

CAROLA HILMES
Frankfurt am Main

LITERARISCHES DOPPELSPIEL

DIE AUTOBIOGRAPHISCHEN SCHRIFTEN VON KANDINSKY, KUBIN UND BARLACH

„Es ist natürlich, dass in den Fragen der Kunst als erster der Künstler selbst auch zum Wort berufen ist“¹, schreiben Kandinsky und Franz Marc im maschinenschriftlichen Vorwort zum *Blauen Reiter*. Dieser 1912 im Piper-Verlag in München publizierte Almanach ist ein herausragendes Beispiel für die Interdependenz der Künste, die bestimmt wird durch zwei gegenläufige Tendenzen: die zum Gesamtkunstwerk, wie es von Richard Wagner in seinen Musikdramen realisiert wurde und wie es von Kandinsky in seiner Bühnensynthese eine dezidiert moderne Wandlung ins Expressive und Abstrakte erfährt², und die zur Differenzierung der Kunst in Künste, wobei nicht ganz klar ist, ob das in einem bloß arbeitsteiligen Sinne gemeint ist, oder aber – und das ist Adornos Position – die Kunst in unterschiedlichen Künsten sich äußert, d.h. auf diese Erscheinungsweise notwendig angewiesen ist³. Dem romantischen Streben nach einer Symbiose der Künste und dem Postulat von der ursprünglichen Einheit der Kunst steht deren Differenzierung gegenüber,

¹ *Der Blaue Reiter*, hrsg. von Wassily Kandinsky und Franz Marc, dokumentarische Neubearbeitung von Klaus Lankheit, München/Zürich: Piper 1984, S. 316; im weiteren abgekürzt „BR“.

² Vgl. Wassily Kandinsky, *Über Bühnenkomposition*, in: *Der Blaue Reiter* (Anm. 1), S. 189–208.

³ Theodor W. Adorno, *Die Kunst und die Künste* (1966/67), in: ders., *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1967, S. 168–192. Wenn Adorno hier eine „Verfransung der Künste“ konstatiert, gibt er zwar die Vorstellung einer reinen Einheit der Kunst auf, nicht aber die der Einheit überhaupt.

die dann zur Forderung einer „wechselseitigen Erhellung der Künste“ (Oskar Walzel, 1917) führt. Darauf zielen auch Kandinsky und Marc, wenn sie im *Blauen Reiter* Werke abdrucken, die „äusserlich fremd zu einander erscheinen“ – neben moderner Kunst gibt es Kinderzeichnungen, Volkskunst u.a. Werke des sog. Primitivismus –, und doch „in einer inneren Verwandtschaft miteinander stehen“ (BR: 315). In der Sprache der Kunst kommunizieren die Bilder und Figuren miteinander. Den ebenfalls abgedruckten Texten kommt meist eine erläuternde Funktion zu; zum Teil haben die Texte auch programmatischen Charakter. Im *Blauen Reiter* ging es den Herausgebern allerdings nicht nur um die Kunst, sondern wesentlich um das Leben, denn das Leben stellt die geheime Verbindung der Künste untereinander her: „Was ihn [Kandinsky, C.H.] beschäftigte, war die Wiedergeburt der Gesellschaft aus der Vereinigung aller artistischen Mittel und Mächte“⁴. Das erläutert Hugo Ball, der Begründer von Dada Zürich 1916, in seiner als Tagebuch präsentierten Autobiographie *Die Flucht aus der Zeit*. Zur Interdependenz der Künste tritt die Wechselwirkung von Kunst und Leben als eines der großen Themen der Moderne. In der Autobiographie, derjenigen literarischen Gattung, die auf der Grenze von Kunst und Leben angesiedelt ist, werden diese Themen diskutiert und in ein grundlegend neues Verhältnis gerückt.

Bekanntlich proklamierten die Avantgarde-Bewegungen – Futurismus, Dadaismus und Surrealismus – eine Überführung von Kunst in Lebenspraxis. Die für die Moderne charakteristische Grenzüberschreitung der Künste erfährt damit eine Radikalisierung⁵. Und während das auf gesellschaftspolitische Veränderung abzielende Programm der Avantgarde-Bewegungen fehlschlug, bestimmen deren ästhetische Innovationen die Entwicklung der Künste bis heute⁶. Die Selbstaussagen der Künstler, ihre Reflexionen über den Stellenwert von Kunst und Literatur, dürfen

⁴ Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, hrsg. sowie mit Anmerkungen und Nachwort versehen von Bernhard Echte, Zürich: Limmat 1992, S. 17.

⁵ Vgl. Dietrich Mathy, *Die Avantgarde als Gestalt der Moderne* oder: *Die andauernde Wiederkehr des Neuen. Zur Korrespondenz und Grenzüberschreitung der Künste zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts*, in: *Die literarische Moderne in Europa*, Bd. 2: *Formationen der literarischen Avantgarde*, hrsg. von Hans Joachim Piechotta u.a., Opladen: Westdt. Verl. 1994, S. 79–88.

⁶ Vgl. *Rückblickend auf die Avantgarde*. Internationales Symposium in Osnabrück 1999, hrsg. von Wolfgang Asholt und Walter Fähnders, Amsterdam: Rodopi (Publ. in Vorb.).

deshalb besonderes Interesse beanspruchen, denn sehr oft richten sie sich weniger nach ihrer äußeren Biographie als auf ihre produktiven Kräfte, sind also schöpferische Konfessionen⁷. Das Künstlerbekenntnis ist vor allem an ästhetischer Selbstverständigung interessiert. Das hat Konsequenzen auch für die Autobiographie als literarische Gattung. Zählten die autobiographischen Schriften ehemals zu den literarischen Gebrauchsformen - marginale Genres, die lediglich ein historisch-biographisches Interesse beanspruchen konnten -, avancieren sie nun ins Zentrum der Auseinandersetzungen, weil hier das Verhältnis von Kunst und Leben thematisiert wird. Die Autobiographie wird zu dem Ort, wo Existenz und Ästhetik neuerlich verbunden werden. Aufschluß über das Verhältnis der Künste zueinander dürfen wir gerade bei denjenigen Künstlern erwarten, die nicht nur in einer Sparte der Kunst arbeiten, sondern unterschiedliche Ausdrucksformen erproben und das in ihrer Autobiographie auch reflektieren, denn sie sind in besonderem Maße für die Frage nach dem Stellenwert von Kunst und Literatur sensibilisiert⁸. Dadurch erfahren wir auch etwas über den veränderten Status autobiographischen Schreibens in der Moderne. Unter dem Titel des literarischen Doppelspiels rücken die Legitimation der Kunst und die Literarizität der Texte in den Blick. Die existentiellen Reflexionen der Künstler und Schriftsteller auf ihren eigenen Standort lassen dabei eine ins Werk verborgene Subjektivität erkennen. Diese Aufwertung der Kunst und Literatur aber stellt sich, mehr oder weniger deutlich, in den Dienst des Lebens.

⁷ Unter dem Titel *Schöpferische Konfession* publizierte Kasimir Edschmid 1920 eine Sammlung von Künstlerbekenntnissen. Es kommen hier 18 Schriftsteller und Künstler zu Wort, meist aus der Generation der 80er Jahre. Die kurzen Texte stellen eine enge Verbindung von Autobiographie und Poesie, von künstlerischem Selbstverständnis, Bekenntnis und Porträt her. Es handelt sich um mehr oder weniger persönlich abgefaßte Bekenntnisse zum Menschen und zur Kunst. Neben autobiographisch orientierten Prosatexten finden sich in dieser Sammlung lyrisch gehaltene Prosatexte und Gedichte, Briefe und programmatische Texte. Das bekannteste der hier abgedruckten Künstlerbekenntnisse dürfte das von Paul Klee (1879-1940) sein; es beginnt mit dem Satz: „Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar“.

