Der Untergang des Traumreichs : apokalyptische Räume in Alfred Kubins Die andere Seite

Autor(en): **Innerhofer, Roland**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizerische Zeitschrift für Religions- und Kulturgeschichte = Revue suisse d'histoire religieuse et culturelle = Rivista svizzera di storia religiosa e culturale**

Band (Jahr): **110 (2016)**

PDF erstellt am: **25.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-772408

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Der Untergang des Traumreichs. Apokalyptische Räume in Alfred Kubins *Die andere Seite*

Roland Innerhofer

Entgegen Lessings apodiktischer Behauptung: «die Zeitfolge ist das Gebiete des Dichters, so wie der Raum das Gebiete des Malers»[1], sind in der Literatur Raum und Zeit keineswegs scharf getrennt. Allerdings trifft Lessings Feststellung, bei aller Überspitzung, eine wichtige Voraussetzung der Rezeption von Literatur: Raumbilder entstehen in der Literatur im zeitlichen Nacheinander der Lektüre. Doch im Text stehen die Zeichen im synchronen Zusammenhang eines geschlossenen Raumes. Die Lektüre löst dabei nur in zeitliche Sukzession auf, was sich im gedruckten Text synchron aufeinander bezieht und nebeneinander in *einem* Raum verflochten ist. Michael Bachtin hat in *Formen der Zeit im Roman* in Anlehnung an die Einsteinsche Relativitätstheorie den Begriff der Raumzeit, des Chronotopos, in die Literaturwissenschaft eingeführt, um die Verschmelzung räumlicher und zeitlicher Kategorien in der Literatur zu bezeichnen:

> «Die Zeit verdichtet sich hierbei, sie zieht sich zusammen und wird auf künstlerische Weise sichtbar; der Raum gewinnt Intensität, er wird in die Bewegung der Zeit, des Sujets, der Geschichte hineingezogen. Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum, und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert.»[2]

Bachtin sieht in der Literaturgeschichte eine Tendenz zur zunehmenden Subjektivierung der Erfahrung von Raum und Zeit. Die Statik des antiken Weltbildes wird immer mehr aufgelöst, die starren Ordnungen werden durchbrochen und dynamisiert.

Wie wenig plausibel Lessings Reduktion von Literatur auf zeitliche Abfolge bzw. seine Behauptung vom zeitlichen Primat der Literatur ist, zeigt sich in der epischen Literatur besonders auch darin, dass das Erzählen immer von einem

[1] Gotthold Ephraim Lessing, Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie [1776], hg. und mit einem Nachwort versehen von Kurt Wölfel, Frankfurt a. M. 1988, 119.

[2] Michael Bachtin, Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik, Frankfurt a. M. 1989, 8.

SZRKG, 110 (2016), 193–206

(oder mehreren) Standpunkt(en) aus erfolgen muss. Durch den Erzählerstandpunkt und gegebenenfalls den Erzählerstandpunktwechsel wird das Erzählte perspektiviert. Perspektive setzt aber einen Raum der Wahrnehmung voraus, durch sie erhält die erzählende Literatur von vornherein einen räumlichen Charakter. Für die innige Verschränkung von Raum und Zeit im Roman bietet Alfred Kubins Roman *Die andere Seite* ein besonders markantes Beispiel. Denn Zeit, Raum und Bewohner bilden in Kubins «Traumreich» eine unauflösliche Einheit und beglaubigen sich wechselseitig.

Utopie – Parodie

Die räumliche Ausgestaltung einer alternativen Welt spielt im Genre der literarischen Utopie von Anfang an eine entscheidende Rolle.[3] Architektonische und topographische Strukturen sind im utopischen Staat nicht nur Symbole der gesellschaftlichen Ordnung, sie regeln vielmehr das Verhalten, den Verkehr, die Kommunikation und die Umgangsformen seiner Bewohner. Sie steuern die sozialen Energien und die Art, wie sich Menschen im ‹Gesellschaftsbau› bewegen und welche Position und Funktion sie darin einnehmen.

Schon in Thomas Morus' *Utopia* (1516) ist die Struktur der Stadt von geometrischen Figuren wie Kreisen, Quadraten und Rechtecken geprägt. Mit seinen klaren architektonischen Ordnungen entwirft Morus ein rationalistisches und funktionalistisches Gegenbild zur Heterogenität und zu den Kontingenzphänomenen der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Welt. In Tommaso Campanellas *Civitas solis* (1602 verfasst, 1623 publiziert) sind die sieben konzentrischen kreisförmigen Festungsmauern ein Spiegel kosmischer und metaphysischer Ordnungssysteme. Die Innen- und Außenseiten der Stadtmauern sind mit Bildern bedeckt, die sämtliche Wissenschaften enzyklopädisch erläutern. Dieser *orbis pictus* dient auch dem Unterricht der Kinder. Herrschaftssymbolik und Wissensvermittlung fallen in diesem Bauensemble zusammen.

