is not the loftiest intelligence — whether much that is glorious — whether all that is profound — does not spring from disease of thought — from *moods* of mind exalted at the expense of the general intellect. They who dream by day are cognizant of many things which escape those who dream only by night. In their grey visions they obtain glimpses of eternity, and thrill, in awaking, to find that they have been upon the verge of the great secret. In snatches, they learn something of the wisdom which is of good, and more of the mere knowledge which is of evil. They penetrate, however rudderless or compassless, into the vast ocean of the “light ineffable”[...] ⁸

Auch in den kunsttheoretischen Essays *The Philosophy of Composition* (1846) und *The Poetic Principle*, 1850 posthum veröffentlicht, lässt sich diese Idee zweier in Opposition zueinanderstehenden Pole, die sich aber doch ausgleichen, wiederfinden. In *The Philosophy of Composition* legt Poe detailliert dar, wie er sein berühmtes Gedicht *The Raven* konstruiert hat. Er betont dabei einen methodischen, fast mathematischen Ansatz, der sich bewusst von der Vorstellung spontaner Inspiration abgrenzt. Im Zentrum seiner Überlegungen steht das Konzept der „Einheit des Effekts“⁹, das für ihn höchste Priorität besitzt und alle anderen Aspekte wie logische Stringenz oder moralische Botschaften übertrifft. Die zentrale Frage, die sich Poe stellt, bevor er sein Gedicht beginnt, ist, welche Wirkung es haben soll. Und hat er sich auf eine bestimmte Wirkung festgelegt, so richtet er das gesamte Werk auf diese aus. Im Falle von *The Raven* bildet die Schönheit das Zentrum des Gedichtes. Dabei versteht er Schönheit nicht als bloße ästhetische Qualität, sondern zugleich als den Effekt, den das Gedicht erzeugen soll. Dieser Effekt führt zu einem existentiellen Erlebnis in der Rezeption:

When, indeed, men speak of Beauty, they mean, precisely, not a quality, as is supposed, but an effect — they refer, in short, just to that intense and pure elevation of *soul* — not of

⁷ Lenning, W., 1978, S. 109.

⁸ Poe, E. A.: *Eleonora*, 1978, S. 638.

⁹ Poe, E. A.: *Philosophy of Composition*, 2009, S.60. “Unity of the Effect, (Hervorhebung im Original)

intellect, or of heart — upon which I have commented, and which is experienced in consequence of contemplating “the beautiful”.¹⁰

Um diesen Effekt zu erreichen, müsse jedes Element des Gedichts präzise geplant und auf ein vorab definiertes ästhetisches Ziel ausgerichtet werden. Poe beschreibt diesen Prozess als rationales Kalkül, bei dem selbst scheinbar kreative Entscheidungen – etwa die Wahl des Themas, des Tons oder der Struktur – strengen strategischen Überlegungen folgen. Bereits die Länge des Werks spiele eine entscheidende Rolle. Ein zu kurzes Gedicht könne keine nachhaltige Wirkung entfalten, während ein zu langes Werk die „Einheit des Effekts“ gefährde, da es nicht in einer einzigen Sitzung gelesen werden könne. Poe plädiert daher für einen mittleren Umfang, der es ermöglicht, die intendierte Stimmung kontrolliert aufzubauen und bis zum Schluss aufrechtzuerhalten.¹¹

Der Fokus auf Kontrolle und Vorhersehbarkeit durchzieht den gesamten Schaffensprozess. Poe beginnt mit dem gewünschten Effekt, in diesem Fall die Schönheit, und arbeitet rückwärts, um alle Komponenten danach auszurichten. Der Ton des Gedichts bildet die Melancholie, denn hier „manifestiert“ sich die Schönheit in ihrer „höchsten Form“. ¹² Stetig minutiöser baut sich das Werk Schritt für Schritt auf: Die Wahl des Refrains („Nevermore“), die Symbolik des Raben als Todesboten, der rhythmische Aufbau der Strophen und sogar die Klangqualität der Wörter – jedes Detail dient der Verstärkung des Gesamteindrucks und dem Erreichen des gewünschten Effekts, der Schönheit.

Insgesamt ist der Essay eine exakte Anleitung der Prozedur des Schreibens. Ein radikal methodischer Ansatz, der als krasse Gegenposition zum romantischen Geniekult gelesen werden kann. Dieser durch und durch konstruktivistische Ansatz des Kunstschaffens steht in einem starken Gegensatz zu den Ideen, welche Poe seinem posthum veröffentlichten Essay *The Poetic Principle* ausbreitet, den er zu seinem Lebensende, vermutlich 1848 verfasste.¹³ Zunächst scheint es, dass er hier auf den Prinzipien aus *The Philosophy of Composition* aufbaut und diese weiterentwickelt, aber es zeigen sich doch entscheidende Widersprüchlichkeiten. Weiterhin von großer Bedeutung für Poe ist die Länge eines Werks. Ist es zu lang, so würden manche Passagen zwangsläufig untergehen. Ist es zu kurz so könne es zwar angenehm oder

¹⁰ Ibid., S. 63.

¹¹ Ibid., S. 62.

¹² Ibid. S. 63-64. “Regarding, then, Beauty as my province, my next question referred to the *tone* of its highest manifestation — and all experience has shown that this tone is one of *sadness*” (Hervorhebung im Original).

¹³ Poe, E.A.: *Critical Theory. The Major Documents*, 2009, S. 177.

wohlgefällig sein, verfehle allerdings, einen höheren Effekt hervorzurufen. Auch hier bleibt Poe konstant, in dem er die „Erhebung der Seele“¹⁴ als höchstes Ziel eines Kunstwerks definiert. Er unterscheidet dabei zwischen drei verschiedenen Sphären der menschlichen Wahrnehmung: dem Intellekt, dem Geschmack und dem moralischen Bewusstsein.¹⁵ Im Rahmen dieser Überlegungen kritisiert er den didaktischen Anspruch an Kunstwerke, der zu seiner Zeit weitverbreitet war, scharf: Der Wert von Kunst solle nicht an einer Offenbarung einer (rationalen) Wahrheit oder einer Moral gemessen werden. Mit seiner Forderung nach einer autonomen Kunst vertritt Poe hier eindeutig die Idee des *l'art pour l'art*. Der Geschmackssinn, der in jedem Menschen inhärent vorhanden ist, nimmt dabei eine zentrale Rolle ein, denn nur dieser begreift und erkennt Schönheit:

An immortal instinct, deep within the spirit of man, is thus, plainly, a sense of the Beautiful. This it is which administers to his delight in the manifold forms, and sounds, and odors, and sentiments amid which he exists. (...) But this mere repetition is not poetry. (...) There is still a something in the distance which he has been unable to attain. We have still a thirst unquenchable, to allay which he has not shown us the crystal springs. This thirst belongs to the immortality of Man. It is at once a consequence and an indication of his perennial existence. [...] It is no mere appreciation of the Beauty before us — but a wild effort to reach the Beauty above. Inspired by an ecstatic prescience of the glories beyond the grave, we struggle, by multiform combinations among the things and thoughts of Time, to attain a portion of that Loveliness whose very elements, perhaps, appertain to eternity alone. And thus when by Poetry, —or when by Music, the most entrancing of the Poetic moods — we find ourselves melted into tears — we weep then — not as the Abbate Gravina supposes — through excess of pleasure, but through a certain, petulant, impatient sorrow at our inability to grasp now, wholly, here on earth, at once and for ever, those divine and rapturous joys, of which through the poem, or through the music, we attain to but brief and indeterminate glimpses.¹⁶

Wahre Schönheit ist für Poe also etwas Metaphysisches, etwas, das über die menschliche Existenz hinausgeht. Die Kunst eröffnet in all ihren Formen und Realisierungen die Möglichkeit, zumindest einen Bruchteil dieser Schönheit zu erhaschen. Heißt das aber nicht zwangsläufig, dass dem Entstehungsprozess solcher Kunst ein Erkennen und Erleben eben dieser übermenschlichen Schönheit zu Grunde liegen muss? Und steht das nicht in einem starken Widerspruch zu der Vorstellung, dass dieser Effekt durch reines Kalkül und genaue Berechnung erzielt werden kann? Poe stellt die Ideen in diesem Essay ganz in die Tradition romantischer Kunstvorstellungen, deren essenzieller Kern ein genialer Geist ist. Wahre, große Kunst, so die Vorstellung, lässt sich nicht durch Technik und Übung erlernen, sondern ist eine Gabe, die

¹⁴ Poe, E. A.: *Philosophy of Composition*, 2009. S. 63, „Elevation of soul“ (Hervorhebung im Original)

¹⁵ Poe, E. A.: *The Poetic Principle*, 2009, S. 183.

¹⁶ *Ibid.*, S.184.

über das rational-mechanische Bewusstsein hinausgeht. Und nicht nur das Schaffen, sondern auch die Rezeption der Kunst erfordert einen genialen Geist.¹⁷ Poe, der neben seiner literarischen Tätigkeit sein Geld hauptsächlich als Literaturkritiker in verschiedenen Zeitungen und Magazinen verdiente, war mit dem kunsttheoretischen Diskurs seiner Zeit vertraut und er nahm mit seiner Satire *The Literary Life of Thingum Bob, Esq.* den Glauben an das Künstlergenie etwas aufs Korn. Der Protagonist Thingum Bob schafft es dort nämlich nicht durch sein literarisches Genie zum Erfolg, sondern, ganz im Sinne der *Philosophy of Composition*, durch Kalkül und durch das Meistern des Schreiberhandwerks. Rachel Polonsky weist richtig darauf hin, dass Poe sich auch über sich selbst lustig macht¹⁸, wenn Thingum Bob ausruft: „*What I wrote it is unnecessary to say. The style! — that was the thing*“¹⁹.

Die Diskrepanz der zwei Essays lässt sich nicht völlig auflösen, aber es wäre zu kurz gedacht, wenn wir, wie Baudelaire, den analytischen Poe als reine Satire lesen würden²⁰. Und ob Poe, der sich mit seinem Opium- und Alkoholkonsum gerne rauschhaften Exzessen hingeeben hat, seinen persönlichen Wahnsinn mit dem analytischen Denken in Schach halten wollte, wie es Walter Lenning behauptet²¹, kann aus der historischen Distanz weder abschließend belegt noch widerlegt werden. Jedenfalls wäre es fatal, zu versuchen, die Widersprüchlichkeit in Poes Denken aufzulösen, denn gerade die Unauflösbarkeit der Polarität und die damit einhergehende Spannung spielt eine zentrale Rolle in seiner Ästhetik und ist für Kubin von höchster Bedeutung.

3. Alfred Kubins pendelndes Weltbild

Die Auseinandersetzung mit Kubins weltanschaulichen Hintergrund erweist sich als äußerst komplex, da der Künstler enorm belesen war und in seiner Autobiographie viele Namen nennt, die ihn in seiner Weltanschauung geprägt haben sollen. Allerdings fehlte Kubins Lektüre eine Systematik, mit wissenschaftlichen Anspruch, wie er es auch selbst feststellte: „Ich lese Philosophie mit leidenschaftlicher Neugierde, wie man Romane liest, und bin jedesmal gespannt, was dabei herauskommt“.²² Es handelte sich somit nicht um eine systematische Rezeption mit

¹⁷ Polonsky, R., 2002, S. 48.

¹⁸ Polonsky, R., 2002, S.46-47.

¹⁹ Poe, E. A.: *The Literary Life of Thingum Bob, Esq.*, 1978, S.1145.

²⁰ Polonsky, R. 2002, S. 46.

²¹ Lenning, W., 2959, S. 102.

²² Kubin, A., 1997, S. 43-44.

im engeren Sinne wissenschaftlichem Anspruch; bei einer Untersuchung der Aufnahme bestimmter Philosopheme und Theoreme in Kubins künstlerisches Schaffen kann hier nicht von einer vollständigen Kenntnis der Werke der genannten Denker ausgegangen werden, auch mag der Dichter und Graphiker diese auf eigenwillige Art gelesen und gedeutet haben. Die prominentesten Rollen nehmen in Kubins philosophischer Lektüre Schopenhauer, Nietzsche, Kant, Mainländer und Friedlaender ein, aber auch die fernöstliche Mystik und der Buddhismus sind wegweisend. In unterschiedlichen Perioden seines Lebens haben verschiedene Philosophien den Vorrang eingenommen, aber ein Prinzip scheint Kubin immer wieder angezogen zu haben: die Dualität, oder auch Polarität. Sei es Wille und Macht, das Apollinische und Dionysische, Geschlecht und Charakter, Geist und Seele oder Yin und Yang.²³ Auch Julius Bahnsens „Realdialektik“, eine Philosophie des Widerspruchs, war eine wichtige Inspirationsquelle für Kubin. Gerade sein Roman *Die Andere Seite* weist viele Anspielungen, aber auch direkte Zitate Bahnsens auf²⁴, der sich mit Ästhetik beschäftigte und in seinen Schriften erklärte, dass das Schöne nur die Illusion einer Vereinigung des Widerspruchs vermochte.

Während Bahnsens Philosophie trotz der Bedeutung des Humors immer eine pessimistische ist, bietet Friedlaender mit seiner „schöpferischen Indifferenz“ eine Überwindung des Dualismus:²⁵

Seit Alters her hat man beim Polarisieren mehr auf die Pole als auf deren Indifferenz geachtet. In dieser steckt das eigentliche Geheimnis, der schöpferische Wille, der Polarisierende selber, der objektiv eben gar nichts ist. Ohne ihn aber gäbe es keine Welt.²⁶

Eine ganz ähnliche Passage findet sich in Kubins *Die Anderen Seite*:

Die Welt ist Einbildungskraft, Einbildung – Kraft. Überall, wohin ich ging und was ich trieb, war ich bemüht, meine Freuden und Leiden zu verstärken, und heimlich lachte ich über beides. Wusste ich doch jetzt sicher, dass das Hin- und Herpendeln ein Gleichgewicht darstellt; [...] Ich fühlte mich abstrakt, als schwankender Gleichgewichtspunkt von Kräften.²⁷

Dieser Romanausschnitt zeigt bereits, welche existentielle Bedeutung die Auseinandersetzung mit der Philosophie für Kubin hatte – eine Auseinandersetzung, die auch eine eigene Positionierung zwischen verschiedenen philosophischen Ansätzen nach sich zog.

²³ Jansen, H., 2011, S. 186.

²⁴ Ibid., S.189.

²⁵ Jansen, H., 2011, S.191.

²⁶ Friedlaender, S., 2009, S. 337.

²⁷ Kubin, A., 2014, S. 151-152.

3.1. Zwischen zwei Denkern

Der Einfluss Poes auf Kubin wird schon bei einer oberflächlichen Betrachtung schnell erkenntlich. Dabei ist allerdings nicht außer Acht zu lassen, dass neben der geographischen Distanz zwischen Amerika und Europa auch eine historische Distanz zwischen den beiden lag und Kubin etwa 70 Jahre später zu arbeiten begann. Wir können die Linie von der deutschen Romantik über Poe, zu den französischen Symbolisten, und schlussendlich zu Kubin ziehen. Jedoch wäre dabei ein zu einfaches Bild gezeichnet, denn diese 7 Jahrzehnte im 19. Jahrhundert sind geprägt von weitreichenden ideengeschichtlichen Umwälzungen. Ist Poes Weltanschauung neoplatonisch geprägt²⁸, so finden wir bei Kubin auch neues Gedankengut, das Poe noch gar nicht kennen konnte. Hier sind vor allem zwei Namen zu nennen: Schopenhauer und Nietzsche.

In einer Zeichnung von 1909, die einem Brief an seinen Verleger Reinhard Piper beigelegt war, stellt sich Kubin buchstäblich zwischen die Büsten der beiden Denker (Abb. 1), die zu Beginn des 20. Jahrhunderts gerade in München den Status als „virulente Modephilosophen“ innehatten.²⁹ Nietzsche ist Wieland Schmied zufolge der Philosoph, welcher den größten Einfluss auf die bildende Kunst im 20. Jahrhunderts hatte. Besonders bei Kubin bilden sich für Schmied die „Gedanken Schopenhauers und Nietzsches zu einem komplexen und kompakten Amalgam“.³⁰ Dabei ist wichtig zu erkennen, dass die Abwendung Kubins vom Pessimismus Schopenhauers zeitgleich mit dem Ende seines Frühwerks einher ging und ab der Zeit die Ideen Nietzsches Kubins Weltbild stärker dominierten.

Auch wenn Kubin in einer Anekdote behauptet, sein Roman *Die Andere Seite* sei ihm von einem Holzwurm namens Hansi, „einer Reinkarnation Schopenhauers“, diktiert worden³¹, wird schnell deutlich, dass die Entstehung des Romans einen Wendepunkt in Kubins weltanschaulichem Denken darstellt, was sich wiederum auch in dem starken stilistischen Bruch seines graphischen Werkes äußert. Die Arbeit an dem Roman stellt den Moment der Abwendung von Schopenhauer und einer Zuwendung zur Philosophie Nietzsches dar, wobei letzterer, laut Kubin, ohne den ersten gar nicht möglich wäre.³² Es kommt also nicht von ungefähr, dass sich

²⁸ Drost, C. 2006, S. 83.

²⁹ Brunn, C. 2002, S. 151.

³⁰ Schmied, W., 1995, S. 149 und 152.

³¹ Greschonig, S., 2007, S. 267.

³² Ibid.

Kubin gerade im Jahr 1909, und kurz nach dieser Zäsur, skizzenhaft zwischen die beiden Philosophen stellt:

[...] mein Denken stand den größten Teil meiner jungen Jahre unter den Einflüssen dieser Lehren [Schopenhauer, Mainländer, Bahnsen], bis ich allmählich für mich jede strikt verneinende Lebensauffassung ablehnte und um 1909 in einen spröden Skeptizismus verfiel [...].³³

In einer 1920 verfassten Rezension zu Friedlaenders Werk *Schöpferische Indifferenz*, dessen Ideen Kubin maßgeblich prägen sollten, skizziert der Künstler seinen ideengeschichtlichen Hintergrund. Auffällig ist, dass er hier in der dritten Person von sich selbst spricht, was bereits einen gewissen Grad als Selbstinszenierung belegt:

Man bittet zum mindesten die Kenntnis Kants, Schopenhauers, einer Reihe ihrer Epigonen wie Bahnsen, Mainländer usw., daneben ein langes Studium antiker, frühchristlicher und mittelalterlicher Denker sowie eines großen Teils der uns zugänglich gemachten Schriften asiatischer Weisheit bei ihm vorauszusetzen. Unter den modernen Geistern wurde Nietzsche eine besondere Aufmerksamkeit gewidmet. In seinem Buch von der ‚anderen Seite‘ versuchte der Schreiber dann selbst eine im unterhaltenden Gewand, aus Scheu vor Profanierung absichtlich dunkel gehaltene Formulierungen seiner in Grundzügen vor elf Jahren schon errungenen Erkenntnisse zu geben.³⁴

Kubin stellt hier selbst eine direkte Verbindung zwischen der Philosophie Nietzsches und seinem eigenen literarischen Werk *Die Andere Seite* her. Aber auch an andere Stelle betont der Künstler die für ihn existentielle Bedeutung des Denkers:

Ich kenne neben Kant kein anderes Werk von so ungeheuerlichem Wert und solcher Problematik wie das Friedrich Nietzsches. Wie ein unterirdischer Magnet zog es mich von jeher an, stieß mich aber, so oft ich den Versuch einer scharfen Auseinandersetzung damit machen wollte, durch seine offenbaren, ja entsetzlichen Denkirrtümer wieder ab. Der persönliche Zauber des sphinxhaften Behähers geht einem am meisten in dem ‚Ecce homo‘ auf, dem Spätwerk, das mir durch einen glücklichen Zufall lange vor seiner Drucklegung bekannt wurde. Fruchtbar wurden mir aber Nietzsches Ideen erst verhältnismäßig spät. Er ist wirklich – **unser** Christus!³⁵

Kubin schreibt Nietzsche also, durchaus zeittypisch und im Sinne der Selbstinszenierung des Denkers, eine epochale Stellung zu und greift dabei auf die individualistische Auffassung des Philosophen zurück, der die Geschichte als eine Aufeinanderfolge großer Persönlichkeiten versteht, die nicht nur ihre Epoche maßgeblich prägen, sondern auch für das Schicksal des Menschengeschlechtes verantwortlich sind.³⁶ Inwiefern der für den Zeitgeist so prägende

³³ Kubin, A., 1977, S. 52.

³⁴ Kubin, A., 1976, S. 167.

³⁵ Kubin, A., 1977, S. 52. (Hervorhebung im Original)

³⁶ Brunn, C., 2002, S. S. 173.

nietzscheanische Individualismus³⁷ nicht nur Kubins Schaffen, sondern auch sein Auftreten beeinflusste, wird im nächsten Kapitel untersucht.

3.2. Kubin schafft Kubin

„Changieren zwischen entwaffnender Ehrlichkeit und Selbstentblößung und Pose und Selbstinszenierung andererseits ist ein durchgehendes Motiv nahezu aller Kubinschen Selbstzeugnisse“³⁸. Diese präzise Analyse Langs verdeutlicht die Schwierigkeit und Komplexität, die sich in der Auseinandersetzung mit Kubin als Figur und seinem Schaffen auftut. Dabei kann sich die Kubin-Forschung gewissermaßen glücklich schätzen, denn es gibt wenige Künstler, die so viel autobiographisches Zeugnis hinterlassen haben wie Kubin. Oftmals liefert er in seinen Schriften sogar gleich einen vermeintlichen Schlüssel für die Interpretation seiner Kunst mit. Doch ist dies natürlich mit äußerster Vorsicht zu genießen. Einerseits trifft man immer wieder auf Widersprüchlichkeiten in den Äußerungen des Künstlers, andererseits liegt der Verdacht nahe, dass Kubin hier eine bewusste Strategie der Selbstinszenierung verfolgt. Auch die oben genannte Skizze spricht offensichtlich nicht nur von Selbstreflexion, sondern auch von einer klaren Positionierung zwischen zwei philosophischen Denktraditionen.

Dass Kubins autobiographische Schriften ganz offensichtlich in der Tradition der Künstlerbiographik stehen, die mit Giorgio Vasaris *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* im 16. Jahrhundert ihren Anfang findet, liefert ein weiteres Indiz für die bewusste Selbstdarstellung und den Kanonisierungswillen des Künstlers. Vasari legte mit dem umfassenden Werk einen Grundstein für die Kunstgeschichte, der erstmals die Individualität des meist männlichen Künstlers in den Vordergrund stellte. Erst im 20. Jahrhundert emanzipierte sich die Kunstwissenschaft von diesem ausschließlich biographischen Ansatz und versuchte das Werk losgelöst von diesem zu betrachten. Als Kubin seine fünfteilige Autobiographie 1911 mit 34 Jahren begann, bediente er sich eines weitverbreiteten Genres. Dies zeigt sich besonders daran, dass er auf bestimmte klassische Narrative der Künstlerbiographik zurückgreift, etwa die ausführliche Schilderung seiner Kindheit und Jugend, welche dezidiert als prägende Phasen für sein späteres künstlerisches Schaffen inszeniert werden.³⁹ Auch trägt die Autobiographie

³⁷ Zu dem zeitgenössischen Einfluss Nietzsches Denken um die Jahrhundertwende soll bspw. auf den Ausstellungskatalog von Buchholz, K.: *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*, Darmstadt, 2001, hingewiesen werden.

³⁸ Lang, L., 2005, S. 19.

³⁹ Kirchmayr, B., 2020, S. 57.

Kubins mit *Aus meinem Leben* sicher nicht zufällig denselben Titel wie die Autobiographien Goethes und Nietzsches.⁴⁰

Zeugnisse von Bekanntschaften aus der Münchener Zeit sehen im Auftreten des jungen Kubins überdies eine Nachahmung Baudelaires. Seine Faszination für den Franzosen war mindestens genauso groß und langlebig wie jene für Poe, was sich etwa anhand von Kubins Sammlung belegen lässt, die unter anderem ein Holzschnitt-Porträt der beiden Autoren enthielt (Abb. 2 & 3)⁴¹. Baudelaire und die französischen Symbolisten sahen in Poe ihrerseits den vorbildhaften Künstler. Kubin inszeniert sich damit in seinem Auftreten und seiner Kleidung schon früh als (neu-)romantische Künstlerfigur (Abb. 4 & 5). Exemplarisch zeigt sich dies an der Widersprüchlichkeit seiner autobiographischen Schriften und seinen Briefen. Betont er in ersteren immer wieder die Rauschhaftigkeit seines Schaffens, besonders in den frühen Jahren und in der Entstehung seines Romans *Die Andere Seite*, so lässt ein Brief von 1902 an seinen Verleger Hans v. Müller aufhorchen:

Das höchst Erstrebenswerte im Dasein ist aber meiner Anschauung nach, nicht eine riesenhafte starke seelische Bewegung, sondern, eine concentrierte Ruhe, ein heller Klarblick mit dem man das immense Getriebe der unendlich vielfachen Welt, ruhig, innig und hoffnungsvoll erfassen kann.⁴²

Kubin nimmt nach Brockhaus eine „Sonderrolle innerhalb der Kultur der Neuromantik, zu der die Präraffaeliten, die Symbolisten und der George-Kreis, Jugendstil, Décadence und Fin de siècle gehören“ ein.⁴³ Was genau die Sonderstellung Kubins in dieser Aufreihung ausmacht, spielt hier weniger eine Rolle als die angedeutete ästhetische Nähe zum George-Kreis. Stefan George und Kubin waren beide um die Jahrhundertwende in München und verkehrten in ähnlichen Kreisen. Es ist gut möglich, dass sie sich auch bei den Münchener „Kosmikern“ persönlich kennengelernt haben.⁴⁴

George hat wohl wie kaum ein anderer Künstler die Selbstinszenierung perfektioniert und auf die Spitze getrieben. In Gedichten, auf Fotografien, in seiner Kleidung und in der Gestaltung seiner prachtvollen Gedichtbände setzte er sich als prophetenhafter Nationaldichter und sakraler Anführer in Szene⁴⁵, wobei er mit seinem Geltungsdrang für die Zeit eine durchaus nicht

⁴⁰ Kirchmayr, B., 2020, S. 61.

⁴¹ Hanzl, B., 1991, S.288.

⁴² Geyer, A., 1995, S. 169.

⁴³ Brockhaus, C., 1977, S. XXVIII.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Zur Selbstinszenierung und Kunstmarketing Georges soll hier beispielhaft auf Bartels, Klaus: *Die zwei Körper des Dichters. Stefan Georges Arbeit an seinem öffentlichen Gesicht*. hingewiesen werden.

untypische Erscheinung war: „So war denn damals ganz München [...] voll von ‚Übermenschen‘, oder vielmehr von solchen, die dafür gehalten werden wollten und auch die entsprechende Pose annahmen. In Schwabing gab es eigentlich nur noch ‚Übermenschen‘.“⁴⁶ Tatsächlich gab es bereits seit den 1890ern in der „gerade aufblühenden Spiritisten- und Lebensreformzirkel der [Münchener] Bohème eine zahlreiche Jüngerschaft Nietzsches“.⁴⁷ Dass Kubin auch zumindest zeitweise in diese Pose verfiel, wird unter anderem an Kurt Arams Kubin-Perisiflage *Der große Eduard* deutlich. Dieser Text, der 1904 in der Zeitschrift veröffentlicht wurde, ist durch seine satirische Qualität nicht als naturalistische Charakterstudie zu verstehen. Dennoch wird Arams hier auf mehr oder minder bekannte reale Ereignisse und Eigenheiten Kubins rekurriert haben, da der Text sonst in seiner Funktion als Satire nicht hätte funktionieren können, und so lassen sich tatsächlich erstaunlich viele Parallelen zu Kubins Biografie erkennen. Aram macht schon im ersten Absatz unmissverständlich deutlich, wen er hier beabsichtigt durch den Kakao zu ziehen:

Eduard war ein lyrischer Dichter. Einer von der schwermüthigen Sorte mit gerunzelter Stirn und hängenden Mundwinkeln. Eine durchaus düstere Natur, wie schon daraus hervorgeht, daß Weinigers „Geschlecht und Charakter“ sein Lieblingsbuch war, und daß er in den fünfundzwanzig Jahren seines Lebens schon dreimal Selbstmord begangen hatte.⁴⁸

Neben der missmutigen Ausstrahlung Eduards ist besonders die Erwähnung Weinigers von Bedeutung, denn Kubin schreibt einige Jahre später selbst, wie stark ihn dessen Werk beeinflusst habe.⁴⁹

Im Laufe des Textes werden die Parallelen zwischen Kubin und Eduard dann immer deutlicher. Der erste Versuch, sich das Leben zunehmen, misslingt, weil der junge Eduard mit gerade mal 15 Jahren in der Aufregung vergisst die Pistole zu laden, „[...] sodaß er schoß und schoß ohne ein Resultat zu erzielen. Er wird aber doch Photograph.“ Der zweite Versuch Eduards, diesmal „eines Mädchen wegen, dem er nicht lustig genug war“, auf einem „Kirchhof“⁵⁰, führt aufgrund der feuchten, versagenden Pistole ebenfalls nicht zum Erfolg. Kubin beschreibt in seinem ersten autobiographischen Text von 1911 eine ganz ähnliche Szene, wonach die Lektüre Schopenhauers und ein Besuch bei einem Hypnotiseur seinen „Nerven den Rest geben“⁵¹

⁴⁶ Fuchs, G. 1936, S. 138-139.

⁴⁷ Krause, J., 1984, S. 167.

⁴⁸ Aram, K., 1904, S. 688.

⁴⁹ Kubin zit. n. Brockhaus, C., 1977, S. 18.

⁵⁰ Aram, K., 1904, S. 688.

⁵¹ Kubin, A., 1977, S. 17.

hätten. Er fühlte sich nicht mehr in der Lage als Fotograf zu arbeiten und geriet wegen seiner inneren Spannung und gereizten Verfassung immer wieder mit seinen Kollegen aneinander. Um dem Ganzen ein Ende zu bereiten, „fuhr [er] mit einem billigen Revolver in der Tasche nach dem weit entfernten Ort meiner Kindheit, um [s]ich dort am Grabe meiner Mutter zu erschießen. [...] Doch die eingerostete alte Waffe versagte“.⁵²

Auch wenn Aram aus einem Selbstmordversuch kurzerhand zwei macht, so gibt es doch auffällig viele Übereinstimmungen: Da ist der Schauplatz des Friedhofs, die Lebenssituation als Fotograf sowie das Versagen der Waffe. Kubin könnte natürlich sieben Jahre später Arams Text selbst als Inspiration für seine autobiographische Schilderung genommen haben – was allerdings höchst unwahrscheinlich erscheint, da Kubin den *Großen Eduard*, in einem Brief von 1929 an Kurt Otte als „eine echte Schriftstellergemeinheit“ bezeichnete⁵³. Womöglich hatte er bereits zu seinen Münchner Zeiten von seinem Selbstmordversuch erzählt und diese Episode zur Inszenierung der Persona Kubin genutzt, worauf Aram dann anspielen konnte. Zumindest der Protagonist Eduard scheint einer derartigen Selbstdarstellung nicht abgeneigt: „Bevor das Ereigniß eintrat, erzählte Eduard erst noch den Freunden sein Leben, Wahrheit und Dichtung, was einer Wort für Wort nachstenographierte, damit es nachher leicht zu Feuilletons für die großen deutschen Zeitungen verarbeitet werden konnte.“⁵⁴

Kubin schien jedenfalls von jeher eine gewisse Faszination für das Thema Selbstmord verspürt zu haben. Um 1900 schafft er die Grafik *Selbstmord* (Abb. 6), welche eine Figur zeigt, die kurz davor ist, mithilfe eines Seils den Abzug eines riesigen Revolvers auszulösen. Der Lauf der Pistole ist aber nicht auf die Figur gerichtet, sondern auf ein Schlüsselloch, hinter dem sich unendlich viele Totenköpfe häufen. Geyer interpretiert diese „Tötungsmaschine als Schlüssel zur ewigen Ruhe“⁵⁵. Neben der bildnerischen Verarbeitung gibt es auch Notizen in seinem Skizzenbuch sowie die Briefe an Hans v. Müller aus derselben Zeit die von der ständigen Auseinandersetzung mit der Thematik Selbstmord zeugen. Inwieweit Kubin tatsächlich mit dem Gedanken gespielt hat, oder vor allem der zeitgenössischen Pose eines dekadenten Künstlers verfallen war, lässt sich nicht abschließend beantworten. Jedenfalls bestehen aber in der Forschung bis heute Zweifel, ob es überhaupt zu dem Selbstmordversuch 1897 gekommen ist, oder ob Kubin nur einen Vorwand brauchte, um die Fotografenlehre abbrechen zu können,

⁵² Ibid., S. 18.

⁵³ Kubin zit. n. Geyer, A., 1995, S. 80.

⁵⁴ Aram, K.: 1904, S.689.

⁵⁵ Geyer, A., 1995, S. 76.

wie Brockhaus mit Verweis auf Zeitzeugen behauptet.⁵⁶ Oder „war das nur Komödie, wars bitterer Ernst? Es ist schwer zu entscheiden. Vielleicht genügte Alfred Kubin das Symbolische dieser Handlung, um eine Schlußstrich unter sein bisheriges Leben zu machen [...]“⁵⁷

Geyer, der die gesamte Privatbibliothek Kubins aufgearbeitet hat, hat in diesem Zusammenhang zwei Passagen hervorgehoben, die der Künstler markiert oder kommentiert hat. Die erste stammt aus Oskar Panizzas *Der Illusionismus und die Rettung der Persönlichkeit*:

Der Selbstmörder weiss nicht, was nach dem Schuss kommen wird, oder im Fall des Gelingens, nach Eintritt des Todes. Er will nur den gegenwärtigen Gedanken, den er anders nicht losbringen kann, zerstören; sein Ich davon befreien. Und meist gelingt dies sogar schon durch den Schuss, der nicht tötet.⁵⁸

Kubins Randnotiz dazu: „Wie in Zell in jener Nacht auf dem Grabe!“⁵⁹ Man könnte meinen, dass diese private Notiz nahelegt, dass der Selbstmordversuch zumindest nicht gänzlich erfunden ist, da der Künstler wohl kaum davon ausgehen konnte, dass die Forschung derart akribisch jeder seiner schriftlichen Äußerungen, ob öffentlich oder privat, nachgehen würde. Aber es zeigen sich weitere Parallelen mit Arams Protagonisten Eduard, der sich ja ebenfalls Gedanken über die posthume Wirkung seiner Figur und seines Lebens macht. Denn neben dem ungewöhnlich frühen Beginn der eigenen Autobiographie arbeitete Kubin schon zu Lebzeiten mit Kurt Otte, einem großen Verehrer und Sammler des Künstlers, zusammen, welcher das Kubin-Archiv ab den 1920er Jahren aufbaute und betreute.⁶⁰ Was das über das Nachlassbewusstsein, den Kanonisierungswillen, aber auch die Ausstrahlungskraft Kubins aussagen musste, beschrieb der Autor Rolf von Hoerschelmann bereits 1937:

Es mag befremdlich erscheinen, daß zu Lebzeiten eines Künstlers, der im vollen Besitze seiner Schaffenskraft steht, ein Institut begründet wird, das alle archivalische Arbeit leistet, wie sie sonst nur dem Leben und Wirken von Meistern gewidmet wird, die ihr irdisches Tagwerk bereits abgeschlossen haben. [...] Der Künstler mußte nicht nur interessant sein, sondern auch von so magischer Überzeugungskraft, daß sich ein tätiger, dem praktischen Leben und seinen Anforderungen durchaus gewachsener Mann so völlig in den Dienst dieser Arbeit stellen konnte, wie es hier geschah.

Kubin, der ab den 1920er Jahren mit Otte sowohl epistolarisch als auch persönlich in engem Kontakt stand, hat diesem schon zu Lebzeiten Briefe überlassen, die wiederum über das

⁵⁶ Brockhaus, C., 1977, S. 25.

⁵⁷ Schneditz, W., 1956, S.8.

⁵⁸ Panizza, O., 1895, S. 55.

⁵⁹ Kubin zit. n. Geyer, A., 1995, S. 75.

⁶⁰ Kirchmayr, B., 2020, S. 80.

Kubin-Archiv der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden.⁶¹ Es ist also nicht gänzlich auszuschließen, dass Anmerkungen in seinen Büchern, zumindest ab einem gewissen Zeitpunkt, auch immer mit dem Gedanken an seine zukünftigen BiographInnen angefertigt wurden. Dieser Einbezug und die Antizipation nicht nur der gegenwärtigen, sondern auch der posthumen Wirkung bildet nach Carl Pletsch einen essenziellen Bestandteil der Selbstinszenierung als Genie.⁶²

Kubin untermauerte die Bedeutung dieser Selbstmordepisode jedoch nicht nur in autobiographischen Einschüben, sondern auch in seinem bildnerischen Schaffen. 1919 veröffentlichte er die Lithographie *Das Grab meiner Mutter* (Abb. 7). Die Graphik weist zwar abgesehen vom Schauplatz keine direkte Anspielung auf den Selbstmordversuch auf, aber ihre romantisch-dekadente Darstellung zeugt von einer bewussten Verortung in der kunstgeschichtlichen Bildtradition. Die zentralen Trauerzypressen, die das Grab der Mutter Rahmen erinnern nicht zufällig an Arnold Böcklins *Toteninsel* – ein Gemälde, das wohl wie kaum ein anderes auf den morbiden Zeitgeist des Fin de Siècles eingewirkt hat.