⁸ Den Begriff „künstlerische Doppelbegabung“ versuche ich nach Möglichkeit zu vermeiden, da er sich an der Vorstellung von universeller Persönlichkeit orientiert - hier findet sich in der einschlägigen Literatur immer wieder der Hinweis auf Goethe - und eine allseitige Entwicklung des Talents ins Auge faßt. Ich möchte demgegenüber eine Individualisierung und Differenzierung hervorheben, die sich in den Autobiographien nicht nur spiegelt, sondern eigens thematisiert wird. Wir haben es dabei eher mit einem literarischen Doppelspiel zu tun, zuweilen ist es auch ein Spiel mit doppeltem Boden.

1. Kandinskys „Rückblicke“ als Versuch, die abstrakte Malerei zu erläutern

Wassily Kandinsky (1866–1944), bekannt als Begründer der abstrakten Malerei, ist auch als Verfasser literarischer Werke hervorgetreten. Er publizierte *Gedichte ohne Worte* (1904) und Prosagedichte unter dem Titel *Klänge* (1913). Außerdem schrieb er Bühnenstücke, in denen Tanz, Bühnenbild, Lichtregie und Musik mit Handlung und Text eine Synthese eingehen, so etwa in *Der Gelbe Klang* (1912), einem selten inszenierten Werk, das im *Blauen Reiter* publiziert wurde. Demgegenüber viel beachtet und auch heute noch diskutiert, seine kunsttheoretische Schrift *Über das Geistige in der Kunst* (1912). Es sind vor allem die Künstler, von denen zu Beginn des 20. Jahrhunderts die neuen Impulse ausgehen – die ästhetischen, aber auch die philosophischen⁹. „Die Theorie Kandinskys ist auf dem Prinzip der inneren Notwendigkeit gegründet, die er für das Hauptprinzip der sämtlichen Gebiete des geistigen Lebens erklärt. Seine Analyse der zeichnerischen und farbigen Form beruht auf der psychischen Wirkung der Form auf den Menschen. Er lehnt jede Aufstellung einer absoluten Formlösung ab und behauptet, daß die Konstruktionsfrage stets einen rein relativen Wert hat: jedes Werk wählt sich seine Form und unterliegt nur der inneren Notwendigkeit“¹⁰. Diesem Anspruch schuldet der Künstler unbedingten Gehorsam¹¹. Kandinskys in der Tradition der Romantik stehende Kunstauffassung zielt aufs Absolute. Das in der Kunst sich offenbarende Wissen ist allerdings nicht so ohne weiteres zu erfassen. Es ist deshalb wichtig, daß auch das Publikum, die Betrachter bzw. Leser der Werke, diese innere Notwendigkeit in der Kunst erkennt und so an dem in ihr Mitgeteilten partizipiert.

⁹ „Es konnte den Anschein haben, als sei die Philosophie an die Künstler übergegangen; als gingen von ihnen die neuen Impulse aus. Als seien sie die Propheten der Wiedergeburt. Wenn wir Kandinsky und Picasso sagten, meinten wir nicht Maler, sondern Priester; nicht Handwerker, sondern Schöpfer neuer Welten, neuer Paradiese“. Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit* (Anm. 4), S. 16.

¹⁰ Das schreibt Kandinsky in seiner 1919 als „Beitrag zu einer russischen Enzyklopädie“ verfaßten kurzen *Selbstcharakteristik*; in: Wassily Kandinsky, *Gesammelte Schriften*, Bd. I: *Autobiographische Schriften*, hrsg. von Hans Konrad Roethel und Jelena Hahl-Koch, Bern: Benteli 1980, S. 60; die *Rückblicke* (S. 27–50) werden eigens hervorgehoben und im weiteren abgekürzt mit „R“.

¹¹ Vgl. Hugo Ball, *Kandinsky*. Vortrag, gehalten in der Galerie Dada (Zürich, 7. 04 1917), in: ders., *Der Künstler und die Zeitkrankheit*. Ausgewählte Schriften, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1984, S. 41–53; vgl. hierzu: Andeheinz Mößler in: *DVjs* 1977, S. 676–704.

In der 1913 veröffentlichten autobiographischen Schrift *Rückblicke* versucht Kandinsky die damals neue, schwer verständliche und deshalb umstrittene Form der abstrakten Malerei einem breiteren Publikum verständlich zu machen. Die Autobiographie wird also zu hermeneutischen Zwecken in Dienst genommen, ihre Aufgabe ist es, zwischen Kunst und Leben zu vermitteln. Und während den Intentionen des Autobiographen zufolge die Malerei durch die eigene Lebensgeschichte erläutert werden soll, erkennen wir bei der Lektüre der autobiographischen Schrift *Rückblicke* eine gegenläufige Tendenz: die Lebensgeschichte wird auf die Kunst hin geordnet und strukturiert, d.h. daß sie ihre Lesbarkeit erst vor dem Hintergrund der abstrakten Malerei bekommt. Während die traditionelle Lesart von Selbstbiographien das Leben des Autors zum Verständnis seiner Werke heranzieht - so auch die Begründung Goethes im Vorwort zu *Dichtung und Wahrheit* -, erhellt die moderne Autobiographik aus dem Werkzusammenhang, denn nun nimmt die ästhetische Erfahrung die zentrale Integrationsfunktion wahr. Die Wahrheit über das Leben des Künstlers ist also seinen Werken ablesbar. Die Autobiographie ist demgegenüber nachgeordnet, hat bloß Vermittlerfunktion.

Da Kandinsky rückblickend ohne strenge zeitliche Reihenfolge erzählt, kommt es zu einem „bunten Durcheinander der Episoden“¹². Auffällig ist die Dominanz optischer Eindrücke. Sie werden zu poetischen Bildern verdichtet und nebeneinander gestellt; die einzelnen Ereignisse bleiben unzusammenhängend, sind lediglich verbunden durch ein 'inneres Band': das vom Geistigen inspirierte Ich. Der innere Zusammenhang des Lebens wird also durch die Kunst gestiftet und nicht - wie die gängige, auch vom Autobiographen selbst nahegelegte Lesart suggeriert - die Kunst durch das Leben erklärt. In der Moderne sind wir aufgefordert, gegen den Strich zu lesen. Zwischen den konventionellen Vorstellungen Kandinskys von einem inneren Wesenskern, der sich quasi naturwüchsig entwickelt, und den innovativen Ausdrucksformen in der abstrakten Malerei besteht eine deutliche Kluft, die von seinem Idea-

¹² Hans Konrad Roethel, *Einleitung* zu: Kandinsky, *Ges. Schriften I* (Anm. 10), S. 7-19; hier: S. 14. - Ähnlich, wenn auch in einem ganz anderen, nämlich theosophischen Kontext argumentiert Ringbom: "As a literary composition the *Rückblicke* has a kaleidoscopic structure reminiscent of the painted compositions of the period. This formal pattern tends to conceal the author's rearrangement of - for the most part no doubt genuine - details from his earlier life to fit the convictions held at the time of writing, that is, 1913". Sixten Ringbom, *The Sounding Cosmos. A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*, Abo 1970, S. 32.

lismus nur schlecht verdeckt wird. Diese Widersprüchlichkeit ist auch den einzelnen Episoden seines Lebensrückblickes eingeschrieben. Wenn diese heutzutage bei Museumsführungen erzählt werden, erfüllen sie ihren Zweck aber nur scheinbar, denn sie schmücken nun lediglich eine Erfolgsgeschichte. Ob sie die kritische Reflexion und vor allem das Erleben von Kunst befördern, darf bezweifelt werden.