Alfred Kubins «phantastischer Roman» *Die andere Seite*[4] verstärkt die Verflochtenheit von Raum- und Zeitdarstellung durch das Ineinander von Text und den von Kubin selbst verfertigten Illustrationen. Nicht zufällig ist der Protagonist des Romans ein Zeichner. Diese Dominanz der bildhaften Vorstellungskraft[5] be-

[3] Vgl. dazu allgemein: Hanno-Walter Kruft, Städte in Utopia. Die Idealstadt vom 15. bis zum 18. Jahrhundert zwischen Staatsutopie und Wirklichkeit, München 1989.

[4] Die Erstausgabe erschien 1909 im Verlag Georg Müller (München und Leipzig) unter dem Titel *Die andere Seite. Ein phantastischer Roman. Mit 52 Abbildungen von Alfred Kubin.* Im Folgenden zitiert nach: Alfred Kubin, Die andere Seite. Ein phantastischer Roman. Mit 51 Zeichnungen und einem Plan. Mit einem Nachwort von Josef Winkler, Frankfurt a. M. 2009. Nachweise im Fließtext mit Seitenzahl, alle Hervorhebungen im Original.

[5] Zum Verhältnis zwischen Text und Illustrationen vgl. Phillip H. Rhein, The Verbal and Visual Art of Alfred Kubin, Riverside/Cal. 1989; Johanna Schwanberg, In zwei Welten. Das literarische und zeichnerische Werk Alfred Kubins, in: Winfried Freund/Johann Lachinger/Clemens Ruthner (Hg.), Der Demiurg ist ein Zwitter. Alfred Kubin und die deutschsprachige Phantastik, München 1999, 99–120.

stimmt auch Kubins Umgang mit dem utopischen Genre. Aspekte wie die gezielte Anwerbung von Bewohnern, die exotische Lokalisierung der Traumstadt und ihre Abgegrenztheit durch eine Umfassungsmauer verdanken sich der Tradition der älteren Staatsutopie.

Das Traumreich mit seiner Hauptstadt Perle liegt im chinesischen Zentralasien, wohin der Ich-Erzähler, der dem «Ruf» (7) seines Schulfreundes Patera folgt, nach einer langen Reise gelangt. Es befindet sich nicht, wie die meisten zeitgenössischen Utopien und Dystopien, in der Zukunft, sondern in einer rekonstruierten Vergangenheit. Das Andere der Utopie bzw. der Dystopie liegt also nicht auf der Zeit-, sondern auf der Raumebene. Der Roman *Die andere Seite* ist im Unterschied zur vorherrschenden Tendenz seiner Entstehungszeit eine Raumdystopie, ein phantastischer Parallelraum. Anachronistisch ist nicht nur das Traumreich, sondern auch Kubins Umgang mit dem Genre der Utopie.

Die neuesten Gegenstände im Traumreich stammen aus den 1860er Jahren, also aus einer vorwiegend vorindustriellen Epoche. Alte Häuser aus Europa wurden «in einzelne Stücke zerlegt», ins Traumreich transportiert, dort wieder «zusammengesetzt und auf die bereits vorher errichteten Fundamente gestellt.» (21) Der Traditionalismus wird durch die Versetzung des Alten in eine neue, exotische Umgebung ironisch gebrochen. Perle ist keine organisch gewachsene, sondern eine künstliche Stadt – ein Freilichtmuseum. *Die andere Seite* widerruft die konservative Utopie, nach der die Fülle in einer vormodernen Vergangenheit liegt. Nicht an einer feindlichen Modernisierung, Technisierung und Industrialisierung geht das Traumreich zugrunde, sondern gerade der museale Konservierungsversuch des Vergangenen setzt zerstörerische Kräfte frei.[6] Die Restauration des Vergangenen, die sich in den Gebäuden manifestiert, umhüllt ein Vakuum, in das archaische Kräfte einschießen, die diese Umhüllungen sprengen.[7]

[6] Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt Claudia Gerhards: «Der Versuch, eine Gegenwelt zur defizienten Normalwelt zu errichten, mündet im Untergang; der Wunsch nach einem Zustand, in dem Einheitserlebnisse an die Stelle der modernitätsspezifischen Erfahrung der Fragmentarität treten, nichtrationalisierte Weltsichten der defizient erachteten Rationalisierung entgegenstehen, und der modernen Technikentwicklung abgeschworen wird, scheitert.» Claudia Gerhards, Apokalypse und Moderne. Alfred Kubins *Die andere Seite* und Ernst Jüngers Frühwerk, Würzburg 1999, 59.