Die zweite von Kubin unterstrichene Passage, auf die Geyer hinweist, stammt von Eckart von Sydows *Kultur der Dekadenz*:

Es steckt eben in aller dekadenten Lebendigkeit ein sozusagen Schauspielerhaftes und vollbringt eine mimische Leistung äußerster Art und höchsten Wertes, oder sagen wir lieber ein diplomatisches Genie – falls nämlich Schauspielertum und Diplomatie darin bestehen sollte: was man ist durch Worte und Attitüden zu verbergen.⁶³

Die „Attitüden“ in Kubins Auftreten zu Münchner Zeiten werden durch zahlreiche Tagebucheinträge und Äußerungen namhafter Zeitgenossen, wie Franz Blei, Richard Schaukal, Georg Jacob Wolff und Franz Kafka und auch Gabriele Münter belegt.⁶⁴ Wichtig ist hier zu betonen, dass Kubins Selbstdarstellung zwar bis zu einem gewissen Grad ein kalkulierter Akt zu sein scheint, dass damit jedoch keineswegs die Qualitäten seines Werkes oder seine Ernsthaftigkeit geschmälert oder in Frage gestellt werden sollen. Vielmehr eröffnet Kubins Selbstinszenierung eine produktive Perspektive auf dessen Oeuvre und trägt gerade zur Erhellung der Schriften und Grafiken bei, indem seine Inszenierungspraktiken Rückschlüsse darauf erlauben, wie der Künstler selbst gesehen werden wollte und in welche Tradition er sich einzuschreiben suchte

⁶¹ Ibid. S. 72.

⁶² Ibid. S. 16.

⁶³ Sydow, E.v., 1921, S. 133.

⁶⁴ Hoberg, A., 1990, S.48.

– Impulse, die sicherlich auch Motivationen für sein künstlerisches Werk bildeten. So war wohl auch Kubin, was Baudelaire über Poe schrieb: „ein wunderbarer Gaukler [...], [der] einem anderen Teil seines Werks größere Bedeutung beimaß.“⁶⁵

Grundsätzlich ist die Selbstdarstellung und damit einhergehend auch die „Spaltung der Persönlichkeit“ um die Jahrhundertwende vor allem in der Literatur der *Décadence* ein immer wiederkehrender Topos, der auch von Kubin in seinem Textfragment *Einige Worte über das Schaffen und den Menschen Alfred Kubin* aufgegriffen wird.⁶⁶ Aus der Sicht eines engen Freundes beschreibt Kubin das Künstlergenie „Kubin“. Der in dem Text inszenierten Verrücktheit entsprechend, springt die Perspektive und plötzlich wird das „Genie Kubin“ selbst zur Erzählinstanz. Der Autor Kubin unterstreicht seine Geistesgegenwärtigkeit, indem er den Text mit den Worten „Geschrieben im Wahnsinn in der 4ten Nachmittagsstunde am 10. Jänner 1902“⁶⁷ enden lässt. Dem Text angehängt sind zwei Nietzsche Porträtskizzen (Abb. 8), welche den Denker in einen spezifischen philosophischen Kontext verorten. Clemens Brunn nimmt dies zum Anlass und erkennt zahlreiche Parallelen zu Nietzsches Spätwerk *Ecce Homo*, in dem der Philosoph sein eigenes Schaffen sowie seine eigene Person ausführlich zelebrierte.⁶⁸ Der Künstler schreibt von der „gigantischen Erscheinung Kubins“ und ordnet sich selbst in eine Reihe namhafter Individuen, „seinen Brüdern“ ein: „die Züge eines Napoleon, Beethoven [sic], Goethe eines Schopenhauer und Goya, sind hier vereint“. Seine epochale Größe entzieht sich schließlich sogar der Möglichkeit einer Beschreibung:

Über die Produktion eines Alfred Kubins etwas zu schreiben ist eine schwere Aufgabe. [...] Wenn ein Zwerg einen Riesen beschreiben will so wird das schlecht ausfallen. [...] – der Zwerg sieht höchstens noch das Knie des Riesen, dann wird das Bild unscharf.⁶⁹

Ebenso betont sowohl Nietzsche als auch Kubin die „teuflische“ Qualität ihrer Subjekte, die Hand in Hand mit deren „Göttlichkeit“ einhergehe. Beide lassen ihre Texte in einer Untergangphantasie enden, die auch an das Ende Kubins Romans *Die Andere Seite* erinnert: „Und mein letzter Blick dringt selbst durch die Steine Eurer Häuser, und tötet alles, denn er ist giftig. – Doch mein Körper wächst in das Riesenhafte und ragt düster aus dem grünlichen Leichengas das den Boden umhüllt.“⁷⁰

⁶⁵ Baudelaire, C., 2017, S. 376.

⁶⁶ Geyer, 1995, S. 40-41.

⁶⁷ Kubin zit. n. Geyer, A., 1995, S. 240.

⁶⁸ Brunn, C., 2002, S.157.

⁶⁹ Kubin zit. n. Geyer, A. 1995, S. 240.

⁷⁰ Ibid.

Ob Kubin Nietzsches *Ecce Homo* 1902 tatsächlich schon kennen konnte, ist fragwürdig, denn der Text erschien offiziell erst 1908. Allerdings ist es gut möglich, dass Kubin über seinen Verleger, Hans v. Müller, der zwischen 1897 und 1899 im Nietzsche-Archiv gearbeitet hat, Einblick in das Spätwerk des Philosophen bekommen konnte.⁷¹ Ein Brief an v. Müller von 1903 belegt zudem, dass Kubin spätestens in diesem Jahr mit der Nietzsche-Lektüre begonnen hatte.⁷² Diese Auseinandersetzung äußert sich unter anderem in dem bildnerischen Schaffens Kubins, der sich 1903 in der Graphik *Der Gekrönte* (Abb. 9) selbst darstellte.

Diese „Spaltung der Persönlichkeit“ lässt sich aber im Falle Kubin nicht als reine Allüre abtun. So ist sein ganzes ästhetisches Schaffen von diesem Zwiespalt getrieben und geprägt, wie der letzte Satz der *Anderen Seite* unverkennbar aufzeigt: „Der Demiurg ist ein Zwitter“⁷³. Darüber hinaus beschreibt Kubin die Entfremdung von der eigenen Person als existentielle Erfahrung, die er zum ersten Mal bei der Kant-Lektüre 1903 in Berlin macht:

[...] es erreichte mein Bewußtsein ganz plötzlich einen so fremdartigen Grad innerer Helle, daß ich mich, vielleicht nur ein paar Sekunden lang, in einer Stille, die nicht zu beschreiben ist, als ein Wesen fühlte, für welches der Körper, das Zimmer und meine sonst vertrauten kubinsischen Erfahrungen nur wie eine Verirrung bestanden. Diese ungewöhnliche Empfindung, die jäh kommt und spurlos verschwindet, ist ebenso selbst überzeugend, wie sie mir andern unmitteilbar ist. Ich füge dieses kurze Erlebnis hier nur ein, weil es in wechselnder Stärke von da an öfters aus mir kam und sich als ein Hauptquell meines Lebens erwies.⁷⁴

Die „Epiphanie“, die Kubin hier beschreibt, ist zwar still, aber besitzt doch, in dem Verlust des (Selbst-)Bewusstseins, eine rauschhafte Qualität. Und auch hier tut sich ein essenzieller Konflikt zwischen Rausch und Klarheit bei Kubin auf, der 1916 schrieb: „[...] aus meiner Autobiographie sehen sie ja wie das dionysische und appolische [sic] mich in seltsamer Mischung komponiert.“⁷⁵ Die Idee des Im-Rausch-Schaffens taucht immer wieder auf, wenn Kubin über die Entstehung seiner Texte und Zeichnungen schreibt. *Die Andere Seite* will er in wenigen Wochen niedergeschrieben haben,⁷⁶ ebenso seien die 12 Blätter für Trakls *Offenbarung und Untergang* in kürzester Zeit zwischen „Kanonenendonner und Granatenexplosionen“⁷⁷ geschaffen worden. Seine Illustrationen beschreibt er als blitzartige Entladungen einer inneren

⁷¹ Brunn, C., 2002, S. 161.

⁷² Ibid.

⁷³ Kubin, A., 2014, S. 286.

⁷⁴ Kubin, A., 1977, S. 31.

⁷⁵ Kubin, A. u. Geerken, H., 1986, S. 66.

⁷⁶ Kubin, A., 1977, S. 41.

⁷⁷ Kubin, A., 1976, S. 45.

Spannung.⁷⁸ Tatsächlich sind diese Aussagen jedoch mit äußerster Vorsicht zu genießen. Andreas Geyer hat bereits aufgezeigt, dass Kubin erste Textskizzen für seinen 1908 erschienenen Roman bereits gute fünf Jahre zuvor geschrieben hatte.⁷⁹ Ebenso stellen einige über die Jahre immer wiederkehrende Bildmotive im Schaffen Kubins, diese Behauptung einer direkten, impulsiven Entstehung seiner Blätter aus dem Unbewussten oder aus Rauschzuständen nachhaltig in Frage. Inwieweit Kubins Arbeitsprozess tatsächlich von einem rauschhaften Schaffen geprägt war, lässt sich nur schwer nachvollziehen und ist vermutlich, wenn überhaupt, auf sein Frühwerk zu begrenzen. Dass die Faszination mit dem Dionysischen in seinem philosophisch-ästhetischen Denken und seiner Anschauung omnipräsent war, ist aber nicht zu übersehen. Kubin stellt sich aber auch ganz allgemein in die Tradition der „Melancholie des genialen Menschen“⁸⁰, die Erwin Panofsky und Fritz Saxl folgendermaßen definiert haben: „Wie die Melancholie, so verleiht auch der Saturn, dieser Saturn der Gegensätze, der Seele auf der einen Seite die Trägheit und den Stumpfsinn, auf der anderen die Kraft der Intelligenz und Kontemplation“⁸¹. Bemerkenswert ist hier, dass Baudelaire in seiner Poe-Biographie dessen „Ausstrahlung“ wie auch dessen Schaffen als „schwer zu greifende Melancholie“ charakterisiert.⁸² In seinem Frühwerk *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* spricht auch Kant, den Kubin ausführlich gelesen hat, dem Melancholiker seherische Attribute zu: „Eingebungen, Erscheinungen, Anfechtungen. [...] Bedeutende Träume, Ahnungen und Wunderzeichen“⁸³ Allerdings wandert der Melancholiker für ihn auf einem schmalen Grat zwischen genialem Seher und der Lächerlichkeit. „Er ist in Gefahr ein Phantast oder Grillenfänger zu werden.“⁸⁴

Ob Melancholiker, suizidaler, leidender Künstler, nietzscheanischer Übermensch, träumender Phantast, oder eine Mischung aus alledem: Kubins Auftreten, Schriften und künstlerischer Output sind nicht nur eng miteinander verwoben, sondern als ein Gesamtkonstrukt zu verstehen, bei dem die einzelnen Elemente ineinandergreifen und sich dadurch in ihrer Wirkung potenzieren. Dies hat zwangsläufig zur Folge, dass sich Kubin als Künstler und Kubin als Privatperson kaum auseinanderhalten lassen:

⁷⁸ Kubin, A., 1976, S. 69-71.

⁷⁹ Geyer, A. 1995, S. 95.

⁸⁰ Panofsky, E., u. Saxl, F., 1923, S.17.

⁸¹ Ibid. S. 19.

⁸² Baudelaire, C., 2017, S. 367.

⁸³ Kant, 1771, S. 222.

⁸⁴ Ibid.

Ein doppelter Zusammenhang scheint zwischen Biographik und Lebenslauf zu bestehen. Die Biographik verzeichnet das typische Geschehen und durch die Biographik wird das typische Schicksal eines Berufsstandes geprägt, ein typisches Schicksal, dem der Tätige sich ein Stück weit unterwirft. Diese Beziehung betrifft nicht ausschließlich oder vor allem das bewußte Denken und Handeln des einzelnen - in dem sie durch eine besondere ‚Berufsethik‘ vertreten sein mag -, sondern gehört dem Unbewußten an. Das psychologische Gebiet, auf das wir hier hindeuten, mag man unter dem Schlagwort ‚Gelebte Vita‘ begreifen.⁸⁵

4. Künstlerischer Werdegang bis 1908

Kubin machte erstmals mit seinem Frühwerk, das im Allgemeinen in die Zeit von 1899 bis 1904 datiert wird, auf sich aufmerksam. Neben einigen Ausstellungen war es vor allem die *Hans von Weber Mappe* mit der Kubin einen ersten großen Erfolg feiern konnte. Wenn seine zuvor ausgestellten Werke bereits schon eine fast skandalöse Öffentlichkeitswirkung hervorriefen, und somit eine entscheidende Rolle für den Ruf des jungen Künstlers spielten, war es die Publikation von 1903, eingeleitet durch seinen engen Freund und Gönner Hans von Weber, die ihm dann auch einen ersten nennenswerten finanziellen Erfolg bot.⁸⁶ In einer Rezension zu der *Mappe* bezeichnet der Dichter Richard von Schaukal den Künstler als „österreichischen Goya“ und geht auch auf dessen Materialien und Techniken ein:

Sieb-Spritzarbeit, Kohle, Kreide, Feder. Alle Blätter haben einen gesättigten, verschatteten Ton. Fahles Gelb, fahles Blau, blaßrötliche und zartgrünliche Nuancen sind sparsam verwendet. Diese breitrandigen, auf starkem geschöpften Papiere sauber in linierte Rechtecke eingefärbten Zeichnungen sind eine Welt der sonderbarsten, wildesten, gräßlichsten, unheimlichsten, packendsten Vision.⁸⁷

Günter Rombold erinnert die „eigenwillige Spritztechnik“ Kubins, die er bis 1904 stetig einsetze, ebenfalls an die Aquatintaradierungen Goyas und Klingers.⁸⁸

Bei dem „stark geschöpfte[n] Papier“ handelt es sich um Katastermappen, Überbleibsel von Kubins Vater, der als Landvermesser tätig war. Kubins Verzweiflung als ihm dieses ausgeht, zeigt, welche Bedeutung das richtige Material für sein Schaffen hatte.⁸⁹ Die von Schaukal aufgezählten Techniken sind grundsätzlich richtig, aber doch noch zu ergänzen und zu spezifizieren: Kubin schreibt in seinen autobiographischen Aufzeichnungen, dass er hauptsächlich Tusche und Wasserfarben in den frühen Jahren nutzte.⁹⁰

⁸⁵ Kris, E. u. Kurz, O., 1980, S. 164.

⁸⁶ Kubin, A., 1977, S. 30.

⁸⁷ Schaukal R. v. zit. n. Brockhaus, C., 1977, S.45.

⁸⁸ Ibid.

⁸⁹ Kubin, A., 1976, S. 56.

⁹⁰ Ibid. S. 57.

Der Künstler selbst sah sich in dieser frühen Schaffenszeit einem „Druck eines dunklen Gestaltungswillens, der übermächtig und meist rastlos [...] quälte, unterlegen [und] die Bilder traten kaleidoskophaft, sich flutend verändernd wie in Wogen vor das ‚innere Gesicht‘.“⁹¹ In den Jahren zwischen 1899 und 1908 waren es laut Kubin „düstere unheimliche Gestaltungen, auch groteske [die] vorwiegen“, welche in „rauschähnlichen Minuten oder Stunden“, denen er sich „völlig passiv hin[gibt]“⁹² entstanden. Bereits hier zeigen sich Motive und Momente, auf die er noch Jahrzehnte später immer wieder zurückgreifen sollte. Die *Hans von Weber Mappe* ist auch in Bezug auf das Verhältnis von Kubin und Poe bedeutsam, weil sich mindestens zwei Blätter direkt auf eine poesche Vorlage zurückführen lassen. Dass die Darstellung *Das Grausen* (Abb. 10) auf der Erzählung *A descent into Maelstroem* basiert, wurde in der Forschung bereits mehrfach aufgezeigt.⁹³ Die Verbindung zwischen dem 13. Blatt der Mappe, *Die Todesstunde* (Abb. 11), und Poes satirischem Text *How to write a Blackwood article* wurde bislang jedoch vollständig übersehen:

[...] I had leisure to survey the church in which I was, and the delicate architecture of the steeple. I observed that the aperture through which I had thrust my head was an opening in the dial-plate of a gigantic clock [...] I observed also, with surprise, the immense size of these hands, the longest of which could not have been less than ten feet in length, and, where broadest, eight or nine inches in breadth. They were of solid steel apparently, and their edges appeared to be sharp. [...] It might have been half an hour [...] when [...] I was startled by something very cold which pressed with a gentle pressure on the back of my neck. [...] Turning my head gently to one side, I perceived, to my extreme horror, that the huge glittering, scimitar-like minute-hand of the clock had, in the course of the hourly revolution, descended upon my neck. [...] The ponderous and terrific Scythe of time (for I now discover the literal import of that classical phrase) had not stopped, nor was it likely to stop, in its career. Down and still down it came. It had already buried its sharp edge a full inch in my flesh [...] At twenty-five minutes past five in the afternoon, precisely, the huge minute-hand had proceeded sufficiently far on its terrible revolution to sever the small remainder of my neck. I was not sorry to see the head which had occasioned me so much embarrassment at length to make a final separation from my body. It first rolled down the side of the steeple, then lodged, for a few seconds in the gutter, and then made its way, with a plunge, into the middle of the street.⁹⁴

Auch wenn wir in Kubins Blatt die humoristische Note des Texts vermissen, lässt sich die zentrale bildliche Idee, die buchstäbliche „Scythe of time“ der Turmuhr als klares Vorbild

⁹¹ Ibid. S. 46.

⁹² Ibid.

⁹³ Bspw. Hoberg, A., 2018, S.15. Interessanterweise illustriert Kubin die Erzählung später und entscheidet sich dagegen den in der Mappe dargestellten Moment grafisch darzustellen.

⁹⁴ Poe, E.A.: *How to write a Blackwood article*, 1978, S. 352-355.

erkennen. Christoph Brockhaus erkennt in der Zeichnung auch Kubins Affinität für die Bildlichkeit bei Schopenhauer⁹⁵:

Es ist wirklich unglaublich, wie nichtssagend und bedeutungsleer, von Außen gesehen, und wie dumpf und besinnungslos, von Innen empfunden, das Leben der allermeisten Menschen dahinfließt. Es ist ein mattes Sehnen und Quälen, ein träumerisches Taumeln durch die vier Lebensalter hindurch zum Tode, unter Begleitung einer Reihe trivialer Gedanken. Sie gleichen Uhrwerken, welche aufgezogen werden und gehen, ohne zu wissen warum: und jedes Mal, daß ein Mensch gezeugt und geboren worden, ist die Uhr des Menschenlebens aufs Neue aufgezogen, um jetzt ihr schon zahllose Male abgepieltes Leierstück abermals zu wiederholen, Satz vor Satz und Takt vor Takt, mit unbedeutenden Variationen. – Jedes Individuum, jedes Menschengesicht und dessen Lebenslauf ist nur ein kurzer Traum mehr des unendlichen Naturgeistes, des beharrlichen Willens zum Leben, ist nur ein flüchtiges Gebilde mehr, das er spielend hinzeichnet auf sein unendliches Blatt, Raum und Zeit, und eine gegen diese verschwindend kleine Weile bestehen läßt, dann auslöscht, neuen Platz zu machen.⁹⁶

Dass diese erste Mappe im Allgemeinen wenig Humor aufweist, verwundert wenig, wenn man die damalige Lebenssituation des Künstlers in Betracht zieht: Nach einer krisengeschüttelten Kindheit und Jugend, dem frühen Verlust der Mutter, dem schwierigen Verhältnis zum Vater, einem gescheiterten Selbstmordversuch sowie einigen nervlichen Zusammenbrüchen, wurde Kubin nun auch noch von Schuldgefühlen geplagt, denn er meinte den Tod seiner ersten Verlobten, Emmy Bayer, verantwortet zu haben.⁹⁷

Gleichzeitig zeigt die Episode um den Suizid von Bayer allerdings auch die Komplexität und Widersprüchlichkeit Kubins auf, die aufgrund der damit einhergehenden Deutungsproblematik von der Forschung nicht immer ausreichend reflektiert wurde. Oftmals wurde in dem Kontext auf den berühmten Selbstmordbrief des Künstlers an seine Schwester verwiesen, um seinen labilen psychischen Zustand, der besonders im Frühwerk zum Ausdruck kommt, auch biographisch zu untermauern. Es gibt jedoch Briefe aus derselben Zeit, die nahelegen, dass sich Kubin in einer sehr produktiven Phase befand und viele weitere Projekte plante.⁹⁸ Die Vermutung liegt daher nahe, dass Kubin den Selbstmordbrief nutzte, um sich auch hier als leidenden Künstler zu inszenieren. Dafür spricht, dass der Brief erst ca. drei Monate nach dem Tod von Emmy Bayer verfasst wurde.⁹⁹

Eine echte Schaffenskrise stellte sich erst etwas später ein, und zwar bemerkenswerterweise zu einem Zeitpunkt, als sich das Privatleben des Künstlers, hauptsächlich aufgrund der

⁹⁵ Brockhaus, C., 1977, S. 124.

⁹⁶ Schopenhauer, 1977, S. 401-402.

⁹⁷ Kubin, A., 1977, S. 31.

⁹⁸ Geyer, A. 2005, S. 30.

⁹⁹ Ibid., S. 31.

Vermählung mit Hedwig Schmitz, zu stabilisieren schien.¹⁰⁰ War zuvor sein psychisches Leiden sowohl Fluch als auch Segen gewesen, denn sie fungierten als Antriebsfaktor seines Schaffens, so stellte ihn sein relativ ruhiges Leben nun vor eine neue Herausforderung:

Bemerkenswert wäre, daß diese eigentlich sinnliche, weil allzu mächtige Fülle der Vorstellungen [...] mit meiner Heirat allmählich wohltätig abklang – d.h. alles wurde im künstlerischen Sinn nun langsam bewußter, beherrschter, sorgfältiger gewählt – was es nahelegen würde, daß ein geordnetes Leben in geschlechtlicher Beziehung vielleicht mit dem Urquell dieses Schöpfungsprozesses in Beziehung stehe. Ich halte es für wahrscheinlich, daß es eine Quelle ist, ob diese Kräfte nun entweder geschlechtlich oder in dieser schöpferischen (weit befriedigenden) Weise vertan werden.¹⁰¹

Kubin setzt das Kunstschaffen mit dem sexuellen Akt gleich, offensichtlich aufgrund des „Schöpfungsprozesses“ beider Akte, aber auch wegen des sinnlichen, unbewussten und entladenden Potentials beider Geschehen. Das „geordnete Leben in geschlechtlicher Beziehung“ war jedoch nur von kurzer Dauer. Kurz nach der Vermählung begann Hedwig unter gesundheitlichen Problemen zu leiden, die über Jahrzehnte hinweg anhalten sollen:

Doch muß ich erwähnen, daß die gleichsam aus dem Unbewußten wie Hellgesichte auftauchende, bildhaften Visionen immer seltener wurden um endlich ganz auszubleiben, was mir da um dieselbe Zeit auch noch meine Frau erkrankte, einen Kurort aufsuchen mußte und mich allein haushalten ließ, im ganzen eine innere Unsicherheit gab.¹⁰²

Kubin entschloss sich daraufhin zu einer Reise nach Wien, wo ihn die Bilder Pieter Bruegel des Älteren, die er im Kunsthistorischen Museum zum ersten Mal sah, so stark beeindruckten, dass er das eigene künstlerische Schaffen in Frage stellte und seinen „alten Arbeiten“ mit einem „gewissen Ekel“ gegenüberstand.¹⁰³ In Wien traf er zudem Kolo Moser, von dem er die Technik mit Kleister vermischten Aquarellfarben erlernte. Kurze Zeit später wandte er sich jedoch reinen Temperafarben zu. Bei einer Reise nach Paris im darauffolgenden Jahr lernte Kubin den von ihm sehr verehrten Odilon Redon kennen und fand besonders in dessen phantastischen Naturbildern Inspiration. Es entstand eine Reihe von „*unterseeischen Landschaften*“, sowie Darstellungen von „feenhaft[e]n Gebilde[n] von feinsten tierischen und pflanzlichen Stoffen“¹⁰⁴, die Kubin unter dem Mikroskop entdeckte. Aber auch dieses Zwischenspiel war nur von kurzer Dauer:

Bei meiner Arbeit war ich wieder an einen Wendepunkt gekommen. Aller Formen- und Farbexperimente war ich überdrüssig und griff nun zu dem vollkommensten Gegensatz meiner

¹⁰⁰ Kubin, A., 1977, S. 32.

¹⁰¹ Kubin, A. 1976, S. 46.

¹⁰² Kubin, A. 1977, S.33.

¹⁰³ Ibid., S. 34.

¹⁰⁴ Ibid., S.36.

Arbeitsweise, indem ich mich an die flächige und harmonische Kompositionsweise der jungen französischen und deutschen Künstler hielt, die von Gauguins ihren Ausgang genommen hat. Ich verzichtete auf alle Originalität, und wehrte mich sogar mit aller Kraft dagegen.¹⁰⁵

Im Jahr 1907 erkrankte und starb dann sein Vater, mit dem er sich nach seinem ersten Erfolg mit seinem Frühwerk wieder versöhnt hatte. Dieser persönliche Schicksalsschlag brachte Kubins Schaffen für das darauffolgende Jahr fast gänzlich zum Stillstand. Erst nach der Rückkehr von einer Reise im Herbst nach Oberitalien und Venedig mit seinem engen Freund Fritz von Herzmanovsky durchfuhr Kubin wieder ein plötzlicher Arbeitswahn, der in seiner Rauschhaftigkeit an seine frühen Jahre erinnert. Wenn man der Forschung und Kubins autobiographischen Schriften Glauben schenkt, griff er, von einem inneren Arbeitsdrang getrieben, zunächst zu einem anderen Medium und schrieb in kürzester Zeit seinen Roman *Die Andere Seite*, der bis heute als ein Meilenstein der phantastischen Literatur gilt:

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. In den nächsten Wochen versah ich ihn mit Illustrationen. Nachher war ich allerdings erschöpft und machte mir bange Gedanken über dieses Wagnis, Im Sommer 1909 erschien das Buch aber dann doch bei Georg Müller¹⁰⁶

Allerdings muss auch hier das autobiographische Zeugnis etwas relativiert werden, denn Kubin hatte wohl bereits kurz nach dem Tod seines Vaters erste Textskizzen angefertigt¹⁰⁷, und auch die Illustrationen sind vermutlich nur teilweise in dieser Zeit entstanden. An anderer Stelle spricht der Künstler nämlich davon, dass er Illustrationen, die ursprünglich für den Roman *Der Golem* von Gustav Meyrink vorgesehen waren, kurzerhand für seine eigene Erzählung nutzte.¹⁰⁸ Nichtsdestotrotz stellt der Roman einen Höhepunkt des künstlerischen Schaffens in Kubins Leben dar und wirkt aufgrund der vielen autobiographischen Bezüge wie eine Aufarbeitung und letztendlich Befreiung von seiner persönlichen und künstlerischen Vergangenheit:

Die andere Seite steht im Wendepunkt einer seelischen Entwicklung und deutet das versteckt und offen an vielen Stellen an. Ich gewann während ihrer Verfassung die gereifte Erkenntnis, daß nicht nur in den bizarren, erhabenen und komischen Augenblicken des Daseins höchste Werte liegen, sondern daß das Peinliche, Gleichgültige und Alltäglich-Nebensächliche dieselben Geheimnisse enthält.¹⁰⁹

¹⁰⁵ Ibid., S. 38.

¹⁰⁶ Ibid., S. 40-41.

¹⁰⁷ Geyer, A, 1995, S.88.

¹⁰⁸ Kubin, A. 1976, S.73.

¹⁰⁹ Kubin, A., 1977, S. 41.

Dieser Bruch mit seinem Frühwerk drückte sich in auffallender Parallele auch deutlich in seinem zeichnerischen Stil aus. Plötzlich finden wir keine weitläufigen, lavierten Flächen und keine Spritztechnik, stattdessen wird die Linie zur dominierenden Kraft in den Kompositionen Kubins: „Mit Klärung innerer Anschauung verlor sich die Lust an solchen nebelhaft verwaschenen Blättern und streng wie nach einem ökonomischen System wurde die Vision in eine Liniengefüge umgesetzt.“¹¹⁰ An der Feder, die von da an sein Hauptinstrument wurde, schätze er insbesondere die „elastische Schmiegsamkeit“, die eine „unmittelbare Übertragung nicht nur der Vorstellung, sondern auch begleitenden, unsagbar intimen Erfahrung“¹¹¹ ermöglicht. Neben dieser großen stilistischen Zäsur sowie dem medialen Wechsel vom Zeichner zum Autor, war die Arbeit an *Der Anderen Seite* auch der Beginn von Kubins Karriere als Illustrator. Sehr schnell, nachdem sich der Erfolg seines von ihm selbst illustrierten Romans einstellte, wurde Kubin von seinem Verleger mit der Illustrierung von unterschiedlichster phantastischer Literatur beauftragt.

4.1. Wie Kubin illustriert

In seinem Essay *Wie Ich illustriere* von 1933 beschreibt Kubin die Herangehensweise und Umsetzung seiner Illustrationsarbeiten. Er unterscheidet den Prozess in zwei wichtige Phasen: Die erste, passive Phase bestehe darin, völlig in den zu illustrierenden Text aufzugehen, „ganz in das Werk des Dichters einzudringen“ bis Kubin „durchtränkt vom Milieu und völlig eingelebt in die Handlung“¹¹² sei. Schlussendlich spüre er eine innere „elektrische[...] Seelenspannung“ die sich im aktiven Stadium, also dem konkreten Gestalten und Illustrieren, entlade. Dass Kubin die Fertigstellung eines Illustrationsauftrags sogar als „Erlösung“ bezeichnet, verwundert wenig, wenn man bedenkt, wie stark der Künstler sich in die oftmals düsteren Geschichten einlebte:

Die Magie der Beeinflussung durch die Welt des betreffenden Autors kann ins Abenteuerliche gehen, und es wird selbst im günstigsten Fall nach einer gewissen Zeit quälend, in dem mehr oder weniger verwandten, niemals aber eigenpersönlichen Fluidum zu leben. Das erfuhr ich besonders stark, als ich die Illustrationen zu Strindbergs „Tschandala“ schuf. Der Ort der Handlung ein gänzlich verlotterter, altertümlicher Gutshof, und ich war in der Zeit, in der mein Geist in diese verruchte Verfallsatmosphäre gezwungen war, verfolgt von der Vorstellung daß mein

¹¹⁰ Kubin., A. 1976, S. 57.

¹¹¹ Ibid.

¹¹² Ibid., S. 69

eigener Wohnsitz, ein altes Landhaus, auch alle schauerlichen Zeichen des Zugrundegehens trage. Das verschwand rasch, als die Arbeit beendet war.¹¹³

Zudem griff er während der Arbeit auf ein persönliches Vokabular an Formen und Gestalten zurück und schaffte so, in fast postmoderner Manier, durch das Neuzusammensetzen dieser individuellen Urformen, die Illustrationen:¹¹⁴ „Kubin hat immer nur sich selbst illustriert.“¹¹⁵ Hier liegt bereits ein entscheidender Hinweis dafür, in welchem Verhältnis die Zeichnungen Kubins zu den jeweils dargestellten Texten stehen. Denn offensichtlich ist das Ziel nicht eine ein-zu-eins Übertragung der beschriebenen Handlung in die bildliche Darstellung. Vielmehr versucht Kubin seinen eigenen emotionalen Zustand während der Lektüre exemplarisch an spezifischen Momenten der Geschichte zu verbildlichen. Da Kubin als Illustrator zugleich Rezipient sowie aktiv Schaffender ist, lesen wir nicht nur die Erzählung Poes und betrachten nicht nur die Illustrationen Kubins, sondern rezipieren wir zugleich auch die Leseerfahrung des Künstlers, wodurch unser eigenes Leseerlebnis stark beeinflusst wird. Genauso wie wir die Illustrationen in Bezug auf den Text lesen, also Kubin durch Poe, können wir gar nicht anders, als auch den Text durch die Illustrationen, Poe durch Kubin, zu lesen.

Dies wird besonders daran deutlich, dass Kubin seinen „persönlichen Mythos“¹¹⁶ in die Illustrationen miteinfließen lässt, was diesen einerseits eine gewisse Autonomie gibt, aber im Umkehrschluss geradezu danach verlangt, sie nicht nur im konkreten Kontext der dargestellten Erzählung, sondern auch mit Blick auf Gesamtwerk des Künstlers zu betrachten. Horodischs Feststellung, dass die Illustrationen und der Text bei Kubin untrennbar verbunden sind¹¹⁷, wurde bereits durch das Beispiel der *Anderen Seite* infrage gestellt und offenbart ein Missverständnis, mit dem sich Kubin auch von Seite einiger Auftragsgeber konfrontiert sah: „Es ist ganz erstaunlich, wie primitiv und naiv sich manche Auftraggeber zeigten, wenn sie annahmen, es brauchte sich nur um Leichen und Verwesungsgeruch zu handeln, damit es mich zur Illustrierung reize.“¹¹⁸

Es ist also nicht die oberflächliche narrative Ebene, oder das Vorkommen bestimmter schauerhaft-grotesker Motive, sondern eine tiefere Bedeutung des Texts, die Kubin interessiert, welche sich aus einem komplexen Verhältnis seiner persönlichen Lese- und Lebenserfahrung

¹¹³ Ibid., S. 71

¹¹⁴ Ibid.

¹¹⁵ Schmid, W., 1977, S. 7.

¹¹⁶ Van Zon, G., 1988, S. 128.

¹¹⁷ Horodisch, A., 1949, S. 12.

¹¹⁸ Kubin, A. 1976, S. 73.

konstituiert und Allgemeingültigkeit beansprucht. Daneben existiert allerdings auch ein direktes Verhältnis zwischen Text (-körper) und Bild, dem sich Kubin selbst bewusst war und welches er auch einkalkuliert hat: „Dämonischerweise kann es auch so zugehen, daß alles anscheinend klappt, eine letzte Revision aber nicht zu erhalten ist, In dem fertigen Buch fehlt dann eine Zeichnung, oder es steht eine auf dem Kopf, oder an falscher Stelle.“¹¹⁹

Er setzt sich in dem Text schließlich auch mit technischen Aspekten der illustrierten Publikationen auseinander und betont, dass er sich „für übertriebenen Luxus oder extravagantes Material [...] nie begeistern [konnte], es zieht zu sehr vom Inhalt ab.“¹²⁰ Es handelt sich also dezidiert nicht um ein Künstlerbuch, wie wir es von Picasso, Klee und vielen anderen kennen, sondern um ein Format der Publikation, dessen Zielpublikum stets eine breite Öffentlichkeit war.

5. Die Poe-Illustrationen

Wenn auch bereits eine Reihe früher Graphiken offenkundig auf literarischen Vorlagen basiert – neben den bereits oben erwähnten Blättern der *Hans von Weber Mappe*, soll hier noch auf die zwei Werke *Der Doppelgänger* von 1897 und *Zu 1001 Nacht* von 1900 hingewiesen werden – beginnt Kubin seine Karriere als Illustrator mit der Bebilderung seines eigenen Romans *Die Andere Seite*. Die meisten Aufträge für die Buchillustration bekam er von dem Münchener Verleger Georg Müller, dessen publizistischer Schwerpunkt auf expressionistischer und phantastischer Literatur lag. Die beiden pflegten auch ein freundschaftliches Verhältnis wie ein Brief von 1914 zeigt:

Bei G.M. liegt die Sache anders, seit sieben Jahren habe ich dauernde Abmachungen, die für mich 1. Existenzbedingung bedeuten und 2. So individuell günstig liegen (ich kann vorschlagen und illustrieren was ich will und auch wie viel ich machen will – habe niemals Termine und erhielt zweimal in sehr nobler Weise eine Honorarerhöhung) – So bin ich nie gebunden und kann andererseits auch arbeiten was ich will; dazu kommt das Müller die Sansaramappe – für mich grosse Erfüllung – [herausgab]. [...] Ich habe G.M. freundschaftlich lieb [...].¹²¹

Nach dem Tod Müllers im Jahr 1917 blieb Kubin noch bis 1920 hauptsächlich, dann bis 1931 vereinzelt, für den Verlag tätig. Ab den 20er Jahren erhielt er zudem Illustrationsaufträge von Piper, Hyperion, S. Fischer, Ullstein, Insel, Rowohlt und vielen anderen Verlagen.¹²² Dabei schuf er neben den Illustrationen für acht Poe-Bände, herausgegeben im Georg Müller Verlag,

¹¹⁹ Ibid., S. 76.

¹²⁰ Ibid., S. 75.

¹²¹ Kubin A., 2010, S.48.

¹²² Illetschko, M. 2010, S. 15.

unter anderem auch Illustrationen für Werke von Dostojewski, E.T.A. Hoffmann, Strindberg und Balzac. Dass Poe so eine Vorrangstellung einnimmt, lässt sich aus zwei Hauptursachen begründen: Die erste ist Kubins persönliche Affinität für den amerikanischen Gruselautor, außerdem setzt im frühen 20. Jahrhundert eine erste starke Poe-Rezeption im deutschsprachigen Raum ein, die durch solche illustrierten und übersetzten Publikationen enorm an Dynamik gewann und so im Umkehrschluss eine starke Nachfrage schuf.