In seinen Lebenserinnerungen ist Kandinsky auf der Suche nach denjenigen optischen Eindrücken, die zu den entscheidenden (seelischen) Triebkräften für die Entstehung seiner (geistigen) Kunst wurden. *Rückblicke* enthält keine privaten Enthüllungen und Bekenntnisse, geschildert wird Kandinskys Entwicklung zum Künstler. Diese jedoch wird nicht aus seinen familiären und heimatlichen Bezügen plausibel. Recht verstanden, ist es nicht die eigene Lebensgeschichte, die als Erklärungsmodell für die Kunst dient, sondern die kindlichen Erfahrungen erhalten erst im Zusammenhang der später gewonnenen ästhetischen Positionen ihren Stellenwert. Die Geltung seiner Kunstauffassung ist gar nicht lebensgeschichtlich zu bestätigen, Kandinsky projiziert vielmehr seine Kunstauffassung auf seine Lebensgeschichte zurück. Indem er Genesis und Geltung vertauscht, erfindet er dem Künstler seine Geschichte. Nach der theoretischen Darlegung der für sein weiteres künstlerisches Werk grundlegenden Kategorien 'Über das Geistige in der Kunst' schreibt Kandinsky sie nun auch biographisch fest.

Weit davon entfernt, in *Rückblicke* die Begründung der abstrakten Malerei durch persönliche Erlebnisse erklären zu können – die entsprechenden Schilderungen bleiben ihrerseits geheimnisvoll und rätselhaft –, unternimmt es Kandinsky doch, einzelne Episoden zu schildern, offensichtlich mit dem Ziel, dadurch seine neue Kunsttheorie zu illustrieren. Seinem eigenen Verständnis zufolge hat die künstlerische Praxis nicht theoretische Forderungen einzulösen, sondern die Kunst geht vielmehr der Reflexion voran, auch der autobiographischen. Nur nachträglich, in Rückblicken, läßt sich die Kunst verständlich machen, ist eine Annäherung möglich. Die Selbstbiographie wird so zum ausgezeichneten Medium der Verständigung. Daß hierbei auf das Leben des Künstlers geworfene Licht erhellt einige wenige Äußerlichkeiten, selten Zusammenhänge. Über die Geburtsstunde der abstrakten Malerei erzählt Kandinsky folgende biographische Begebenheit. Es ist (s)eine Legende zur Entstehung der modernen Kunst:

„Es war die Stunde der einziehenden Dämmerung. Ich kam mit meinem Malkasten nach einer Studie heim, noch verträumt und in die

erledigte Arbeit vertieft, als ich plötzlich ein unbeschreiblich schönes, von einem inneren Glühen durchränktes Bild sah. Ich stutzte erst, dann ging ich schnell auf dieses rätselhafte Bild zu, auf dem ich nichts als Formen und Farben sah und das inhaltlich unverständlich war. Ich fand sofort den Schlüssel zu dem Rätsel: es war ein von mir gemaltes Bild, das an die Wand angelehnt auf der Seite stand. Ich versuchte den nächsten Tag bei Tageslicht den gestrigen Eindruck von diesem Bild zu bekommen. Es gelang mir aber nur halb: auch auf der Seite erkannte ich fortwährend die Gegenstände und die feine Lasur der Dämmerung fehlte. Ich wußte jetzt genau, daß der Gegenstand meinen Bildern schadet" (R: 38).

Auf die entscheidende Frage, was den Gegenstand ersetzen soll, antwortet Kandinsky: sein „innerer Klang“¹³. Da die äußere Erscheinungsform arbiträr ist, ganz zufällig, muß ihre naturgetreue Wiedergabe unzureichend bleiben. Um das Wesentliche der Dinge zu erfassen und ins Bild zu setzen, müssen neue Ausdrucksmöglichkeiten erprobt werden. Erst in Absehung von allen Äußerlichkeiten kommt der Künstler zum geistigen Kern der Dinge; das erfordert eine entsprechende Darstellungsform, die Abstraktion. Diese Form der Idealisierung betrachtet Kandinsky als die große Zukunft der Kunst, in die er selbst all seine Hoffnungen und Energien setzt. Seine Vision vom Geistigen in der Kunst ist immer auch mystisch und prophetisch. Im Grunde, wenn es ums 'Wesentliche' geht, hält Kandinsky an einer Mimesisvorstellung fest; es ist eine Nachahmung in gleichsam „höherem Sinne". Insofern geht er auch davon aus, daß die „große Abstraktion" (das „Reinkünstlerische") und die „große Realistik" (das Reingegenständliche in seiner Größe) zu ein und demselben Ziel führen¹⁴. Beide Hauptströmungen der

¹³ „If, as Theosophy maintained, there was a world of form and colour independent of material objects, then such forms could be exploited artistically and provide the content replacing the object". (Ringbom, *The Sounding Cosmos* (Anm. 12), S. 88) Ringbom bezieht Begriffe und Vorstellungen der Kunsttheorie Kandinskys sämtlich auf theosophisch-anthroposophische Lehren. Ringboms Erklärung der abstrakten Malerei aus theosophisch-okkulten Lehren wird in der Forschung mittlerweile als überzogen eingeschätzt: „Im ganzen weisen Worte und Werke Kandinskys aber so sehr über alle theosophisch-anthroposophische Programmatik hinaus, daß man Ringboms analytischem Zugriff letztlich doch nur recht eingeschränkter Wert zuerkennen darf". Peter Anselm Riedl, *Wassily Kandinsky mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek: Rowohlt 1993, S. 51f.

¹⁴ Vgl. Kandinsky, *Über die Formfrage*, in: *Der Blaue Reiter* (Anm. 1), S. 154 u. S. 148. Hier stellt er fest, daß reale und abstrakte Formen „innerlich gleich sind" (ebd., S. 162).

Kunst wollen die Seele des Gegenstandes zum Klingen bringen und eine entsprechende Wirkung beim Publikum erzielen.