[7] Auffallend ist die Analogie zur späteren Diagnose, die Hermann Broch der Endphase der Habsburger Monarchie und ihrer Hauptstadt unter dem Stichwort «Die fröhliche Apokalypse Wiens um 1880» stellte und in der er die dekorative Konservierung der Barocktradition als Symptom eines «Wert-Vakuums» erklärte. Hermann Broch, Hofmannsthal und seine Zeit. Eine Studie [1947/48], in: ders., Schriften zur Literatur 1. Kritik, Frankfurt a. M. 1975, 111–284; hier 145 und 135. Vgl. dazu: Gotthart Wunberg, Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910, erg. Ausg., Stuttgart 2000, 86–97. Wiederholt sind in der Forschungsliteratur Ähnlichkeiten zwischen dem Traumreich und der Habsburger Monarchie festgestellt worden: Hans Robert Spielmann, Geschichtsdarstellung in der franzisko-josephinischen Epik (Ferdinand von Saar: Schloss Kostenitz – Alfred Kubin: Die andere Seite – Joseph Roth: Radetzkymarsch), in: Österreich in Geschichte und Literatur, 24 (1980), 238–256, hier 247; Wendelin Schmidt-Dengler, Kakanische Traumreiche. Alfred Kubins *Die andere Seite* und Fritz von Herzmanovsky-Orlandos *Das Maskenspiel der Genien*, in: Jahrbuch der Österreich- Bibliothek in St. Petersburg

Kubins Traumreich beruht auf strenger Selektion, die «Menschen von übertrieben feiner Empfindlichkeit» bevorzugt:

> «Noch nicht überhandnehmende fixe Ideen, wie Sammelwut, Lesefieber, Spielteufel, Hyperreligiosität und all die tausend Formen, welche die feinere Neurasthenie ausmachen, waren für den Traumstaat wie geschaffen.» (59f.)

Das Deviante und Deformierte ist die Norm, die deutlich die Signatur der *décadence* trägt. Der Roman eröffnet eine Verlustrechnung des Modernisierungsprozesses. Perle ist das Refugium einer Subgesellschaft, die mit den Anforderungen der Gegenwart nicht mehr zurechtkommt.

Erlebter Raum – lebende Architektur

Figuren und architektonische Räume sind besonders unter dem Aspekt der Stimmung eng ineinander verflochten. Die Bewohner des Traumreichs «leben nur in Stimmungen» (12). Die Außenwelt wird von den Figuren gleichsam einverleibt, die Grenze zwischen Figur und Raum verschwimmt. Dabei erhalten die Gebäude eine immer stärkere Macht über die Menschen, diese werden zu Marionetten ihrer Raumkontexte:

> «Diese Häuser, das waren die starken, wirklichen Individuen. Stumm und doch wieder vielsagend standen sie da. Ein jedes hatte so eine bestimmte Geschichte, man mußte nur warten können und sie stückweise den alten Bauten abtrotzen. Diese Häuser wechselten sehr mit ihren Launen. Manche haßten sich, eiferten gegenseitig aufeinander.» (74)

Die Häuser sind Individuen, die Hass und Bedrohung ausdrücken können. In der Nacht ächzen, stöhnen, klagen, sprechen sie miteinander, in einer unverständlichen, dunklen Häusersprache.[8] Der architektonische Raum wird entsichert, der Versuch der Raumbeherrschung durch Architektur schlägt in sein Gegenteil um. An die Stelle der Beständigkeit klarer, rechtwinkliger Strukturen tritt die Instabilität des Schiefen, Irregulären, eine ständige Verschiebung und Verzerrung.

---

5 (2001/02), 44–56; Clemens Ruthner, Traumreich. Die fantastische Allegorie der Habsburger Monarchie in Alfred Kubins Roman *Die andere Seite* (1908/09), in: Amália Kerekes/Alexandra Millner/Peter Plener/Béla Rásky (Hg.), Leitha und Lethe. Symbolische Räume und Zeiten in der Kultur Österreich-Ungarns (Kultur – Herrschaft – Differenz 6), Tübingen u.a. 2004, 179–197, in: ‹http://www.kakanien-revisited.at/beitr/fallstudie/cruthner4.pdf› (16. April 2016).

8 Andreas Geyer sieht in dieser Anthropomorphisierung der Häuser zu Recht eine Parallele zu Gustav Meyrinks *Golem*. Andreas Geyer, Träumer auf Lebenszeit. Alfred Kubin als Literat, Wien 1995, 131.

Abb. 1: Alfred Kubin, Die andere Seite, 1909, Reprint 1990, 127.

Eine böse, mit unheilvoller Geschichte gesättigte Architektur dominiert die Traumstadt. Der Herrscher Patera hat für Perle solche Häuser ausgesucht, die «von Verbrechen, Blut und Gemeinheit besudelt» (173) sind. Sie beherbergen, was längst vergangen ist. Ihre Gleichzeitigkeit, die sie im Heute zugleich das Gestern sein lässt, haucht ihnen ein unheimliches Leben ein. Der Blick wird umgekehrt: Die Gebäude blicken die Menschen an – und es ist kein freundlicher Blick, den sie auf ihre Erbauer werfen.

Defiguration und Auflösung

Der Roman verdeutlicht das Ineinander von Gegenwart und Vergangenheit räumlich, in der Gesamtanlage der Stadt. In ihren labyrinthischen Kellern nistet der Schrecken. Am Ende werden die unterirdischen Labyrinthe überflutet und die letzten Fundamente der sterbenden Stadt hinweggespült. Die Architektur ist von ihrer bösen Vergangenheit infiziert,[9] sie entbindet das Vergangene aus seinem abgeschlossenen Damals und implantiert es ins Heute. Diese Vergangenheit verzehrt die Gegenwart, führt zu ihrem Zusammenbruch. Wiederaufbauversuche sind vergeblich: «Nicht einmal unter Dach, wurden die Bauten Ruinen.» (59) Die Menschen geben ihre Handlungsfähigkeit an ihren Umraum ab. Je menschen-

[9] Zur moralischen Einfärbung architektonischer Räume in der Phantastik vgl.: Stephan Berg, Schlimme Zeiten, böse Räume. Zeit- und Raumstrukturen in der phantastischen Literatur des 20. Jahrhunderts, Stuttgart 1991.