5.1. The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket

Für Poes längste Erzählung, *The Narrative of Gordon Pym*, schuf Kubin 1918 ganze 15 Federzeichnungen im Format 249mm x 171mm und damit deutlich mehr als für alle anderen Erzählungen des US-amerikanischen Autors. Aber neben dem Umfang ist es auch der persönliche Bezug, der seine intensive Auseinandersetzung mit der literarischen Vorgabe erklärt. Für Kubin zählt diese zu absoluten Höhepunkten der Literatur und ist „eines der tiefsinnigsten Dinge, die je ein Menschen schrieb [sic].“¹²³ Seine besondere Wertschätzung der Erzählung belegt auch der Umstand, dass Kubin *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* 1930 ein zweites Mal illustrierte und damit seine professionelle Auseinandersetzung mit Poe abschloss; zudem konnte er viel Inspiration aus der Erzählung für seinen eigenen Roman ziehen.

Insbesondere die hermeneutische Komplexität der Erzählung scheint einen großen Eindruck bei Kubin hinterlassen zu haben. Zunächst liest sich *Pym* als ein klassischer Jugend- und Abenteuerroman, in einer Linie mit *Moby Dick* oder *Huckleberry Finn*. Themen wie die finale Überwindung der Natur durch den Menschen werden an der Exploration und Eroberung des Südpols exemplarisch deutlich gemacht. Die Erforschung des Südpols war zu der Zeit der Erscheinung des Romans in verschiedene spekulative Diskurse eingebettet, so wurden dort unter anderem „die Überlenden Atlantis [oder] der zwölfte Stamm Israels“ vermutet.¹²⁴ Poe spielt aber auch mit satirischen Elementen, wie man sie bei Jonathan Swift findet. Der Geschichte ist eine vermeintlich nicht-fiktionale Vorbemerkung vorangesetzt, die den Lesenden versichern soll, dass es sich bei der nachfolgenden Geschichte um eine wahrhaftige Erfahrung des Erzählers handelt. Die Glaubhaftigkeit dieser Aussage wird aber im Laufe der Handlung immer weiter geschwächt, bis zu dem Punkt, dass der Erzähler, der seine Erinnerungen und Aufzeichnungen zu Beginn einführt, am Ende stirbt. Auch andere Stellen zeugen von derartigen

¹²³ Conzen-Meairs, I., 1989, S. 110.

¹²⁴ Brittnacher, H. R., 2011, S. 31.

Widersprüchlichkeiten, wobei es sich hierbei nicht um Fehler handelt, die Poe in der der Konstruktion seines Textes unterlaufen sind, sondern vielmehr um ein klassisches narratives und strukturelles Mittel der phantastischen Literatur.¹²⁵ Schließlich – und dieser Umstand war für Kubin wohl am bedeutsamsten – handelt es sich bei *Pym* auch um einen Untergangstext, eine Geschichte der Apokalypse.¹²⁶

Der Roman erzählt von dem titelgebenden Protagonisten Arthur Gordon Pym, der seit seiner frühen Jugend von der Abenteuerlust gepackt ist und jede Möglichkeit nutzt, um in See zu stechen. Zu Beginn der Erzählung begeben sich Pym und sein Freund Augustus im halbtrunkenen Zustand auf eine lebensgefährliche Seefahrt. Sie gelangen sehr bald in einen schrecklichen Sturm und nur durch Zufall oder göttliche Intervention werden die beiden gerettet und entkommen dem Tod. Weniger abgeschreckt als vielmehr angespornt, planen die beiden Freunde, 18 Monate nach diesem ersten gescheiterten Versuch ihr nächstes Abenteuer. Pym soll als blinder Passagier auf dem Schiff, das von Augustus' Vater kommandiert wird, Unterschlupf finden und so zu seinem langersehnten Seefahrerabenteuerglück kommen. Allerdings misslingt das Vorhaben, als Pym, in seinem Versteck lebendig begraben, zu verdursten und verhungern droht und beinahe seinen Verstand verliert. Eine Meuterei durchkreuzt den Plan und bald verbünden sich die beiden Kumpanen mit Dirk Peters, einer hybriden Figur, halb Mensch, halb Biest, und können so die Oberhand auf dem Schiff gewinnen. Kurz darauf werden sie von einem weiteren heftigen Sturm ergriffen und treiben in der Folge mit gebrochenem Mast auf dem weiten Meer verloren vor sich hin. Sie begegnen einem Geisterschiff voller Leichen und werden zu Kannibalen und Mördern, als ihr letzter Proviant ausgeht. Augustus stirbt, das Schiff kentert und Pym und Peters finden auf dem Rumpf des Schiffes Zuflucht, werden aber bald von Haien umzingelt. Im letzten Moment werden die Schiffsbrüchigen von dem Forschungsschiff Jane Grey gerettet, das sich auf der Expedition des noch unerforschten Südpols befindet. Auf der Reise immer weiter gen Süden werden nach der eisigen Kälte Wasser und Luft plötzlich wärmer und bald tauchen auch tropische Inseln auf. An einer dieser Inseln setzt die Jane Grey ihren Anker und die Besatzung schließt schnell Kontakt mit der indigenen Bevölkerung, wird von dieser aber überlistet und in eine Falle gelockt. Erneut werden die Figuren lebendig begraben und wieder sind Pym und Peters die einzigen Überlebenden. Sie schaffen es, von der Insel zu entkommen, nehmen dabei einen Insulaner als Geisel, und

¹²⁵ Brittnacher, H. R., 2013, S. 189-192.

¹²⁶ Brittnacher, H. R., 2011, S. 28.

segeln auf einem kleinen Boot aufs Meer hinaus. Noch weiter Richtung Süden wird die Welt immer weißer und wärmer, bis die Abenteurer schlussendlich in einen Sog geraten und sich ein Abgrund auftut. Die Erzählung endet abrupt mit dem Erscheinen einer übergroßen weißen Figur.

5.1.1. Eintritt in die Schattenwelt

Die erste Illustration (Abb. 12) des Bandes, die zugleich auch dessen Frontispiz bildet und damit von besonderer Bedeutung ist, erscheint fast gänzlich figuren- und handlungslos. Die dargestellte Passage ist ebenfalls in erster Linie deskriptiv:

In that portion of the closet nearest the bulkheads there was a space of four feet square, containing a table, a chair, and a set of hanging shelves full of books, chiefly books of voyages and travels. There were many other little comforts in the room, among which I ought not to forget a kind of safe or refrigerator, in which Augustus pointed out to me a host of delicacies, both in the eating and drinking department.

He now pressed with his knuckles upon a ceratin spot of the carpet in one corner of the space just mentioned, letting me know that a portion of the flooring, about sixteen inches square, had been neatly cut out and again adjusted. As he pressed, this portion rose up at one end sufficiently to allow the passage of his finger beneath. In this manner he raised the mouth of the trap (to which the carpet was still fastened by tacks) and I found it led into the after-hold.¹²⁷

Es handelt sich um die Darstellung einer geheimen Luke, die in ein Zwischendeck führt, das für den Protagonisten als Versteck dienen soll. Pym soll für eine Weile unter Deck ausharren und erst herauskommen, wenn eine Umkehr logistisch nicht mehr möglich ist.

Viel lässt sich auf der Illustration nicht erkennen, denn die zahlreichen dichten Schraffuren, die großflächig über die Zeichnung verteilt sind, verundeutlichen jegliche Objekte und Details. Erkennbar ist ein Innenraum des Schiffes, Augustus' Kajüte, wie sich der Erzählung entnehmen lässt. Auf dem Fensterbrett neben dem hellgehaltenen Eingang, lässt sich eine Reihe an Büchern ausmachen. Ein Krug sowie der weggeschobene Teppich rahmen die dunkle, fast komplett schwarze Luke, in der die Bedrohlichkeit innerhalb der Zeichnung ihren Höhepunkt findet. Einerseits wirkt diese für den Protagonisten furchteinflößend, weil er sich dort mehrere Tage als blinder Passagier aufhalten soll, zugleich bekommt die Luke jedoch auch eine tiefergehende symbolische Bedeutung. Denn das Herabsteigen in diese bedeutet ein transitorisches Moment, einen Übergang in eine andere Welt. Bachleitner erkennt hier den „Abstieg in die Unterwelt [...], ein archetypisches Motiv, das auf eine lange Tradition in der

¹²⁷ Poe, E.A.: *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, 1994, S. 68.

Literaturgeschichte zurückblicken kann.“¹²⁸ Dass sich Pym tatsächlich in eine Art Totenreich begibt, wird durch sein späteres Auftauchen aus diesem untermauert. Während sich unser Protagonist versteckt hält, wird die Ordnung der oberen Welt bei einer Meuterei über den Haufen geworfen. Pym macht sich seine Rolle als blinder Passagier, von dem niemand weiß, zunutze und verkleidet sich als Matrose Hartman Rogers, der von den Meuterern vergiftet wurde:

As soon as I got below I commenced disguising myself so as to represent the corpse of Rogers. The shirt which we had taken from the body aided us very much, for it was of a singular form and character, and easily recognisable — a kind of smock, which the deceased wore over his other clothing. It was a blue stockinett, with large white stripes running across. Having put this on, I proceeded to equip myself with a false stomach, in imitation of the horrible deformity of the swollen corpse. This was soon effected by means of stuffing with some bedclothes. I then gave the same appearance to my hands by drawing on a pair of white woollen mittens, and filling them in with any kind of rags that offered themselves. Peters then arranged my face, first rubbing it well over with white chalk, and afterward blotching it with blood, which he took from a cut in his finger. The streak across the eye was not forgotten, and presented a most shocking appearance.¹²⁹

In dieser Textpassage wird auch Poes Faszination für das Wechselspiel von paranormalen Horror und der zu Grunde liegenden rationalen Erklärung deutlich. Das Ziel ist, die von Schuldgefühlen und Aberglauben geplagte Matrosenmannschaft mit der Verkleidung in panische Angst zu versetzen. Aber Pym selbst erfährt einen großen Schrecken, als er sich im Spiegel erblickt:

As I viewed myself in a fragment of looking-glass which hung up in the cabin, and by the dim light of a kind of battle-lantern, I was so impressed with a sense of vague awe at my appearance, and at the recollection of the terrific reality which I was thus representing, that I was seized with a violent tremour, and could scarcely summon resolution to go on with my part.¹³⁰

Wie Lazarus steigt er schließlich zu den Lebenden hinauf und erschüttert diese durch seinen Anblick als wandelnde Leiche dermaßen, dass er sie überwinden kann. Moldenhauer liest das Versteck im Zwischendeck als Symbolisierung des irrationalen Verstands Pym's:

He descends to his packing-crate apartment, via a secret trapdoor near Augustus' bunk; the route lies by „windings innumerable“ through a „confused mass of lumber“ and is marked, like the path of Theseus, by a string. All sounds of activity abovedecks are excluded; the movements of the vessel are but indistinctly felt; first candles, then crumbs of phosphorus, provide the only light.¹³¹

¹²⁸ Bachleitner, N., 2005, S. 105.

¹²⁹ Poe, E.A.: *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, 1994, S. 108-109.

¹³⁰ Ibid. S. 109.

¹³¹ Moldenhauer, J., 1971, S. 275.

Sei es die Unterwelt oder das irrationale Bewusstsein, in das sich Gordon Pym hier begibt, es wird jedenfalls schnell ersichtlich, dass er sich bald in einer anderen Realität befindet, voll grotesker Phantastik. Bei genauerer Betrachtung der Illustrationen erkennen wir an der Rückwand des Raums in dem Liniengespinnst eine Figur oder vielmehr deren Reflexion in einem Spiegel. Kubin greift hierbei auf ein klassisches Motiv der Romantik zurück und unterstreicht mit der indirekten Darstellung der Figur über ihr Spiegelbild die These, dass sich der Protagonist in eine andere (Un)wirklichkeit begibt. Diesen Gedanken treibt er noch weiter auf die Spitze, indem er die Figur in den vielen Linien und Schraffuren fast verschwindet lässt. Der Tod Pym's wird hier bereits angedeutet, indem seine Form sich in der Linie aufzulösen scheint. Steht auf der semantischen Ebene die Realität der Unwirklichkeit gegenüber, so ist es künstlerisch die Figürlichkeit, die von der Abstraktion, der Linie, bedroht wird.

Da die Erzählung aus der Perspektive des Protagonisten geschrieben ist, treten wir als Lesende gemeinsam über diese Schwelle und tauchen mit in dieses schauerhafte Zwischenreich ein. Dass Kubin diesem Moment des Übergangs eine besondere Bedeutung zumisst, wird auch daran ersichtlich, dass er das Motiv immer wieder verarbeitet. Die Graphik *Ins Unbekannte* (Abb. 13) aus der *Hans von Weber-Mappe* von 1903 zeigt beispielsweise eine Menschenmasse, die in den Schlund eines nilpferdartigen Monsters strömt. Auch wenn Kubin hier eher das Schicksal des gesamten Menschheitsgeschlecht als das subjektive Unbewusste in den Fokus setzt, wird die Bedrohlichkeit überdeutlich. In seinem Roman *Die Andere Seite* finden wir das Motiv der Transition ein weiteres Mal und erneut unheilvoll konnotiert:

„Du, da ist etwas“, hörte ich meinen Reisekameraden. Und da erst entdeckte ich im Dunstschleier eine ungeheure, grenzenlose Mauer. Ganz plötzlich und unerwartet tauchte sie vor mir auf. Irgend jemand schritt uns mit einem Licht voran auf ein gewaltiges, schwarzes Loch zu: das war das Tor des Traumreichs. – Beim Näherkommen bemerkte ich erst seine kolossalen Dimensionen. Wir traten in einen Tunnel und hielten uns möglichst nahe an den Führer. Da ereignete sich etwas Eigentümliches: als ich schon eine Weile in diesem Gewölbe gegangen war, überkam mich wie auf einen Schlag ein ganz unbekanntes, gräßliches Gefühl. Es ging vom Hinterkopf aus und fuhr das Rückgrat entlang, mein Atem stockte, und der Herzschlag setzt aus. Hilflos sah ich mich nach meiner Frau um, aber die war selbst leichenblaß, Todesangst spiegelte sich auf ihrem Antlitz, und mit zitternder Stimme flüsterte sie: „Nie mehr komme ich da heraus.“¹³²

Ob Kubin die These des Herabsteigens ins Unbewusste von Moldenhauer geteilt hatte, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen. In seiner eigenen Verarbeitung des Motivs setzt er die Idee

¹³² Kubin, A., 2014, S. 47.

aber mit dem Übergang ins „Traumreich“ eindeutig um. Der Traum lässt sich jedoch nicht per se mit dem Unbewussten gleichsetzen, ihr Verhältnis bedarf genauerer Untersuchung.

5.1.2. Der Traum

Eine weitere Illustration zeigt eine Traumsequenz, die Gordon Pym in einem Zustand der Bewusstlosigkeit erfährt (Abb.14):

[...] during which the most pleasing images floated in my imagination; such as green trees, waving meadows of ripe grain, processions of dancing girls, troops of cavalry, and other phantasies. [...] windmills, ships, large birds, balloons, people on horseback, carriages driving furiously and similar moving objects, presented themselves in endless succession.¹³³

Betrachten wir die bildliche Umsetzung Kubins, so erkennen wir viele der aufgelisteten Motive wieder. Die übergroßen Tänzerinnen fallen direkt ins Auge. Handelt es sich hierbei um Sirenen, die den Protagonisten in den Tod locken wollen?¹³⁴ Bei genauem Hinsehen werden auch einige Windmühlen und Reiter deutlich. Bachleitner erkennt hier vollkommen richtig, dass sich der Stil der Traumdarstellung kaum von den anderen Illustrationen der äußeren Realität unterscheidet.¹³⁵ Kubin scheint dabei jedoch das Unkenntlichmachen der Figuren durch grobe Schraffierungen ins Extrem zu treiben. Die Differenzierung zwischen Kontur und Schraffur ist teils kaum möglich und oftmals lässt sich nicht sagen, ob etwas dargestellt werden soll, oder ob es allein aus der Phantasie des Betrachtenden entspringt. Die Figuren scheinen sich organisch aus dem Nichts des Liniengespinnst zu entwickeln, nur um dann wieder darin aufzugehen. Trotz dieser Ähnlichkeiten zu den anderen Illustrationen, gibt es auch offenkundige Unterschiede, mit denen Kubin den Traum hier markiert. Am auffälligsten ist, dass nur diese Illustration gerahmt wurde. Diese wortwörtliche Abgrenzung zu allen anderen Bildern sowie dem Text markiert die Andersartigkeit der Modi des Dargestellten: Traum statt Realität. Zugleich funktioniert der Rahmen in seiner Abgeschlossenheit als Repräsentation der Grenze zwischen dem subjektiven Innenleben Pym und der objektiven äußeren Realität. Schließlich gelingt es Kubin auch, durch die scheinbare endlose Repetition der Motive, das dem Traum inhärente Gefühl der Zeitlosigkeit bildlich umzusetzen und zu vermitteln.

Der Traum als erzählerisches Motiv lässt sich aus dem Werk beider Künstler kaum wegdenken. In Kubins *Die Andere Seite* tauchen wir zusammen mit dem Protagonisten in das „Traumreich“

¹³³ Poe, E.A.: *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, 1994, S. 118.

¹³⁴ Brittnacher, H. R., 2021, S. 56.

¹³⁵ Bachleitner, N., 2005, S. 108.

ein, und auch in seinem grafischen Werk beschäftigt er sich von früh an mit dem Traum, so etwa in *Jede Nacht besucht uns ein Traum, Schlaf, und Traumland I & II*“. Bei Poe lassen sich neben der Traumsequenz in *Gordon Pym* ebenfalls noch endlose weitere Beispiele finden, exemplarisch genannt seien hier nur die Erzählungen *The Oval Portrait* und *The Black Cat*. Jedoch ist der Traum für Kubin und Poe mehr als nur ein inhaltliches Element und von besonderer ästhetischer, ja sogar existentieller Bedeutung. So proklamiert Kubin: „Das Leben ist ein Traum!“¹³⁶. Insbesondere die Wechselwirkung zwischen Träumer und Geträumtem übt eine starke Faszination auf den Künstler aus. Denn da Ersterer das Geträumte aus dem eigenen Inneren schafft, so muss er gleichzeitig das Subjekt des Traums, aber auch die außerhalb von dem Subjekt stehenden Dinge hervorbringen. Anders als in der wachen Realität, in der das Subjekt seine objektive Umwelt nur wahrnehmen kann, aber diese nicht aus seiner Imagination entspringt, verwandelt sich im Traum der Träumer in eine Art „Weltwesen“, in dem alles seinen Ursprung hat. Dieses Aufgehen des Ichs in den „Weltenstoff“ sucht Kubin in der „nüchternen handfesten ‚Wirklichkeit‘“¹³⁷ zu rekonstruieren.

Allerdings verändert sich das Verhältnis von Kubins Kunst zum Traum über die Jahre. So schreibt er 1917, dass er eine Serie mit dem Titel *Traum* plane, in welcher er diesen, „wie er sich unmittelbar nach dem Aufwachen noch im Gedächtnis spiegelte, auch im Bild fest[...]halten“ wolle.¹³⁸ Im Essay *Das Schaffen aus dem Unbewussten*, den Kubin elf Jahre später verfasst, zeigt sich dann ein anderes Verhältnis zum Traum: „Träume hatten direkt nur ganz selten Anteil an meinen Werken, sie sind aber gleichsam in ihrer Art der Struktur den Bildvorstellung oft stark verwandt.“¹³⁹ Man kann demnach zwischen dem Inhalt des Traums als Inspirationsquelle für Bildmotive und dem „Mechanismus“ des Träumens unterscheiden: „Hier interessiert mich weniger der Inhalt bestimmter Träume, als daß überhaupt geträumt wird und wie es geschieht.“¹⁴⁰

Conzen-Meairs vermeint in der Struktur von Kubins Poe Illustrationen eine Verbindung zu den Theorien Sigmund Freuds zu erkennen. Häufig habe der Künstler lediglich zwei Bilder für die jeweiligen Erzählungen geschaffen, die das „Vorher“ und „Nachher“ darstellen sollen. Dies setzt Coers-Meairs kurzentschlossen mit Freuds „Vor-“ und „Nachtraum“ gleich:

¹³⁶ Kubin, A., 1976, S.7.

¹³⁷ Kubin, A., 1976, S. 7.

¹³⁸ Ibid. S. 44.

¹³⁹ Ibid. S. 47.

¹⁴⁰ Ibid. S. 172.

Alle Indizien sprechen dafür, dass Kubin die verschiedenen Phasen der Poeschen Erzählung nach dem Freudschen Schema entschlüsselt hat, da er jeweils in einem Blatt eine Art Einleitung, Vorbedingung zeugt und in dem folgenden die Hauptidee, das Hauptgeschehen herausarbeitet.¹⁴¹

Es gibt zwar tatsächlich eine größere Anzahl von Poe-Erzählungen, für die Kubin jeweils nur zwei Illustrationen geschaffen hat, umgekehrt lassen sich aber zu viele Beispiele mit weniger oder auch mehr Illustrationen aufzählen, um hier eine Regelmäßigkeit, oder gar eine tiefergehende Absicht zu erkennen. Es scheint zielführender, einen Zusammenhang zwischen der Länge der Erzählung und der Anzahl an Illustrationen herzustellen. Schließlich ist es auch keineswegs verwunderlich, dass der der Narration inhärente zeitliche Aspekt sich auch in den Illustrationen widerspiegelt. Natürlich liegt es nahe, Kubins Kunst aus einer psychoanalytischen Perspektive zu untersuchen und die Forschung ist dem auch ausgiebig nachgegangen, zumal Kubin mit dem Titel des zitierten Essays, *Das Schaffen aus dem Unbewussten*, ganz offenkundig auf die Psychoanalyse rekurriert. Das Verhältnis Kubins zur Psychoanalyse ist jedoch zwiespältig. Ein Briefwechsel mit seinem Freund Herzmanovsky-Orlando belegt, dass er sich spätestens ab 1911 intensiv mit Freud und seinen Theorien auseinandergesetzt hat.¹⁴² Aus der Korrespondenz geht hervor, dass Kubin dessen Ideen zwar etwas abgewinnen konnte, aber vorsichtig war, ihnen einen zu großen Wert beizumessen: „Freuds Entdeckungen sind mir äußerst wertvolles Material, originell und fruchtbar. – Ins Heiligtum führen sie aber nicht, wie niemals Gelehrtenarbeit.“¹⁴³ Der letzte Satz kann auch als Warnung gelesen werden, Kubins komplexes Werk nicht auf eine (vulgär-)psychoanalytische Lesart zu reduzieren und schlussendlich auch zu limitieren. Wie oben dargelegt, hat Kubin verschiedenste philosophische Ansätze seiner Zeit intensiv, aber eben auch selektiv rezipiert, sodass im Fall der Psychoanalyse ebenfalls davon ausgegangen werden kann, dass er in einzelnen Aspekten der Schriften Freuds Anregungen fand, ohne sich in seinem Schaffen systematisch an diese anzulehnen.

Kehren wir aber nun zur Bedeutung des Traums für Kubins Schaffen zurück. Neben dem Inhalt und der Struktur muss noch auf einen dritten, und den wohl wichtigsten Aspekt eingegangen werden: dem Traum(bewusstseins-)zustand. Kubin führt diesbezüglich aus:

Das Wachsein sei unser Maßstab für den Traum! Es für ein mehr erstarrtes, lichter gewordenes Schlafen zu halten, fühle ich mich fast gezwungen. Der, wie es scheint, bodenlose Abgrund

¹⁴¹ Coenz-Meairs, I., 1989, S. 129.

¹⁴² Martynkewicz, W., 2008, S. 137.

¹⁴³ Kubin, A. zit. n. Martynkewicz, W., 2008, S. 137.

zwischen diesen beiden Reichen unseres Seelenlebens muß der Urquell alles Geschehens seins. Ein ungeheures Rätselwesen äußert sich hier schöpferisch.¹⁴⁴

Um kreativ tätig zu werden, muss Kubin also die beiden „Pole“ miteinander verbinden. Im träumenden, schlafenden Zustand kann der Mensch nicht aktiv handeln und schöpferisch tätig sein, im Wachzustand dagegen verliert die Außenwelt mit ihrer harschen materiellen Realität die besondere Tiefe, welcher sich der Künstler verbunden fühlt. Es sind also die Momente eines halbwachen Zwischenzustands, die den schöpferischen Akt erst möglich machen:

Ich schaffe aus einem dunklen Drange bei den ursprünglichen Konzeptionen, die Ausarbeitung ist aber dann einer präzisionsmäßigen feinsten Hand- und Augenarbeit zu vergleichen, also unbedingt einer äußerst biegsamen Bewußtseinskontrolle unterworfen.¹⁴⁵

Es muss jedoch darauf hingewiesen werden, dass Kubin an anderer Stelle die Bedeutung des bewussten Schaffens stark relativiert: „Seit je fühlte ich mich bei meinem Schaffen triebmäßig geführt und bemerkenswerte Bewußheit darf dabei selten vorausgesetzt werden.“¹⁴⁶ Deutlich wird jedenfalls, dass für Kubin der ambivalente Bewusstseinszustand des Halbschlafs eine zentrale Rolle für im Schaffensprozess einnimmt. In auffallender Übereinstimmung misst auch Poe diesem besonderen Zwischenzustand eine entscheidende Bedeutung zu:

There is, however, a class of fancies, of exquisite delicacy [...]. I use the word *fancies* at random, and merely because I must use *some* word; but the idea commonly attached to the term is not even remotely applicable to the shadows of shadows in question. They seem to me rather psychal than intellectual. They arise in the soul (alas, how rarely!) only at its epochs of most intense tranquillity – when the bodily and mental health are in perfection – and at those mere points of time where the confines of the waking world blend with those of the world of dreams. I am aware of these “fancies” only when I am upon the very brink of sleep, with the consciousness that I am so. I have satisfied myself that this condition exists but for an inappreciable *point* of time – yet it is crowded with these “shadows of shadows”; and for absolute *thought* there is demanded time’s *endurance*.¹⁴⁷

Kubin bezeichnet den Zwischenzustand zwischen Traum und Wachsein als „zwitterigen Dämmerbereich“¹⁴⁸, und es bleibt nun zu erörtern, wie sich die von Poe und Kubin beschriebene ständig oszillierende Wahrnehmung in dem Werk der beiden Künstler ästhetisch und stilistisch konkretisiert.

¹⁴⁴ Kubin, A. 1976, S. 172.

¹⁴⁵ Ibid. S. 46.

¹⁴⁶ Kubin, A. 1977, S.

¹⁴⁷ Poe, E.A.: *Marginalia*, 1985, S. 258. (Hervorhebungen im Original)

¹⁴⁸ Kubin, A., 1976, S. 40.

5.1.3. Ambivalenz

Beide Künstler machen das Prinzip der Ambivalenz beziehungsweise der „Indefinitiveness“ zu einem essentiellen Bestandteil ihrer Ästhetik. In seinem *Letter to Mr--*, von 1881, formuliert Poe seine Definition der „Indefinitiveness“ und erhebt diese zu einem ästhetischen Prinzip, das sich programmatisch durch sein ganzes Schaffen zieht:

A poem, in my opinion, is opposed to a work of science by having, for its *immediate* object, pleasure, not truth; to romance, by having for its object, an *indefinite* instead of a *definite* pleasure, being a poem only so far as this object is attained; romance presenting perceptible images with definite, poetry with *indefinite* sensations, to which end music is an *essential*, since the comprehension of sweet sound is our most indefinite conception. Music, when combined with a pleasurable idea, is poetry. Music, when combined with a pleasurable idea, is poetry; music without the idea is simply music; the idea without the music is prose from its very definitiveness.¹⁴⁹

Die Lyrik ist für Poe also das Medium der „Indefinitiveness“ und steht der klaren, reinen Idee in Form der Prosa gegenüber. Diese Definition ist jedoch bei genauerem Blick auf Poes eigenes Werk irreführend, denn seine Erzählungen haben, genauso wie seine Lyrik, stark ambivalente Züge. Vielmehr scheint hier, wie auch schon in seinem Essay *The Poetic Principle*, seine Abneigung gegenüber der didaktisch orientierten Literatur seiner ZeitgenossInnen hervorzubringen, deren Texte weniger deutungsoffen gestaltet waren und häufig einen einseitigen Wahrheitsanspruch implizierten.¹⁵⁰ Daraus darf jedoch nicht der Schluss gezogen werden, dass Poe seine Texte von jeglichen Sinnzuschreibungen fernhalten will, spricht er doch selbst von „upper-„ und „under-currents of meaning“¹⁵¹, was gerade auf die Mehrdeutigkeit seiner Texte hinweist. Es stellt sich jedoch die Frage, wie Poe seine Prosa, die seinen Ausführungen zufolge das unbestimmte musikalische Moment entbehrt, mit seinem Konzept der „Indefinitiveness“ vereint. Tatsächlich lassen sich hier mehrere Techniken erkennen. Einerseits arbeitet er mit Leerstellen, wie beispielsweise in *The Pit and the Pendulum*, wo den LeserInnen das absolute Grauen, welches der Protagonist im Abgrund erblickt, vorenthalten wird. Diese Ungreifbarkeit ist weitaus effektiver als eine konkrete Beschreibung, da so der Imagination der Lesenden keine Grenzen gesetzt werden, dieses Grauen plötzlich durch die subjektive Angst der Lesenden ersetzt wird und potenziell ins Unendliche („indefinite“) wachsen kann.¹⁵²

¹⁴⁹ Poe, E.A.: *Letter to B-*, 2009, S. 10-11. (Hervorhebungen im Original)

¹⁵⁰ Drost, C., 2006, S.3.

¹⁵¹ Poe, E.A.: *The Philosophy of Composition*, 2009, S. 70.

¹⁵² Drost, C. 2006, S. 77.

Poe macht sich zudem die Bildhaftigkeit seiner Texte zunutze, die zwar eine visuelle Vorstellung bei den Rezipierenden hervorrufen, in der Kombination verschiedener nicht zusammenpassender Elemente schlussendlich jedoch irritieren und ungreifbar bleiben.¹⁵³ So sind seine Erzählungen voller vage beschriebener Schattenfiguren und obskurer Schauplätze. Kubins Frühwerk weist eine ganz ähnliche Strategie der Kombination von Bildelementen auf und erlangt dadurch seinen phantastischen Charakter. So schafft er etwa immer wieder Mischformen in denen sich Mensch, Tier und Ungeheuer in einer Figur vereinen. Zudem bleibt in vielen Blättern dieser Zeit der Raum gänzlich unkonkret und von jeglicher Realität entkoppelt, die Figuren scheinen sich in einem unendlichen Kosmos des Nichts aufzuhalten.

Zuletzt bleiben Poes Texte, und ganz besonders diese Erzählung, stets ambivalent, da sie voller Widersprüche und vermeintlicher Fehler in der Handlungslogik sind. Auch in Bezug auf die Figuren werden die Lesenden mit irreführender Inkongruenz konfrontiert: Schon vor Beginn der eigentlichen Erzählung macht sich Poe einen Spaß daraus, uns in ein komplexes System aus Autor (Poe), fiktionalem Herausgeber (Poe), Erzähler (Pym) und Protagonist (Pym) zu werfen. In einer Vorbemerkung, die der Erzählung den Wahrheitsanspruch eines realen Reiseberichts geben soll, legt uns der Erzähler Pym einen kurzen Abriss der Entstehung und Publikation der Geschichte vor. Dass wir der Erzählinstanz Pym nicht mit dem Protagonisten Pym gleichsetzen dürfen, zeigt sich zunächst daran, dass Ersterer Dinge weiß, die Zweiterer nicht erlebt hat und dadurch auch nicht wissen kann, aber vor allem an dem Umstand, dass die Figur Pym am Ende der Erzählung stirbt und dementsprechend unfähig ist, ihre Erfahrungen niederzuschreiben. Kubin scheint sich dieser Komplexität bewusst gewesen zu sein, greift die Vielseitigkeit und Unstimmigkeiten der verschiedenen Perspektiven in seinem Roman *Die Andere Seite* auf und geht sogar noch einen Schritt weiter, wenn der autobiographisch grundierte Protagonist, ein Münchener Zeichner, sich darüber wundert von Geschehen berichten zu können, bei denen er nicht anwesend war: „[...] während ich gewissenhaft meine Erlebnisse niederschrieb, ist mir unmerklich die Schilderung einiger Szenen unterlaufen, denen ich unmöglich beigewohnt und die ich von keinem Menschen erfahren haben kann.“¹⁵⁴

Die Ähnlichkeit der Namen Arthur Gordon Pym und Edgar Allan Poe lässt die Grenzen zwischen den einzelnen Figuren und Instanzen noch stärker verschwimmen und evoziert zudem das Motiv des Doppelgängers. Dieses Motiv findet sich immer wieder im Laufe der Erzählung, es

¹⁵³ Ibid., S. 246.

¹⁵⁴ Kubin, A., 2014, S. 9.

scheinen fast alle Figuren, die Pym trifft, Doppelgänger seiner selbst zu sein. Hoffmann erkennt in diesem Sinne in August den rationalen und in Dirk Peters den irrationalen, unbewussten Pym.¹⁵⁵ Allerdings funktioniert diese Zuteilung nur zu Beginn der Erzählung, denn Dirk Peters verändert sich im Laufe der Erzählung. Werden ihm zunächst noch indigene Wurzeln zugeschrieben, so verwandelt er sich am Ende plötzlich in einen weißen Mann, ohne dass uns der Text jedoch eine Erklärung für diesen Wandel gibt.¹⁵⁶ All diese Widersprüche führen zur hohen hermeneutischen Komplexität des Werks. Verschiedene Narrative scheinen parallel und unabhängig voneinander durch die Erzählung zu laufen. Wie Lilly richtig erkennt, schafft Poe hier eine „flackernde Welt, undefinierbare Welt, in der ontologische Oszillationen und epistemologische Unsicherheiten zu unauflösbaren Spannungen und unbeantworteten, oder unbeantwortbaren Fragen über den Zustand der textuellen Welt führen.“¹⁵⁷

Inwieweit Kubin diese Uneindeutigkeit und Ambivalenz des Textes aufgreift, lässt sich an der Darstellung der Figur Dirk Peters (Abb. 15) beobachten. Im Vergleich zum Frontispiz ist diese Darstellung etwas ausdifferenzierter, wobei Kubin auch hier die vielen kurzen und harten Schraffuren großflächig einsetzt, Dirk Peters besteht fast nur aus einem Gespinnst von Linien. In der *Anderen Seite* liefert uns Kubin eine Beschreibung seines neugefundenen Stils:

Ein paar kleine Serien Arbeiten entstanden, nur für wenige bestimmt. Hier versuchte ich unmittelbar neue Formgebilde nach geheimen, mir bewußtgewordenen Rhythmen 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 fragmentarischen Stil, mehr geschrieben als gezeichnet, drückte es wie ein empfindliches meteorologisches Instrument die geringsten Schwankungen meiner Lebensbestimmung aus – „Psychographik“ nannte ich dieses Verfahren [...] ¹⁵⁸

Van Zon sieht in dieser Passage Parallelen zu surrealistischen Techniken und beschreibt Kubins Arbeitsprozess als „eine dionysische Ekstase, die in das Unbewusste taucht.“¹⁵⁹

Peters Konturen lassen sich kaum von Schraffuren und Schattierungen unterscheiden und so wirkt es, als verschmelze er mit seiner direkten Umgebung, dem Schiff selbst. Besonders an den Füßen Peters, der mehr über das nasse Deck wadet, anstatt über dieses zu gehen, scheinen sich die Linien seiner Figur aus den Pfützen, in denen er stapft, zu speisen. Die vielen Schraffuren lassen keinen klaren Blick zu. Sie schieben sich wie ein grobdurchlässiger Vorhang

¹⁵⁵ Hofmann, D., 1983, S. 269.

¹⁵⁶ Lilly, M., 2015, S. 35.

¹⁵⁷ Ibid., S. 39.

¹⁵⁸ Kubin, A., 2014, S. 144.

¹⁵⁹ Zon, G. v., 1988, S. 46.

zwischen den Betrachtenden und das Dargestellte und verdecken und verklären den Bildinhalt. Nichts wird konkret greifbar, alles bleibt ambivalent. Schmid's Analyse von Kubin's Zeichenstil ab 1930 lässt sich bereits auf die Illustrationen von 1918 übertragen:

Zu diesen Zügen gehört vor allem die Verknüpfung dichter Liniennetze, ein Reichtum an Schraffuren, die in mehreren Lagen das Blatt überziehen, ein Strichgefüge, das kaum auflösbar erscheint. Alles wird in diese Strichlagen eingesponnen, geht in sie ein und ist isoliert gar nicht faßbar. Mensch und Natur, Figur und Form sind miteinander verbunden und lassen sich nicht mehr trennen. Anders als die Bleistiftzeichnungen leben die Federzeichnungen nur in den seltensten Fällen vom Kontur; welche Einzelform erscheint schon eindeutig konturiert? Die Übergänge sind fließend, und es ist oft schwer zu bestimmen, wo eine Form endet und wo eine andere anfängt. Brüche können sich überall im Liniengewebe ereignen, sie markieren keine Grenzen.¹⁶⁰

Bachleitner sieht in dem Verschimmen von Kontur und Schraffur und der damit einhergehenden Verundeutlichung und Verbergung des zentralen Motivs die „Zweifelhaftigkeit des Charakters“ Peters widergespiegelt.¹⁶¹ Der „Charakter“ bezeichnet dabei aber nicht nur sein barbarisches, animalisches Wesen, sondern mindestens genauso seine Physiognomie:

Peters himself was one of the most ferocious-looking men I ever beheld. He was short in stature, not more than four feet eight inches high, but his limbs were of Herculean mould. His hands, especially were so enormously thick and broad as hardly to retain a human shape. His arms, as well as legs, were *bowed* in the most singular manner, and appeared to possess no flexibility whatever. His head was equally deformed, being of immense size with an indentation on the crown (like that on the head of most negroes), and entirely bald. To conceal this latter deficiency, which did not proceed from old age, he usually wore a wig formed of any hair-like material which presented itself – occasionally the skin of a Spanish dog or American grizzly bear. [...] The mouth was extended nearly from ear to ear; the lips were thin, and seemed, like some portions of his frame to be devoid of natural pliancy, so that the ruling expression never varied under the influence of any emotion whatever. To pass this man with a casual glance, one might imagine him to be convulsed with laughter; but a second look would induce a shuddering acknowledgment, that if such an expression were indicative of merriment, the merriment must be that of a demon.¹⁶²

Kubin greift in der Illustration diese Ambivalenz, die der Figur Peters inhärent ist, auf, ohne den Bezug zu der dargestellten Textstelle zu verlieren. Gewisse groteske Details, wie der Mund, der von einem Ohr zum anderen geht, wurden vom Zeichner direkt aus Poes detailreicher Beschreibung übernommen. Aber wie bereits beim Frontispiz ist es die erdrückende Düsterei im Vordergrund, die sich von dem hellen, nur durch wenige Linien angedeuteten

¹⁶⁰ Schmid, W., 1967, S.10.