Für Kandinsky bedeutet Verstehen „Heranbildung des Zuschauers auf den Standpunkt des Künstlers“¹⁵. Diese Vorstellung teilt er mit der Romantik. Für die Kunstkritik seiner Zeit hat Kandinsky wenig übrig, ihre konventionell normativen Kriterien bleiben dem Kunstwerk ganz äußerlich, sind akademisch und aufgesetzt. Mit seiner Autobiographie ebenso wie mit der Interpretation eigener Werke unternimmt er es nun, beim Publikum ein entsprechendes Verständnis für die neue Kunst zu schaffen. Damit allerdings manövriert er sich in eine widersprüchliche Situation, denn das Erleben von Kunst ist nicht auf sprachliche Umsetzung („Definitionen“) angewiesen, ja das „lebendige Werk“ kann gar nicht durch „tote Worte“ erklärt werden. „Das Kunstwerk ist der durch die Form redende, sich offenbarende und weiter befruchtende Geist. [...] Also soll man nicht durch Vernunft und Verstand sich der Kunst nähern, sondern durch Seele und Erleben“¹⁶. Insofern leistet auch Kandinsky selbst mit seinem Lebensrückblick der Legendenbildung Vorschub und begünstigt dadurch die Irrationalitätstendenzen moderner Kunst. Neben dem Vorwurf der Theorielastigkeit gehört der der Unverständlichkeit zu den Standardvorwürfen Kandinsky und seiner Kunst gegenüber; ihr Verhältnis zueinander ist merkwürdig schief und spiegelt darin noch die durchaus ambivalente Position Kandinskys wider, der unter anderem in seiner Autobiographie angetreten war, die gängigen Vorurteile gegenüber der Abstraktion, daß sie ins Kryptisch-Subjektive fliehe, daß sie kommunikationsfeindlich und unverbindlich sei¹⁷, zu entkräften. „Viele Texte Kandinskys besitzen deutlich einen Antwort-Charakter, indem sie versuchen, eine angenommene falsche Vorstellung des Rezipienten zu korrigieren“¹⁸. Dieser angestrebte Dialog ist offensichtlich von Fehlern und Fallen nicht frei.

Zum Verständnis der Moderne zu Beginn des 20. Jahrhunderts erweisen sich Kandinskys Schriften als sehr aufschlußreich, da autobiographische und theoretische Auseinandersetzungen eine Allianz ein-

¹⁵ Felix Thürlemann, *Kandinsky über Kandinsky. Der Künstler als Interpret eigener Werke*, Bern: Benteli 1986, S. 53.

¹⁶ Vgl. hierzu: Kandinsky, *Über Kunstverstehen*, in: *Der Sturm*, Jg. 3, Nr. 129 (Okt. 1912), S. 158.

¹⁷ Vgl. Riedl (Anm. 13), S. 8.

¹⁸ Thürlemann (Anm. 15), S. 39.

gehen, die sich in den Dienst der Kunst stellt. Damit wird die eigene Lebensgeschichte in didaktischer Absicht funktionalisiert. Durch die Engführung von theoretischer Darstellung, autobiographischer Erzählung und eigener Werkerklärung leistet Kandinsky jedoch der gängigen Einschätzung Vorschub, die abstrakten Bildkompositionen ließen sich im Kontext seines Lebens besser begreifen. Dadurch bekommt seine Kunsttheorie einen privatistischen Beiklang, was seinen Absichten und Aussagen allerdings zuwider läuft¹⁹. Der dem Diktat der inneren Stimme gehorchende Autobiograph insistiert zwar auf seiner Rolle als Bekenner, die einer romantischen Genieästhetik entlehnten Topoi aber tragen nicht immer zum besseren Verständnis der neuen Kunst bei. Für den hier diskutierten autobiographischen Kontext bemerkenswert ist, daß Kandinsky nie ein Selbstporträt gemalt hat.

2. Kubins Exilierung der Subjektivität in die Kunst

Unheimliche Traumvisionen und düstere Dämmerungswelten bestimmen das zeichnerische und literarische Werk von Alfred Kubin (1877-1959). Damit eröffnet er einen „Blick in das Seelenzweilicht“²⁰. *Dämonen und Nachtgesichte*, erschienen 1926 im Carl Reißner Verlag in Dresden, lautet der Titel einer Mappe mit 131 Bildtafeln, der auch eine Selbstdarstellung des Künstlers beigegeben ist. Kubins ebenso markantes wie eigenwilliges Werk kann als Beitrag zur Psychologie der Gefühle, vor allem des Abgründigen und Bedrohlichen begriffen werden²¹. Wir beschreiben die suggestive Kraft seiner Bilder kurzerhand mit dem Eigennamen: kubinesk²². In seiner Schrift *Aus meinem Leben* will Kubin

¹⁹ Carl Einstein schrieb in *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, daß Kandinskys Kunsttheorie „die Verallgemeinerung eines im Selbst verengten Erlebnisses“ sei (Berlin: Propyläen 3/1931, S. 208), was er abwertend meinte; von Kandinsky wurde es genau umgekehrt gewertet und akzentuiert.

²⁰ Alfred Kubin, *Dämmerungswelten* (1933), in: ders., *Aus meiner Werkstatt. Gesammelte Prosa mit 71 Abbildungen*, hrsg. von Ulrich Riemerschmidt, München: Nymphenburger Verlagshandlung 1973, S. 42; im weiteren abgekürzt „AmW“.

²¹ Vgl. Annegret Hoberg, *Kubin und München 1898-1921*, in: *Alfred Kubin 1877-1959*, hrsg. von Annegret Hoberg, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München (Ausstellungskatalog), München: Spangenberg 1990, S. 43-66, hier: S. 48.

²² Vgl. Gunhild Roggenbuck, *Das Groteske im Werk Alfred Kubins (1877-1959)*, Hamburg: Hartmut Lüdke 1979, S. 1.

die Frage beantworten, wie er „dazu kam, solche Sachen zu machen“²³. Unter psychologischen Gesichtspunkten ist seine Autobiographie allerdings wenig ergiebig, denn Kubin setzt auf Klischees – er will seine Kunst aus den prägenden Erfahrungen seiner Kindheit erklären – und flüchtet in Oberflächlichkeiten²⁴. Er berichtet mehr als er erzählt²⁵, zuweilen teilt er auch Erfundenes mit; seine vielzitierte Buddhismuskrise etwa trägt stark stilisierte Züge, ist offensichtlich literarisch überarbeitet (vgl. AmL: 54ff). Aufschlußreich ist seine Autobiographie vielmehr im Hinblick auf die Frage, welche Seite seines Ich Kubin in dem Text *Aus meinem Leben* darstellt und welcher Status dieser Selbstaussage im Vergleich zu seinen künstlerischen und anderen literarischen Werken zukommt. Der Befund ist paradox: Sein in der Ich-Form geschriebener phantastischer Roman *Die andere Seite* (1908/09) enthält den authentischeren Selbstausdruck des Autors²⁶. Dieser Roman ist gleichsam die andere Seite der Autobiographie, eine in literarischer Form gehaltene wahrhafte Wiedergabe der seelischen Verfaßtheit des Autors. Persönliche Erlebnisse, seine Zerrissenheit, das ihn Bedrängende und das Verdrängte, seine geheimen Wünsche, die Ängste und seine Befreiung daraus gestaltet Kubin im Genre der Fiktion. Die Wiederkehr des Autobiographen als literarische Figur – der Ich-Erzähler des Romans bleibt namenlos – bezeichnet ein für die entwickelte Moderne im 20. Jahrhundert charakteristisches Phänomen.

Bereits 1902 hatte Kubin anlässlich der von ihm verfaßten philosophisch-poetischen Kosmogonie *Der Sohn als Weltenwanderer* (der Text

²³ Alfred Kubin, *Aus meinem Leben. Gesammelte Prosa mit 73 Abbildungen*, hrsg. von Ulrich Riemerschmidt, München: Spangenberg 1974, S. 43; im weiteren abgekürzt „AmL“.

²⁴ Das biographisch-psychologische Erklärungsmodell ist, ausgehend von der Selbstdarstellung Kubins, immer wieder gewählt und in unterschiedlicher Hinsicht produktiv umgesetzt worden. (Vgl. Wolfgang K. Müller-Thalheim, *Erotik und Dämonie im Werk Alfred Kubins. Eine psychopathologische Studie*, Wiesbaden: VMA 1970, S. 7-61).