ähnlicher die Architektur wird, desto mehr schreitet die Entmenschlichung ihrer Bewohner fort.

Im Unterschied zu zeitgenössischen Stadtuntergangsszenarien ist Perle nicht historisch gewachsen, sondern die Schöpfung von Patera, dem Herrn und Vater der Stadt. Die zeichnerische Darstellung Pateras evoziert die Ikonographie von Christus, doch die geschlossenen Augen weisen ihn als Träumer aus.

Abb. 2: Alfred Kubin, Die andere Seite, 1909, Reprint 1990, 335 (Patera).

Das Wesen Pateras, dessen Name Androgynität suggeriert, ändert sich je nachdem, wer ihn betrachtet: Er zeigt sich abwechselnd in der Maske des Erlösers und des Verführers, des barmherzigen Herren und des Hypnotiseurs. Pateras Traumreich ist bewohnt von Menschen, die eine besondere Beziehung zum Irrationalen haben. Die Stadtarchitektur ist nicht durch Ordnung, Plan und Symmetrie gekennzeichnet, sondern durch Anarchie. Im «Gewirr» (154) der Stadtarchitektur spiegelt sich die psychische Verwirrung ihrer Bewohner.

Heinz Lippuner hat zahlreiche Ähnlichkeiten Perles mit dem berühmten Gemälde *Großer Turmbau zu Babel* von Pieter Bruegel dem Älteren herausstellt, besonders zwischen Bruegels zerklüftetem Turm und Pateras Palast: Beide sind an einen porösen, verwitterten Felsen angelehnt, beide beherrschen die Stadt, gleichsam über ihr hängend.[10]

[10] Heinz Lippuner, Alfred Kubins Roman *Die andere Seite*, Bern, München 1977, 11.

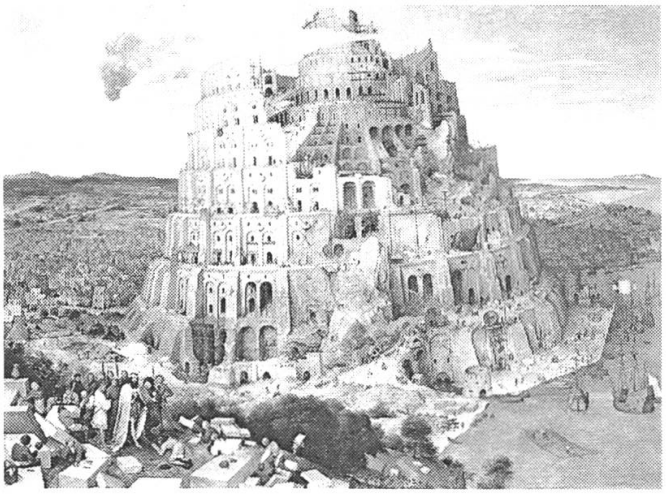

Abb. 3: Pieter Bruegel der Ältere, Turmbau zu Babel (1563, Wiener Version).

Bruegel und Kubin verbindet auch der Bezug auf die neutestamentarische Apokalypse: Die Stadt ist der Schnittpunkt mehrerer Kulturen, die sich im Sammelsurium von Gebäuden materialisieren, und sie ist Hort der Sünde.

Bei Kubin hat sich jedoch das Interesse von der religiösen Mythologie auf die Psychologie verschoben. Die Bauten sind durchtränkt von der Psyche ihrer Bewohner. So erweist sich die Geborgenheit im Altbestand der Bauten als trügerisch, denn die städtische Bausubstanz zerbröckelt unaufhaltsam:

> «*Die Zerbröckelung.* – Sie ergriff alles. Die Bauten aus so verschiedenem Material, die in Jahren zusammengebrachten Gegenstände, all das, wofür der Herr sein Gold hingegeben hatte, war der Vernichtung geweiht. Gleichzeitig traten in allen Mauern Sprünge auf, wurde das Holz morsch, rostete alles Eisen, trübte sich das Glas, zerfielen die Stoffe. Kostbare Kunstschätze verfielen unwiderstehlich der *inneren* Zerstörung, ohne daß sich ein zureichender Grund dafür angeben ließ.» (196)

Die andere Seite entwirft eine phantastische Welt, in der ein hermetischer und unentrinnbarer architektonischer Raum ein apokalyptisches Geschehen auslöst, welches die Individuen zu einer amorphen Masse amalgamiert:

> «Von dem hochgelegenen französischen Viertel schob sich langsam wie ein Lavastrom eine Masse von Schmutz, Abfall, geronnenem Blut, Gedärmen, Tier- und Menschenkadavern. In diesem, in allen Farben der Verwesung schillernden Gemenge stapften die letzten Träumer herum. Sie lallten nur noch, konnten sich nicht mehr verständigen, sie hatten das Vermögen der Sprache verloren. Fast alle waren nackt, die robusteren Männer stießen die schwächeren Frauen in die Aasflut, wo sie, von den Ausdünstungen betäubt, untergingen. Der große Platz glich einer riesigen Kloake, in der man mit letzter Kraft einander würgte und biß und schließlich verendete.» (258–260)

Abb. 4: Alfred Kubin, Die andere Seite, 1909, Reprint 1990, 305 (Leichenkaskade).