¹⁶¹ Bachleitner, H. R., S. 107.

¹⁶² Poe, E. A.: *The Narrative of Gordon Pym*, 1994, S. 87.

Hintergrund abhebt. Dadurch wird der furchteinflößenden, fantastischen, fast dämonenhaften Wirkung von Dirk Peters Ausdruck verliehen.

5.1.4. Das Pendel

Die Illustration zu der Textstelle, in der Pym und Peter an einer Felswand hinabklettern (Abb. 16), bietet sich aus mehreren Gründen an, genauer betrachtet zu werden. Kubin hat diese Stelle nicht nur zweimal illustriert, sondern hat dabei auch auf zwei Blätter aus seinem Frühwerk zurückgegriffen. Somit lässt sich sowohl die stilistische Entwicklung Kubins von ca. 1900 über 1918 bis 1930 nachvollziehen als auch untersuchen, inwiefern sich seine freien Zeichnungen von seinen Illustrationen absetzen. Clemens Brockhaus beschreibt die Unterschiede folgendermaßen:

Die freie Zeichnung ist strenger, abgeschlossener komponiert und häufig durch eine Umrißlinie gerahmt, laviert, aquarelliert und – in Analogie zur Aquatintatechnik – gespritzt, so daß die Linie in ihrer „schreibenden“ Wirkung zurücktritt; Faktoren, die insgesamt die bildhaft-malerische Auffassung der Zeichnungen unterstreichen. Die Illustrationszeichnung dagegen ist vorzugsweise offen zu den Rändern hin und verdichtet sich selten zu geschlossenen Flächen, um sich dadurch dem Charakter des Textspiegels anzupassen, zu ihm eine Beziehung aufzunehmen. Sie demonstriert schon in der Anlage ihre dienende, paraphrasierende Aufgabe und erfüllt damit den Grundsatz jeder Illustrationskunst¹⁶³

Ziehen wir nun das Blatt *Das Pendel* (Abb. 17) von 1901-1902 heran, lassen sich Brockhaus' Charakterisierung der freien Zeichnung gut nachvollziehen. Sieht man von den Konturen und den sehr feinen Schraffuren ab, verzichtet Kubin völlig auf den Gebrauch der Linie. Die großflächige Lavierung in Kombination mit der für Kubins Frühwerk so bedeutenden Spritztechnik, erzeugt Abstufungen im Grau zum Schwarz, wobei ein starker Effekt der räumlichen Tiefe entsteht. Ebenso charakteristisch für das frühe Schaffen Kubins ist die fast zwanghafte Vermeidung von Leerstellen auf dem Papier. Zwar sind der Körper von der Schlange, sowie der pendelnden Figur nicht gänzlich ausgefüllt und stellenweise weißgelassen, aber dabei lässt sich doch eindeutig die Haut erkennen, die durch das Spiel von Licht und Schatten punktuell durch ihre Helligkeit hervorsteht. Diese vollkommene Ausgefülltheit hat, neben der zeichnerischen Rahmung, die Qualitäten einer in sich geschlossenen Komposition. Im Vergleich zu den Illustrationen fällt auch der starke symbolische Gehalt des Blattes ins Auge. Die Schlange ist in dem Frühwerk Kubins eines der am häufigsten wiederkehrenden Motive, und lässt sich in über 100

¹⁶³ Brockhaus C., 1990, S. 137.

Zeichnungen und Graphiken in unterschiedlichster Form wiederfinden.¹⁶⁴ Das Pendel als Metapher für das Schicksal des Lebens ist mindestens genauso bedeutsam für Kubins Bildsprache. In *Die Andere Seite* stellt sich der Erzähler die Frage: „Beherrscht unsere Natur etwa eine Art Pendelgesetz?“¹⁶⁵ und an andere Stelle bestätigt er diese Vermutung:

Immer mehr fühlte ich ein Band in allem. [...] und wußte ich es: Die Welt ist Einbildungskraft, *Einbildung – Kraft*. Überall wohin ich ging und was ich trieb, war ich bemüht, meine Freuden und Leiden zu verstärken und heimlich lachte ich über beides- Wußte ich es doch jetzt sicher, daß das Hin- und Herpendeln ein Gleichgewicht darstellt; gerade bei der weitesten und heftigsten Schwingung kann es sich am deutlichsten fühlbar machen. [...] Allgegenwärtig war der rhythmische Pulsschlag Pateras, er wollte, unersättlich in seiner Einbildungskraft, immer alles zugleich, die Sache – und ihr Gegenteil, die Welt – und das Nichts. Dadurch pendelten seine Geschöpfe so hin und her. Dem Nichts mussten sie ihre eingebildete Welt abringen, und von dieser eingebildeten Welt aus das Nichts erobern. Das Nichts war starr und wollte nicht, dann fing die Einbildungskraft an zu summen und zu schwirren, und in allen Skalen formte, tönnte, roch und färbte es sich – da war die Welt da. Aber das Nichts fraß alles Geschaffene wieder auf, da wurde die Welt matt, fahl, das Leben verrostete, verstummte und zerfiel, war wieder tot – nichts –; und wieder fing's von vorne an. So war's erklärlich, warum sich alles ineinander fügte, ein Kosmos möglich war. Das alles war furchtbar mit Schmerz durchwebt. Je höher man wuchs, desto tiefer musste man wurzeln. Will ich Freuden, dann will ich zugleich Leid.¹⁶⁶

Brockhaus sieht in Klingers Graphik *Ins Nichts zurück* (Abb. 18) von 1884 eine mögliche Inspirationsquelle für das Motiv der „Lebensschnur“¹⁶⁷, aber auch Poes Erzählung *The Pit and the Pendulum*, die Kubin 1910 ebenfalls illustrierte, liefert eine mögliche Vorlage für den symbolischen Einsatz, sowie der ästhetischen Umsetzung der Motive des Pendels und des Abgrunds. Der von der Inquisition zum Tode verurteilte Protagonist findet sich in dem Text in einer Zelle eingesperrt, die in der Mitte einen tiefen unergründlichen Abgrund hat, während sich von oben eine hin- und herpendelnde Klinge quälend langsam hinabbewegt. Mit dem Schwingen des Folterinstruments korrespondiert die oszillierende Gefühlslage des Protagonisten zwischen Hoffnung und Resignation, aber auch zwischen Todessehnsucht und Lebenswunsch. In einem Anfall von Wahnsinn schwanken seine emotionalen Ausbrüche von Heulen zu Lachen.¹⁶⁸ Bemerkenswerterweise entscheidet sich Kubin in der Bebilderung dieser Erzählung allerdings bewusst gegen eine Darstellung des Pendels.

Aber wie verhält sich nun die Illustration von 1918 zu der frühen freien Zeichnung? Wie in allen anderen Illustrationen für diese *Gordon Pym*-Ausgabe dominiert auch bei dieser Szene

¹⁶⁴ Brockhaus, 1977, S. 256.

¹⁶⁵ Kubin, A., 2014, S. 138.

¹⁶⁶ Ibid. S. 151-153. (Hervorhebung im Original)

¹⁶⁷ Brockhaus, C., 1977, S. 270.

¹⁶⁸ Poe, E. A.: *The Pit and The Pendulum*, 1978, S. 691.

des Hinabkletterns eindeutig die Linie. Kubin ersetzt dabei die Schlange aus der früheren Zeichnung durch die Figur Pym's. Die hängende Gestalt hat dem Betrachtenden den Rücken gekehrt und pendelt nicht. Insgesamt ist der symbolische Gehalt in der Illustration im Vergleich zur frühen Zeichnung stark zurückgenommen. Aber es sind doch vor allem die stilistischen Unterschiede, die hier besonders ins Auge fallen. Der Himmel, der über dem hohen Horizont erkennbar ist, wird durch eine Art Kreuzraster angedeutet. Wobei die vertikalen bis diagonalen Linien weniger etwas Konkretes darstellen, als durch das Zulaufen auf einen Fluchtpunkt viel mehr den Effekt der Tiefe und Weite erzeugen. Die horizontalen Linien sind unregelmäßiger, sowohl in ihrer Gradlinigkeit als auch in der Stärke. Obwohl hier nichts eindeutig ausformuliert ist, schafft es Kubin mit wenigen Federzügen einen bewölkten Himmel zu implizieren.

Im Mittelgrund bekommt die Linie wieder eine andere Qualität. Hier können wir die Gebirgswand erkennen, die den Großteil der Bildfläche einnimmt. Das Liniennetz wird deutlich wirrer: Ein Kreuz und Quer von dünnen, kratzigen Federstrichen, vor allem auf der rechten Bildhälfte, zu dicken tiefschwarzen und weichen, Tuschepinsel-Flächen auf der linken Seite. Hier verschwimmt in der für Kubin so typischen Manier die Form mit dem Wechselspiel von Schatten und Licht. Fast nirgends lässt sich klar sagen, was Kontur und was Schraffur ist. Trotz dieser Unklarheiten verliert die Illustration aber nie ihren Fokus oder läuft Gefahr, auseinanderzufallen – die Komposition bleibt immer greifbar. Dieses Spiel mit dem (Un-)konkreten führt Kubin in der Darstellung der beiden Figuren weiter. Pym, der oberhalb auf der Klippe des Felsen liegt, scheint mit seiner Umgebung und dem Liniennetz fast zu verschmelzen. Lassen sich sein angewinkeltes und ausgestrecktes Bein noch klar erkennen, so sind die Arme kaum noch vom sonstigen Liniengespinnst auseinanderzuhalten und auch das Gesicht unter dem Hut ist nur mit ein paar kantigen Strichen angedeutet. Die andere, hängende Figur ist dafür am deutlichsten zu erkennen. Der starke Kontrast in der Helligkeit hebt Peters, den wir in der Rückenansicht ausmachen können, buchstäblich vom Abgrund ab. Nicht nur wegen seiner Position ist hier das Zentrum der Illustration auszumachen, sondern auch in der detailreicheren Ausgestaltung der Figur. Die Gliedmaßen, mit Ausnahme der Unterarme, und der Kopf sind klar definiert und es lässt sich sogar das Muskelspiel des oberen Rückens sowie der Schulterblätter erkennen. Der Körper ist eindeutig von dem sonstigen Liniennetz abgegrenzt und es entsteht ein starker räumlicher Eindruck des Vor-der-Felswand-Hängenden. Viele der Linien und Striche laufen auf die zentrale Figur zu, was den Blick der Betrachtenden lenkt und eine Dynamik des Sogs

erzeugt. Dieses Gewicht, das die gesamte Komposition nach unten herabzieht, wird auch durch die tiefschwarzen Tuschestriche, die nach der hellen Figur greifen zu scheinen, weiter verstärkt.

In einer Vorzeichnung für die Illustration von 1930 (Abb. 19) wird der Sog in den Abgrund sogar personifiziert dargestellt. So lässt sich mit ein wenig Phantasie ein geisterähnliches Wesen erkennen, das nach dem herabhängenden Bein Peters greift und diesen daran hinabzureißen versucht. Tatsächlich greift Kubin hier auf eine weitere Komposition zurück, die er schon zuvor mehrfach unter dem Titel *Die Angst* bearbeitet hat. Die früheste Version ist von 1899 (Abb. 20) und erscheint sehr typisch für die sehr frühen Werke Kubins. Das gesamte Blatt wirkt in der Ausführung noch etwas unbeholfen. Besonders die sehr geradlinigen Federstriche sind in ihrer Uniformität enorm starr und bleiben dabei auch relativ ausdrucksarm. Die Motive und Details dagegen lassen die Handschrift des damals 22-Jährigen klar erkennen. Ein sterbendes, oder schon totes Pferd, eine Schlange, die der hängenden Figur die Beine bindet, Eulen und Fledermäuse sowie ein überdimensionierter Totenschädel lassen sich allesamt auch in dem späteren Werk des Graphikers wiederfinden. Das gleiche gilt für die monströse Gestalt, halb Geist, halb Felsbrocken, die den verunglückten Reiter in den Abgrund zu reißen droht. All diese für Kubin so typischen Elemente sind hier noch zusammenhanglos in Szene gesetzt und ergeben in ihrer Summe kein sonderlich überzeugendes Werk.

Im Jahr 1903 überarbeitet Kubin die Komposition (Abb. 21) und obwohl gerade mal vier Jahre zwischen den beiden Blättern liegen, lässt sich ein großer Sprung erkennen – sowohl im Handwerklich-Technischen als auch in der künstlerischen Vision. Diese Graphik erscheint deutlich konzentrierter und in sich geschlossen. Kubin reduziert die Komposition auf die an der Felsklippe hängende Figur an deren Fuß das Ungeheuer im Abgrund zerrt. Die Gefahr des Abstürzens wird durch herabfallende Felsbrocken und kleinere Steine eindrucksvoll visualisiert. Es ist nicht nur das Monster, welches das Leben der Figur bedroht und diese mit aller Kraft versucht in den Abgrund zu reißen, sondern auch der bröckelnde Halt der Felswand. Die rettende Erlösung von der titelgebenden Angst liegt in dem für die Figur fast unerreichbaren Horizont. Die Figur ist bereits so weit hinabgezogen, dass sie kaum noch über die Klippe der Felswand sehen kann, mit aller Kraft versucht sie sich an diesem letzten Funken Hoffnung festzuhalten. Kubin visualisiert hier eindrucksvoll das überwältigende, alleseinnehmende Gefühl der inneren, existentiellen Angst, die den Menschen ausweglos aus dem Leben zu reißen droht.

In der Illustration von 1930 (Abb. 22) lassen sich viele Ähnlichkeiten mit dem Blatt von 1918 erkennen, wobei eine klare Verdichtung der Elemente und Effekte der früheren Zeichnung auszumachen ist. Dies beginnt direkt mit der Eliminierung der Figur Pym – in der Vorzeichnung scheint der Kopf zumindest noch angedeutet – und der daraus resultierenden stärkeren Fokussierung auf die herabhängende Figur Peters. Dessen Körper ist in einer fast identischen Weise dargestellt: Erneut entscheidet sich Kubin für die Rückenansicht mit dem angewinkelten linken Bein. Allerdings ist die Drehung des Körpers etwas zurückgenommen und wirkt dadurch nicht nur weniger dynamisch, sondern auch flächiger. Gleichzeitig wird die Gegenüberstellung von der hellen Figur im Vordergrund und der schwarzen Felswand im Hintergrund von Kubin weiter ins Extrem getrieben. Die Reduktion des Räumlichen und die daraus resultierende Betonung der Fläche wird auch durch die Zurücknahme der Linie verstärkt. Die breiten ellipsenförmigen Federstriche, die sich vor allem diagonal von rechts oben nach links unten ziehen, sind deutlich weicher als das kratzige Liniengespinnst der früheren Zeichnung. Die Linie entwickelt sich nicht mehr in die Richtung eines Fluchtpunktes und der fehlende Horizont verstärkt die Dominanz der Fläche. Insgesamt wird im Vergleich zur früheren Illustration ein stärkerer Grad der Abstraktion erkennbar. Dies ist insofern interessant, weil Kubin hier auf zwei verschiedene Arten den Abgrund, und dessen metaphysische Bedeutung, darzustellen vermag. In der Illustration von 1918 ist es vor allem das Wechselspiel von Linie und Form, dass eine Art des Logos impliziert, aus dem sich alles entwickelt und aber auch, im Umkehrschluss, wieder darin eingeht. 1930 ist diese Verwebung der beiden Pole des Nichtseins und des Seins nicht mehr zu erkennen. Im Gegenteil wird die Trennung zwischen diesen beiden metaphysischen Sphären hier zum zentralen Merkmal der Illustration: Der Abgrund wird zum absoluten Nichts.

5.1.5. Abgrund und Untergang

Der Untergangsroman steht in einer langen literarischen Tradition, die bis auf die Apokalypse Johannes' zurückgeht. Ein entscheidendes Moment stellt dabei der Umstand dar, dass dem Untergang stets ein Neuanfang folgt: Die Grausamkeiten sind unausweichlich und notwendig für die Auferstehung und Schaffung des Neuen. Dadurch entsteht auch eine ästhetische Lust

an der Auseinandersetzung mit dieser destruktiv aufgeladenen Thematik¹⁶⁹, was bei Nietzsche dann sogar programmatische Bedeutung bekommt:

O meine Brüder, bin ich denn grausam? Aber ich sage: was fällt, das soll man auch noch stossen!

Das Alles von Heute – das fällt, das verfällt: wer wollte es halten! Aber ich – ich will es noch stossen!

Kennt ihr die Wollust, die Steine in steile Tiefen rollt? Diese Menschen von heute: seht sie doch, wie sie in meine Tiefen rollen! ¹⁷⁰

Brittnacher erkennt neben der Lust an dem gewaltsamen Untergang auch die Sehnsucht nach Regression zu einem Vorbewusstseinszustand und nach der Befreiung „aus dem fatalen Zustand des sich quälend seiner selbst bewusst sein zu müssen[...]“¹⁷¹.

Poes Erzählung lässt sich als eine stetige Reise in Richtung des ultimativen Abgrunds lesen. Der Protagonist durchlebt viele konkrete Schreckensszenarien – sei es lebendig begraben zu werden, Kannibalismus oder mehrfacher Schiffsbruch –, aber erst am Ende kommt es zur vollständigen Auflösung in die Abstraktion des absoluten Nichts. Im Laufe seines Abenteuers verliert Pym Stück für Stück den Bezug zu seinem bürgerlichen Leben und schlussendlich auch zur konkreten Realität. Poe spiegelt diesen innerlichen Vorgang seiner Figur auch durch ästhetische Phänomene innerhalb des Textes, etwa durch eine komplexe Farbsymbolik. Je näher wir dem Ende rücken, desto mehr tritt dabei der Kontrast zwischen Schwarz und Weiß in den Vordergrund. Sicherlich lassen sich die rassistischen Konnotationen, wonach das Weiße für die bürgerliche, rationale Zivilisation und das Schwarze für das animalische, irrationale Wilde¹⁷² stehe, hier nicht abstreiten. Zugleich löst sich die Welt im Verlauf der Handlung zunehmend ins Weiße auf. Das Wasser wird milchig, weiße Asche fällt immer stärker vom Himmel, alle Tiere sind weiß und schlussendlich erscheint ein riesiger weißer Vorhang und enthüllt eine monumentale schneeweiße Figur. Damit endet der Text und der Lesende ist mit der Leere und Weiße der nächsten unbeschriebenen Seite konfrontiert¹⁷³ – der finale Untergang wird in seiner Unerzählbarkeit und Undeutbarkeit durch die materielle Dimension des Papiers evoziert. An dieser Stelle tut sich ein entscheidender Unterschied zu Kubins *Die Andere Seite* auf. Während Poe einen langsamen, aber stetigen Weltuntergang beschreibt, stellt Kubin über rund 70 Seiten ausführlich eine rauschhafte Apokalypse dar und rückt dabei die „atavistische Lust an

¹⁶⁹ Brittnacher, H., 2011, S. 25.

¹⁷⁰ Nietzsche, F., *Also sprach Zarathustra*, 1968, S.257-258. (Hervorhebung im Original)

¹⁷¹ Brittnacher, H., 2011, S. 28.

¹⁷² Lilly, M., 2015, S. 52.

¹⁷³ Brittnacher, H., 2011, S. 47.

der Zerstörung“¹⁷⁴ in den Fokus. Brittnacher unterscheidet zwischen der „apokalyptischen Kammermusik“ Poes und den „Pauken und Trompeten“, mit denen Kubin seinen Weltuntergang „intoniert“.¹⁷⁵

Poe macht sich den Tod als Motiv immer wieder zunutze, um damit, von Burkes Idee des „Erhabenen“ geprägt, einen spezifischen emotionalen Effekt beim Rezipierenden hervorzurufen. Der Tod ist das ultimativ Unbekannte, undefinierbar und abstrakt, und wie bereits gezeigt wurde, ist das Undefinierte für Poe von entscheidender ästhetischer Bedeutung, weil es einen fragmentarischen, transitiven Einblick in die ideale Welt der „wahren Schönheit“ ermöglicht. In letzter Konsequenz finden dann auch die Figuren Poes im Moment, in dem sie vor der absoluten Wahrheit stehen, den Tod. Es ist hier jedoch wichtig, zwischen Sehen und Erkennen zu differenzieren, denn diese absolute Wahrheit bleibt für den Menschen bis zum Schluss unbegreifbar, aber wie die Szene von Pym über dem Abgrund zeigt, umso verlockender:

There was a ringing in my ears, and I said, "This is my knell of death!" And now I was consumed with the irrepressible desire of looking below. I could not, I would not, confine my glances to the cliff; and, with a wild, indefinable emotion, half of horror, half of a relieved oppression, I threw my vision far down into the abyss. For one moment my fingers clutched convulsively upon their hold, while, with the movement, the faintest possible idea of ultimate escape wandered, like a shadow, through my mind—in the next my whole soul was pervaded with *a longing to fall*; a desire, a yearning, a passion utterly uncontrollable. I let go at once my grasp upon the peg, and, turning half round from the precipice, remained tottering for an instant against its naked face.¹⁷⁶

Im Kapitel zur Bedeutung des Traums wurde bereits auf den Abgrund zwischen dem wachen und schlafenden Zustand und der darin liegenden schöpferischen Kraft für Kubin eingegangen. Der Abgrund trennt für Kubin aber nicht nur Traum und Wachsein und Leben und Tod, sondern er ist ein fixer Bestandteil der menschlichen Existenz. In seinem Essay *Fragment eines Weltbildes* postuliert Kubin einen Dualismus des Seins. Demzufolge besteht der Mensch aus dem „Chaos“ und dem „Selbst“:

Ich nenne Chaos den Abgrund des stofflichen Seins, die Grundlage des Lebens, werde mich aber hüten, anders als in Bildern davon zu berichten. Für uns ist dieser Abgrund unpersönlich und sinnlos, doch die Erfahrung zeigt uns, daß wir aus ihm organisch entstehen, durch das andere Prinzip, das Selbst, ihn auf Lebensdauer gleichsam durchschauend binden und in ihm wieder vergehen.¹⁷⁷

¹⁷⁴ Ibid., S. 27

¹⁷⁵ Ibid., S. 28.

¹⁷⁶ Poe, E. A.: *The Narrative of Gordon Pym*, 1994, S. 198. (Hervorhebung im Original)

¹⁷⁷ Kubin, A., 1976, S. 35.

Kubins Definition widerspricht sich jedoch. Einerseits ist das „Chaos“ ein „Abgrund des stofflichen Seins“, eine Art Urgrund, aus dem alles Leben hervor- und „vergeht“, uns aber unbegreifbar („sinnlos“) bleibt. Gleichzeitig können wir diesen durch „das Selbst [...] durchschauend binden“. Da wir als Individuen die Realität nicht erfassen können, erschaffen wir eine „Unwirklichkeit“, die der Welt und unserer Existenz einen Sinn gibt:

Dem echten Künstler gelingt es den Abgrund zu verhüllen den Bestand der Welt zu sichern und dieser umwandelnden Kraft, welche schon im Anblicken der Dinge symbolisch sieht und ordnet, gesellt sich beim Bildner noch eine Handwerklichkeit, wodurch sein Werk herausgerissen wird aus dem Flusse des chaotischen Geschehens. Erst die handwerkliche Beherrschung legt in das Werk jenes Gut der Harmonie, das die dafür Empfänglichen so beglückt und ihnen eine Ahnung vom höchsten Wert des Lebens vermittelt.¹⁷⁸

Nur die Kunst, das ästhetische Konkretisieren einer subjektiven „Unwirklichkeit“ erlaubt uns, ironischerweise, einen fragmentarischen Einblick in das „Chaos“, also die einzige Wirklichkeit. Dadurch „binden“ wir es an eine Ordnung, geben ihm einen Sinn, und „verhüllen“ es.

Die Forschung erwähnt häufig die pessimistische Weltanschauung Kubins, die auch hier erkenntlich wird: „In tiefem Pessimismus sieht Kubin eine Welt, die nur im Verderben enden kann. Krieg, Epidemien, Hungersnot und Menschen, die wie Lemminge den Weg in den Abgrund suchen. Und überall wartet der Tod.“¹⁷⁹ Aber handelt es sich bei Kubins Kunst wirklich um eine „Bewältigungsstrategie“ mit deren Hilfe er „dem Bösen seine alles vernichtende Funktionen zu nehmen“¹⁸⁰ versucht? Elisabeth Dutz ist überzeugt, dass der Künstler sich erst durch die grafische Konkretisierung des Bösen auf dem Papier, diesem stellen und es schlussendlich aushalten konnte. Allerdings scheint dieser kunsttherapeutische Ansatz etwas zu kurz gegriffen. Für Kubin ist das Böse, Grauenhafte und schlussendlich auch der Tod nicht die Kehrseite des Lebens, sondern ein essenzieller Teil davon. Spricht eine künstlerische Auseinandersetzung mit den Abgründen des Lebens nicht schlussendlich sogar von lebensbejahenden Bestrebungen? Der Künstler selbst führt aus: „Mir eignet ein Blick zum Elementar-Lebendigen, dessen Treiben ich durchforsche und so, gleichsam in Schlünde hineinschaue, schaffe, wo andere längst vor dem grauenhaften Glanz die Lider erschreckt senken.“¹⁸¹

Hier wird erneut der große Einfluss Nietzsches und seines affirmativen Zarathustra deutlich: „Ja, zum Spiele des Schaffens [...] bedarf es eines heiligen Ja-sagens; seinen Willen will nun der

¹⁷⁸ Ibid., S. 36.

¹⁷⁹ Dutz, E., 2024, S.20.

¹⁸⁰ Ibid.

¹⁸¹ Kubin, A., 1976, S. 37.

Geist, seine Welt gewinnt sich der Weltverlorene.“¹⁸² An späterer Stelle prophezeit Zarathustra auch die heilsbringende Wirkung des Schaffens:

– das ist die grosse Erlösung vom Leiden, und des Lebens Leichtwerden. Aber dass der Schaffende sei, dazu selber thut Leid und viel Verwandlung.

Ja, viel bitteres Sterben muss in eurem Leben sein, ihr Schaffenden! Also seid ihr Fürsprecher und Rechtfertiger aller Vergänglichkeit.¹⁸³

Ein Brief an Ernst Jünger vom 19. Dezember 1931 lässt uns ebenfalls aufhorchen und hinterfragen, ob Kubins Weltanschauung und Auseinandersetzung mit dem Tod denn tatsächlich so pessimistisch und düster-trist ist, wie oftmals behauptet: „Der Todesgedanke sooft von mir symbolisch dargestellt hat ja im Grunde auch was Jauchzend-Befreiendes.“¹⁸⁴

Auch Arthur Gordon Pym findet zum Ende von Poes Erzählung die so sehnsüchtig erwartete Erlösung, als nach einem unendlich langen Treiben auf dem milchigen Meer sich ein riesiger dunstiger Vorhang auftut und ihn verschluckt:

The darkness had materially increased, relieved only by the glare of the water thrown back from the white curtain before us. Many gigantic and pallidly white birds flew continuously now from beyond the veil [...] And now we rushed into the embraces of the cataract, where a chasm threw itself open to receive us. But there arose in our pathway a shrouded human figure, very far larger in its proportions than any dweller among men. And the hue of the skin of the figure was of the perfect whiteness of snow.¹⁸⁵

Hier endet die Erzählung abrupt, ganz im Einklang mit Poes Überzeugung, dass sich der Tod, der letzte Abgrund, nicht schildern lässt. Kubin greift das Ende in *Die Andere Seite* direkt auf: Nicht nur die riesenhafte Figur Pateras, die in einem Meer wadet¹⁸⁶, erinnert an Poes Weltuntergangsszene, sondern auch Details, wie die Vogelscharen, welche eine Begleiterscheinung des Unheilsbringers bilden. Doch gibt es einen entscheidenden Unterschied. Während Pym vor seinem Untergang noch bruchstückhaft aufblitzende Bilder im Chaos des sich auftuenden Vorhang sieht, schildert der Erzähler der *Anderen Seite* das Hineintreten in dieses Chaos:

Die Luft stand in Weißglut. Bunte Blitze zuckten und kreuzten sich vielfach. Da war es, als entständen auf Sekunden prachtvoll gefärbte sonnige Welten mit Blumen und Geschöpfen, wie ich sie nie auf Erden gesehen habe. Ein sprühendes, ungebärdiges Leben sauste durcheinander an meiner Seele vorbei. Denn nicht mehr dem Auge sah ich das – nein, ‚nein!‘ ich hatte mich vergessen, ich selbst ging auf in diesen Welten, nahm teil m Schmerz und an der Freude zahlloser Wesen. Rätsel entschleierten sich mir, fremdartig und unschildbar.¹⁸⁷

¹⁸² Nietzsche, F: *Also sprach Zarathustra*, 1968, S. 27. (Hervorhebung im Original)

¹⁸³ *Ibid.* S. 107-108.

¹⁸⁴ Kubin, A. u. Jünger, E., 1975, S. 30.

¹⁸⁵ Poe, E. A.: *The Narrative of Gordon Pym*, 1994, S. 206.

¹⁸⁶ Kubin, A., 2014, S. 268.

¹⁸⁷ *Ibid.*, S. 272.

Auch wenn der Erzähler uns die sich ihm „entschleierte Rätsel“ nicht mitteilen kann, ist es die Erfahrbarkeit dieses ultimativen Rätsels, die er allen poeschen Figuren voraushat. Hier zeigt sich also eine fundamentale Differenz in dem Weltbild der beiden Künstler. Während für Poe die Erfahrung des Erhabenen, hier in Form der übermenschlich großen weißen Figur zwangsläufig den Tod bedeutet, sieht Kubin im Untergang der Welt kein Ende, sondern vielmehr die Bedingung für das Erschaffen von etwas Neuem:

Ich gehörte dazu und erfaßte alles mit namenlosen Kräften. Nach Ereignissen, die zeitlos, ewig waren, nach Spannungen eines immer eruptiver werdenden Wandels, schlug alles ins Gegenteil um. Auf das Gebären folgte ein Drang nach dem Mittelpunkt- und im Nu war er erreicht. Eine sanfte, selige Schwäche durchstrahlte die Welt. Aus einem matten Verstehen wurde eine Kraft, eine Sehnsucht. – Es war eine ungeheure, selbstverständliche Gewalt – es wurde dunkel. In klaren regelmäßigen Schwingungen versank das All in einen Punkt. Ich wußte nichts mehr.
188

Bei der frühen *Pym*-Illustration von 1918 (Abb. 23) verzichtet Kubin gänzlich darauf, die Figur zeichnerisch ins Bild zu setzen. Wir erkennen im Vordergrund das Kanu mit seinen drei Insassen, Pym, Dirk Peters und einem der Insulaner, der zu diesem Zeitpunkt bereits gestorben ist. Die vorderste Figur, vermutlich Pym, steht mit ausgestreckten Armen, dem Betrachtenden den Rücken gekehrt, in erwartungsvoller Haltung und blickt auf eine abstrakte weiße Gestalt, die aus dem endlosen Chaos der vielen Schraffuren hervorzudringen scheint. Über dieser abstrakten weißen Fläche erkennen wir eine ähnliche Form, die sich aber recht eindeutig als einer der gigantischen weißen Vögel identifizieren lässt. Es stellt sich die Frage, ob Kubin hier tatsächlich den allerletzten Moment der Erzählung dargestellt hat oder ob die Figur noch gar nicht ins Bild getreten ist. Ungeachtet dessen entscheidet er sich aber hier gegen die bildliche Konkretisierung der erhabenen, todbringenden Figur. Man könnte argumentieren, dass er hier nun doch, ganz nach Poe, die Undarstellbarkeit des ultimativen Erhabenen versucht darzustellen. Oder aber er legt den Fokus auf die sehnsüchtige Erwartungshaltung Pym, die dieser vor dem großen Abgrund verspürt.

Im Jahr 1930 entscheidet sich Kubin dann dazu, die Figur darzustellen (Abb. 24). Die letzte Illustration der Ausgabe ist deutlich klarer gehalten. Auch hier sehen wir im Vordergrund ein Kanu mit nur zwei Insassen, welches im Begriff ist in die Tiefe gezogen zu werden. Im Hintergrund lässt sich eine riesige Figur mit ausgestreckten Armen und einem zum Schrei weitgeöffneten Mund erkennen. Eine Schar weißer Vögel umschwirrt die Figur und das Boot, dessen

¹⁸⁸ Ibid.

Insassen keineswegs in freudiger Erwartung ihrem Schicksal entgegen seh(n)en, sondern sich vielmehr im letzten Akt der Hoffnung an ihr Kanu klammern. Kubin nimmt dem Tod nicht seinen Schrecken, aber der positiv aufgeladene Todeswunsch aus der ersten Illustration lässt sich zwölf Jahre später nicht mehr erkennen. Was veranlasst Kubin zu dieser neuen Haltung gegenüber dem Tod, ein Motiv, das ihn wie kein anderes seit seinem Frühwerk begleitet hatte? Und welche Veränderungen in seinem künstlerischen Ansatz und seiner Arbeitsweise lassen sich anhand der später entstandenen Illustrationen ausmachen?

5.1.6. Die Gordon Pym Illustrationen von 1930

Die doppelte und zeitlich versetzte Beschäftigung mit derselben literarischen Quelle bietet die Möglichkeit, zu untersuchen, ob und wie sich Kubins Ästhetik und illustrative Herangehensweise zwischen 1918 und 1930 verändert haben. In diesem Kapitel werden exemplarisch Illustrationen verglichen, um dieser Frage näher auf den Grund zu gehen und die größten Unterschiede, aber auch Gemeinsamkeiten zu ergründen.

Kubin selbst sieht in erster Linie eine Veränderung in seinem Stil, wenn er im Januar 1930 an Piper schreibt:

[...] Aber auch etwas angenehmeres traf mich – ein Band Edgar Allan Poe zu illustrieren – denken sie nur den selben Stoff bearbeitet ich vor 20 und 12 Jahren schon einmal – die Grundvision von damals so stark dass ich Sie auch jetzt noch beibehalten musste – nur die Zeichenweise ist anders – der traumhafte Ausdruck wich inzwischen [...] – Tusche Werkzeug Papier, einstens klar Mittel zum Zweck sind mir – seit Jahren fast kultlich heilige Objekte.¹⁸⁹

In dem zitierten Brief verweist er auf zwei verschiedene Werke Poes, die er doppelt illustriert hat. Die *Gordon Pym*-Ausgabe von 1930 beinhaltet auch die deutlich kürzere Erzählung *Der Goldkäfer* mit sechs Illustrationen, die Kubin 1910 bereits ein erstes Mal bearbeitet hatte. Auch in seinem Essay *Wie ich illustriere* von 1933 reflektiert Kubin die Erfahrung der Neu- und Widerbearbeitung des Romans:

Besonderes Erlebnisse hatte ich durch die Erzählung „Die Abenteuer des Gordon Pym“ von E.A. Poe. Ich illustrierte diesen Band einst für Georg Müller in der Reihe meiner Poebände und 15 Jahre später abermals für die Deutsche Buchgemeinschaft in Berlin. Dabei erfüllte mich rätselhaft der vertraute Gefühlsklang von der Zeit, als ich das Buch zum erstenmal in mich aufnahm, ich wandelte gewissermaßen ein paar Wochen lang in meiner eigenen Vergangenheit, aber die aus der gleichen seelischen Einstellung entstanden Bilder wurden doch ganz anders. Es war ein unbeschreibliches Gefühl.¹⁹⁰

¹⁸⁹ Kubin, A., 2010, S. 279-280.

¹⁹⁰ Kubin, A., 1976, S. 73.