²⁵ Vgl. in diesem Kontext etwa *Wie Jugendeindrücke haften* für das „Berliner Tageblatt“ vom 21. Oktober 1928, wo Kubin die Episode mit dem durchgegangenen Pferd sehr viel eindringlicher schildert als in der Autobiographie.

²⁶ Für die autobiographischen Anteile des Romans, die immer wieder betont wurden, vgl. die von Brockhaus zusammengestellte Liste der autobiographischen Züge im Roman. Christoph Brockhaus, *Rezeptions- und Stilpluralismus. Zu Alfred Kubins Roman „Die andere Seite“*, in: *Pantheon. Internat. Zs. f. Kunst*, Jg. 32, H. 3, 1974, S. 272-288; hier: S. 283f. (Fußnote 4).

gilt als verschollen)²⁷ an Hans von Müller geschrieben: „Es ist der größte Theil meines Menschen darin enthalten - kennt man meine Zeichnungen kennt man dieses Buch so kennt man mich fast so wie ich mich selbst kenne“²⁸. Diese Einschätzung gilt a fortiori für *Die andere Seite*²⁹, denn der Roman faßt die weltanschaulichen und privaten, die intellektuellen und künstlerischen Anschauungen des jungen Kubin zusammen und gilt darüber hinaus als eine kongeniale Verbindung seines schriftstellerischen und zeichnerischen Talents³⁰. Kubin entwirft hier, eigenen Angaben zufolge, „ein seelisches Zwischenreich“ und die dem „zweitrigen Dämmerbereich“ zugehörigen Beziehungen (vgl. AmW: 40). Was aber kann dann seine Selbstbiographie noch mitteilen? Vom stark ausgeprägten Individualismus seiner zeichnerischen und literarischen Arbeiten ist die Schrift *Aus meinem Leben* frei. Kubin verfährt hier ganz konventionell und beschreibt nur noch die der äußeren Wirklichkeit zugewandte Seite seines Ich. Ganz offensichtlich sucht er nach biographisch-psychologischen Erklärungen, die seine von der Kunstkritik herausgestellte Eigenheit - das Kubineske - rechtfertigen. Die Exilierung der Subjektivität in die Kunst - eine die Moderne konstituierende Erfahrung - läßt für Kubin die Autobiographie als diejenige Gattung

²⁷ In seiner Dissertation *Träumer auf Lebenszeit. Alfred Kubin als Literat* (Wien/Köln/Weimar: Böhlau 1995) weist Andreas Geyer nach, daß es eine zusammenhängende Schrift mit dem Titel *Der Sohn als Weltenwanderer* gar nicht gegeben hat. Die Mitteilung in Kubins Selbstbiographie ist also falsch, zumindest jedoch irreführend.

²⁸ Alfred Kubin, *Brief an Hans von Müller*, Schärding, 5.7.1902, Kubin-Archiv, München, zit. nach: Dirk Heiße, *Wort und Linie. Kubin im literarischen München zwischen 1898 und 1909*, in: *Alfred Kubin 1877-1959*, (Anm. 21), S. 67-90; hier: S. 70; in diesem Originalbeitrag für den Ausstellungskatalog deckt Heiße eine Reihe interessanter biographischer und vor allem literarischer Bezüge des Romans *Die andere Seite* auf.

²⁹ „*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. Das ist der Hauptsinn des Buches.“ (AmL: 41) *Die andere Seite* ist also als Schlüsselroman zu lesen, der durch den Bericht *Aus meinem Leben* noch insofern eine Ergänzung erfährt, als hier nun das Alltäglich-Nebensächliche geschildert wird. In psychologischer Hinsicht hat die Autobiographie folglich eine Beruhigungsfunktion.

³⁰ Vgl. Heinz Lippuner, *Alfred Kubins Roman „Die andere Seite“*, Bern und München: Francke 1977, S. 153 u. S. 168.

zurück, in der sich der Künstler über sein Schaffen Rechenschaft ablegt, indem er summarisch sein Leben erzählt und dabei ein Wunschbild für die Nachwelt entwirft³¹. Als Dokument einer Parallelaktion von Leben und Schreiben darf seine Selbstbiographie gleichwohl Interesse beanspruchen.

Die erste Fassung seiner Autobiographie datiert aus dem Jahre 1911; der Text *Aus meinem Leben* ist Kubins Sansara-Mappe beigegeben. Auch die zweite, aktualisierte Fassung seiner Selbstbiographie hat einen pragmatischen Anlaß: den Neudruck seines Romans *Die andere Seite* im Jahre 1917 ergänzt Kubin durch einen nun erweiterten Lebensbericht. Neun Jahre später führt er ihn fort in *Dämonen und Nachtgesichte*, weitere, recht cursorische Fortsetzungen folgen 1931, 1946 und 1952. Die Teile I und II der autobiographischen Skizze von 1911 umfassen ungefähr die Hälfte des gesamten Textumfangs, die Teile III und IV aus den Jahren 1917 und 1926 zusammen nochmals ca. ein Drittel. Die restlichen Texte sind sehr kurz gehalten, so als lägen die der ausführlichen Mitteilung nötigen und werten Lebensabschnitte mit 50 Jahren lange hinter dem Künstler. Sie werfen lediglich „in verdichteter Form ein Streiflicht auf die Lebenslage des nun alternden Autobiographen“ (AmL: 74). Kubin ist sich selbst historisch geworden.

Seine Anlehnung an herkömmliche autobiographische Topoi – von einem ‘erhöhten geistigen Standort’ aus erzählt er chronologisch, wobei er auf Vollständigkeit zielt und seine Aufrichtigkeit beteuert – erweist allerdings deren Unzulänglichkeit unter den besonderen Entstehungs- und Kontextbedingungen der Moderne. Auffällig schon bei den frühen Abschnitten der Selbstdarstellung ist die Distanz, mit der Kubin auf sein Leben zurückblickt, so als wäre der für den Autobiographen ideale Erzählerstandort der von jenseits des Grabes, denn erst mit dem Tod wird das Leben als Ganzes überschaubar. Damit soll der von Selbstbiographien traditionell in Anspruch genommene Ausgriff auf Ganzheitlichkeit und eine durch sie verbürgte, feste Ich-Identität gesichert werden – ein Ziel, das hier verfehlt wird. Auffällig ist außerdem Kubins mehrmalige Aktualisierung seiner Selbstdarstellung, die das Leben begleitende Beschreibung läuft also parallel zu den Ereignissen, ohne doch mit ihm wirklich Schritt halten zu können. Anders als Chateaubriand, der durch die Parallelaktion von Leben und Schreiben vor die Schwierigkeit einer doppelten Buchführung

³¹ Zu einer ähnlichen Einschätzung kommt auch Christoph Settele, *Zum Mythos Frau im Frühwerk Alfred Kubins*, Luzern: zyklus 1992, S. 10.

gestellt wird³², wählt Kubin die Distanz als Modus, sich die Geschichte seines Lebens zu erzählen – so als hätte er es immer schon hinter sich. Die klare Unterscheidung zwischen Schreibendem und Beschriebenem aber ist falsch, nährt den Verdacht der Unaufrichtigkeit und läuft damit den Intentionen des Autobiographen zuwider. Einheit und Differenz des Ich soll durch Addition und Teilung in Leben hier und Kunst dort kompensiert werden.