Eine formlose, mit den Dingen verschmolzene Menschenmasse[11] reagiert auf den Untergang der Stadt mit ausgelassener Lust und enthemmter Gewalt – oder sie verfällt einer unbändigen, sich seuchenartig verbreitenden Schlafsucht, welche die Kardinalsünde der *acedia* evoziert. Die bacchantische Entfesselung der Triebe, Orgien, Massenvergewaltigungen, blutige Aufstände, Kannibalismus, Massenselbstmorde und das «Überhandnehmen der Tiere» (196) gemahnen an die apokalyptischen Plagen und verwandeln die Stadt in einen «gigantische[n] Müllhaufen» (279).

Die Rückverwandlung von Kultur in Natur findet dabei paradoxerweise im artifiziellen Traumreich statt. Die aus dem Grauen gespeiste Faszination der Vernichtung spiegelt sich in der Erzählform. Schon der Icherzähler, der das Geschehen retrospektiv aus einer Nervenheilanstalt berichtet, ist wenig vertrauenswürdig. Im dritten, mit *Die Hölle* betitelten Kapitel löst sich selbst diese unzuverlässige Perspektive auf, der Erzählerstandpunkt ist nicht mehr zu verorten. Diese Verunsicherung manifestiert sich auch in der Spannung zwischen einer scheinbar genauen Topographie und der Phantastik des erzählten Geschehens. So sind im Text im Vergleich zum beigefügten «Situationsplan der Stadt Perle» Osten und Westen vertauscht.

[11] Vgl.: Zur Dekonturierung und Amorphisierung der Menschen vgl.: Hans Richard Brittnacher, Zeit der Apathie. Vergangenheit und Untergang in Alfred Kubins *Die andere Seite*, in: Wolfgang Müller-Funk/Christa Tuczay (Hg.), Faszination des Okkulten. Diskurse zum Übersinnlichen, Tübingen 2008, 201–217.

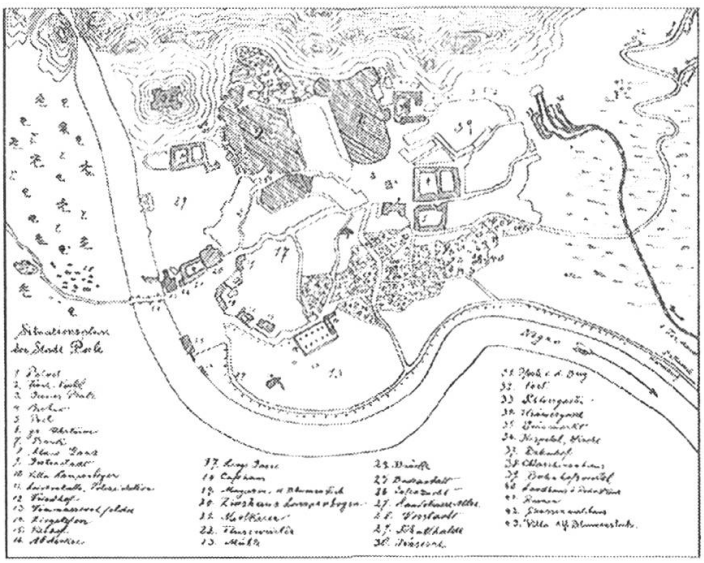

Abb. 5: Alfred Kubin, Die andere Seite, 1909, Reprint 1990, Anhang (Situationsplan der Stadt Perle).

Perle erscheint zum einen als Realisierung von Pateras Träumen, zum anderen als mögliches Traum- oder Wahngebilde des Ich-Erzählers. Die Unschlüssigkeit über den Wirklichkeitsstatus des Erzählten[12] verstärkt sich im dritten Teil des Romans durch die Abwesenheit einer differenzierenden, beurteilenden Perspektive.

In Kubins Theorie des Traumerlebens und -schaffens ist die künstlerische Produktion ein von außen über das ohnmächtige Subjekt hereinbrechender Prozess. Der Verabschiedung originärer Autorschaft und souveräner Subjektivität entspricht thematisch die Destrukturierung sozialer, architektonischer und organischer Ordnungsprinzipien. Während durch pflanzliche Wucherungen und animalische Invasionen die ungezähmte Natur überhandnimmt, zerbröckeln die Dinge. Geschichte wird zu Naturgeschichte, zum Mythos. Die Natur erobert schrittweise die Artefakte der Zivilisation zurück: Der Bahnhof etwa, Symbol des technischen Fortschritts und der Mobilität, versinkt im Sumpf. Durch eine Verschiebung der Gesteinsschichten verschwindet am Ende die gesamte Stadt in der Landschaft.