Die intensive Erfahrung des Widererlebens der eigenen Vergangenheit scheint Kubin so stark geprägt zu haben, dass er im Jahr 1952 seinen 75. Geburtstag zum Anlass nahm, um auch seinen eigenen Roman *Die Andere Seite* ein weiteres Mal zu illustrieren.¹⁹¹

Die Universität Göttingen hat 1964 drei Vorstudien zu den Illustrationen der Fassung von 1930 angekauft. Ein Vergleich mit den Bleistiftskizzen und den finalen Federzeichnungen gibt Hinweise auf Kubins Schaffensprozess zu dieser Zeit. Bereits bei der Auswahl des Materials lassen sich einige Schlüsse ziehen. Das Papier, das Kubin hierfür gebrauchte, ist zwar nicht das in seiner Autobiographie erwähnte Katasterpapier des Vaters, das ihm zu diesem Zeitpunkt vermutlich schon ausgegangen war, aber es handelt sich um ein ganz ähnliches Bütten- und Geschäftspapier, was sich an der Aufschrift „Fruchtkauf Gegensein vom 28ten Juni 1833“ auf der Rückseite erkennen lässt (Abb. 25). Dass Kubin sich hier am Bleistift bediente, ist bemerkenswert, weil sich damit eine Diskrepanz zu seinen eigenen Aussagen bezüglich der Feder auftut, die sich für ihn besonders durch ihre Direktheit auszeichnet habe und deren „Triumph [...] die Improvisation, die Skizze [ist].“¹⁹² Wie lassen sich solche Aussagen also verstehen, wenn die Bleistiftskizzen zeigen, dass Kubin nicht immer direkt zur Feder gegriffen hat? Bei genauer Betrachtung der Vorzeichnungen wird deutlich, dass es vor allem um ein Ausloten der Bildkomposition ging. Der Ausdruck, den die Federzeichnungen Kubins ausmachen, ist hier nicht erkennbar, noch nicht mal angedeutet. Und gerade dieser Ausdruck scheint das zu sein, was spontan und direkt in der Arbeit mit der Feder entsteht: „Der so überaus schmiegsame Kiel oder das schwanke Rohr“ erlauben nämlich in ihrer Spitze das Temperament des Zeichners unmittelbar zu übernehmen.¹⁹³

Die Äußerung des Künstlers, wonach sich die beiden Versionen bloß stilistisch unterscheiden, bedarf einer sorgfältigen Prüfung. Denn bei dem Vergleich der *Gordon Pym*-Illustrationen von 1918 und 1930 fällt auf, dass Kubin in der späteren Version 24 Zeichnungen statt wie zuvor 15 geschaffen hat. Nur zwölf davon beruhen überdies auf denselben Textstellen, Kubin hat drei frühere Illustrationen komplett weggelassen und zwölf neue geschaffen. Dieser nicht unerhebliche Unterschied gibt Anlass, seine Aussage, dass sich nur die „Zeichenweise“ geändert habe, kritisch zu hinterfragen.

¹⁹¹ Louis, E. u. Stoss, T., 2009, S. 8.

¹⁹² Kubin, A., 1976, S. 65.

¹⁹³ Ibid.

Der stilistische Unterschied zwischen den beiden Ausgaben fällt dann auch sofort ins Auge. Während die Illustrationen von 1918 gänzlich von der Linie dominiert sind, zeigt die Bearbeitung von 1930 eine Rückkehr zu flächigen Elementen. Auch wenn Kubin nicht mehr davor scheut, Freistellen auf dem Papier zu lassen, scheint er doch gewisse Charakteristika seines Frühwerks wieder aufzugreifen. Das Liniengespinnst der Ausgabe von 1918 ist wohl das beste Beispiel für das, was der Künstler in seinem Roman selbst als „Psychographik“¹⁹⁴ bezeichnete. Ein Gewebe aus Linien, aus denen alle Formen hervor- aber auch wieder eingehen. Hier wird jeder Illustration noch eine eigene, vom Text separierte Seite zugesprochen. Kubin spielt zwar schon etwas mit der Auflockerung der Rahmung seiner Zeichnungen, aber die Trennung von Text und Bild ist noch eindeutig gegeben. Ganz anders in der Ausgabe von 1930. Hier nun sind die Illustrationen häufig mehr in den Textkörper eingebunden. Das kommt nicht nur daher, dass sie sich an vielen Stellen eine Seite mit dem Text teilen, sondern liegt auch in dem Umstand begründet, dass Kubin unterschiedlichste Formate für seine Zeichnungen wählte. Vereinzelt taucht zwar auch hier das rechteckige Hochformat, welches aus der älteren Ausgabe bekannt ist, auf – so etwa bei den Darstellungen des Sturms oder der darauffolgenden Haiatacke –, aber insgesamt bedient sich Kubin einer breiten Palette an Formaten. Besonders das ovale Format der Illustration von Pym im Delirium und seinem Hund (Abb. 26), den er in seinem fieberhaften Zustand für einen Tiger hält, ist erwähnenswert. Hier lässt sich auch anschaulich die von Kubin erwähnte Veränderung des Zeichenstils nachvollziehen. Der Federstrich ist deutlich breiter gehalten und wirkt insgesamt viel weicher. Das feingliedrige, kratzige Liniennetz der ersten früheren Version ist nicht mehr wiederzufinden. Kubin arbeitet zwar weiter mit Schraffuren, allerdings sind auch diese weitaus breiter und wirken in dieser Illustration wie ein tatsächlicher Dunst, der in der Luft liegt. Dieser Nebel legt sich auch über das Gesicht Pym's und vermittelt so ausdrucksvoll dessen umnachteten geistigen Zustand. Kubin greift dabei auch wieder auf einen gewissen Grad an Flächigkeit zurück. Dies wird besonders in den tiefen Schatten am Hals des Hundes ersichtlich, die vermutlich durch einen Pinselstrich erzeugt wurden. Im Zusammenspiel mit der Auflockerung der Grenzen zum Textkörper wirkt die weiße Fläche des Papiers weitaus präsenter. Dieses bewusste Spiel mit Leerstellen lässt die Frage offen, wann und wo eine Zeichnung aufhört, und wo das Weiß des Papiers beginnt, materielle Grundlage für den Textdruck zu sein. An dieser Stelle liegt auch ein grundlegender

¹⁹⁴ Kubin, A., 2014, S. 144.

Unterschied zwischen den beiden Versionen. 1918 bildet die Linie die Basis der Zeichnung und lässt sich als das „Chaos [des] Abgrund des stofflichen Seins“ lesen, 1930 wird dagegen die weiße Fläche des Papiers zu einem Nichts, aus dem sich alles „Stoffliche“, also die konkrete figürliche Zeichnung herausentwickelt und wieder darin verschmilzt. Für Horodisch „enthalten die früheren Bände geisterhaft-atmosphärische Zeichnungen, der spätere Band dagegen synthetischere, mit Unterstreichung der Schwarz-Weißwirkung.“¹⁹⁵

Ein Vergleich der Illustrationen der Luke, die in der Version von 1918 das Frontispiz bildete, veranschaulicht den stilistischen Wandel und spezifisch den stärkeren Fokus auf die sich kontrastierenden Flächen (Abb. 27). Die gesamte Komposition der späteren Illustration ist viel gradliniger und kompakter gehalten. Das Zentrum bildet die tiefschwarze Luke. Dass es sich hierbei um den Eingang in ein bedrohliches Schattenreich handelt, wird durch die Gegenüberstellung mit dem hellen Fenster, das eine einzige weiße Fläche bildet, besonders hervorgehoben. Vor dem Hintergrund von Kubins Faszination für dualistische Konzeptionen sowie seinem Interesse an der Auflösung der Grenzen zwischen Realität und Phantastik in der Erzählung, bekommt dieses Wechselspiel von Hell und Dunkel eine besondere Relevanz.

Einzelne Illustrationen sind allerdings stilistisch doch relativ nah verwandt mit ihren Vorgängern. Am anschaulichsten wird dies in der Darstellung des Sturms (Abb. 28). Eine Episode im Text, die Kubin 1918 nicht illustriert. Nach dem erbitterten Kampf, aus dem August schwerverwundet hervorgeht, und der finalen Überwältigung der Meuterer haben die drei im Bunde keine Zeit zur Erholung. Unmittelbar werden sie von der nächsten Katastrophe heimgesucht: einem schrecklichen Sturm, der bereits während der vorhergegangenen gewaltsamen Auseinandersetzung getobt hatte, und nun Tag und Nacht wütet, bis das Schiff komplett unter Wasser steht und ohne Steuer, Mast und Segel verloren auf See herumtreibt.

Kubin greift bei dieser Illustration auf sich ständig wiederholende und sich kreuzende diagonale Schraffuren zurück, welche sich zuweilen so stark verdichten, dass sie tiefschwarze Flächen ergeben. Die gesamte Dynamik der Linien bewirkt eine Gewichtung nach links unten und evoziert einen Sog, aus dem sich das Schiff verzweifelt herauszukämpfen versucht. Ähnlich wie in den frühen Illustrationen sind hier nur wenige Details erkennbar. Das Schiff ist in seiner groben Form zwar deutlich dargestellt, doch die größere helle Stelle darüber lässt den Betrachtenden im Unklaren darüber, ob es sich um ein im tosenden Sturm fortgerissenes Segel

¹⁹⁵ Horodisch, A., 1949, S. 15.

handelt oder um den sich plötzlich auftuenden Himmel. Nur der Anker, der vorn am Schiff hängt, fällt direkt ins Auge. Doch verliert er hier seine metaphorische und handlungslogische Bedeutung der Sicherheit. Vielmehr wird dadurch, dass er hier so frei und nutzlos in der Luft baumelt, oder gar vom Schiff fortgerissen wurde, wie es in der Erzählung beschrieben wird, die Hilf- und Aussichtslosigkeit der diesem grausamen Spektakel der Naturgewalten ausgesetzten Figuren makaber-ironischen Witz akzentuiert.

Anhand dieser Illustration wird deutlich, welchen Mehrwert Kubin mit seinen Illustrationen, im Vergleich zum reinen Text liefern kann. Poe gibt uns eine deskriptive Passage aus der Sicht Pym's, von deren Details Kubin in seiner Darstellung zwar nicht abweicht, allerdings verschiebt er die Perspektive, wodurch sich die Wirkung in signifikanter Weise verändert. Der Ich-Erzählung des Textes steht die auktoriale Erzählperspektive der Illustration gegenüber. Dadurch gewinnt die Zeichnung an Eigenständigkeit, denn sie funktioniert auch abgekoppelt von der Erzählung, als exemplarische Darstellung eines in einen Sturm geratenen Schiffes. Kubin kann durch die Verschiebung zu einem objektiveren Blickwinkel die Bedrohung der Situation anders in Szene setzen und auch anders symbolisch aufladen. Die Illustration wirkt also einerseits ergänzend zum Text, steht aber auch für sich: „So wie Schmuck immer auch für sich selbst steht, also nicht an seine Träger/innen gebunden bleibt, deren Anwert er steigern soll; so bleiben Kubins Zeichnungen sie selbst.“¹⁹⁶

5.2. Eros und Thanatos

Kubins Darstellungen von Erotik sind, vor allem in seinem Frühwerk, untrennbar mit dem Tod verbunden. Diese Obsession lässt sich biographisch mit der Leiche der Mutter sowie den Tod seiner Verlobten Emmy Bayers verbinden, steht aber auch in der Tradition der romantischen Ästhetik von Novalis und Poe.¹⁹⁷ Für Novalis und die Frühromantiker hat die Auseinandersetzung mit dem Tod bereits Anklänge einer erotischen Sehnsucht. In der *Hymne an die Nacht* wird der eigene Tod zur „Verlobung im höheren Sinn“¹⁹⁸ mit der bereits zuvor verstorbenen Geliebten. Allerdings ist hier die Ästhetisierung des Todes nicht von der Religion und spezifisch dem christlichen Jenseitsgedanken loszulösen¹⁹⁹. Bei den Spätromantikern, wie E.T.A

¹⁹⁶ Urbach, R., 2009, S. 45.

¹⁹⁷ Geyer, A., 2005, S. 84.

¹⁹⁸ Novalis zit. n. Samuel, R., 1975, S.211.

¹⁹⁹ Geyer, A., 2005, S. 15.

Hoffmann und Poe, spielt der Liebestod weiterhin eine zentrale Rolle, verliert dabei aber den Aspekt des individuellen Weiterlebens nach dem Tod: „Poes Todessehnsucht richtet sich nicht auf Transzendenz, sondern auf ein völliges Erlöschen aller seelisch geistigen Existenz im Nichts.“²⁰⁰. Für Schopenhauer, der, abgesehen von Nietzsche, wie kaum ein andere auf die Zeit um die Jahrhundertwende in München und auf Kubin gewirkt hat, ist das Leben ohnehin nur ein Fehler und der Tod gibt Hoffnung, weil er eben diesen Fehler wieder korrigiert. Ähnlich äußert sich Nietzsche in *Die Geburt der Tragödie*: „Das Allerbeste ist für dich gänzlich unerreichbar: nicht geboren zu sein, nicht zu sein, nichts zu sein. Das Zweitbeste aber ist für dich – bald zu sterben.“²⁰¹ Das Leben nicht ohne den Tod denken zu können, ist nicht nur aufgrund der Polarität, sondern auch durch die wechselseitige Bedingtheit gegeben. Die Vorstellung, dass das Leben nur eine Form des Todes ist, findet in der Zeit um die Jahrhundertwende ihren Höhepunkt. Dies äußert sich nicht zuletzt in der zeitgenössischen Obsession mit dem Verfall²⁰². Für Kubin wie zuvor bereits Poe ist der Schritt zur Verbindung von Tod und Weiblichkeit dann nicht mehr weit.

Poes Einfluss auf Kubin lässt sich an dieser Stelle nicht übersehen. Er sieht, in nekrophiler Manier, in dem Tod einer schönen Frau das ultimative Konglomerat von Melancholie und Schönheit:

[...] “of all melancholy topics, what, according to the *universal* understanding of mankind, is the *most* melancholy?” Death - was the obvious reply. “And when”, I said, is this most melancholy if topics most poetical?” [...] the answer, here also, obvious – “When it most closely allies itself to *Beauty*: the death, then of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world – and equally is it beyond doubt the lips best suited for such topic are those of a bereaved lover.”²⁰³

Kubin hat dieses Thema unzählige Male verarbeitet, hier soll nur auf die Mappe *Die Blätter mit dem Tod*, die 1918 von Bruno Cassirer in Berlin herausgegeben wurde, hingewiesen werden. In der Mappe tritt der Tod in verschiedenster Form auf: Nackt, den weiblichen Leichnam, der am Strick hängt, umklammernd (Abb. 29), als Bräutigam, der seine leblose Braut in den Armen hält und fortträgt (Abb. 30), wie auch als Voyeur, der die nackte Leiche einer jungen Frau auf ihrem (Toten-)Bett betrachtet (Abb. 31). Beim letzten Blatt wird die sexuelle Komponente besonders deutlich. Die Figur des Todes scheint auf den ersten Blick Anteil zu nehmen.

²⁰⁰ Volkmer-Burwitz, E., 1987, S. 142-143.

²⁰¹ Nietzsche, F.: *Geburt der Tragödie*, 1968, S. 31. (Hervorhebung im Original)

²⁰² Hier soll exemplarisch auf Thomas Manns: *Tod in Venedig* hingewiesen werden.

²⁰³ Poe, E. A.: *Philosophy of Composition*, 2009, S. 65. (Hervorhebung im Original)

Allerdings stellt sich die Frage, ob sie gerade dabei ist, den nackten Körper, mit der Decke in der Hand zu bedecken oder zu entblößen. Die phallusartige, riesige Kerze, die im Hintergrund erkennbar ist und die den ganzen Raum gleißend erstrahlen lässt, deutete eher auf Letzteres hin. Kubin macht somit von der besonderen Spannung zwischen Eros und Thanatos nicht nur Gebrauch, um die Schönheit oder deren Verlust zu betonen. Und es geht in diesen Blättern auch nicht um Provokation und oberflächlichen Schock, sondern, in ihrer kraftvollen Expression, um ein existenzielles Erschüttern. Bis heute wirken die Motive und Darstellung durch ihre Krassheit direkt und unmittelbar auf die Betrachtenden. Kubin macht damit Erkenntnis in zu einer körperliche Erfahrung.

5.2.1. Kubins Frauenbild

Insbesondere in Kubins Frühwerk ist die weibliche Figur sehr negativ konnotiert. Entweder als Opfer männlicher oder tierischer sexueller Gewalt, wie etwa in *Geilheit* (Abb. 32) und *Eine für Alle* (Abb. 33), oder in der Rolle als Tod und Zerstörung bringendes Ungeheuer, wie in *Der beste Arzt* (Abb. 34), *Unser aller Mutter Erde*, *Die Dame auf dem Pferd*, *Jede Nacht besucht uns ein Traum*, *Der Untergang*, oder *Das Schlachtfest* (Abb. 35). Oftmals tritt die Frau dabei auch in einer Mischform aus Tier und Mensch auf, so etwa in *Die Spinne* (Abb. 36) oder *Das letzte Abenteuer*. Einerseits lässt sich diese problematische Auseinandersetzung mit der Weiblichkeit autobiographisch erklären. Der frühe Verlust der Mutter, die an Schwindsucht starb, als Kubin gerade zehn Jahre alt war und besonders der Anblick ihrer Leiche haben den Künstler noch lange Zeit stark beschäftigt:

Dieser Todeskampf hat sich mir fest eingepägt und wirkte stark auf mich, weit stärker aber erschrak ich und bangte mir vor der maßlosen Verzweiflung meines Vaters; er hob die lange Leiche der abgekehrten Frau aus dem Bett und lief damit weinend und wie um Hilfe rufend in der ganzen Wohnung herum.²⁰⁴

Schenken wir dem autobiographischen Zeugnis Kubins Glauben, so wurde er anderthalb Jahre nach dieser erschütternden Leichenschau selbst Opfer von sexuellem Missbrauch „als [er] durch eine ältere Frau in sexuelle Spielereien verwickelt wurde, was [ihn] maßlos aufregte und bis in [seine] frühe Manneszeit seinen Schatten warf.“²⁰⁵

²⁰⁴ Kubin, A., 1977, S.10.

²⁰⁵ Ibid.

Die Bilder, welche die Weiblichkeit in verschiedensten Formen thematisieren, sind aber nicht einzig und allein auf die traumatischen Erlebnisse der frühen Jugend des Künstlers zurückzuführen. Schopenhauers stark ausgeprägte Misogynie diente Kubin als philosophische Bestätigung seines Frauenbildes, insgesamt waren derartige Vorstellungen der Geschlechterrollen im Zeitgeist weitverbreitet. Um die Jahrhundertwende wurde die Emanzipation nicht nur unzählige Male karikiert, sondern ihr wurde von vielen Künstlern und Schriftstellern entschieden entgegengewirkt.²⁰⁶ Das misogyne Weltbild der Zeit kulminierte in der breit rezipierten Schrift *Geschlecht und Charakter* von Otto Weiniger, den Kubin in einem Brief an seinen engen Freund Herzmanovsky-Orlando aus dem Jahr 1903 als „größte[n] Mensch[en] des Jahrhundert[s]“²⁰⁷ bezeichnet. Bemerkenswert ist, dass das Werk Weinigers erst 1903 erschien und man Kubin also, dank des oben zitierten Briefes, zu einem der ganz frühen Weiniger Bewunderer zählen kann. Bei Weiniger wird die „Weiblichkeit“ zudem existenziell konnotiert: „Alles was vom Weibe geboren ist, muß auch sterben. Zeugung, Geburt und Tod stehen in einer unauflöselichen Beziehung.“²⁰⁸ Noch extremer, fast kosmisch, wird dies bei Johann Jakob Bachofen, den Kubin ebenfalls gelesen hat²⁰⁹:

An der Spitze alles tellurischen Lebens steht das weibliche Prinzip, die große Mutter [...]. Dieses Prinzipes physische Unterlage ist die Erde, ihre Stellvertreterin das irdische Weib, Aus ihm ist Alles geboren, zu ihm kehrt Alles wieder zurück. Der Mutterschoß, aus welchem das Kind hervorgeht, nimmt es im Tode wieder auf.²¹⁰

Dabei darf natürlich nicht außer Acht gelassen werden, dass Bachofens *Theorie des Mutterrechts* fast in Opposition zu Weinigers *Geschlecht und Charakter* steht und nicht nur sehr einflussreich für die frühe Frauenbewegung war, sondern das Patriachat sogar herausgefordert hat.

In Literatur und bildender Kunst war das Motiv der *Femme fatale* um die Jahrhundertwende weit verbreitet, neben Kubin haben sich Künstler wie Gustave Moreau, Franz von Stuck und, für Kubin besonders wichtig, Félicien Rops dem Thema immer wieder angenommen.²¹¹ Inwiefern Poes Verhältnis zur Weiblichkeit maßgebend für Kubin war, soll in den folgenden Kapiteln nachgegangen werden.

²⁰⁶ Brockhaus, C., 1977, S. 143.

²⁰⁷ Kubin zit. n. Brockhaus C., 1977, S. 18.

²⁰⁸ Weiniger, O. 1905, S. 333.

²⁰⁹ Geyer, A., 2005, S. 26.

²¹⁰ Bachofen, J. J., 1997, S. 108.

²¹¹ Lettner N., 2024, S. 27-28.

5.2.2. The Murders on the Rue Morgue

Edgar Allan Poes *Die Morde in der Rue Morgue* von 1841 gilt als die erste Detektivgeschichte und Vorläufer des Kriminalromans. Die Erzählung folgt dem exzentrischen Amateurdetektiv C. Auguste Dupin, der einen scheinbar unlösbaren Doppelmord in Paris aufklärt, und ist in zwei Teile aufgeteilt. Der Text beginnt mit einer theoretischen Abhandlung über analytisches Denken, in der die Überlegenheit von Logik und Beobachtung gegenüber bloßer Intuition dargestellt wird. Dupin wird als Verkörperung dieser rationalen Methode eingeführt. Gemeinsam mit dem namenlosen Erzähler, der als sein Bewunderer und Assistent fungiert, lebt er zurückgezogen in Paris und widmet sich nächtlichen Spaziergängen und der Lösung komplexer Rätsel. Der zweite Teil des Textes handelt von dem grausamen Mord an Madame L'Españaye und ihrer Tochter Camille. Eine Reihe von Zeitungsberichten und Zeugenaussagen bringen uns als Lesende sowie Dupin als Protagonisten den Vorgang der mörderischen Tat näher. Die Leichen weisen ungewöhnliche Verletzungen auf: Die Tochter wurde erwürgt und kopfüber in einen Kamin gezwängt, die Mutter mit einem Rasiermesser fast enthauptet und aus dem Fenster geworfen. Der Tatort, ein von innen verschlossener Raum, sowie widersprüchliche Zeugenaussagen über fremde Stimmen werfen viele Fragen auf und lassen den Fall unlösbar erscheinen. Erst als Dupin den Tatort selbst untersucht, entdeckt er durch minutiöse Beobachtung, dass die Türen und Fenster manipuliert wurden, und findet Haare, die nicht von einem Menschen stammen können. Am Ende enthüllt Dupin, dass ein entflohener Orang-Utan der Mörder sein müsse. Das rasende Tier imitierte die Bewegungen mit einem Rasiermesser, die er sich bei seinem Besitzer, einem Matrosen, abschaute, als es die Frauen attackierte. Diese Lösung kombiniert rationale Deduktion mit einem unerwarteten, fast absurd wirkenden Element, bleibt aber strikt im Bereich des Möglichen, ohne übernatürliche Erklärungen zuzulassen. Der existenzielle Schrecken, den die Frauen und der Matrose, der Zeuge der Gewalttat wird, erleben, verliert dabei jedoch nichts an seiner absoluten Unbegreifbarkeit.

Kubin schuf zwei Illustrationen für die Erzählung und spiegelt damit die zweigeteilte Struktur des Textes; durch den drastischen stilistischen Unterschied der beiden Blätter verdeutlicht er die Polarität der Erzählung. Die erste Illustration (Abb. 37) zeigt eine Ansammlung an Menschen, vermutlich Zeug*innen und Nachbar*innen, der getöteten Frauen und ist für Kubins Verhältnisse auffällig zurückgehalten, wirkt fast sachlich-deskriptiv. Der nüchterne Federstrich ist gezielt gesetzt und auch die Schraffuren dienen ausschließlich als Schattierung. Die zwölf Figuren sind alle durch ihre klaren Konturen eindeutig erkennbar und voneinander abgesetzt.

Einzelne von ihnen lassen sich auch spezifisch zuordnen, so etwa die alte Wäscherin, die auf ihren Stock gelehnt am äußersten rechten Bildrand steht und die beiden Männer links, deren Schürzen auf den Beruf des „Restaurateurs“ hinweisen. Der Gendarm rechts vom Hauseingang, ist mit seinem Säbel, Umhang und Mütze ebenfalls eindeutig auszumachen. Das förmlichere Gewand der Figur links von ihm lässt vermuten, dass es sich hier um den Bestatter oder Bänker handelt. Ansonsten gibt uns die Illustration keinerlei Hinweise auf das schreckliche Verbrechen, das sich zugetragen hat. Das Haus als Tatort, das den gesamten Hintergrund einnimmt, bleibt mit den verschlossenen Fensterläden buchstäblich unzugänglich.

Wie anders wirkt die zweite Illustration (Abb. 38) im Vergleich? Der für Kubin so typische expressive Ausdruck der Feder springt sofort ins Auge. Aber es ist auch die Darstellung des im Zentrum der Zeichnung stehenden ungleichen Paares, die erschreckend kraftvoll wirkt. Kubin weicht dabei relativ stark von der blutigen Vorlage der Erzählung ab:

As the sailor looked in, the gigantic animal had seized Madame L’Espanaye by the hair, (which was loose, as she had been combing it,) and was flourishing the razor about her face, in imitation of the motions of a barber. The daughter lay prostrate and motionless; she had swooned. The screams and struggles of the old lady (during which the hair was torn from her head) had the effect of changing the probably pacific purposes of the Ourang-Outang into those of wrath. With one determined sweep of its muscular arm it nearly severed her head from her body. The sight of blood inflamed its anger into phrenzy. Gnashing its teeth, and flashing fire from its eyes, it flew upon the body of the girl, and imbedded its fearful talons in her throat, retaining its grasp until she expired.²¹²

In der Illustration dagegen ist nichts von dem Überlebenskampf der älteren Frau mit dem Ungeheuer zu erkennen. Die gewaltsamen Details wie das Haareziehen und die Enthauptung scheinen Kubin nicht sonderlich interessiert zu haben. In dieser Entfernung von der literarischen Quelle geht er sogar noch einen Schritt weiter, indem er das Sujet verschiebt oder zumindest erweitert: Die brutale Mord-Szene wird bei ihm zu einer Vergewaltigung. Ein übergroßer Affe, der dem Betrachtenden frontal gegenübersteht, umschlingt eine Frau von hinten und scheint im Begriff zu sein, sie zu verschlingen. Seine riesige linke Pranke greift in den Schambereich der Frau, der andere Arm verdeckt fast gänzlich ihre Brüste. Das aufgerissene Maul, welches durch die beiden spitzen Eckzähne fast vampirische Züge aufweist, beginnt gerade sich den Kopf der Frau einzuverleiben. Die Monstrosität des Affen wird besonders in seinen überdimensionierten Beinen und Füßen deutlich. Wie ein allverzehrender Schatten legt sich seine Figur um die leblose hängende Frau. Der Kontrast zwischen der weißen, glatten

²¹² Poe, E. A.: *The Murders in the Rue Morgue*, 1978, S. 566-567.

Haut und dem tiefschwarzen Fell des Ungeheuers bildet die dominanteste Dynamik des Blattes. Der Körper der Frau ist völlig passiv in sich zusammengesunken, was gepaart mit der Verdeckung des Schambereichs und der Brüste ihre sexuelle Unschuld besonders hervorhebt – eine Unschuld, die ihr der Affe mit Gewalt entreißt. Das Verschlingen ihres Körpers ist eindeutig als Substituierung des Geschlechtsakts zu verstehen,²¹³ eine Idee, die sich schon zuvor in Kubins Arbeiten findet, etwa in *Die Verfluchten* von 1905. Die Animalisierung von Sexualität durchzieht das gesamte Werk des Grafikers, besonders in seinen frühen Blätter erscheint immer wieder die kontrastreiche Darstellung einer animalischen, gewaltsamen Sexualität, der häufig eine Frau zum Opfer fällt. In *Die Entlobung*, eine weitere Persiflage über Kubin, die 1902 in der Zeitschrift *Simplicissimus* erschien, bringt Korfiz Holm die Faszination des berühmten Künstlers mit diesem Sujet auf den Punkt:

Um eine grausliche Idee war der Künstler nie verlegen. „Climakterium“ wäre ein guter Titel dafür. Die Gräfin als Akt (hier grinste er innerlich), um sie herum allerlei bestialische Ungeheuer, die sie mit sonderbaren Folterwerkzeugen malträtierten. Na, das ergab sich ja von selbst. Das konnte er.²¹⁴

Während die weibliche Sexualität oftmals in Form von Schlangen oder Spinnen in Szene gesetzt wird, dient bei Kubin ausschließlich der Affe zur Repräsentation des männlichen Sexualtriebs. So auch in *Der Affe* (Abb. 39), das Blatt, welches unverkennbar als Vorlage für die *Rue Morgue* Illustration diente. Diese Grafik von 1903/1904 zeugt noch von der Vermeidung von Leerstellen auf dem Papier und ist technisch typisch für den jungen Künstler. Der gesamte Hintergrund ist laviert und gespritzt. Abstufungen in der Dichte der Lavierung bringen eine gewisse Dynamik in die ansonsten leere Fläche. Auf einem durch ein paar Konturen angedeuteten Hügel steht ein Affe, der den Körper einer weiblichen Figur umklammert. Wie bei der Illustration bedeckt seine linke Pranke den Schambereich der Frau, doch seine rechte Hand legt sich um ihren Bauch, so dass die Brüste diesmal freigelegt sind. Das frühe Blatt ist dadurch erotisch deutlich stärker aufgeladen. In Verbindung mit der Unkonkretheit des abstrakten Raums dominiert dabei der symbolische und phantastische Charakter der Grafik. Die Illustration von 1909 ist zwar keineswegs naturalistisch, aber sie wurzelt doch deutlich mehr in der brutalen Realität der sexuellen Gewalt. Das liegt wesentlich an dem Abmildern des erotischen Elements, der konkreten räumliche Verortung der Szene und an der etwas trockeneren und nüchternen Wirkung der Feder. Jedenfalls kommt in Kubins kompromissloser Direktheit die

²¹³ Lettner, N., 2024, S. 25.

²¹⁴ Holm, K., 1902, S. 354.

trost- und hoffnungslose Brutalität sexueller Gewalt in der Illustration viel stärker zum Ausdruck.

Für den Künstler ging die Auseinandersetzung mit dem Motiv des Affens aber noch darüber hinaus. So hat er wohl zeitweise sogar einen Affen als Haustier gehalten²¹⁵, und in anderen seiner Arbeiten kommt das Tier als teils ironische, teils selbstkritische Substitution für den Menschen zum Einsatz. Blätter wie *Wissenschaft* (Abb. 40) aus der Webermappe hinterfragen die Bedeutung menschlicher Erkenntnis. Vermutlich war es auch das Dilemma „*der (moralischen) Bewertung zweier Tötungen [...], [durch einen] meuchelnden Orang-Utan in Edgar Allan Poes Morde in der Rue Morgue*“²¹⁶, die für Kubin einen Reiz der Erzählung ausmachte. Dass Poes Orang-Utan mit seiner Rasierklingen-Mordwaffe offensichtlich eine direkte Vorlage für die Affenfigur Giovanni Battista, einem Barbiergesellen aus *Die Andere Seite* war, belegt erneut, welchen Einfluss Poes Erzählung auf ihn ausübte. Tatsächlich gibt es auch in Kubins Roman eine, wenn auch weit harmlosere Szene, in der der Affe eine Frau angreift und danach, wie Poes Orang-Utan, aus dem Fenster flüchtet und eine Rinne hinabrutscht.

Kubin schreibt sich mit seiner Behandlung der Figur des Affen in eine lange (kultur-)historische Tradition ein. Besonders in der christlichen Symbolik werden dem Affen „Sünden“ wie Wollust, Geiz und Eitelkeit zugeschrieben.²¹⁷ Aufgrund seines mimetischen Talents dient das Tier häufig auch als Ebenbild für den Künstler: „Aus der Fähigkeit des Affen, menschliches Tun und Treiben ‚nachzuäffen‘ entstand die Bezeichnung des die Natur nachahmenden Künstlers als ‚Affe Gottes.‘“²¹⁸ Auf dieses Näheverhältnis zwischen Affe und Künstler spielt Kubin auch in seinem Roman an: „Es ging vorzüglich, meine Frau befreundete sich richtig mit dem gelehrigen Tier; Nur an den Zeichentisch durfte er nicht, da hiess es aufpassen, denn er fühlte sich selbst so ein wenig als Künstler, wollte nachhelfen, ausbessern.“²¹⁹

5.2.3. Mutter- und Schwangerschaft

Wie bereits zu Beginn dieses Kapitels erwähnt, ist Weinigers Konzeption der todbringenden Frau untrennbar mit Schwangerschaft und Geburt verbunden. Diese misogynen Vorstellung hat bei Kubin einen prägenden Eindruck hinterlassen. So lässt sich die Grafik *Das Ei* von 1901/02

²¹⁵ Jansen, H., 2011, S. 199.

²¹⁶ Ibid.

²¹⁷ Ibid., S. 197.

²¹⁸ List, C., 1993, S. 210.

²¹⁹ Kubin, A., 2014, S. 92.

(Abb. 41) als eine direkte Auseinandersetzung damit lesen. Dargestellt ist ein Mischwesen zwischen Skelett und hochschwangerer Frau, welches reptilien- oder insektenhafte Züge trägt. Der überdimensionierte Bauch steht als Sinnbild der Fruchtbarkeit im krassen Kontrast zu den fehlenden Brüsten, an deren Stelle nur ein Knochengerippe erkennbar ist. Das klaffende Grab neben der Figur wirkt wie die düstere Vorahnung eines fatalen Schicksals des noch ungeborenen Kindes. Dunkel im Hintergrund lässt sich die Statur eines Mannes mit Spitzbart erkennen, der einen Stab in der Hand trägt. Trotz seiner Versteinerung lässt sich der Eindruck nicht leugnen, dass er eine gewisse Macht über das schwangere Mischwesen auszuüben scheint – eine Kraft, die buchstäblich in den Schatten lauert und ihren lebensbringenden sowie -nehmenden Bann ausübt. Die „weibliche Fruchtbarkeit [wird also nicht nur] dämonisiert“²²⁰ sondern dem Frau-Mischwesen wird in ihrem passiv-besessenen Zustand jegliche Form der Selbstbestimmtheit abgesprochen. Als Todbringendes ist jegliches Weibliche für Kubin nicht nur Gefahr für die, auch eigene, Männlichkeit, sondern auch für das Leben an sich. Man könnte denken, dass die häufige bildnerische Auseinandersetzung mit der Schwangerschaft die lebensschaffende Qualität des Weiblichen Geschlechts evoziert, aber Kubin dreht diese Konnotation um und bringt Schwangerschaft in eine direkte Verbindung mit dem Tod.

Immer wieder wird in Kubins Frühwerk die Frau in hybrider Form mit einem Tier verschmolzen und als monströses Ungeheuer präsentiert. Neben dieser „Hybridisierung“, gibt es noch zwei weitere Formen der „Monstergenese“ nach Lettner: „Die Deformation, also die von Normen abweichende Gestalt des Körpers oder eines Körperteils. [...] [Sowie die] Transformation, das heißt eine permanent dräuende Veränderung der Gestalt und eine Verunsicherung der Körper-, Geschlechter- und Gattungsgrenzen“.²²¹ All diese Formen macht sich Kubin in seinen Darstellungen von sowohl männlichen, aber doch hauptsächlich weiblichen Figuren zu nutze. Spezifisch schwangere Frauen dienen dabei dem Künstler als Inbegriff aller Monstrosität.

Sicherlich kann man den Ursprung dieser Obsession in den frühen traumatischen Erfahrungen Kubins suchen und finden, auch hier lassen sich jedoch Parallelen zu Poes Werk ausmachen, dessen Frauenfiguren nicht nur häufig Opfer männlicher Gewalt sind, sondern in dessen Erzählungen sich darüber hinaus immer wieder ein ähnlich komplexes Verhältnis zu Mutter- und Schwangerschaft herauslesen lässt. Erneut zeigt sich eine biographische Parallele der beiden Künstler, denn auch Poe hat seine Mutter durch eine schwere Krankheit in frühem Kindesalter

²²⁰ Lettner, N., 2024, S. 30

²²¹ Ibid.

verloren. Ähnlich wie bei Kubin wird bei ihm eine nekrophile Obsession mit weiblichen Figuren deutlich, die direkt mit der Zeugungskraft der Frau verwoben ist. Bereits in der frühen Erzählung *The Assignation* evoziert Poe das Bild der todbringenden Mutter: „A child, slipping from the arms of its own mother, had fallen from an upper window of the lofty structure into the deep and dim canal. The quiet waters had closed placidly over their victim“²²². Dass es sich dabei um ein neugeborenes Kind handelt, wird durch den Schrei einer Frau, den der Protagonist kurz zuvor hört, impliziert: „But as my gondola arrived opposite the mouth of the canal San Marco, a female voice from its recesses broke suddenly upon the night, in one wild, hysterical, and long continued shriek.“²²³ Auch die Positionierung der Figur an der Öffnung des Kanals lässt an eine Kindesgeburt denken. Kubin hat diese Erzählung im Jahr 1910 illustriert. Die erste von zwei Illustrationen (Abb. 42) zeigt zunächst nicht sonderlich viel: Eine schwarze Gondel, die sich von rechts in das Bild schiebt und in eine Kanalöffnung einzubiegen scheint. Die helle weiße Seufzerbrücke bildet einen starken Kontrast zu der Schwärze der Gondel und sticht auch aufgrund der zentralen Position in der Illustration sofort in Auge. Dient sie Kubin nur als markantes Merkmal in der Darstellung Venedigs? Oder wird hier durch die Assoziation mit Casanova auf die für die Erzählung zentrale, außereheliche Beziehung angespielt? Kubin könnte mit dem Motiv auch an der historischen Bedeutung der Brücke Gefallen gefunden haben, denn zum Tode Verurteilte mussten diese Brücke auf dem Weg zu ihrer Hinrichtung queren. Die damit assoziierten Seufzer und Schmerzenschreie könnte man als eine Evokation des Schreis deuten, den Poes Erzähler in der Nacht hört. Die besondere visuelle Hervorhebung der Brücke in der Illustration wirkt ähnlich. Wie ein Schrei, der die Ruhe der Nacht zerreißt, sprengt die Brücke mit ihrer Klar- und Helligkeit das düster-dunkle Liniengespinnst des Blattes. Ob Kubin dabei die Interpretation der Textpassage als Geburtsszene gar versteckt verbildlichen wollte, kann nicht abschließend bestimmt werden. Dass es sich bei Poe aber genau darum handeln muss, macht der Sturz des Kindes in den Abgrund des tiefen Kanals anschaulich, der die tödliche Inversion einer Geburt – ganz nach Kubins Geschmack – darstellt.²²⁴ Zudem wird in der Figur der Mutter, die statuenhaft in die Ferne starrt und sich nicht für das Schicksal ihres Kindes zu interessieren scheint, die Passivität vieler weiblicher Figuren Poes explizit – eine

²²² Poe, E. A.: *The Assignation*, 1978, S. 151.