In Alfred Kubins Autobiographie stehen das Anekdotische und das Dokumentarische – bei allen Unaufrichtigkeiten und Fehlern im Detail – im Vordergrund. Die Ambivalenzen seines Unbewußten, ein bizarres, von Ängsten und Visionen beherrschtes Seelenleben bleiben einem anderen Genre vorbehalten: seinen Zeichnungen und seinem Roman *Die andere Seite*, von dem Kubin selbst sagt, man könne „dieses Buch als eine Art Baedeker für jene nur halbvertrauten Länder benutzen“ (AmW: 40). Während die Literatur, wie übrigens auch die Philosophie³³, einem Reiseführer ins Reich des Traumes und des Unbewußten verglichen werden können, versetzen die Bilder und Zeichnungen den Betrachter gleichsam unmittelbar in diese Welt. Diese Leistung der Kunst stellt Kubin über das Denken und Schreiben. In dem Buch *Aus meinem Leben* (1917) bekennt er:

„Zum Schluß, und sich wieder im Kleinen findend: ich bin weder Philosoph noch Schriftsteller, sondern so recht mit Fleiß und Leidenschaft Künstler. Bei Papier, Stiften und Tusche verbringe ich meine besten Stunden. Das Handwerk zäh zu betreiben ist mir tiefste Lust. Wenn ich auch im abstrakten Geist Richtung suchend mich umtat, so gab ich dabei kein Jota meiner Künstlerschaft auf.“ (AmL: 58)

³² Vgl. François-René de Chateaubriand, *Erinnerungen (Mémoires d'outre-tombe)*, hrsg., neu übertragen und mit einem Nachwort versehen von Sigrid von Massenbach, Frankfurt-Wien-Zürich: Büchergilde Gutenberg 1968. – In ihrem Nachwort führt die Herausgeberin aus: „Der Beginn der Memoiren ist von Chateaubriand auf das Datum des 4. Oktober 1811 festgelegt worden: er war gerade 43 Jahre alt geworden. Von diesem Zeitpunkt an müssen wir genau genommen mit zwei 'Biographien' rechnen, mit dem Ablauf seines eigenen Lebens und mit seinen Memoiren, die er in den folgenden dreißig Jahren mit unnachgiebiger, ja geradezu trotziger Energie weiter auf- und ausbaut, ausfeilt, stutzt und poliert.“ (Ebd., S. 771) Bei Kubin bleiben Autobiographie und Kunst streng getrennt, insofern verfährt er unmodern.

³³ Kubin schreibt 1911: „Ich lese Philosophie mit leidenschaftlicher Neugierde, wie man Romane liest, und bin jedesmal gespannt, 'was dabei herauskommt'. Eine tiefe Resignation bildet allerdings seit Jahren meine Grundstimmung“ (AmL: 43f.).

Damit stellt Kubin das Spezifische seines Könnens klar heraus; „auch als Schriftsteller ‘malt er Bilder’; er beschreibt, charakterisiert nicht“³⁴. Diese Einschätzung erklärt auch die häufig bemerkte mangelnde Komposition des Romans *Die andere Seite*. Das Szenische, mithin Zeichnerische dieses Romans skizziert die Träume des Ich-Erzählers, deren Untergangsvisionen jedoch über ihre Verankerung in der Psyche des Autors hinaus Verbindlichkeit beanspruchen. Kubins Roman, der meist im Hinblick auf die dort gestaltete Apokalyptik interpretiert wird³⁵, ließe sich in dem hier entfaltenen Kontext auffassen als die in seiner Detailgenauigkeit überzeugende Darstellung der individuellen Erfahrung des Untergangs. Das Traumreich mit dem schönen Namen Perle enthält nicht nur die notwendig in Zerstörung und Chaos mündenden Widersprüche der abendländischen Zivilisation, wie sie in den konträren Machtfiguren Patera und Herkules Bell entworfen werden, wobei das Ende ihres Kampfes in beunruhigender Weise offen bleibt, sondern die Erlebnisse des namenlosen Protagonisten in dieser zutiefst zwiespältigen Welt können auch verstanden werden als Illustration zu den dunklen Seiten der Traumdeutung, wie sie Freud ungefähr zeitgleich konzipierte. Über den therapeutischen Wert von Kunst und Literatur wäre noch gesondert zu befinden. Dem Bericht *Aus meinem Leben* schreibt Kubin diese Funktion zumindest in beschränktem Rahmen zu. Warum gerade ein psychisch labiler Mensch sich seines Lebenslaufes in kontinuierlich aufsteigender Linie vergewissern will, bedarf kaum weiterer Erläuterungen. Während Kubin also die aus dem Unbewußten auftauchenden Elementar-Visionen seiner Kunst vorbehält und nur einmal den Versuch einer Skizze in Romanform macht, schreibt er mit *Aus meinem Leben* eine um die Subjektivität des Künstlers verkürzte Autobiographie. Unter literarischen Gesichtspunkten mag das bedauerlich sein, ihr Wert für das Leben ist unbestritten. Hier geht es Kubin um die Tagseite seiner Biographie, deren wiederholte Aktualisierung und Bestätigung waren ihm wichtig.

³⁴ Joanna Jabłkowska, *Literatur ohne Hoffnung. Die Krise der Utopie in der deutschen Gegenwartsliteratur*, Wiesbaden: Dt. Uni.-Verl. 1993, S. 136.

³⁵ Vgl. Claudia Gerhards, *Apokalypse und Moderne. Alfred Kubins „Die andere Seite“ und Ernst Jüngers Frühwerk*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1999.

3. „Ein selbsterzähltes Leben“ zeigt einen anderen, unbekanntem Barlach

Die Selbstbiographie Ernst Barlachs (1870-1938) ist aus pragmatischen Zusammenhängen heraus entstanden und 1928 bei Cassirer in Berlin erschienen³⁶. *Ein selbsterzähltes Leben* ist ein kurzer, durch 24 Zeichnungen und ein Selbstbildnis (Lichtdruck) ergänzter Prosatext, der in 15 Kapitel gegliedert ist³⁷. Barlach schildert vor allem seine Kindheit und Jugendzeit. Seine Ausbildung zum Bildhauer, seine Studienreise nach Paris und die für seine künstlerische Entwicklung wichtige Reise mit dem Bruder Niko nach Rußland 1906 werden nur recht kurz abgehandelt. Je weiter die Lebensbeschreibung fortschreitet, desto größere Zeiträume faßt Barlach zusammen. Konventionelle Merkmale der Autobiographie verbinden sich hier mit einer Reihe für die Moderne charakteristischer autobiographischer Erzählweisen. Barlach beschreibt sein Leben aus der Retrospektive, erzählt in der Ich-Form und ordnet die Ereignisse chronologisch. Erzählzeit ist die Vergangenheit. Ganz offensichtlich verfährt der Selbstbiograph teleologisch, d.h. von einem erreichten Punkt seiner Entwicklung aus, seiner souveränen Künstlerschaft, wird auf diesen Punkt hin erzählt. Die Genese trägt zum Verständnis seines künstlerischen Werkes jedoch wenig bei, da die mitgeteilten Ereignisse meist familiärer Art sind und eine ausdrückliche Auseinandersetzung mit Kunst, der eigenen und der der Zeitgenossen, fehlt. Darin unterscheidet er sich von Kandinsky ebenso wie von Kubin. Barlach, der seinen Lebensrückblick im Alter von 68 Jahren verfaßt, legt kein Geständnis ab und enthüllt keine Geheimnisse, weder private noch professionelle. Die Selbstbiographie des häufig als mystisch und

³⁶ Vgl. Elmar Jansen, *Barlachs „Ein selbsterzähltes Leben“*. Zur Vor- und Wirkungsgeschichte der Buchausgabe von 1928, in: *Marginalien* (Berlin), Heft 52, 1973, S. 1ff. - Sein Freund, der Kunsthändler und Verleger Paul Cassirer, plante eine Monographie über den Bildhauer Ernst Barlach. Als der mit der Einleitung zu diesem Band beauftragte Kunsthistoriker keinen Beitrag lieferte, wurde der Künstler selbst um einen entsprechenden Text gebeten.