In der Traumstadt ist das Vergangene eine räumlich chiffrierte, bedrohliche Größe, unter deren Einfluss das Ich entpersönlicht wird. An seine Stelle tritt eine sich selbst hervorbringende Einbildungskraft,[13] eine Serie gleitender Paradoxe.

[12] Tzvetan Todorov betrachtet bekanntlich die Unschlüssigkeit über den Wirklichkeitsstatus des Erzählten als entscheidendes Merkmal der Phantastik. Tzvetan Todorov, Einführung in die fantastische Literatur. Aus dem Französischen von Karin Kersten, Senta Metz und Caroline Neubaur, Berlin 2013, 31.

[13] Clemens Brunn sieht dementsprechend in Pateras Traumreich die Manifestation einer «unkontrollierbaren Übermacht des umgreifenden und überpersonalen ‹Subjektiven›». Clemens Brunn, Der Ausweg ins Unwirkliche. Fiktion und Weltmodell bei Paul Scheerbart und Alfred Kubin, Oldenburg 2010, 200.

Da in Kubins Welt selbst der Einbildende eingebildet, der Träumende geträumt ist, zerfasert das Ich in eine Fülle von disparaten Ich-Derivaten und verlöscht.

Architektur als apokalyptisches Archiv

Die literarische Versuchsanordnung, in der der Untergang einer Stadt zum Weltuntergang gesteigert wird, dient der Bewältigung von Zeitproblemen: Die unbegreiflich gewordenen, feindseligen Städte werden in der literarischen Imagination zerstört, die Identitätspolitiken der Machtzentren in der Konstruktion der Traumstadt konterkariert und desavouiert. Während in der Stadt Perle das gesellschaftliche Außenseitertum vorherrscht, dominiert der monströse, menschenleere Palast des spirituellen Herrschers Patera die Stadt ideell wie topographisch:

> «Über der ganzen Stadt gleichsam hängend und sie beherrschend erhob sich ein monströser Bau in ungeschlachter Größe. Drohend blickten die hohen Fenster weit über das Land und auf die Menschen da unten. An den porösen, verwitternden Fels sich lehnend, schob er seine Massen bis an das Zentrum der Stadt, den großen Platz vor.» (59)

Abb. 6: Alfred Kubin, Die andere Seite, 1909, Reprint 1990, 269 (Pateras Palast).

Mit seiner ins Enorme gesteigerten Architektur, vor und in der die Menschen winzig erscheinen, repräsentiert der Palast die absolutistische Macht. Doch ist er ebenso menschenleer, wie die Macht ausgehöhlt ist. Der Einsturz seiner Fassade veranschaulicht ihren Untergang in der sterbenden Stadt. Ihre von Patera verkörperte Todesverfallenheit setzt sich gegen den rationalistischen Fortschrittsglauben des Amerikaners Herkules Bell durch. Unbewusste Triebe werden frei-

gesetzt, Kontrolle und Steuerung ausgeschaltet. Mit den beiden Führerfiguren – Patera, der entsprechend dem Max Weberschen Schema[14] den traditionalen, religiös legitimierten, und Bell, der den rationalen, ökonomisch-kapitalistisch legitimierten Herrschaftstypus repräsentiert – verhandelt der Roman die Frage nach der ‹wahren Regierung›. Das Resultat ist ein beiderseitiges Fiasko. Ebenso am Ende ist aber auch die charismatische Herrschaftsform, auf die beide Kontrahenten rekurrieren, wobei die Aura des unsichtbar bleibenden Patera nachhaltiger wirkt als die des triumphal auftretenden Bell. Gerade dessen Versuch, die Dekadenz durch rationalen Ordnungswillen zu überwinden, führt zur Beschleunigung des Untergangs. Nicht zufällig erinnert Bell, der auf einem schwarzen Pferd durch Perle prescht, an einen apokalyptischen Reiter. In der destruktiven Kraft des technischen Fortschritts enthüllt sich dieselbe atavistische Archaik, die eben dieser Fortschritt zu beseitigen vorgibt. Bell ist nichts anderes als Produkt und Maske Pateras.

Abb. 7: Alfred Kubin, Die andere Seite, 1909, Reprint 1990, 317 (Höllensturz).