²²³ Ibid.

²²⁴ Keetley, D., 2005, S. 3.

Passivität, die sich auch in den Darstellungen Kubins äußert, in denen Frauen vielmals als hilflose Opfer vor allem sexueller Gewalt inszeniert werden.

Morella ist die einzige Erzählung Poes, die explizit von einer Schwangerschaft handelt. Auch hier, wie in vielen von Poes Geschichten, erinnert die Beziehung zwischen dem männlichen Protagonisten und seiner Frau weniger an ein eheliches als an ein Mutter-Sohn-Verhältnis. Dies äußert sich vor allem in der Abwesenheit jeglichen romantisch-erotischen Elements sowie in der Exklusivität der Beziehung, die an eine obsessive Hyperfixierung des männlichen Protagonisten auf *Morella* grenzt:

my soul, from our first meeting, burned with fires it had never before known; but the fires were not of Eros, and bitter and tormenting to my spirit was the gradual conviction that I could in no manner define their unusual meaning, or regulate their vague intensity. Yet we met; and fate bound us together at the altar; and I never spoke of passion, nor thought of love. She, however, shunned society, and, attaching herself to me alone, rendered me happy. It is a happiness to wonder; - it is a happiness to dream²²⁵

Dawn Keetley argumentiert, dass der Protagonist in seiner Fokussierung auf einzelne Körperteile wie Augen oder Hände die Frau nie als eigenständiges Individuum sieht. Darin ähnele er einem Säugling, der die Mutter genauso wenig als eine ganze Person wahrnehme.²²⁶ Eine potenzielle Schwangerschaft würde diese exklusive Beziehung gefährden, weshalb die männlichen Figuren Poes in einen Strudel der Sexualverdrängung, des Hasses und der Aggression geraten, der so weit führt, dass sie der Frau den Tod wünschen und in manchen Fällen selbst zu Mördern werden. Der Erzähler in *Morella* etwa ist der Ansicht, dass seine Frau unter einem Bann stehe und kann sich ihren Zustand nur durch eine Krankheit erklären. Sie wird für ihn widerlich und abstoßend und er kann ihre Berührungen und Blicke nicht mehr ertragen, bis er sich schließlich ihr Ende wünscht: „Shall I then say that I longed with an earnest and consuming desire for the moment of *Morella*'s decease? I did;“ *Morella* stirbt kurz darauf tatsächlich, aber gebärt in unerklärlicher Weise noch ihre Tochter. Wie bei Kubins *Ei* wird der Tod unzertrennbar mit der Geburt verwoben, was in dem Ausspruch der Sterbenden seinen Höhepunkt findet: “I am dying, yet shall I live.”²²⁷

Während bei *Morella* Tod und Geburt nebeneinander und kontrastierend eingesetzt werden, sind diese Grenzen in der Erzählung *Berenice* gänzlich aufgehoben. Auch hier wird die Schwangerschaft von dem Erzähler verdrängt und durch eine Krankheit substituiert. Dabei kommt

²²⁵ Poe, E. A.: *Morella*, 1978, S. 229.

²²⁶ Keetley, D., 2005, S.4.

²²⁷ Poe, E. A.: *Morella*, 1978, S. 228.

nicht nur die Abscheu des Erzählers gegenüber der Schwangerschaft seiner Frau zum Ausdruck, auch wird Benices Identität ganz grundsätzlich in Frage gestellt:

Disease — a fatal disease, fell like the simoon upon her frame; and, even while I gazed upon her, the spirit of change swept over her, pervading her mind, her habits, and her character, and, in a manner the most subtle and terrible, disturbing even the identity of her person! Alas! The destroyer came and went! — and the victim — where is she? I knew her not — or knew her no longer as Berenicë!²²⁸

Später, als Berenice dem Erzähler fast wie ein Geist erscheint, wird dessen Angst und Erschrockenheit vor dem Erscheinungsbild seiner Frau deutlich:

Was it my own excited imagination — or the misty influence of the atmosphere — or the uncertain twilight of the chamber — or the gray draperies which fell around her figure — that caused in it so vacillating and indistinct an outline? I could not tell. She spoke no word; and I — not for worlds could I have uttered a syllable. An icy chill ran through my frame; a sense of insufferable anxiety oppressed me; a consuming curiosity pervaded my soul; and, sinking back upon the chair, I remained for some time breathless and motionless, with my eyes riveted upon her person²²⁹

Kubins Illustration (Abb. 43) dieser Textpassage lässt nicht eindeutig erkennen, dass er den Subtext einer Schwangerschaft mitgelesen hat oder darstellen wollte. Einzig die Vase, die auf dem Kaminsims zu erkennen ist, könnte als Fruchtbarkeitssymbol gelesen werden. Vor dem Hintergrund der sonst vielfach expliziten, grotesken und drastischen Behandlungen des Themas bei Kubin, wäre dies allerdings eine untypische Symbolisierung. Trotzdem ist es bemerkenswert, dass er gerade diese schreckensbringende Erscheinung graphisch festgehalten hat. Die insgesamt textnahe Darstellung zeigt Berenice mit eingefallenem Gesicht und leeren Augen, schlaffen Schultern und einer merkwürdigen, unnatürlich angewinkelten Hand leichenhaft umherwandeln. Der Erzähler sitzt, dem Betrachtenden den Rücken zugekehrt, in einem Sessel, dessen Armlehne er in seinem Zustand der Angst fest umklammert. In einem entscheidenden Punkt weicht Kubin von der literarischen Vorlage ab: Während der Umriss der Figur von Berenice im Text ungreifbar oszilliert, ist sie in der Illustration ganz konkret gehalten und sticht gerade in ihrer Deutlichkeit besonders hervor. Ganz klar setzt sie sich durch ihre Helligkeit von dem dunklen Hintergrund ab, der durch dicke, enggehaltene Schrägschraffuren angedeutet wird. Die Figur des Erzählers im Vordergrund ist zwar auch noch eindeutig auszumachen, aber dadurch, dass sie im Schatten sitzt und sich wegdreht, wird der gesamte Fokus auf Berenice gelenkt. Durch den Verzicht auf die Ambiguität des Textes und die volle

²²⁸ Poe, E. A.: *Berenice*, 1978, S. 211.

²²⁹ *Ibid.*, S. 214.

Fokussierung auf Berenices Erscheinung, gelingt es Kubin, die fesselnde und graueneinflößende Wirkung, die die Figur auf den Erzähler ausübt, ins Bildliche zu übersetzen.

Die Todesszene von Berenice lässt sich auch als Geburtsszene lesen. Der Protagonist sitzt wartend in seiner Bibliothek (Abb. 44), bis endlich eine Bedienstete kommt und von den Geschehnissen berichtet: “She had been seized with epilepsy in the early morning, and now, at the closing in of the night, the grave was ready for its tenant, and all the preparations for the burial were completed.”²³⁰ In der darauffolgenden Nacht erschüttert ein Schrei aus dem Grab den gesamten Haushalt und kurz darauf bestätigt sich, dass Berenice lebend begraben wurde: „he whispered me of a violated grave — of a disfigured body enshrouded, yet still breathing — still palpitating — *still alive!*“²³¹ Aber nicht nur die epileptischen Anfälle, der Schrei und die Deformation des umhüllten Körpers deuten auf Schwangerschaft und Geburt hin. Auch die blutbefleckte Kleidung des Protagonisten sowie die Abdrücke von menschlichen Bissen auf seiner Hand lassen diese Vermutung zu. Denn der Erzähler leidet unter einer Obsession mit Berenices Zähnen, welche er am Ende der Erzählung, auf unerklärliche Weise, in einer Box findet. Keetley erkennt hierin eine eindeutige Anspielung auf eine Geburt, zumal Zahnverlust bei schwangeren Frauen ein weitverbreitetes Symptom in den Südstaaten um 1830 war.²³² Ob und wie es zu einer Entbindung oder sogar einer Schöndung von Berenices Körper durch den wahnsinnigen Erzähler kam, lässt der Text offen. Die Stelle wird leergelassen und der Erzähler erschließt sich die Geschehnisse auf Basis der oben angeführten Indizien.

Kubin entfernt sich in der letzten Illustration (Abb. 45) der Erzählung von der Vorlage und stellt die im Text offen gelassene Szene der Verstümmelung bildlich dar. Dabei lässt sich der Erzähler im Akt des Zähneziehens erkennen. Kniend über Berenices Kopf gebeugt, greift er mit seinen Händen ins Gesicht oder gar in den Mund seines Opfers hinein. Ihr Körper liegt leblos dar, wobei ihre leicht gespreizten, angewinkelten und erhöhten Beine noch halb im Sarg verschwinden. Die sich daraus ergebende Stellung ihres Unterleibs ruft die Erinnerung an eine Gebärdenposition hervor. Folgen wir nun Keetleys These, dass das Ziehen der Zähne, also das Entfernen eines Körperteils aus einer Körperöffnung, in all seiner Leiblichkeit und Schmerzhaftigkeit als Substitution für das Gebären dient, lässt sich auch Kubins Illustration als Darstellung einer Geburt lesen. Umso passender ist es, dass sich Berenices Unterleib in Richtung Sarg

²³⁰ Ibid., S. 217.

²³¹ Ibid., S. 218. (Hervorhebung im Original)

²³² Keetley, D., 2005, S. 7.

öffnet. Wie bei dem Blatt *Neues Leben* (Abb. 46) wird hier die Geburt untrennbar mit dem Tod verstrickt.

Gehen wir nun noch ein paar Schritte zurück und betrachten alle Illustrationen der Erzählung (Abb. 47) als eine stetig zulaufende Steigerung zu dem Moment der Leichenschändung beziehungsweise der Geburt, fallen noch weitere Details auf. Die ersten drei Illustrationen weisen allesamt eine Art der Öffnung auf. Sei es der Vorhang in der Bibliothek, der an das weibliche Geschlechtsorgan erinnert, oder der Kamin auf der linken Seite der zweiten Illustration, der sich in die Tiefe erstreckt. In der dritten Illustration wird Berenices Sarg in ihre Gruft getragen. Hier ist die Konnotation des Geschlechtsakts und der Penetration kaum zu übersehen. Der Sarg als phallusartige, längliche Kiste wird ausgehend von dem Lendenbereich der Figur am linken Bildrand von vier Männern schräg hinab in das Loch in den Boden gesenkt, beziehungsweise geschoben. So könnte die Darstellung eine Anspielung auf eine sexuelle Penetration sein und zugleich die Assoziation des Geburtskanals hervorrufen. Im zweiten Fall tritt der Sarg an die Stelle des Embryos, was eine weitere Verquickung von Geburt und Tod bedeutet.

Möchte man einer derart zugespitzten Interpretation nicht folgen, so lässt sich doch insgesamt eine klare Steigerung von Körperlichkeit über die vier Illustrationen erkennen. Die erste Illustration ist noch gänzlich figurenlos. Lediglich im Hintergrund und an der Seite lassen sich Porträtgemälde oder kleine Statuetten ausmachen. Das zweite Blatt zeigt die geisterhafte Erscheinung Berenices. Während der Text mit der Ungreifbarkeit ihres Körpers und dessen Konturen spielt, stellt Kubin vor allem die Leblosigkeit der weiblichen Figur in den Vordergrund. Die starre Haltung und ihr eingefallenes Gesicht erinnern an eine wiederauferstandene Tote. Die Figur des Erzählers, die durch den gedrehten Oberkörper etwas mehr Dynamik in die Grafik bringt, drückt doch in erster Linie sein psychologisch-emotionales Entsetzen aus. Mit den vier Sargträgern in der dritten Illustration verdoppelt sich nicht nur die Figurenanzahl, auch ihre physischen Anstrengungen, kniend und hebend, verstärken den Eindruck des Körperlichen. Überhaupt lassen die Bewegung des Tragens erstmals eine physische Handlung in den Illustrationen erkennen. Der bereits aufgezeigte penetrative Charakter des Sargs, wenn nicht direkt leiblich, weist doch auf ein gewisses Entstehungspotential eines neuen Körpers und Lebens hin. Die Darstellung der Grabschändung und Verstümmelung in der letzten Illustration bildet dann den Höhepunkt der Körperlichkeit. Hat Kubin zuvor noch die in erster Linie Motorische und damit Handlungspotential der Figuren dargestellt, wird nun die körperliche

Empfindung zum zentralen Element des Blattes. Der Schmerz, den Berenice spüren muss, während ihr die Zähne gezogen werden, wird für den Betrachtenden leiblich nachvollziehbar. Trotz all dieser Hinweise lässt sich auch hier nicht endgültig behaupten, Kubin habe Schwangerschaft und Geburt illustrativ festhalten wollen. Und doch bildet gerade die Entwicklung hin zum Körperlichen in den Illustrationen eine interessante Parallele.

Neben all den Gemeinsamkeiten ist noch auf einen entscheidenden Unterschied zwischen Poe und Kubin hinzuweisen. Während bei Ersterem stets die Perspektive der Figur des Erzählers eingenommen wird, lässt sich nicht schlussfolgern, dass Poe selbst eine derartig abstoßende Haltung gegenüber schwangeren Frauen vertreten hat. Man könnte sogar wie Keetley argumentieren, dass er in seinen Texten und seinen männlichen Protagonisten die prädominante Vorstellung der Mutterrolle seiner Zeit widerspiegeln und kommentieren wollte.²³³ Allerdings hat Poe das Thema immer wieder und in einem Ausmaß aufgegriffen und verarbeitet, dass sich schon eine eindeutige Tendenz zur Obsession offenbart, die sich als weitaus komplexer und ambivalenter entpuppt und über reine Gesellschaftskritik hinausreicht. Bei Kubins Illustrationen fehlt diese Verschiebung der Perspektive auf eine fiktive Figur schon allein auf Grund der medialen Übersetzung ins Bildliche und dem damit einhergehenden Wegfallen des Erzählers. Dieses Fehlen der Vermittlerinstanz kann aber allein nicht als Argument dienen, um Kubins Verhältnis zur Weiblichkeit mit den offen misogynen Inhalten seiner Darstellungen gleichzusetzen. Und doch hat er in seinen autobiographischen Texten immer wieder auf die enge Verwobenheit seines Selbst und seiner Kunst hingewiesen. Ob und wie weit er persönlich tatsächlich von diesem frauenfeindlichen Weltbild überzeugt war, lässt sich kaum beantworten. Unbestritten ist jedoch, dass Kubin diese Ideen für die Selbstinszenierung seiner eigenen, öffentlichen Persona nutzte, rezipierte und schlussendlich auch repräsentierte.

6. Conclusio

Das Ziel dieser Arbeit war es, anhand von Kubins Illustrationen zu den Werken Edgar Allan Poes, die Wirkung des US-amerikanischen Autors auf den österreichischen Zeichenkünstler zu untersuchen. Dabei wurden einerseits die Illustrationen direkt mit dem Text verglichen und komparativ untersucht, aber darüberhinausgehend auch der Frage auf den Grund gegangen, welche Bedeutung Poes Weltbild, sowie dessen Image für Kubin hatte, der bereits von Beginn

²³³ Ibid., S. 9-10.

seiner künstlerischen Tätigkeit an die Inszenierung sowie die Vermarktung seiner öffentlichen Persona vorantrieb. In diesem Rahmen wurden zudem auch die Unterschiede des jeweiligen Zeitgeists herausgearbeitet, welche sich direkt und indirekt in den Vorstellungen, sowie dem künstlerischen Output niedergeschlagen haben.

Die Poe-Lektüre begleitete Kubin bereits seit seiner frühen Jugend und besonders die schauerhaft-groteske Bildlichkeit der Erzählungen haben seine Bildsprache nachhaltig geprägt und auch Kubins Roman *Die Andere Seite* maßgebend beeinflusst. Die Faszination mit Leichen und tierisch-dämonischen Ungeheuern ist bei beiden Künstlern omnipräsent und ist ausschlaggebend für den Ruf ihres düsteren, makaberen und obszönen Werks. Darüber hinaus bilden verschiedene dualistische Konzeptionen die Basis ihrer Weltanschauungen, welche in ihren künstlerischen und literarischen Werken verhandelt werden. Das Austangieren von unterschiedlichen Polaritäten führt zwangsläufig immer wieder zu Widersprüchlichkeiten, die jedoch nicht als Fehler, sondern vielmehr als integraler Teil der Werke zu verstehen sind und deren Vieldeutigkeit konstituiert. Beide Künstler haben in mehreren, teils widersprüchlichen, theoretischen Texten ihr Weltbild und die daraus resultierende ästhetische Vorstellungen ausbreitet. Gewisse Themen und Motive dienen in beiden Werken als künstlerische Umsetzung dieser Vorstellungen. Exemplarisch wurde dafür die Bedeutung des Traums für Kubin als auch Poe untersucht. Dabei wurde offensichtlich, dass sie sich anhand dieses Motivs mit Fragen der Wahrnehmung von Welt und Realität auseinandersetzen konnten. Die Analyse hat hier gezeigt, dass gerade der Zustand zwischen Wachsein und Träumen für das Schaffen beider Künstler fruchtbar war, da sich hier das Rauschhafte und Konzentrierte vereinen konnten. Für Poe birgt er zudem das Potenzial einer über die profane Existenz hinausreichenden Offenbarung. Und auch Kubin sieht in dem Wechselspiel zwischen Bewusstsein und Selbstauflösung eine existenzielle Kraft. Besonders die oszillierende Wahrnehmung des Bewusstseins in diesem „zwitterigen Dämmerbereich“ spielt für beide eine zentrale Rolle und wird immer wieder in der Ambivalenz und Ungreifbarkeit ihrer Werke umgesetzt.

Anhand der 1918 entstandenen Illustrationen zu *The Narrative of Gordon Pym* wurde aufgezeigt, dass Kubin durch das dichte Liniennetz seiner „Psychographik“ das Unkenntlichmachen des Dargestellten strategisch einsetzt und die Ungreifbarkeit des Textes so stilistisch umsetzt und visuell vermittelt. Diese Ambivalenz des Dargestellten lässt die Grenzen zwischen Schraffur und Kontur, Figürlichkeit und Abstraktion stark verschwimmen und führt somit zu einer unauflösbaren Vermengung von Polaritäten. In der Version von 1930 gewinnen die

Zeichnungen wiederum an Klarheit und Deutlichkeit und es lässt sich eine Rückkehr zur Flüchtigkeit, wie sie bereits das Frühwerk Kubins kennzeichnet, ausmachen. Hier steht nun vor allem die Trennung und Unvereinbarkeit von Gegensätzlichkeiten im Fokus, die sich auch in der verstärkten Schwarz-Weiß Wirkung der Illustrationen äußert. Diese zwei Ansätze stehen in einer letztlich unauflösbaren, für den Künstler aber hochproduktiven Spannung; besonders die Herausforderung einer ästhetischen Umsetzung des Abgrunds, der sich zwischen zwei Polen auftut, regte ihn wiederholt zu neuen Konzeptionen an.

Der Abgrund ist mit seiner erhabenen Wirkung ein weiteres Motiv von entscheidender Bedeutung für beide Künstler. Seine Absolutheit und Omnipotenz strahlt dabei eine enorme Anziehungskraft aus, welche jedoch auch existenzbedrohend ist. In der Kunst erkennen beide die einzige Möglichkeit, in den Abgrund zu blicken und diesen auch zu vermitteln, ohne daran zu Grunde zu gehen. Kubins wiederkehrende Beschäftigung mit Angst, Gewalt und Tod wurde vor diesem Hintergrund auch als eine von Grund auf lebens- und existenzbejahende Weltanschauung gedeutet. Ein Brief an Anton Steinhart aus dem Jahr 1933 belegt, wie wichtig ihm die Zuwendung zum Leben war:

Eines der Überwindungsmittel, auch der Künstler, über die Misere ist der Humor. Man soll lachen über den tausendfachen Dreck, über die penetranten Lumpereien, die an uns vorbeipassieren; aus diesem halbverwesten Misthaufen mit magischem Humor unsere feinen Dinge ziehen und eben doch versuchen, ernsten Willens das Wunder des Lebens in sich wach zu halten.²³⁴

Dass die Forschung allerdings immer wieder seinen vermeintlichen Pessimismus als Urquell des düsteren Werks nennt, rührt wohl vor allem auch daher, dass Kubin sich sehr früh als leidender Künstler inszenierte. Die Betrachtung seiner medialen und künstlerischen Inszenierungspraktiken wie der von Baudelaire inspirierte Auftritt zu Münchener Zeiten, der stilisierten Selbstmordbrief an seine Schwester sowie die autobiographischen Schriften machte ihn als durchaus zeittypische Künstlerfigur erkennbar, in dessen Leben sich „Farce und Tragödie [...] nicht nur einmal unscheidbar überlagern.“²³⁵ Das Leiden Kubins darf dabei keineswegs als reine Pose abgetan werden, gleichwohl wusste er genau, wie er sich seine pathologischen Eigenschaften zu nutzen machen konnte: „Da kommen die Psychoanalytiker und wollen mir

²³⁴ Kubin, A., 1964, S. 27-28.

²³⁵ Brunn, C., 2002. S.90.

meine Angst nehmen. Aber' – Kubin lächelt mit gelinder Selbstironie – ‚die Angst ist ja mein Kapital! Ich gäbe sie nicht her, selbst wenn ich könnte.‘²³⁶

Neben der von Baudelaire vermittelten, idealen romantischen Künstlerfigur Poe, die für Kubin als Vorbild für sein Auftreten diente, bildete das im Fin de Siècle allgegenwärtige Gedankengut Nietzsches einen weiteren bedeutsamen Faktor. In der Untersuchung der Auseinandersetzung Kubins mit dem Philosophen hat sich ein weiteres Mal gezeigt, wie schwierig es ist, zwischen dem genuinen Interesse an den Ideen Nietzsches und der bewussten Selbstinszenierung Kubins zu unterscheiden. Wie bei der Kunstfigur Poe, war die Figur Nietzsche für den belesenen Kubin sicherlich mindestens genauso prägend wie dessen Philosophie.

Neben Nietzsche war es auch Otto Weiniger, dessen weitverbreitetes misogynies Weltbild Kubin mit Blick auf seinen Umgang mit Weiblichkeit maßgeblich beeinflusste. Die zweite Illustration für *The Murders in the Rue Morgue* diente als Ausgangspunkt, um auf die animalisch-sexuellen Darstellungen des Frühwerks näher einzugehen. Wenngleich Kubin die Faszination für weibliche Leichen mit Poe teilt, steht bei ihm weniger der melancholische Verlust von Schönheit im Zentrum als die Abgründigkeit des menschlichen Sexualtriebs. In diesem Kontext konnte eine Entwicklung von Kubins Frauendarstellung im Vergleich zu seinem Frühwerk herausgearbeitet werden. Das erotische Element ist in der Illustration stark abgeschwächt und auch die perverse Lust, die in dem Werk *Der Affe* noch unverkennbar zum Ausdruck kommt, lässt sich nun nicht mehr so deutlich nachvollziehen.

Im Rahmen einer komparativen Analyse hat sich schließlich gezeigt, dass sich beide Künstler immer wieder mit der Thematik der Schwangerschaft auseinandergesetzt haben. Die Schwangere wird in den Erzählungen Poes, die meistens aus der Perspektive des männlichen Protagonisten erzählt werden, als krank und besessen dargestellt. Auch für Kubin wird sie, in Phantasmen körperlichen Trans- und Deformation, als ultimative Monstrosität inszeniert. Dabei finden sich in beiden Werken wiederholt Momente der Umkehrung und Vermischung von Geburt und Tod. Während die Erzählungen Poes allerdings noch als Kritik einer infantilen männlichen Obsession mit ihren Partnerinnen gelesen werden können²³⁷, drückt sich in Kubins Kunst vor allem eine Faszination mit den misogynen Ideen Weinigers und Schopenhauers aus. Der Vergleich der Illustrationen mit den Texten hat gezeigt, dass Kubin an den Medienwechsel in sehr unterschiedlicher Weise herangegangen ist. Teils hat er das Gelesene visuell übersetzt

²³⁶ Piper, R., 1950, S.215.

²³⁷ Keetley, D. 2005, S. 11.

und detailgetreu wiedergegeben, oft hat er die Vorlage durch neue Perspektiven und Abweichungen ergänzt oder ihr gar entgegengewirkt. Trotz dieser intensiven Auseinandersetzung mit den Texten Poes ist der idiosynkratische Stil Kubins in jeder seiner Illustrationen präsent, und gerade deshalb funktionieren sie auch isoliert vom Text.

Eine besondere Herausforderung einer solchen vergleichenden Arbeit liegt in dem großen Umfang der Werke beider Künstler begründet. Die Untersuchung der Bedeutung Poes für Kubin konnte hier nur an einzelnen, repräsentativ scheinenden Illustrationen durchgeführt werden, und kann daher selbstverständlich nicht den Anspruch haben, den Themenkomplex abschließend bearbeitet zu haben. Die Auseinandersetzung wird überdies durch den Umstand erschwert, dass sowohl Poe als auch Kubin als überlebensgroße Kunstfiguren durch ihre Selbstinszenierung – aber auch durch Darstellungen anderer – immer wieder verklärt und romantisiert wurden, sodass der Kontakt mit ihrem Werk stets von einer Reihe von Vorannahmen begleitet wird. Beispielsweise, dass Kubins Werk durchgehend Ausdruck seines pessimistischen Weltbilds sei. Selbst in der Negation bleiben diese Vorannahmen als Bezugspunkte präsent, und die Analyse von Quellen und der Einbezug von (auto)biographischen Überlieferungen stellte sich als eine Gratwanderung zwischen kritischem Hinterfragen und reflektiertem „Glaubenschenken“ dar. Wo die Grenze gezogen werden muss, ist dabei nicht immer eindeutig, und konnte auch in dieser Arbeit nicht an jeder Stelle endgültig entschieden werden. Die Spannungen, die sich dabei herauskristallisierten, haben sich aber auch als ein Kern des Werks Kubins entpuppt, und der Versuch, diese vollständig aufzulösen, kann nur in einer eindimensionalen Betrachtung seiner Kunst enden. Eine weitere wissenschaftliche Beschäftigung mit dem noch lange nicht ausgeschöpften Fundus an Poe-Illustrationen Kubins wäre sicher fruchtbar, genauso wie eine Untersuchung des poeschen Einflusses auf den Roman *Die Andere Seite*, der in dieser Arbeit nur partiell behandelt wurde.

Edgar Allan Poe ist als in hohem Maße kanonisierter Autor untrennbar mit verschiedensten Stilrichtungen der Literatur und der Entwicklung der literarischen Moderne verbunden und wirkt bis in die Gegenwart. Baudelaire hat als Dichter Poe nach Frankreich und Europa gebracht, Roger Corman hat mit seinen Verfilmungen der Gruselgeschichten Poes amerikanische Kinos gefüllt, für den bis heute ungemein populären Kriminalroman etablierten Poes Erzählungen zentrale Gattungsmerkmale. Alfred Kubin hat mit seinen unzähligen poeschen Illustrationen einmalige Übersetzungs- und Vermittlungsarbeit im deutschsprachigen Raum geleistet. Durch seine idiosynkratische künstlerische Vision hat er sich die Figur und das Werk Poes

zu eigen gemacht. In einer langen Reihe an Poe-Interpretationen schuf er ein Unikat: den kubinschen Poe.

7. Abbildungen



Abb. 1: Kubin, Alfred: Selbstbildnis zwischen Nietzsche und Schopenhauer, 1909, 10,3 x 7,3 cm, Briefzeichnung an Reinhard Piper, Nachlass Piper, München

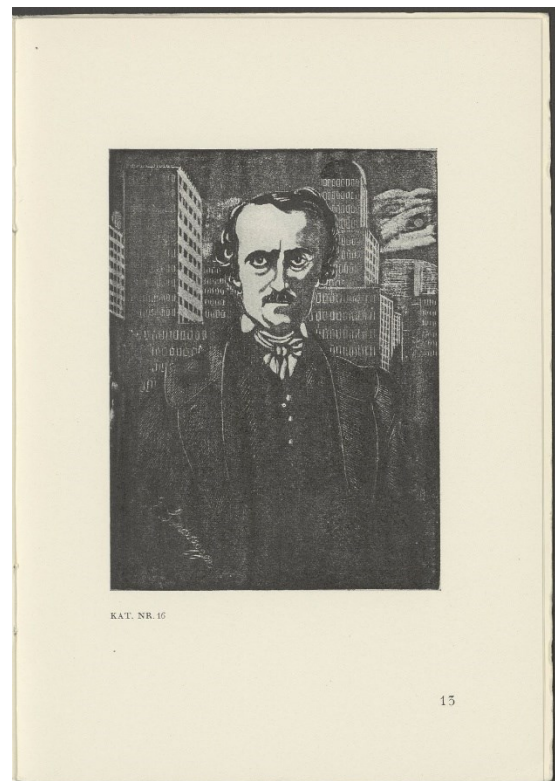
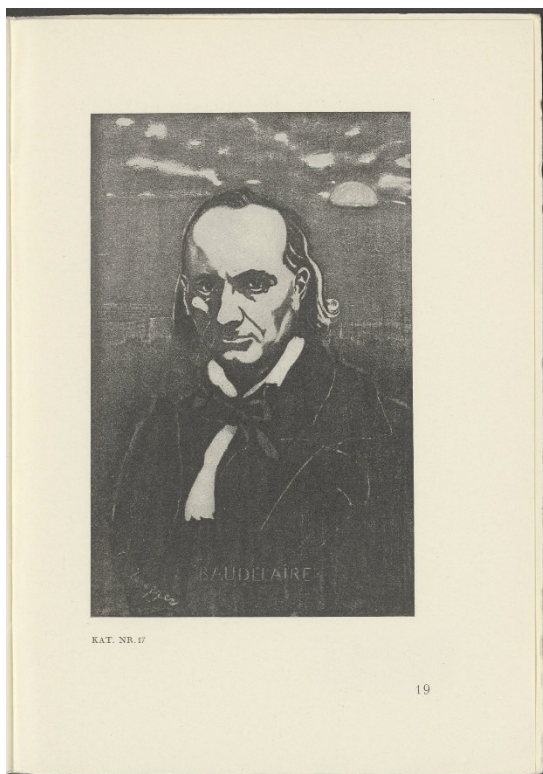


Abb. 2 & 3: Sonderegger, Jacques Ernest: *Charles Baudelaire*, Holzschnitt, 1928, *Edgar Allan Poe*, Holzschnitt, 36.5 x 24.4 cm, 1926-1927, Kunsthaus Zürich



Abb. 4: Perscheid, Nicola: Poträt von Alfred Kubin, 1904, Fotografie, 23.8 x 30.2 cm,



Abb. 5: Kubin, Alfred: Frontispiz für *Die Andere Seite*, 1908, Federzeichnung, 45,4 x 69,2 cm

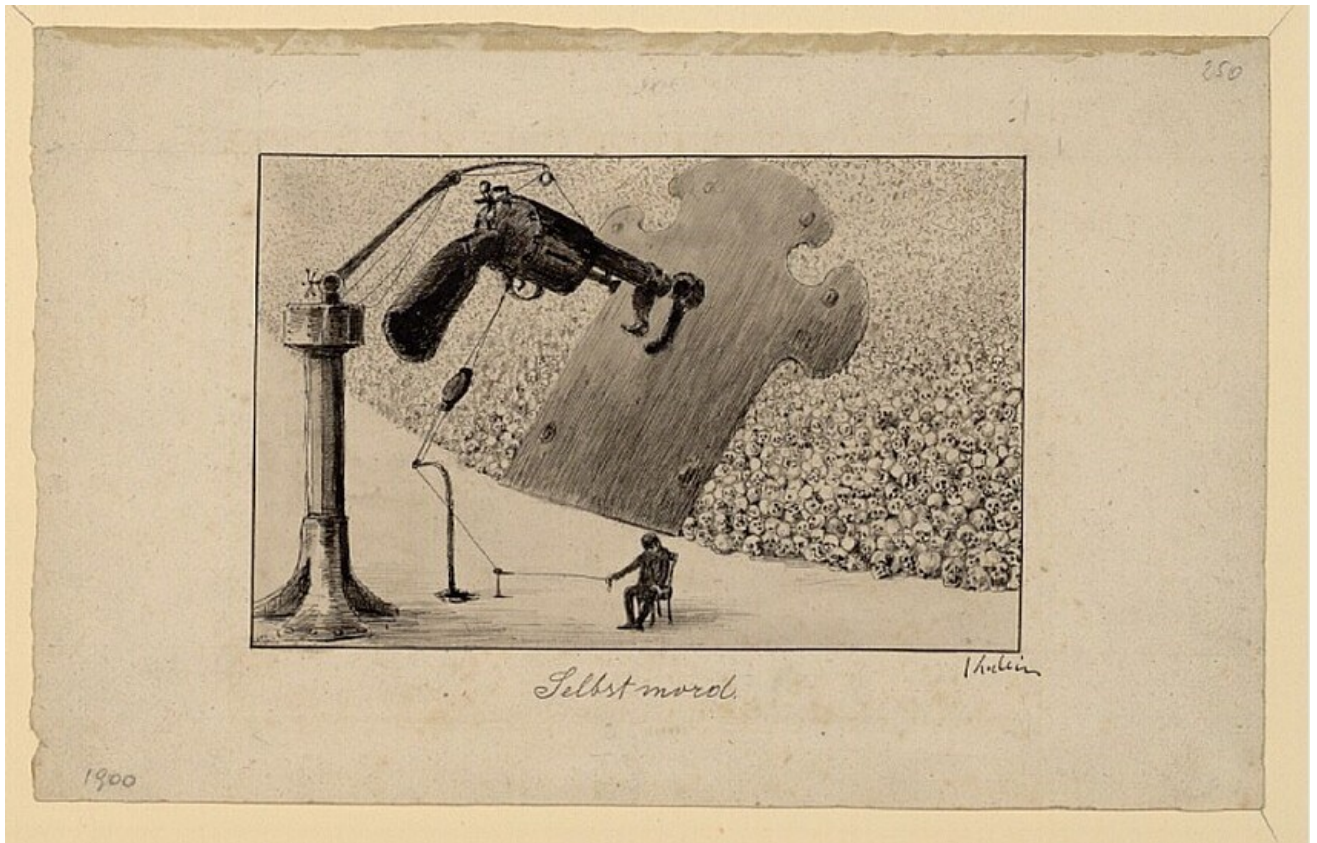


Abb. 6: Kubin, Alfred: *Selbstmord*, 1900/01, Tuschefeder, graubraun laviert, 12,4x19,6 cm, Albertina, Wien



Das Grab meiner Mutter

Kubin

Abb. 7: Kubin, Alfred: *Das Grab meiner Mutter*, Alfred Kubin, 1919, Federlithografie, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München



Abb. 8: Kubin, Alfred: *Das Nietzsche-Blatt* aus dem *Einige Worte-Fragment*, um 1901-02, Bleistiftzeichnung, 4,4 x 7,3 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München



Abb. 9: Kubin, Alfred: *Der Gekrönte* (frühes Selbstbildnis), 1903, Tuschfeder, gespritzt auf Katasterpapier, 19,5 x 31 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München

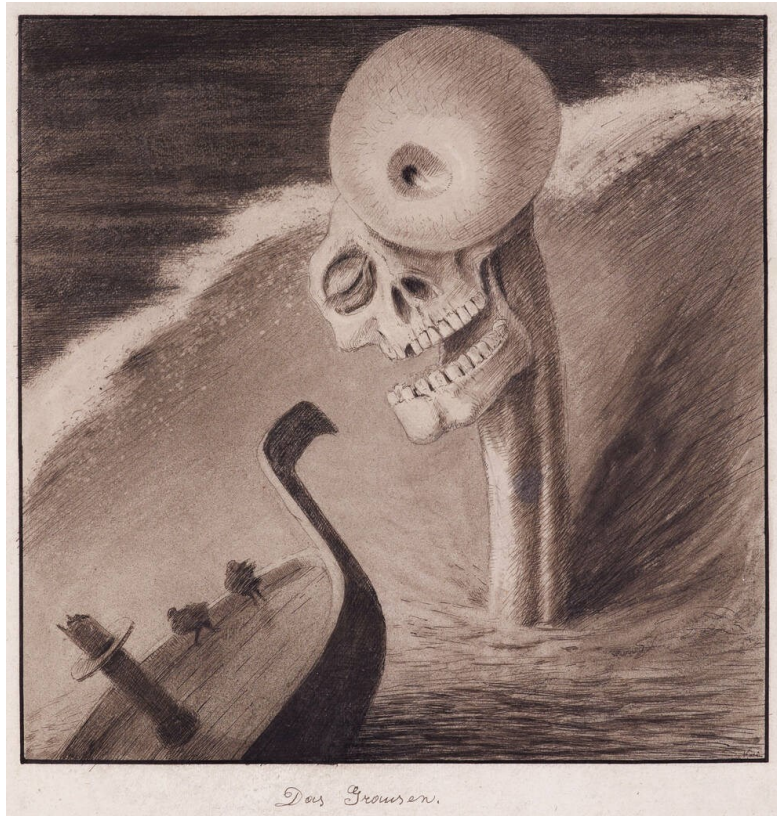


Abb. 10: Kubin, Alfred: *Das Grausen*, in: *Hans-von-Weber Mappe*, 1902, Tusche, Feder, laviert, gespritzt auf Katasterpapier, 32,6×31,1 cm Leopold Museum, Wien