³⁷ Ernst Barlach, *Ein selbsterzähltes Leben*, Berlin: Paul Cassirer 1928 (im weiteren abgekürzt „SL“; alle Zitate aus der Erstausgabe); vgl. auch Ernst Barlach, *Das dichterische Werk in drei Bänden*, 2. Bd.: *Die Prosa I*, hrsg. von Friedrich Droß, München: Piper 1958, S. 11-59 und Anmerkungen S. 507-511 (im weiteren abgekürzt „Pr. I“); ferner: Ernst Barlach, *Die Briefe*. 2 Bände (I: 1888-1924; II: 1925-1938), hrsg. von Friedrich Droß, München: Piper 1968/69, Bd. II, S. 337; (im weiteren abgekürzt „Br. I“ und „Br. II“).

grüblerisch bezeichneten Schriftstellers und Künstlers bleibt merkwürdig an der Oberfläche und erscheint so als insgesamt unfertig und in sich ambivalent. Den Weg ins eigene Ich tritt Barlach in seiner Autobiographie nicht an. Die psychologische Tiefendimension fehlt ihr ebenso wie die geistige Durchdringung. In seinem *Selbsterzählten Leben* unter-schlägt er die dunklen irdischen Seiten, die Leiblichkeit mit ihren Leidenschaften, das Dumpfe, Schwere und Bedrückende, aber auch das Lichte, Leichte und intellektuell Spielerische.

Der in seinen Werken, auch den dramatischen, mit dem unbekanntem Gott ringende Künstler reduziert sich in seiner eigenen Lebensbeschreibung auf ein menschliches Normalmaß. Insofern zeigt die Autobiographie einen anderen, unbekanntem Barlach. Diese angemessene Normalität wird zwar dem Künstler nicht gerecht – dafür spricht noch die signifikante Abweichung des schlichten, schnörkellosen autobiographischen Stils von dem mit Bedeutung aufgeladenen, mit Allegorien und Symbolen befrachteten Dramenstil –, sie zeigt aber die für den Beginn des 20. Jahrhunderts kennzeichnende Dominanz grauer Alltäglichkeit, die zur einschlägigen Erfahrung des modernen Menschen gehört. Das fremdbestimmte, sich gleich bleibende, vom Ballast der Vergangenheit befreite und nur von außen betrachtete Ich ist gesichtslos, in gewisser Weise einförmig und monoton – ein ganz gewöhnliches Ich. Die Summe aller erzählten Episoden aus der Selbstbiographie ergibt einen Grauwert. Barlach mag sich sprachlich modeln und modellieren wie er will, ein plastisches Bild seiner Person entsteht nur in einzelnen Szenen. In dem wie beiläufig Erzählten seines Lebenslaufes aber, den mit leichter Hand hingeworfenen Skizzen, die ganz bewußt eines Sinnzusammenhangs beraubt sind, steckt das Authentische dieser Autobiographie. Die Identität von Autor-, Erzähler- und Figuren-Ich, wie sie für dieses Genre traditionell gültig ist, behauptet hier keine Zentralstellung des Ich. Es spielt gleichsam nur nebenher. Unter diesem Gesichtspunkt erscheinen einige Mängel als Vorzüge, etwa daß Barlachs Selbstbiographie frei ist vom Gestus zwanghaften Bekenntnisses, bohrender Selbstbefragung und schamloser Selbstentblößung. Das ganz äußerlich bleibende Ich des Autobiographen ist substantieller Inhaltbar, fast schon ein dissoziiertes Ich.

Die autobiographische Form der Beiläufigkeit ist das Tagebuch³⁸. *Ein selbsterzähltes Leben* wirkt durch die stichwortartige Unterteilung, das

³⁸ Sein *Russisches Tagebuch* (1906) leitet Barlach mit folgenden Überlegungen ein: „Was soll man immer Briefe schreiben, mir ist das Tagebuch lieber. Der Brief spricht zum fernen, das Tagebuch zum nahen Freund; man erlebt miteinander, was der Tag zum Leben

Unzusammenhängende der Mitteilungen und die fehlende Rechtfertigung der Niederschrift eher einem Tagebuch nachgebildet, denn als durchkonstruierte rückblickende Lebensbetrachtung. Barlach sieht in der Regellosigkeit des Tagebuches einen Vorteil, denn hier schreiben sich die Geschehnisse gleichsam wie von selbst³⁹. In der Moderne wird das Tagebuch zu einer hybriden literarischen Form, die an Kunst und Leben teilhat, am Geistigen und Sinnlichen ebenso partizipiert wie an Schicksal und Gesellschaft, mithin dem Überindividuellen, das jeweils ausdrücklich aufs eigene Ich bezogen wird. Das Tagebuch ist ein schriftlich geführtes Selbstgespräch, also eine im Grunde monologische Form, die als Dialog mit sich selbst fingiert wird. Insofern ergibt sich eine doppelte Lesart des Titels von Barlachs Autobiographie: Sie ist nicht nur ein von ihm selbst erzähltes Leben, sondern auch ein für ihn selbst erzähltes Leben. Bezüge zu potentiellen Lesern stellt Barlach nicht her; ein entsprechendes Vorwort etwa fehlt. Er selbst scheint – durchaus im Widerspruch zum Schreibenlaß – der einzige Adressat seines Buches⁴⁰. In der entwickelten Moderne im 20. Jahrhundert öffnet sich die Autobiographie nicht nur gegenüber dem Roman – bei Kubin hatten wir die gegen-

herauskehrt, man redet so her, wie es herankommt, ein paar Worte oder ein paar Striche an einem leeren, einen Satz oder einen Absatz an einem vollen Tage, jedesmal ein Ding wie einen Aufriß von der Idee einer Sache, ein ganz kleiner, aber manchmal architektonisch glücklicher Spruch, der Niederschlag einer Betrachtung, – und gar nicht zu-rechtgemacht.“ (Pr. I: 239).

³⁹ An seinen Vetter Karl schreibt Barlach am 20. Mai 1916 aus Güstrow: „das ‘Tagebuchartige’ Deiner Arbeiten gewährt einen großen Vorteil, Du brauchst nicht zu komponieren, brauchst nicht um Rahmen und Akustik zu sorgen, ich finde immer, das Tagebuch ist das wahre Epos, man braucht nicht ‘Anfang, Mitte u. Ende’, der Zeitstrom Ewigkeit wird stückweis in seiner Majestät beleuchtet, selbst wenn das Licht persönlich zaghaft und eng begrenzt in seinem Bereich ist, immer bleibt das Gefühl, daß da ein Anteil an einem Geschehen ist, dessen Unheimlichkeit oft mehr geahnt als gespürt wird. Und die Verknüpfung mit mir oder mit dem Großen der Zeit ist immer so herrlich schlicht und schicksalsmäßig selbstverständlich – ehrwürdig, undramatisch – kinderhaft leichtbegreiflich und zugleich verwunderlich abenteuerlich wie Traumgeschehen, das man hin-nimmt und hinterher nicht zusammenreimen und erklären kann“ (Br. I: 484). Das hier formulierte epische Ideal erhellt die Anlage von *Ein selbsterzähltes Leben*. Barlachs schriftstellerisches Ziel, die Wiedergabe der Wirklichkeit in ihrer so unmittelbaren wie unbegreiflichen Wirkung, bildet er aufs eigene Leben bezogen in seiner Autobiographie nach.