Mit seinem Schlusssatz «Der Demiurg ist ein Zwitter» (286) knüpft der Roman an die Philosophie Julius Bahnsens an, die in Abwandlung der manichäischen Tradition einen «Urwiderspruch» als Grundwesen alles Seienden behaup-

[14] Max Weber, Die drei reinen Typen der legitimen Herrschaft [1922], in: ders., Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre, hg. von Johannes Winkelmann, Tübingen 1988, 475–488.

tet.[15] Bahnsen betont, dass «die Realdialektik ihr Absehen nicht darauf richtet, die vorgefundenen Widersprüche zu beseitigen, sondern vielmehr darauf, dieselben in ihrer Unüberwindlichkeit zu erfassen.»[16] Dieses Denken in unvermittelbaren Oppositionen und unvereinbaren Polaritäten liegt auch dem Roman *Die andere Seite* zugrunde. Die Bereiche von Tag und Nacht, Schlaf und Wachen erscheinen als ineinander verschränkte, widersprüchliche Seiten derselben Totalität. Ihre unüberbrückbare Gegensätzlichkeit prägt und quält die Individuen – und diese Qual ist dem Epilog des Romans zufolge unentrinnbar:

> «Die wirkliche Hölle liegt darin, dass sich dies widersprechende Doppelspiel in uns fortsetzt. Die Liebe selbst hat einen Schwerpunkt ‹zwischen Kloaken und Latrinen›. Erhabene Situationen können der Lächerlichkeit, dem Hohne, der Ironie verfallen.» (286)

So ist der Roman auch Exemplifikation einer dissonanten *coincidentia oppositorum*, in der die Spannung von Leben und Tod ins Bild gesetzt wird. Dem entspricht eine Kunstphilosophie, die auf der Polarität von schöpferischer Einbildungskraft und Nichts basiert. Die Blauäugigen, denen sich im Roman alle Gegensätze in einer Haltung gelassener Beobachtung und gleichgültiger Distanz aufheben, verkörpern Kubins künstlerisches Credo, das Salomo Friedlaenders *Schöpferische Indifferenz*[17] vorwegnimmt. Ihr Medium ist die Ironie, in die Kubins Roman gerade bei der Darstellung des Ungeheuerlichsten kippt.

Philosophische Haltungen werden bei Kubin nicht diskursiv dargelegt, sondern in einer Folge erzählter Bilder inszeniert. Dabei spielt die Architektur eine zentrale Rolle: als Verkörperung der Sehnsüchte und Angstvisionen ihrer Bewohner, als Vorbote und Erinnerungsort. Denn die Häuser sind in Perle nicht nur Erinnerungsträger. Auch die Zukunft, der Verfall ist von vornherein in die Häuser eingebaut. Dabei verhält sich die Architektur zwar als stummer Zeuge passiv, etwa das Archiv von Perle, ein «niedrige[s] enorme[s] Gebäude», das bezeichnenderweise als Regierungssitz dient. Es wirkt genauso wie seine Beamten: «Gelbgrau, verstaubt und verschlafen, erweckte sein Anblick ein heftiges Gähnen.» (61) Doch unvermittelt schlägt diese den Häusern innewohnende Lethargie in destruktive Aktivität um, die in einem apokalyptischen Geschehen gipfelt. Ob in der Schlafsucht oder im Gewaltausbruch: Durchgehend entsprechen menschliche Disposition und Raum, das Erscheinungsbild der Bauten und die Befindlichkeiten ihrer Bewohner einander. Ihr gemeinsames Schicksal ist die «innere Zerstörung».

[15] Julius Friedrich August Bahnsen, Der Widerspruch im Wissen und Wesen der Welt. Princip und Einzelbewährung der Realdialektik, Leipzig 1882, 260. Zum Einfluss Bahnsens auf Kubin vgl. Brunn, Der Ausweg ins Unwirkliche (wie Anm. 13), 186f.

[16] Bahnsen, Der Widerspruch (wie Anm. 15), 13.

[17] Salomo Friedlaender/Mynona, Schöpferische Indifferenz [1918]. Gesammelte Schriften, Bd. 10, hg. von Hartmut Geerken und Detlef Thiel, Norderstedt bei Hamburg 2009.

Resümee

Architektonische Räume sind bei Kubin nicht nur Metaphern des apokalyptischen Geschehens, sondern sie durchziehen, gestalten und strukturieren es. Architektur ist eingebunden in einen beweglichen und veränderlichen, erlebten und gestimmten Raum; sie ist Produkt einer Traumarbeit, die den Raum dynamisiert und entgrenzt.

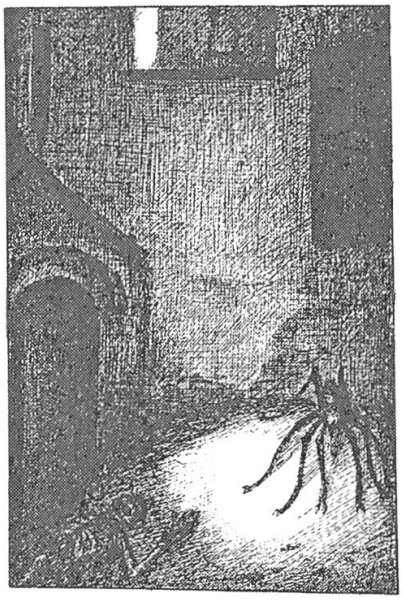

Abb. 8: Alfred Kubin, Die andere Seite, 1909, Reprint 1990, 259.