Abb. 11: Kubin, Alfred: *Die Todesstunde*, in: *Hans-von-Weber Mappe*, 1900, Bleistift, Tuschfeder, laviert, gespritzt auf Katasterpapier, 37 cm x 23,9 cm, Lenbachhaus, München

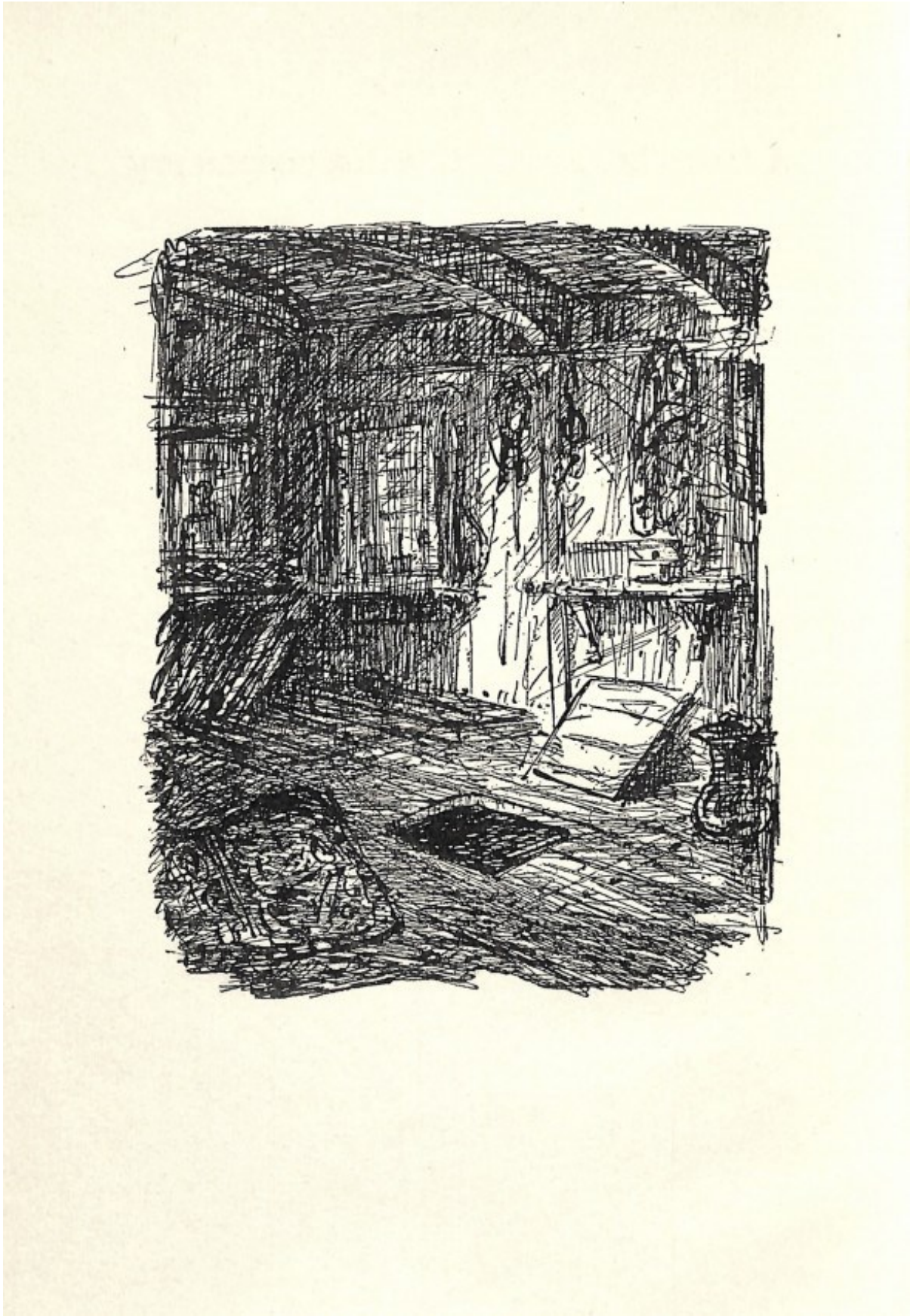


Abb. 12: Kubin, Alfred: Frontispiz für *Die denkwürdigen Erlebnisse des Artur Gordon Pym*, 1918, Feder, 13 x 10,7 (Illustration), 24 x 16,2 (Blatt)

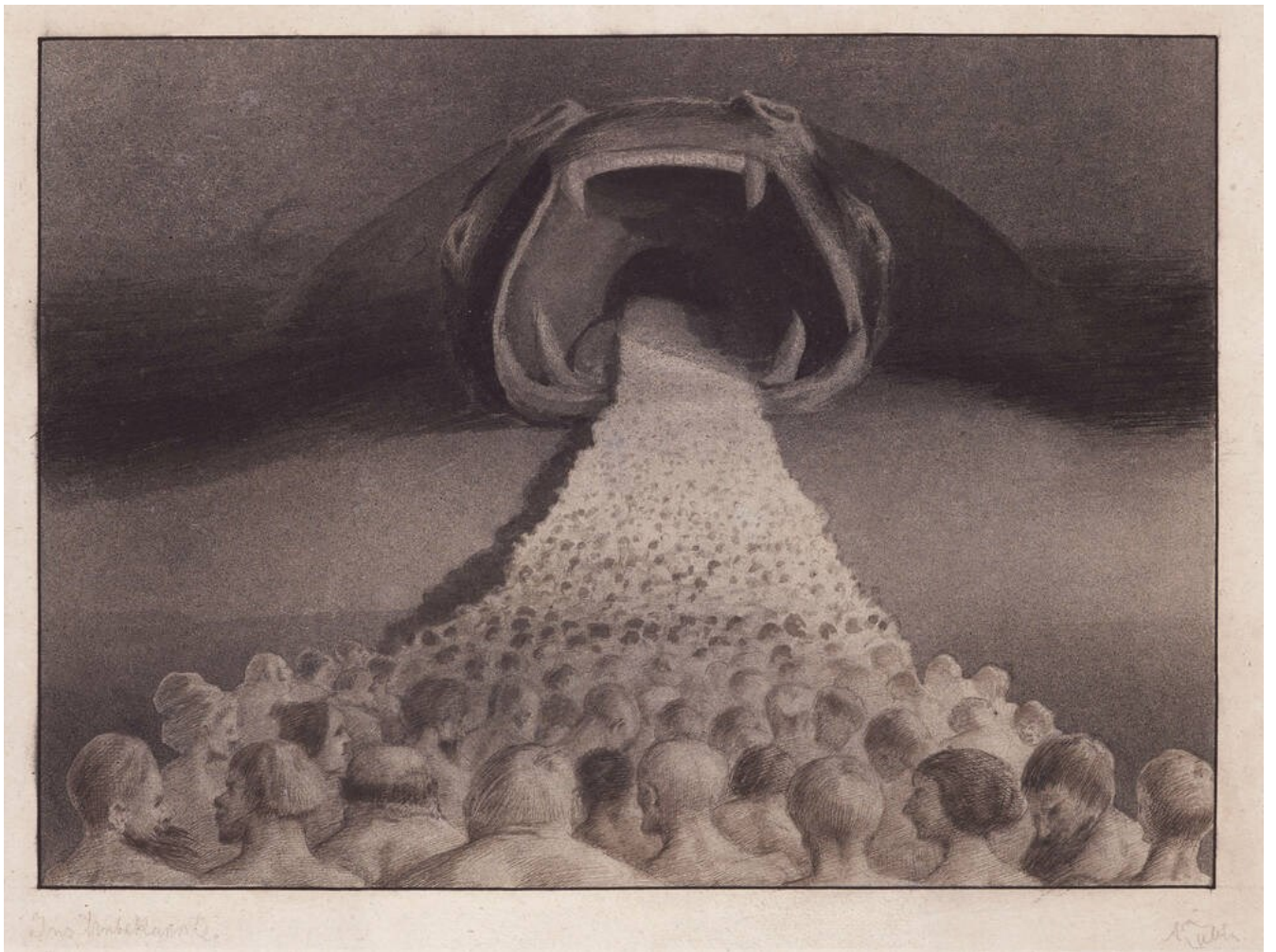


Abb. 13: Kubin, Alfred: *Ins Unbekannte*, Tusche, Feder, Aquarell, gespritzt auf Katasterpapier
30,9×39 cm, 1901/02, Leopold Museum, Wien



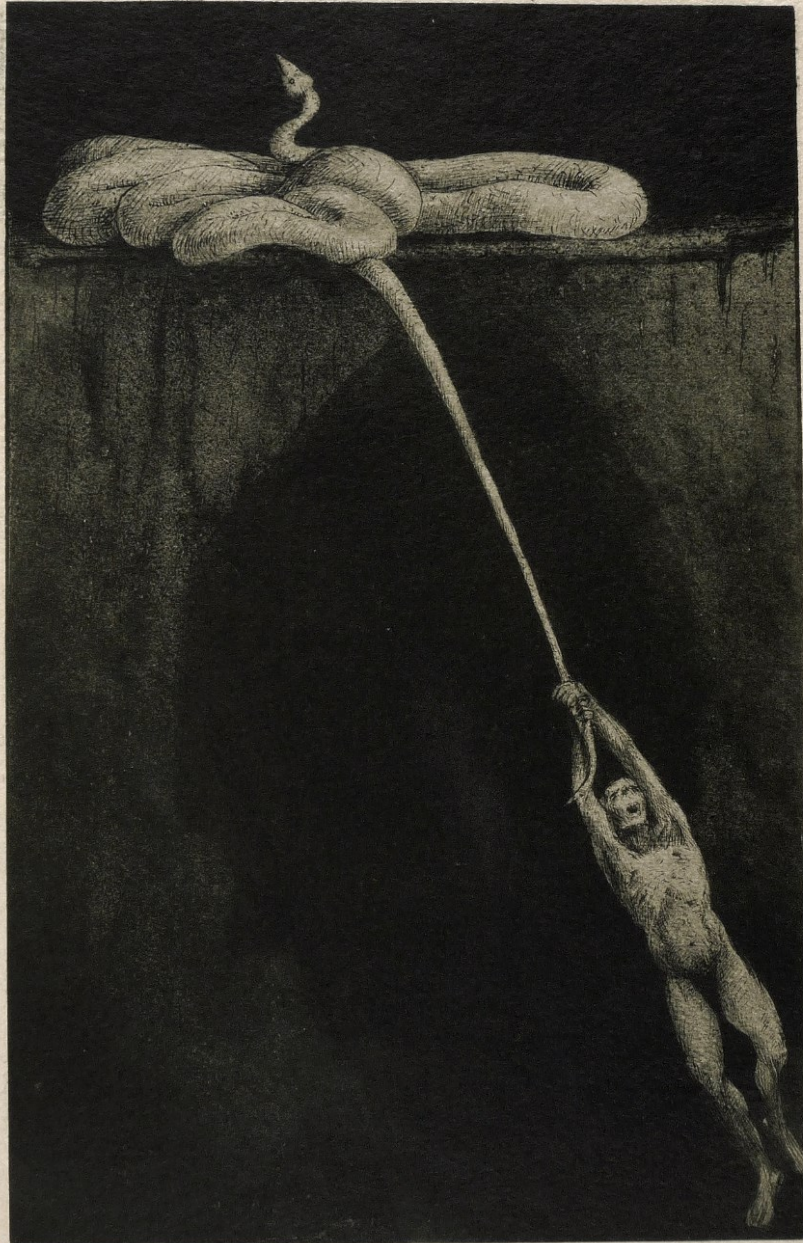
Abb. 14: Kubin, Alfred: 6. Illustration für *Die denkwürdigen Erlebnisse des Artur Gordon Pym*, 1918, Feder, 13 x 11 (Illustration), 24 x 16,2 (Blatt)



Abb. 15: Kubin, Alfred: 2. Illustration für *Die denkwürdigen Erlebnisse des Artur Gordon Pym*. Mit sechzehn Bildbeigaben von Alfred Kubin, 1918, Feder, 13,5 x 10,5 (Illustration), 24 x 16,2 (Blatt)



Abb. 16: Kubin, Alfred: 14. Illustration für *Die denkwürdigen Erlebnisse des Artur Gordon Pym*. Mit sechzehn Bildbeigaben von Alfred Kubin, 1918, 13 x 10 (Illustration), 24 x 16,2 (Blatt)



A. Kubin
Das Pendel

Abb. 17: Kubin, Alfred: *Das Pendel*, in: *Hans-von-Weber Mappe*, 1903, Tuschefeder, laviert, gespritzt, 24 cm × 15 cm, Albertina, Wien

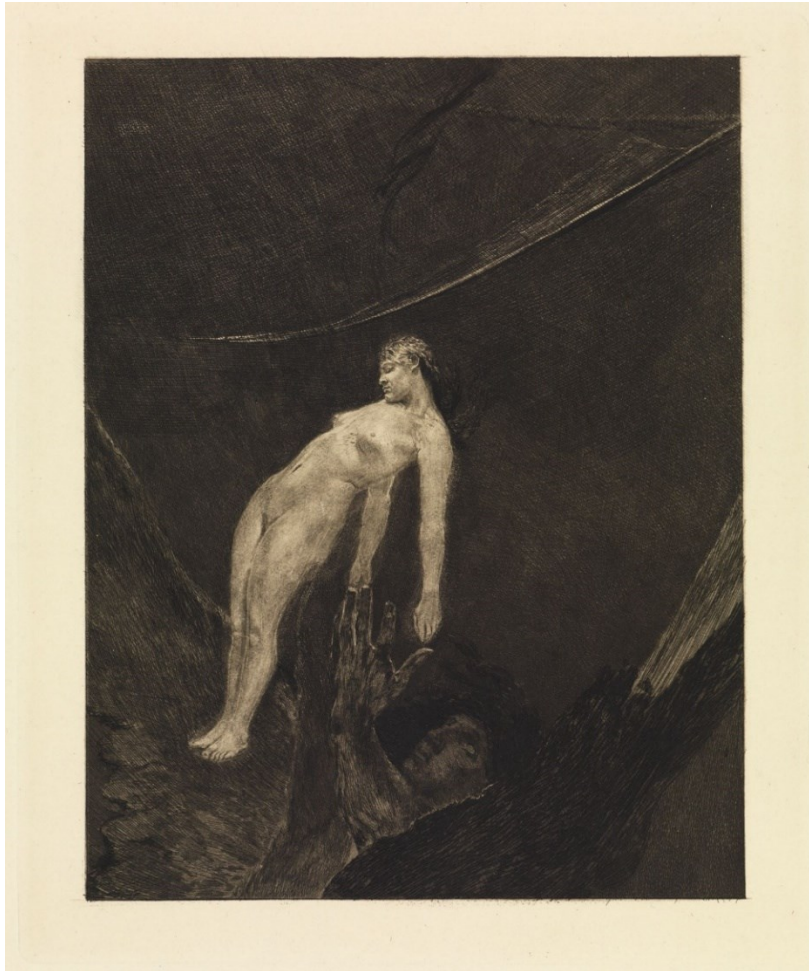


Abb. 18: Klinger, Max: *Ins Nichts zurück*, 1884, Radierung, Aquatinta, 59,8 x 44,0 cm, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe



Abb. 19: Kubin, Alfred: Skizze für *Gordon Pym* Illustration von 1930, Bleistift, 27,3 x 16cm, Kunstsammlung der Georg-August-Universität Göttingen



Abb. 20: Kubin, Alfred: *Die Angst*, 1899, Feder, Tusche, Einfassungslinie auf Katasterpapier, 32,1 cm x 23,4 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München



Abb. 21: Kubin, Alfred: *Die Angst*, 1903, laviert, Aquatinta, Tuschefeder, 24 x 18,4 cm, Verbleib unbekannt

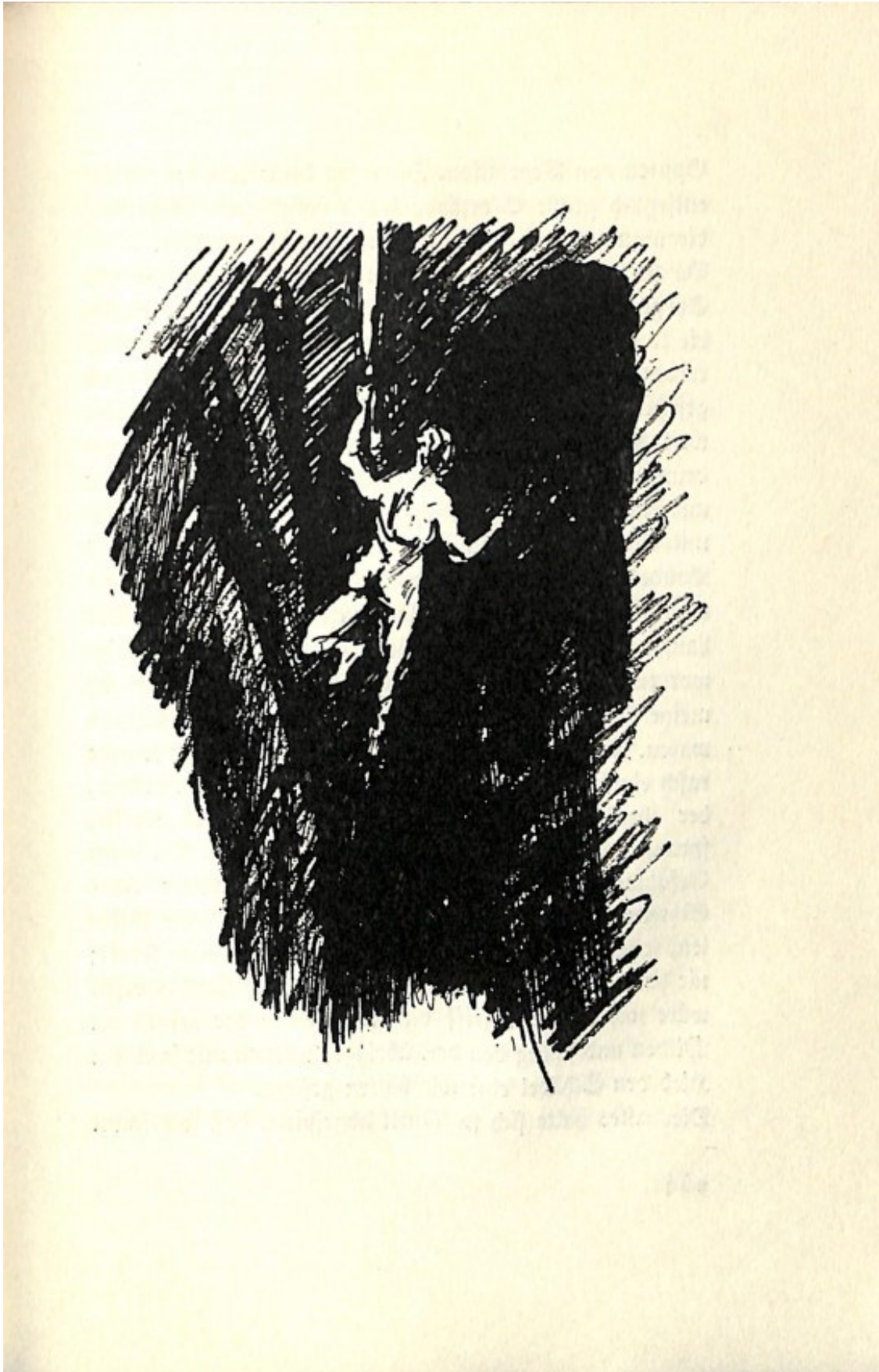


Abb. 22: Kubin, Alfred: 23. Illustration für *Die denkwürdigen Erlebnisse des Gordon Pym*, 1930, Feder, 12 x 8 cm (Illustration), 19 x 12,7 cm (Blatt)



235

Abb. 23: Kubin, Alfred: 15. Illustration für *Die denkwürdigen Erlebnisse des Artur Gordon Pym*, 1918, Feder, 13 x 10,5 cm (Illustration), 24 x 16,2 cm (Blatt)



uns offenbar mit unheimlicher Schnelligkeit der geheimnisvollen Wand. Dann und wann spaltete sie sich für Augenblicke, doch diese gähnenden Risse schlossen sich sogleich wieder. Aus diesen Spalten, in denen sich ein wildes Chaos flirrender und nebelhafter Bilder bewegte, stürzte ein heftiger, aber lautloser Sturmwind hervor, der das schimmernde Meer aufwühlte.

22. März. Die Finsternis wird immer stärker und nur vom Schimmer des sich im Wasser spiegelnden weißen

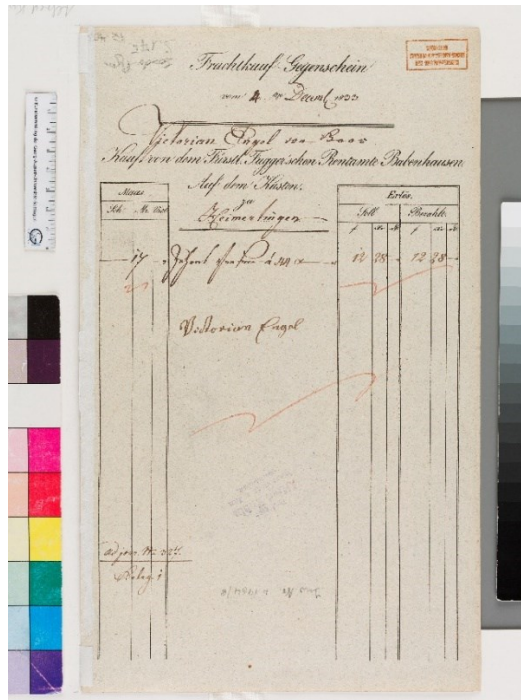


Abb. 25: Rückseite von Skizzen für Illustration von 1930, Kunstsammlung der Georg-August-Universität Göttingen



Abb. 26: Kubin, Alfred 4. Illustrationen für *Die denkwürdigen Erlebnisse des Gordon Pym*, 1930, Feder, 7 x 8 cm (Illustration), 19 x 12,7 cm (Blatt)



3 Die Abenteuer

Abb. 27: Kubin, Alfred: 3. Illustrationen für *Die denkwürdigen Erlebnisse des Gordon Pym*, 1930, Feder, 12,5 x 8,5 cm (Illustration), 19 x 12,7 cm (Blatt)



Abb. 28: Kubin, Alfred: 10. Illustrationen für *Die denkwürdigen Erlebnisse des Gordon Pym*, 1930, Feder, 12,5 x 8,5 cm (Illustration), 19 x 12,7 cm (Blatt)



Abb. 29: Kubin, Alfred: *Im Keller* in: *Die Blätter mit dem Tod*, 1918, 28.4 x 15.6cm, Feder, Nationalmuseum für westliche Kunst, Tokio



Abb. 30: Kubin, Alfred: *Das Ballgespenst* in: *Die Blätter mit dem Tod*, 1918, 25.6 x 20.2 cm, Feder, Nationalmuseum für westliche Kunst, Tokio



Abb. 31: Kubin, Alfred: *Das Weib* in: *Die Blätter mit dem Tod*, 1918, 27.9 x 21.6 cm, Feder, Nationalmuseum für westliche Kunst, Tokio



Abb. 32: Kubin, Alfred: *Geilheit*, 1901/02, Tusche, Feder, laviert, 15.2 x 22 cm, Archiv des Instituts für Kunstgeschichte der LMU, München

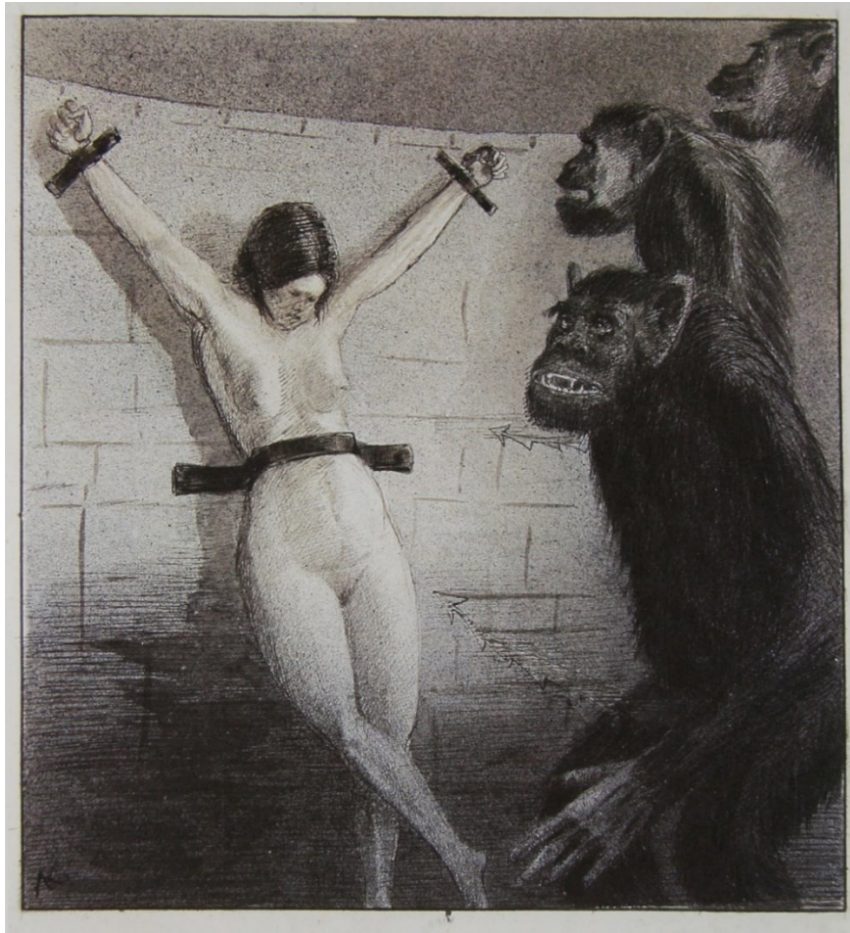


Abb. 33: Kubin, Alfred: *Eine für Alle*, 1901/02, Tusche, Feder, laviert und gespritzt, 19, 2 x 17, 5 cm, Linz, Oberösterreichisches Landesmuseum, Graphische Sammlung

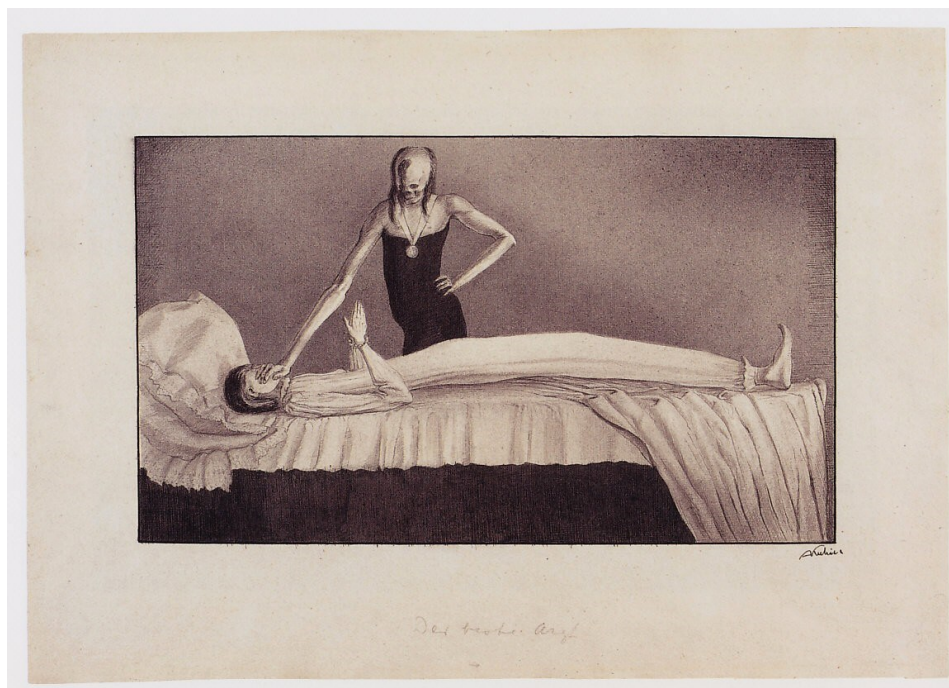


Abb. 34: Kubin, Alfred: *Der beste Arzt*, 1901, Tusche, Feder, Aquarell, Spritztechnik auf Katasterpapier 27,1x38,6 cm, Leopold Museum, Wien



Abb. 35: Kubin, Alfred: *Das Schlachtfeld*, um 1900, Tusch, laviert, gespritzt, 22,8 × 22,9 cm, Albertina, Wien



Abb. 36: Kubin, Alfred: *Die Spinne*, um 1901/02, Tusche, Feder, 18,9 × 24,6 cm, Albertina, Wien



Abb. 37: Kubin, Alfred: 1. Illustration für *Der Doppel Mord in der Rue Morgue* in: *Das schwatzende Herz und andere Novellen*, 1909, Feder, 14 x 10cm (Illustration), 24x17 cm (Blatt)



Abb. 38: Kubin, Alfred: 2. Illustration für *The Murders in the Rue Morgue* in: *Das schwatzende Herz und andere Novellen*, 1909, Feder, 13,5 x 10cm (illustration), 24x17 cm (Blatt)



Abb. 39: Kubin, Alfred: *Der Affe*, 1903, Tusche, Kreide, grau laviert, 34,3 × 22,5 cm, Albertina, Wien

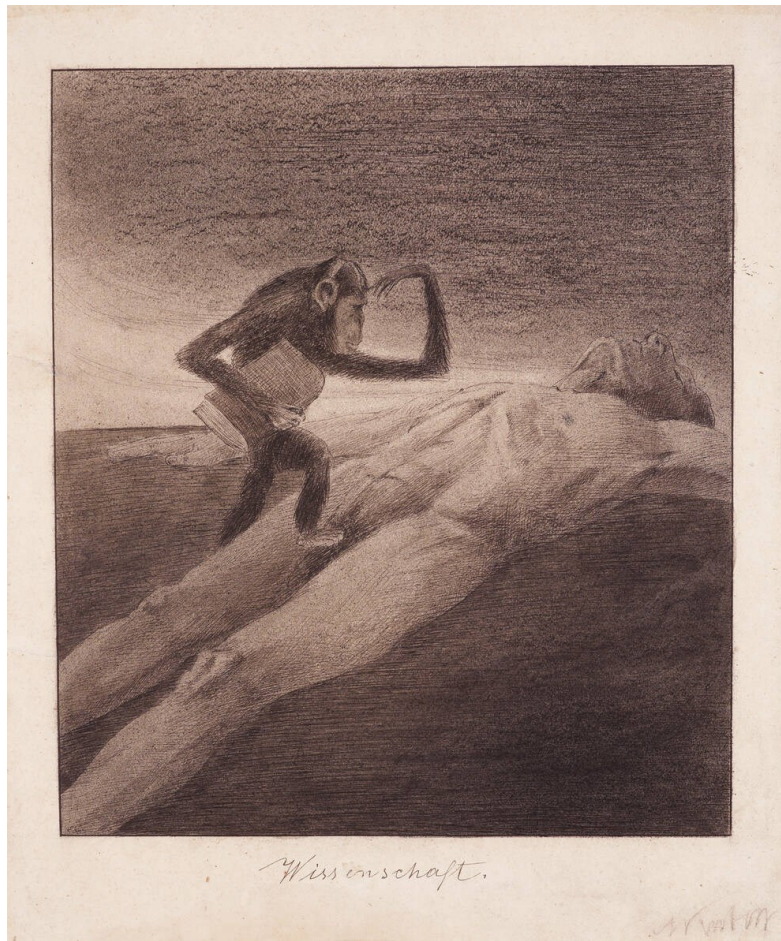


Abb. 40: Kubin, Alfred: *Wissenschaft*, um 1902, Tusche, Feder, Aquarell, gespritzt auf Katasterpapier 36,8 × 30 cm, Leopold Museum, Wien

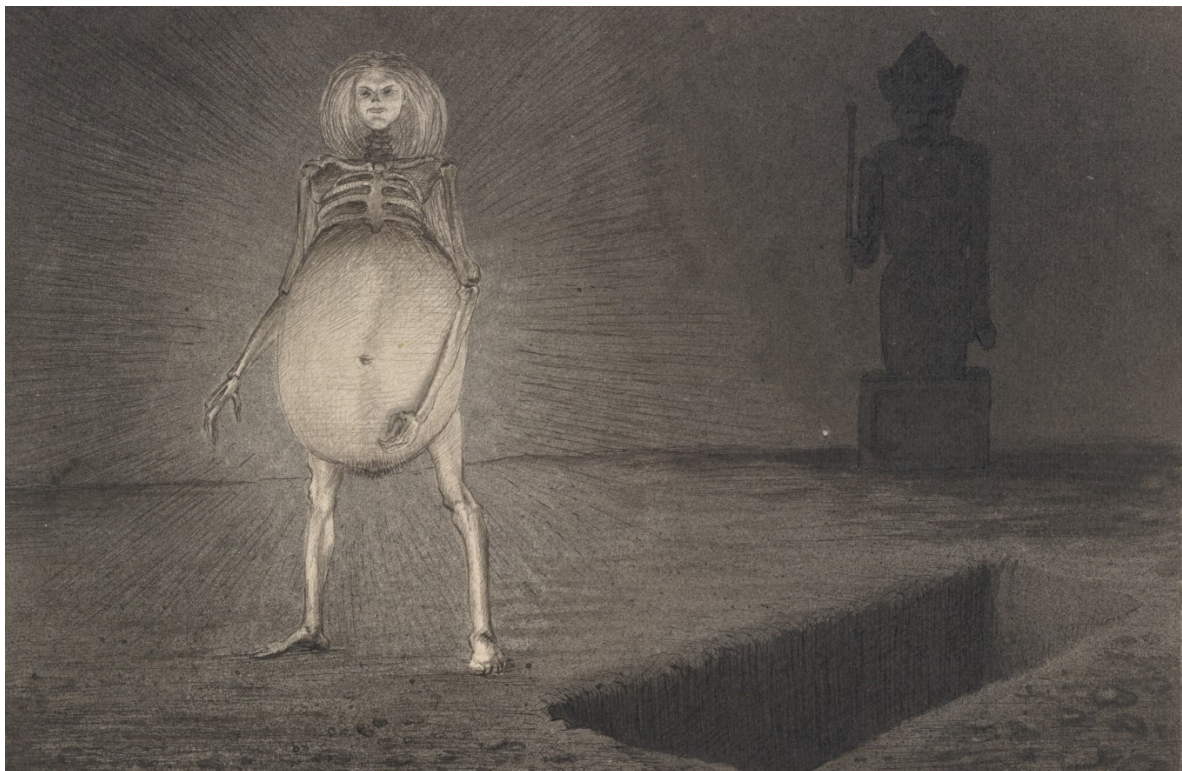


Abb. 41: Kubin, Alfred: *Das Ei*, ca. 1901/02, Tusche, laviert, gespritzt, 15,8 × 23,8 cm, Albertina, Wien



Abb. 42: Kubin, Alfred: 1. Illustration für *Die Verabredung* in: *Das Feuerpferd und andere Novellen*, 1910, Feder, 15x9 cm (Illustration) 24x16,5 cm (Blatt)