Die Architekturbeschreibung wird zum Mittel der Darstellung des Undarstellbaren, der Sichtbarmachung des Unsichtbaren, der Veranschaulichung eines Abwesenden: des Unbewussten, Traumhaften, Irrationalen. Architektur gleicht bei Kubin einem lebendigen Wesen, zeugt von Geschichte und kündet von der Zukunft. Ob sie die Apokalypse erleidet oder hervorruft – der prognostische Charakter, der der Architektur bei Kubin zukommt, ist ein radikaler Widerruf ihrer utopischen Funktion.

Der Untergang des Traumreichs. Apokalyptische Räume in Alfred Kubins Die andere Seite

Kubins illustrierter «Phantastischer Roman» (1909) reiht sich in die Konjunktur des apokalyptischen Schreibens um 1900 ein. Seine Untergangsphantasien manifestieren sich in der Darstellung der Architektur: sie macht das Unsichtbare sichtbar, veranschaulicht das Unbewusste, Irrationale. Im «Traumreich», in dem jeder Träumende zugleich der Geträumte ist, fungiert sie als Speicher des Gewesenen wie als Vorbote der Zukunft – und entfaltet eine zerstörerische Aktivität. Das von Isolation, Intransparenz, Verborgenheit und Düsternis charakterisierte Reich zerbröckelt, vermodert und versinkt, wird allmählich unterhöhlt und unterspült. Der schleichende Zerfall und das lustvolle Chaos entbehren jeder Dramatik. Defiguration und Selbstauflösung spiegeln sich in der Auflösung einer einheitlichen Erzählperspektive. Parallel zur unaufhaltsamen Erosion sozialer und organi-

scher Ordnungen zerfasert das (erzählende) Ich in eine Fülle von disparaten Ich-Derivaten, um schließlich zu verlöschen.

Alfred Kubin – 1900 – décadence – Untergangsphantasien – Defiguration und Selbstauflösung.

L'effondrement de l'empire du rêve. Espaces apocalyptiques dans Die andere Seite *d'Alfred Kubin*

Le «roman fantastique» illustré de Kubin (1909) s'inscrit dans la lignée des écrits apocalyptiques autour de 1900. Ses fantaisies d'effondrement se manifestent dans la représentation de l'architecture: elle rend l'invisible visible, montre l'inconscient, l'irrationnel. Dans «l'empire du rêve», dans lequel chacun qui rêve est en même temps rêvé, elle agit comme mémoire de ce qui a été tout comme de signe annonciateur de l'avenir – et déploie une activité destructrice. L'empire caractérisé par l'isolation, l'opacité, le secret et l'obscurité s'effrite, se putréfie et sombre, s'affaiblit peu à peu. Le lent effondrement et le voluptueux chaos sont dépourvus de toute dramatique. Défiguration et désintégration se reflètent dans la dissolution d'une perspective narratrice homogène. Parallèlement à une irrémédiable érosion de l'ordre social et organique, le «je» du narrateur s'effile en toutes sortes de dérivés du «je», pour finalement s'éteindre.

Alfred Kubin – 1900 – décadence – fantaisies d'effondrement – défiguration et désintégration.

La fine del regno dei sogni. Spazi apocalittici in Die andere Seite *di Alfred Kubin*

Il «romanzo fantastico» illustrato di Kubin (1909) si inserisce nella congiuntura degli scritti apocalittici attorno al 1900. Le sue fantasie catastrofiche si manifestano nella rappresentazione architettonica tesa a rendere visibile l'invisibile, a illustrare l'inconscio, l'irrazionale. Nel «regno dei sogni», in cui ogni sognatore è al contempo sognato, egli funge da memoria del passato e da annunciatore del futuro – e dispiega un'attività distruttiva. Il regno, caratterizzato da isolamento, opacità, segretezza e oscurità, si sbriciola, marcisce, annega e diventa sempre più insidiato e dilavato. La lenta rovina e il particolare caos mancano di ogni drammaticità. Disgregazione e autoscioglimento si riflettono nella dissoluzione di una prospettiva di racconto unitaria. Parallelamente all'erosione inarrestabile degli ordini sociali e organici l'io narrante si sfilaccia in una profusione di io disparati, per, infine, estinguersi.

Alfred Kubin – 1900 – décadence – fantasie catastrofiche – disgregazione e autoscioglimento.

The fall of the realm of dreams. Apocalyptic spaces in Alfred Kubin's Die andere Seite

Kubin's illustrated novel of fantasy was part of the period of apocalyptic writing around 1900. His phantasy of doom is manifest in the depiction of the architecture which makes the unseeable visible, portraying the unconscious and irrational. As it unfolds in destructtive activity, Kubin's realm of dreams, where each person dreaming is also the subject of dream, functions both as a storehouse of the past and a herald of the future. This realm, isolated, opaque, hidden and full of dark misery, is falling, crumbling, rotting, being gradually eroded and undermined. The creeping decay and pleasurable chaos are devoid of drama. Disintegration and disfigurement are reflected in the abandonment of a unitary narrative perspective. Along with the inexorable erosion of social and organic order, the first person narrator too implodes into an array of disparate derived narrators before finally expiring.

Alfred Kubin – 1900 – décadence – phantasy of doom – disintegration and disfigurement.

Roland Innerhofer, Dr., Univ.-Prof., Institut für Germanistik an der Universität Wien.