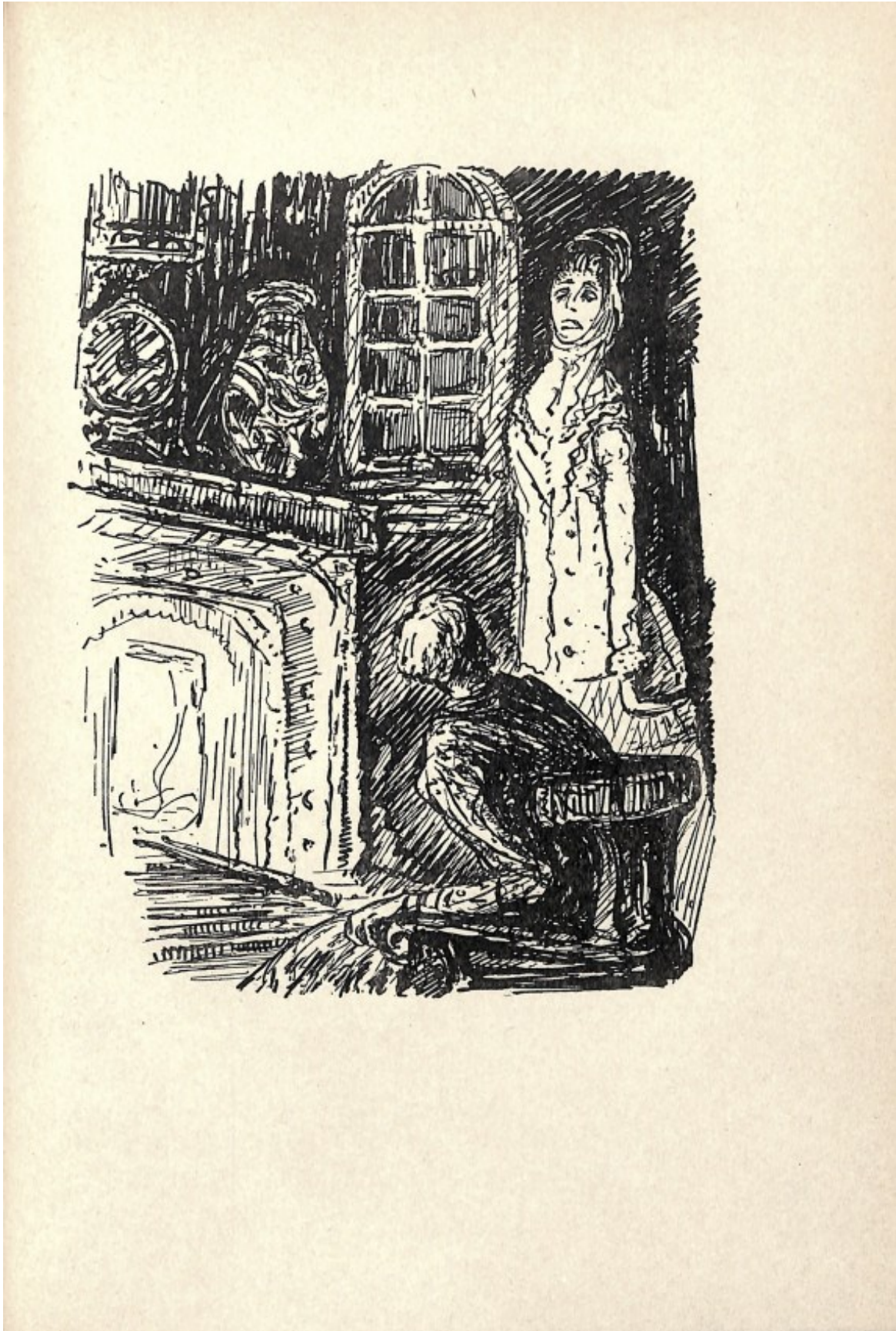


Abb. 43: Kubin, Alfred: 2. Illustration für *Berenice* in: *Ligeia und andere Novellen. Sieben Gedichte*, 1920, Feder, 14,8 x 10,3 (Illustration), 24,2 x 16,5 (Blatt)



Abb. 44: Kubin, Alfred: 1. Illustration für *Berenice* in: *Ligeia und andere Novellen. Sieben Gedichte*, 1920, Feder, 14,5 x 11,5 (Illustration), 24,2 x 16,5 (Blatt)



Abb. 45: Kubin, Alfred: 3. Illustration für *Berenice* in: *Ligeia und andere Novellen*, 1920, Feder, 15 x 11,8 (Illustration), 24,2 x 16,5 (Blatt)

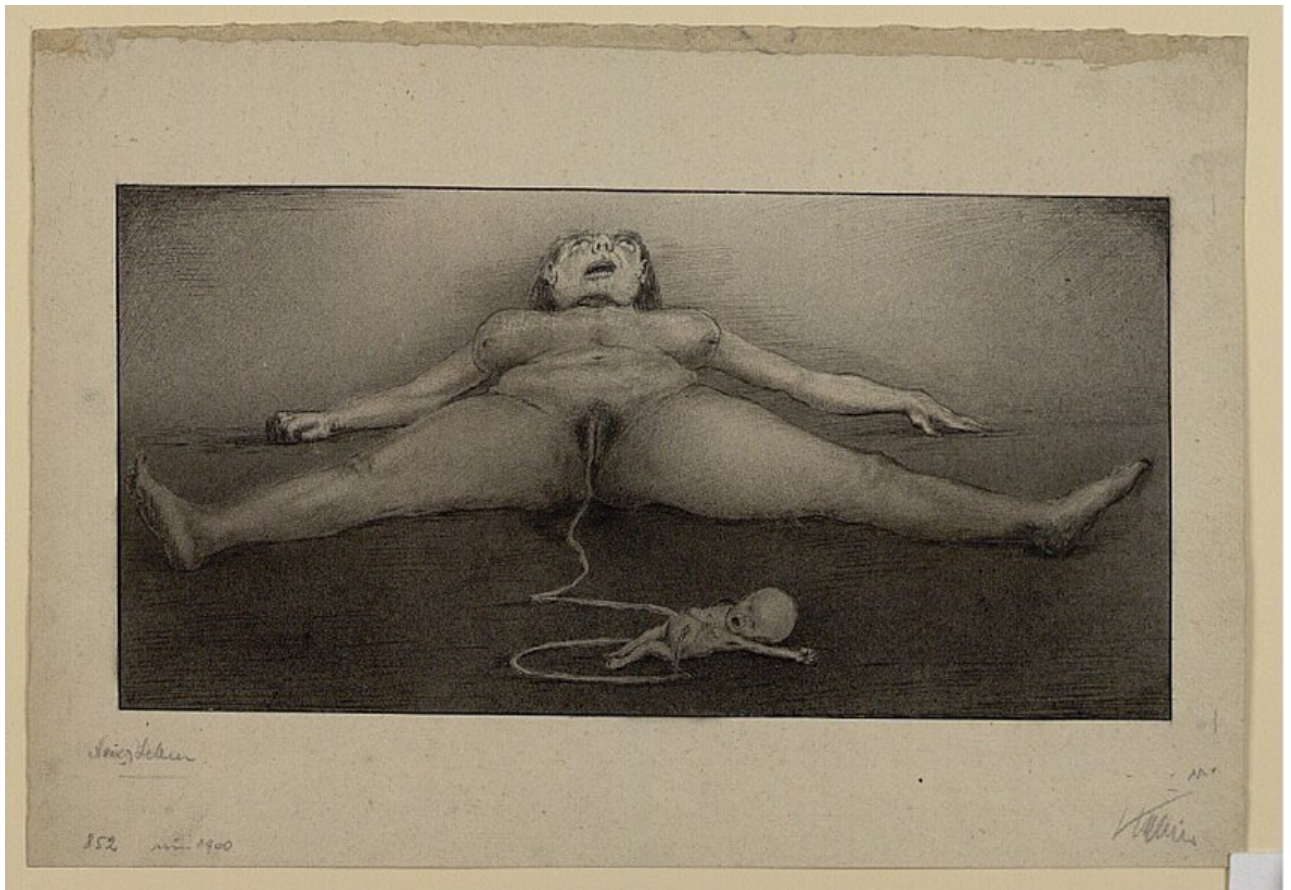


Abb. 46: Kubin, Alfred: *Neues Leben*, um 1900, Schwarze Tusche laviert und gespritzt, auf Papier, 17 × 34,2 cm, Albertina, Wien

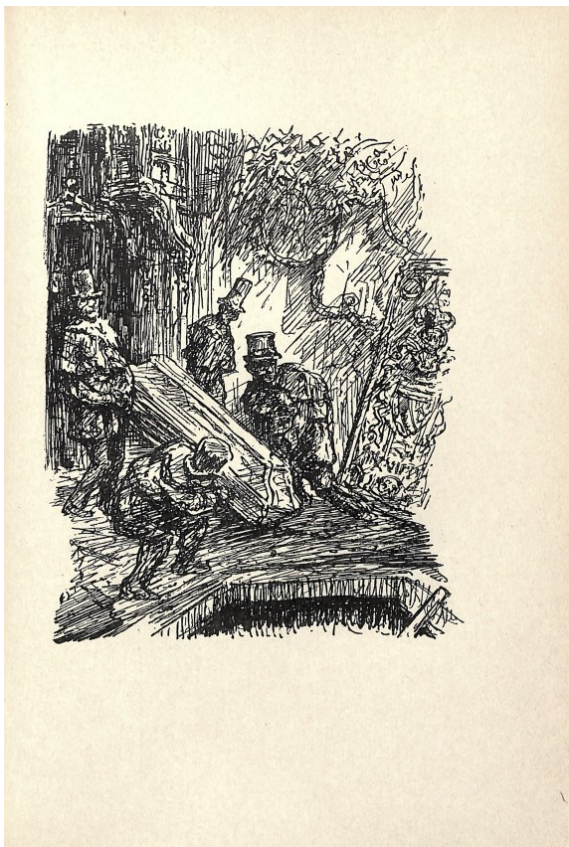
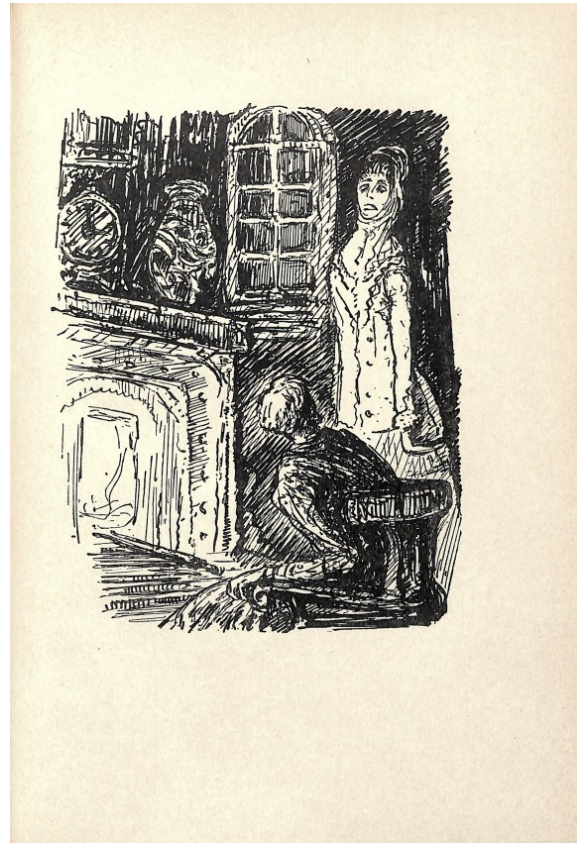


Abb. 47: Alle Illustrationen für *Berenice* in: *Ligeia und andere Novellen. Sieben Gedichte*, 1920, Feder

8. Abbildungsverzeichnis

Abb.1: Brockhaus, Christoph: *Alfred Kubin. das zeichnerische Frühwerk bis 1904*, Peters, Hans Albert (Hg.), Baden-Baden, 1977, S. 88, Abb. IIIB.

Abb.2: Kunsthaus Zürich (Hg.): *Sonderegger, Jacques Ernst. Ausstellung Holzschnitte von E. Sonderegger*, 1930, S. 19 © 2024 Kunsthaus Zürich

Abb. 3 Sonderegger, Jacques Ernst. *Ausstellung Holzschnitte von E. Sonderegger*. [Kunsthaus Zürich], 1930, S. 15© 2024 Kunsthaus Zürich

Abb. 4: Gemeinfrei, URL: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=15826872> (14.09.2025)

Abb. 5: Alfred Marks: *Der Illustrator Alfred Kubin, Gesamtkatalog seiner Illustrationen*, München, 1977, S.25.

Abb. 6: Brockhaus, Christoph: *Alfred Kubin. das zeichnerische Frühwerk bis 1904*, Peters, Hans Albert (Hg.), Baden-Baden, 1977, S. 105, Abb. 17.

Abb. 7: Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Online-Katalog, © Eberhard Spangenberg, München/VG Bild-Kunst, Bonn 2018, URL: <https://www.lenbachhaus.de/digital/sammlung-online/detail/das-grab-meiner-mutter-30032576> (14.09.2025)

Abb. 8: Hoberg, Annegret (Hg.): *Alfred Kubin: Drawings 1897-1909*, Neue Galerie New York, 25. September 2008 bis 26. Januar 2009, S. 73, Abb. 2.

Abb. 9: Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Online-Katalog, © Eberhard Spangenberg, München/VG Bild-Kunst, Bonn 2018, URL: <https://www.lenbachhaus.de/digital/sammlung-online/detail/der-gekroente-fruehes-selbstbildnis-30032558> (14.09.2025)

Abb. 10: Leopold Museum, Wien, Online-Katalog, © Bildrecht, Wien 2022 URL: <https://onlinecollection.leopoldmuseum.org/objekt/902-das-grausen/#back> (14.09.2025)

Abb. 11: Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Online-Katalog, © Eberhard Spangenberg, München/VG Bild-Kunst, Bonn 2018, URL: <https://www.lenbachhaus.de/digital/sammlung-online/detail/die-todesstunde-30032289> (14.09.2025)

Abb. 12 © 2025 UCLM, Grupo de Estudios de Literatura y Arte, URL: <http://database.poeonline.es/se-leniopoe/resources/poe/ilustraciones/2021-03-01-20-07-54-00027.jpg> (14.09.2025)

Abb. 13: Leopold Museum, Wien, Online-Katalog, © Bildrecht, Wien 2022 URL: <https://onlinecollection.leopoldmuseum.org/objekt/955-ins-unbekannte/> (14.09.2025)

Abb. 14: © 2025 UCLM, Grupo de Estudios de Literatura y Arte, URL: <http://database.poeonline.es/se-leniopoe/resources/poe/ilustraciones/2021-03-02-10-45-50-00027.jpg> (14.09.2025)

Abb. 15: © 2025 UCLM, Grupo de Estudios de Literatura y Arte, URL: <http://database.poeonline.es/se-leniopoe/resources/poe/ilustraciones/2021-03-01-20-13-34-00027.jpg> (14.09.2025)

Abb. 16: © 2025 UCLM, Grupo de Estudios de Literatura y Arte, URL: <http://database.poeonline.es/se-leniopoe/resources/poe/ilustraciones/2021-03-02-20-35-26-00027.jpg> (14.09.2025)

Abb. 17: Brockhaus, Christoph: *Alfred Kubin. das zeichnerische Frühwerk bis 1904*, Peters, Hans Albert (Hg.), Baden-Baden, 1977, S. 271, Abb. 77.

Abb. 18: Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Online-Katalog, URL: <https://www.kunsthalle-karlsruhe.de/kunstwerke/Max-Klinger/Ende-Ins-Nichts-zur%C3%BCck-Ein-Leben-Opus-VIII-Blatt/612FF84845DEB9BF1F9667AC1B6D8A70/> (14.09.2025)

Abb. 19: Kunstsammlung der Georg-August-Universität Göttingen, Foto: Katharina Anna Haase.

Abb. 20: Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Online-Katalog, © Eberhard Spangenberg, München/VG Bild-Kunst, Bonn 2018, URL: https://www.lenbachhaus.de/fileadmin/user_upload/images/Kub_211%23%23Kubin_ONLINE.jpg (14.09.2025)

Abb. 21: Brockhaus, Christoph: *Alfred Kubin. das zeichnerische Frühwerk bis 1904*, Peters, Hans Albert (Hg.), Baden-Baden, 1977, S. 49, Abb. 32.

Abb. 22: © 2025 UCLM, Grupo de Estudios de Literatura y Arte, URL: <http://database.poeonline.es/seleniopoe/resources/poe/ilustraciones/2024-03-14-10-39-38-00043.jpg> (14.09.2025)

Abb. 23: © 2025 UCLM, Grupo de Estudios de Literatura y Arte, URL: <http://database.poeonline.es/seleniopoe/resources/poe/ilustraciones/2021-03-02-20-59-39-00027.jpg> (14.09.2025)

Abb. 24: © 2025 UCLM, Grupo de Estudios de Literatura y Arte, URL: <http://database.poeonline.es/seleniopoe/resources/poe/ilustraciones/2024-03-14-10-44-25-00043.jpg> (14.09.2025)

Abb. 25: Kunstsammlung der Georg-August-Universität Göttingen, Foto: Katharina Anna Haase

Abb. 26: © 2025 UCLM, Grupo de Estudios de Literatura y Arte, URL: <http://database.poeonline.es/seleniopoe/resources/poe/ilustraciones/2024-03-11-13-36-48-00043.jpg> (14.09.2025)

Abb. 27: © 2025 UCLM, Grupo de Estudios de Literatura y Arte, URL: <http://database.poeonline.es/seleniopoe/resources/poe/ilustraciones/2024-03-11-13-25-24-00043.jpg> (14.09.2025)

Abb. 28: © 2025 UCLM, Grupo de Estudios de Literatura y Arte, URL: <http://database.poeonline.es/seleniopoe/resources/poe/ilustraciones/2024-03-12-13-29-05-00043.jpg> (14.09.2025)

Abb. 29: ©2022 The National Museum of Western Art, Independent Administrative Institution National Museum of Art, Online-Katalog, URL: <https://collection.nmwa.go.jp/en/G.2003-0040.html> (14.09.2025)

Abb. 30: : ©2022 The National Museum of Western Art, Independent Administrative Institution National Museum of Art, Online-Katalog, URL: <https://collection.nmwa.go.jp/en/G.2003-0040.html> (14.09.2025)

Abb. 31: ©2022 The National Museum of Western Art, Independent Administrative Institution National Museum of Art, URL: <https://collection.nmwa.go.jp/en/G.2003-0040.html> (14.09.2025)

Abb. 32: Archiv des Instituts für Kunstgeschichte der LMU München @ VG Bild-Kunst

Abb. 33: Seipel, Wilfried: *Alfred Kubin. Der Zeichner. 1877-1959*, Wien u. München, 1988 Taf. 22.

Abb. 34: Leopold Museum, Wien, Online-Katalog, © Bildrecht, Wien 2022 URL: <https://onlinecollection.leopoldmuseum.org/objekt/951-der-beste-arzt/> (14.09.2025)

Abb. 35: Albertina, Wien, Online-Katalog, © Eberhard Spangenberg, München / Bildrecht, Wien 2025, URL: [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbers-arch=\[33736\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbers-arch=[33736]&showtype=record) (14.09.2025)

Abb. 36: Albertina, Wien, Online-Katalog, © Eberhard Spangenberg, München / Bildrecht, Wien 2025, URL: [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumberse-arch=\[33735\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumberse-arch=[33735]&showtype=record) (14.09.2025)

Abb. 37: © 2025 UCLM, Grupo de Estudios de Literatura y Arte, URL: <http://database.poeonline.es/seleniopoe/resources/poe/ilustraciones/2021-01-19-15-37-42-00027.jpg>

Abb. 38: © 2025 UCLM, Grupo de Estudios de Literatura y Arte, URL: <http://database.poeonline.es/seleniopoe/resources/poe/ilustraciones/2021-01-19-15-41-56-00027.jpg> (14.09.2025)

Abb. 39: Albertina, Wien, Online-Katalog, © Eberhard Spangenberg, München / Bildrecht, Wien 2025, URL: [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumberse-arch=\[27963\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumberse-arch=[27963]&showtype=record) (14.09.2025)

Abb. 40: Leopold Museum, Wien, Online-Katalog, © Bildrecht, Wien 2022 URL: <https://onlinecollection.leopoldmuseum.org/objekt/1049-wissenschaft> (14.09.2025)

Abb. 41: Albertina, Wien, Online-Katalog, © Eberhard Spangenberg, München / Bildrecht, Wien 2025, URL: [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumberse-arch=\[33213\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumberse-arch=[33213]&showtype=record) (14.09.2025)

Abb. 42: © 2025 UCLM, Grupo de Estudios de Literatura y Arte, URL: <http://database.poeonline.es/seleniopoe/resources/poe/ilustraciones/2021-01-20-11-45-43-00027.jpg> (14.09.2025)

Abb. 43: © 2025 UCLM, Grupo de Estudios de Literatura y Arte, URL: <http://database.poeonline.es/seleniopoe/resources/poe/ilustraciones/2021-03-03-11-27-49-00027.jpg> (14.09.2025)

Abb. 44: © 2025 UCLM, Grupo de Estudios de Literatura y Arte, URL: http://www.poeonline.es/en/editions/?arg_erp_poe_illustration_id=370 (14.09.2025)

Abb. 45: © 2025 UCLM, Grupo de Estudios de Literatura y Arte, URL: <http://database.poeonline.es/seleniopoe/resources/poe/ilustraciones/2021-03-03-11-37-40-00027.jpg> (14.09.2025)

Abb. 46: Albertina, Wien, Online-Katalog, © Eberhard Spangenberg, München / Bildrecht, Wien 2025, URL: [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumberse-arch=\[33797\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumberse-arch=[33797]&showtype=record) (14.09.2025)

Abb. 47: siehe Abb. 43-45, und: © 2025 UCLM, Grupo de Estudios de Literatura y Arte, URL: <http://database.poeonline.es/seleniopoe/resources/poe/ilustraciones/2021-03-03-11-33-41-00027.jpg> (14.09.2025)

9. Literaturverzeichnis

Aram, Kurt: *Der große Eduard*, in: *Jugend*, Nr. 34, 1904, S. 688 – 692.

Bachleitner, Norbert: *Alfred Kubins Illustrationen zu Edgar Allan Poe und Gérard de Nerval*, in: *Österreichische Literatur: Moderne und Gegenwart*. St. Petersburg, 2005, S. 104 – 127.

Bachofen, Johann Jakob: *Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaiokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur*, 9. Auflage, Heinrichs, Hans-Jürgen (Hg), Frankfurt a. M., 1997.

Baudelaire, Charles: *Edgar Poe, Leben und Werk*, in: Poe, Edgar Allan: *Unheimliche Geschichten*, München, 2017. S. 351 – 380.

Brittnacher, Hans Richter: *Reisen in den Untergang. Alfred Kubin als Illustrator Edgar Allan Poes*, in: *Alfred Kubin und die Phantastik. Ein aktueller Forschungsrundblick*, Assmann, Peter (Hg.), 1. Aufl. Wetzlar, 2011.

Brittnacher, Hans Richter: *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart, 2013.

Brittnacher, Hans Richter: *Apokalyptische Kammermusik. Edgar Allan Poe dichtet den Schiffbruch, Alfred Kubin zeichnet ihn*, in: *Zagreber Germanistische Beiträge*, Vol. 30, Nr. 1, Zagreb, 2021, S. 47 – 67.

Brockhaus, Christoph: *Alfred Kubin nach 1909*, in: *Alfred Kubin, 1877 – 1959*, Hoberg, Annegret (Hg.), München, 1990. S. 131 – 138.

Brockhaus, Christoph: *Alfred Kubin. das zeichnerische Frühwerk bis 1904*, Peters, Hans Albert (Hg.), Baden-Baden, 1977.

Brunn Clemens: *Ja warum kam ich da nicht selbst dahinter? Zur Mainländer-Rezeption Alfred Kubins*, In: *Was Phillip Mainländer ausmacht. Offenbacher Mainländer-Symposium 2001*, Müller-Seyfarth Winfried H. (Hg.), Würzburg, 2002. S. 89 – 110

Brunn, Clemens: *Der Wille zum Machen Anmerkungen zu Kubins Nietzsche-Rezeption und zu seiner Philosophie einer Ästhetisierung der Welt durch die schöpferische Wirklichkeitsflucht*, in: *Alfred Kubin und die Phantastik. Ein aktueller Forschungsrundblick*, Assmann, Peter (Hg.), 1. Aufl. Wetzlar, 2011, S. 151 – 184.

Burke, Edmund: *The Writings and Speeches of Edmund Burke*, Bd. 1, Mcloughlin, T.O & Boulton, J. T. (HG), Oxford, 1997.

Conzen-Meairs, Ina. *Edgar Allen Poe und die bildende Kunst des Symbolismus in: Manuskripte für Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft*, Bd. 22, Worms, 1989, S. 109 – 130.

Drost, Christian: *Illuminating Poe. The Reflection of Edgar Allan Poe's Pictorialism in the Illustrations for the Tales of the Grotesque and Arabesque*, 2006,

URL: <https://nbn-resolving.org/urn%3Anbn%3Ade%3Agbv%3A18-32796> (10.09.2025).

Dutz, Elisabeth: *Alfred Kubin. Die Ästhetik des Bösen*, in: *Alfred Kubin. Die Ästhetik des Bösen*, Dutz, Elisabeth (Hg.), Berlin & Wien, 2024, S. 10 – 21.

- Fuchs, Georg: *Sturm und Drang in München um die Jahrhundertwende*, München, 1936.
- Geyer, Andreas: *Träumer auf Lebenszeit. Alfred Kubin als Literat*. Böhlau, 1995.
- Geyer, Andreas: *Heimlicher Lebenstanz. Alfred Kubin und der Tod*, Wien, 2005.
- Greschonig, Steffen: *Die andere Seite des Menschen. Raum, Zeit und Posthumanismus bei Alfred Kubin*, in: *Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften*, Wien, 2007, S. 267 – 276.
- Heinzl, Brigitte: *Das Kubinhaus in Zwickledt, seine Einrichtung und Sammlungen*, In: *Jahrbuch des Oberösterreichischen Musealvereines*, Bd. 136, Linz, 1991, S. 251 – 296.
- Hoberg, Annegret: *Kubin und München 1898-1921*, in: *Alfred Kubin. 1877 – 1959*, München, 1990, S. 43 – 66.
- Hoberg, Annegret: *Phantastisch! Alfred Kubin und der Blaue Reiter*, Köln, 2018.
- Hoffman, Daniel: *Poe, Poe, Poe, Poe, Poe, Poe, Poe, Poe*, New York, 1973.
- Holm, Korfiz: *Die Entlobung*, in: *Simplicissimus*, Jahrgang 7, Nr. 45, München, 1902, S. 354 – 355.
- Horodisch, Abraham: *Alfred Kubin als Buchillustrator*, New York, 1949.
- Illetschko, Marcel: *Vorwort*, in: *Alfred Kubin. Reinhard Piper. Briefwechsel. 1907 – 1953*, München u. Zürich, 2010. S. 7 – 29.
- Jansen, Herbert: *Erhabene Situationen können der Lächerlichkeit, dem Hohne, der Ironie verfallen. Humor in Alfred Kubins Roman Die andere Seite*, in: *Alfred Kubin und die Phantastik. Ein aktueller Forschungsrundblick*, Assmann, Peter (Hg.), 1. Aufl. Wetzlar, 2011, S. 185 – 218.
- Kant, Immanuel: *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*. In: Kant, I.: *Kants Werke. Akademie Ausgabe. Vorkritische Schriften II. 1757-1777*, Berlin, 1968. S. 205 – 243.
- Keetley, Dawn. *Pregnant Women and Envious Men in 'Morella,' 'Berenice,' 'Ligeia,' and 'The Fall of the House of Usher'*, in: *Poe Studies. Dark Romanticism*, Bd. 38 (1-2), Oxford, 2005, S. 1 – 16.
- Kirchmayr, Birgit: *Zeitwesen. Autobiographik österreichischer Künstlerinnen und Künstler im Spannungsfeld von Politik und Gesellschaft 1900-1945. Eine Studie zu Alfred Kubin, Oskar Kokoschka, Aloys Wach, Erika Giovanna Klien und Margret Bilger*, Böhlau, 2020.
- Krause, Jürgen: *„Märtyrer“ und „Prophet“*. Studien zum Nietzsche-Kult in der bildenden Kunst der Jahrhundertwende, Berlin & Boston, 1984.
- Kris, Ernst u. Kurz, Otto: *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt a.M, 1980.
- Kubin, Alfred u.a.: *Ringeln mit dem Engel. Künstlerbriefe 1933 bis 1955. Alfred Kubin, Anton Kolig und Carl Moll an Anton Steinhart, Kutschera, Hans* (Hg.), Stuttgart u. Salzburg, 1964.
- Kubin, Alfred und Geerken, Hartmut: *Briefwechsel*, Linz u. Wien, 1986.

Kubin, Alfred. u. Jünger, Ernst: *Eine Begegnung. Acht Abbildungen nach Zeichnungen und Briefen von Ernst Jünger und Alfred Kubin*, Frankfurt a.M., 1975.

Kubin, Alfred: *Aus meiner Werkstatt*, Riemerschmidt, Ulrich (Hg.), München, 1976.

Kubin, Alfred: *Aus meinem Leben*, Riemerschmidt, Ulrich (Hg.), München, 1977.

Kubin, Alfred: *Alfred Kubin. Reinhard Piper. Briefwechsel. 1907 – 1953*, München u. Zürich, 2010.

Kubin, Alfred: *Die Andere Seite. Ein phantastischer Roman*, Frankfurt a.M., 2014.

Lang, Lothar: *Buchkunst und Kunstgeschichte im 20. Jahrhundert. Graphik, Illustration, Malerbuch*, Stuttgart, 2005.

Lenning, Walter: *Edgar Allan Poe. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Dargestellt von Walter Lenning*, Kurt Kusenber (Hg.), Hamburg, 1959.

Lettner, Natalie: *Von Monsterfrauen bis zur Toxischen Männlichkeit*, in: *Alfred Kubin. Die Ästhetik des Bösen*. Dutz, Elisabeth (Hg.), Berlin u. Wien, 2024, S. 22 – 35.

Lilly, Mitchell C.: *Edgar Allan Poe's The (Unnatural) Narrative of Arthur Gordon Pym*, in: *Poe Studies*, Bd. 48 (1), Baltimore, 2008, S. 34 – 57.

List, Claudia: *Tiere. Gestalt und Bedeutung in der Kunst*. Stuttgart, 1993.

Louis, Eleonora und Stoss, Toni: *Der Magier von Zwickledt* in: *Die andere Seite. Alfred Kubin. Zeichner und Illustrator*, Museum der Moderne Salzburg (Hg.), Weitra, 2009, S. 7 – 9.

Martynkewicz, Wolfgang: *Zerstörerische Dualitäten*, in: *Sigmund Freud und das Wissen der Literatur*. Berlin u. New York, 2008.

Moldenhauer, Joseph J.: *Imagination and Perversity in The Narrative of Arthur Gordon Pym*, in: *Texas studies in literature and language*, Bd. 13(2), Austin, 1971, S. 267 – 280.

Nietzsche, Friedrich: *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe. Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*, Bd. 6.1, Montinari, M. & Colli, G. (Hg), Berlin, 1968.

Nietzsche, Friedrich: *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe. Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I - III*, Bd. 3.1, Montinari, M. & Colli, G. (Hg), Berlin, 1968.

Panofsky, Erwin u. Saxl, Fritz: *Dürers "Melencolia I". Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung*, Leipzig, 1923.

Panizza, Oskar: *Der Illusionismus und die Rettung der Persönlichkeit. Skizze einer Weltanschauung*. Leipzig, 1895.

Piper, Reinhard: *Nachmittag. Erinnerungen eines Verlegers. Mit 81 Bildern*, München, 1950.

Poe, Edgar Allan: *The Assigantion*, in: *Poe, Edgar Allan: Collected Works of Edgar Allan Poe. Tales and Sketches. 1831 - 1842*. Mabbott, Thomas Olive (HG), Cambridge Mass., 1978, S. 148 – 169.

Poe, Edgar Allan: *Berenice*, in: Poe, Edgar Allan: *Collected Works of Edgar Allan Poe. Tales and Sketches. 1831 - 1842*. Mabbott, Thomas Olive (HG), Cambridge Mass., 1978. S. 207 – 221.

Poe, Edgar Allan: *Eleonora*, in: Poe, Edgar Allan: *Collected Works of Edgar Allan Poe. Tales and Sketches. 1831 - 1842*. Mabbott, Thomas Olive (HG), Cambridge Mass., 1978. S. 628 – 645.

Poe, Edgar Allan: *How to write a Blackwood article*, Poe, Edgar Allan: *Collected Works of Edgar Allan Poe. Tales and Sketches. 1831 - 1842*. Mabbott, Thomas Olive (HG), Cambridge Mass., 1978, S. 334 – 362.

Poe, Edgar Allan: *The Literary Life of Thingum Bob, Esq.*, in: Poe, Edgar Allan: *Collected Works of Edgar Allan Poe. Tales and Sketches. 1843 - 1849*. Mabbott, Thomas Olive (HG), Cambridge Mass., 1978, S. 1126 – 1145.

Poe, Edgar Allan: *Morella*, in: Poe, Edgar Allan: *Collected Works of Edgar Allan Poe. Tales and Sketches. 1831 - 1842*. Mabbott, Thomas Olive (HG), Cambridge Mass., 1978, S. 221 – 237.

Poe, Edgar Allan: *The Murders in the Rue Morgue*, in: Poe, Edgar Allan: *Collected Works of Edgar Allan Poe. Tales and Sketches. 1831 - 1842*. Mabbott, Thomas Olive (HG), Cambridge Mass., 1978, S. 527 – 567.

Poe, Edgar Allan: *The Pit and The Pendulum*, in: Poe, Edgar Allan: *Collected Works of Edgar Allan Poe. Tales and Sketches. 1831 - 1842*. Mabbott, Thomas Olive (HG), Cambridge Mass., 1978, S. 678 – 700.

Poe, Edgar Allan: *Marginalia*, in: Poe, Edgar Allan: *The Collected Writings of Edgar Allan Poe. The Brevities*, Pollin, Burton R. (HG), New York, 1985, S. 107 – 423.

Poe, Edgar Allan: *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, in: Poe, Edgar Allan: *The Imaginary Voyages*, Pollin, Burton R. (HG), New York, 1994, S. 53 – 208.

Poe, Edgar Allan: *Critical Theory. The Major Documents*, Levine, S. & Levine S.F. (HG) University of Illinois Press, 2009.

Poe, Edgar Allan: *Letter to B-*, in: Poe, Edgar Allan: *Critical Theory. The Major Documents*, Levine, S. & Levine S.F. (HG) University of Illinois Press, 2009, S. 5 – 12.

Poe, Edgar Allan: *The Poetic Principle*, in: Poe, Edgar Allan: *Critical Theory. The Major Documents*, Levine, S. & Levine, S.F. (HG) University of Illinois Press, 2009, S. 178 – 199.

Poe, Edgar Allan: *The Philosophy of Composition*, in: Poe, Edgar Allan: *Critical Theory. The Major Documents*, Levine, S. & Levine S.F. (HG) University of Illinois Press, 2009. S. 60 – 71.

Polonsky, Rachel: *Poe's aesthetic theory*, in: *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, Cambridge, 2002, S.42 – 56.

Samuel, Richard H. u. a.: *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. 4, Tagebücher, Briefwechsel, zeitgenössische Zeugnisse. mit einem Anh. bibliogr. Notizen und Bücherlisten*, Stuttgart, 1975.

Schmid, Wieland: *Komplex und voller Gegensätze*, in: *Alfred Kubin. Das Zeichnerische Frühwerk bis 1904. Bilder u. Schriften zu Leben u. Werk, hrsg. f. die Ausstellung zum 100. Geburtstag in Österreich*, Salzburg, 1977, S. 3 – 15.

Schmied, Wieland: *Im Namen des Dionysos Friedrich Nietzsche und die Bildende Kunst*, in: *Friedrich Nietzsche. Philosophie als Kunst. Eine Hommage*, München, 1999, S. 141 – 217.

Schmied, Wieland: *Der Zeichner Alfred Kubin. 188 Bildtafeln*, Salzburg, 1967.

Schneditz, Wolfgang: *Alfred Kubin*, Wien, 1956.

Schopenhauer, Arthur: *Zürcher Ausgabe. Werke in zehn Bänden. Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 1, Hübscher, Angelika (Hg), Zürich, 1977.

Sydow, Eckart v.: *Die Kultur der Dekadenz*, Dresden, 1921.

Urbach, Reinhard: *Dichtwerken einen Leib geben*, in: *Die andere Seite. Alfred Kubin. Zeichner und Illustrator*, Museum der Moderne Salzburg (Hg.), Weitra, 2009, S. 44 – 50.

Volkmer-Burwitz, Eva: *Tod und Transzendenz in der deutschen, englischen und amerikanischen Lyrik der Romantik und Spätromantik*, Frankfurt a.M, 1987.

Weininger, Otto: *Geschlecht und Charakter*, Wien u. Leipzig, 1905.

Zon, Gabriele v.: *Word and Picture. A Study of the Double Talent in Alfred Kubin and Fritz von Herzmanovsky-Orlando*, New York, 1988.

Abstract:

Die vorliegende Arbeit untersucht Alfred Kubins Illustrationen zu Werken Edgar Allan Poes und erörtert auf dieser Basis den Einfluss des US-amerikanischen Autors auf den österreichischen Zeichenkünstler. Neben einem komparatistischen Teil, der Textvorlagen und Illustrationen miteinander vergleicht, werden dualistische Konzeptionen sowie ästhetisch-theoretische Vorstellungen der beiden Künstler diskutiert, welche sich direkt und indirekt in ihrem Werk niederschlagen. Als verbindendes Element zeigt sich dabei etwa eine starke Faszination für Polaritäten (z.B. das Rauschhafte und das Konzentrierte) bei beiden Künstlern. Ein besonderer Fokus liegt zudem auf der Selbstinszenierung Kubins, die sich sowohl in seinem äußeren Auftreten, künstlerischen Selbstporträts als auch in autobiographischen Schriften widerspiegelt. Neben dem Einfluss Poes, der als Personifikation des romantischen Künstlers für Kubin als Vorlage diente, analysiert die Arbeit in diesem Rahmen auch Kubins Rezeption von Friedrich Nietzsche und kontextualisiert die Selbstdarstellung des Illustrators im Rahmen zeittypischer Diskurse.

This thesis examines Alfred Kubin's illustrations for works by Edgar Allan Poe and, on this basis, discusses the influence of the American author on the Austrian artist. In addition to a comparative section that examines the texts and illustrations, the paper discusses the dualistic concepts and aesthetic-theoretical ideas of the two artists, which are directly and indirectly reflected in their work. A connecting element that emerges is a strong fascination with polarities (e.g., frenzy and concentration) in both artists. A special focus is also placed on Kubin's self-staging, which is reflected in his outward appearance, artistic self-portraits, and autobiographical writings. In addition to the influence of Poe, who served as a model for Kubin as the personification of the romantic artist, the work also analyzes Kubin's reception of Friedrich Nietzsche and contextualizes the illustrator's self-representation within the framework of contemporary discourse.