⁴⁰ Im *Güstrower Tagebuch* (1914–1917) notiert Barlach am 10. Dezember 1914: „Schreibt man an sich, wenn man schreibt? Oder für sich – und wenn, was heißt für sich? Doch wohl nichts?! Denn wie weit ist man denn aufrichtig und bloß Berichterstatte und nicht Künstler? Ich denke doch im Geheimen, das Tagebuch für den guten Seespeck nutzbar zu machen“ (Pr. I: 133).

läufige Tendenz festgestellt, – sondern auch gegenüber anderen autobiographischen Formen, wie etwa dem Tagebuch oder auch dem Essay, dessen subjektiv geprägte Erläuterungsstrategie von Kandinsky in seinen *Rückblicken* genutzt wird. Wenn die Kunst in der Moderne für sich eine Vorreiterrolle beansprucht, dann wird die Trennung von Fakten und Fiktionen durch die Literatur selbst unterlaufen und die Differenzierung der Genres löst sich auf. Diese neue literarische Unübersichtlichkeit sucht ihren Anhalt immer wieder beim Leben, profiliert sich im Hinblick auf ästhetische Erfahrung und legt dem Leser eine reflexiv-kritische Haltung nahe.

Da Barlach – hierin Kubin ganz ähnlich – die eigenen Probleme, die ihn wirklich bedrängenden Fragen in die Kunst verlagert, wo sie ihren spezifischen Ausdruck finden, bleibt das in der Autobiographie erinnerte Ich ganz äußerlich, zerfällt den lebensgeschichtlichen Fakten entsprechend in eine Reihe von Anekdoten. Dieser Umstand hat viele Interpreten dazu bewogen, den mangelnden psychologischen Tiefgang oder auch den ausgesparten metaphysischen Höhenflug nachzutragen, wobei Barlachs gesamtes Œuvre mehr oder weniger autobiographisch gedeutet wird. Demgegenüber möchte ich betonen, daß sich Barlach in seiner Selbstbiographie im Niemandsland zwischen Kunst und Leben bewegt. Das hängt eng zusammen mit seinem künstlerischen Selbstverständnis: Barlach ist ein dezidiert unmoderner Moderner. Er geht nicht soweit, die Kunst ins Leben überführen zu wollen, sondern die Kunst soll das Wesentliche des Lebens und damit auch der eigenen Person erfassen. Damit allerdings verschwindet die Differenz von Kunst und Leben in der Wesenlosigkeit⁴¹. Bemerkenswert ist nun nicht, daß Barlach persönliche Erlebnisse in seine Werke überführt – daß in der Kunst das Leben nachgeahmt werden soll, ist ein alter Topos, Werke vor dem Hintergrund der Biographie zu lesen, ganz traditionell –, bemerkenswert ist vielmehr, daß Barlach die eigene Erfahrung in ihrer überindividuellen Bedeutung darzustellen versucht – ein Bestreben, das er mit anderen Modernen, Kandinsky etwa, teilt. Barlach aber nimmt die Subjektivität völlig in die naturgetreue Wiedergabe der äußeren Erscheinung zurück. An dieser Anforderung muß die Autobiographie zerbrechen.

Der abstrakten Kunst Kandinskys steht Barlach feindselig gegenüber, das bezeugt sein Brief vom 28. Dezember 1911 an Reinhard Piper, der

⁴¹ Vgl. Theodor W. Adorno, *Expressionismus und künstlerische Wahrhaftigkeit. Zur Kritik neuer Dichtung*, in: *Noten zur Literatur (Ergänzungen), Gesammelte Schriften Bd. II*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/M.: Suhrkamp 4/1984, S. 609-611.

ihm gleich bei Erscheinen ein Exemplar *Über das Geistige in der Kunst* geschickt hatte. Barlach bezweifelt, „daß man eine neue Kunstweise logisch darstellen kann so, wie Herr Kandinsky denkt“ (Br. I: 395). In ähnlicher Weise argumentiert er in dem ca. 1912-14 verfaßten *Diario Däubler*, wo er sich gegen Picassos 'psychische Geometrie' ausspricht, die auf ihn keinerlei unmittelbare, gefühlsmäßige Wirkung ausübe (Pr. II: 373f). Barlach lehnt die moderne nichtgegenständliche, nicht realistisch verfahrenende Kunst ab, denn für ihn „ist das Organische in der Natur der Ausdruck eben des Inneren, die Menschengestalt der Ausdruck Gottes“ (Pr. II: 374). Ganz traditionell geht Barlach davon aus, daß sich das Wesen des Menschen in seiner äußeren Erscheinung zeige. Diese muß nachgebildet werden, indem alles Innere vollständig ins Äußere verlagert wird, damit es direkt sichtbar ist und das Gefühl bzw. die Seele des Menschen unmittelbar anspricht. Der Zeichnung traut er diese Leistung nicht mehr in vollem Umfang zu, da die Linien bereits eine abstrahierende Reduktion erfordern. Da Barlach alles Innere nach Außen bringen will, findet er das ihm eigene Feld in der Bildhauerei. Dem Medium der Sprache steht er mit großen Vorbehalten gegenüber⁴². Der die Moderne begleitende Irrationalismus und der Hang zum Mystischen äußert sich bei Barlach ebenso wie bei Kubin als Sprachskepsis. Sie vertrauen der Sprache nicht, vertrauten ihr auch kaum Persönliches an. Alles sprachlich Mitgeteilte ist verfälscht⁴³. Das hat Konsequenzen nicht nur für das literarische Genre der Autobiographie.

⁴² Bei einer Selbstbiographie ist nicht entschieden, ob sie die Subjektivität, das Innere des Menschen nach Außen, in die Schrift überführt, oder aber, ob sie alles Äußere, die Ereignisse des eigenen Lebens, nach Innen, in die Selbsteigenheit aufnimmt und dadurch der Sichtbarkeit entzieht. Die Autobiographie kann in beide Richtungen gelesen werden. Als Bildhauer privilegiert Barlach die erste Variante, und auch als Dramatiker versucht er, das Innere des Menschen, seinen Drang zum Transzendenten auf die Bühne zu bringen, was mißlingt, weil die Subjektivität nicht genügend ausgeprägt ist. Als Romanschriftsteller neigt er der zweiten Variante zu. *Das Selbsterzählte Leben* bleibt unentschieden zwischen beiden Varianten. In dieser Indifferenz verschwindet Barlachs Ich.

⁴³ Am 3. Dezember 1932 schreibt Barlach in einem wichtigen, sein Selbst- und Weltverständnis zusammenfassenden Brief an Pastor Johannes Schwartzkopf: „Ich glaube aber, daß alles Notwendige empfangen und als selbstverständlich hingenommen werden muß, glaube obendrein, daß das Wort ein elender Notbehelf, ein schäbiges Werkzeug ist und das eigentliche und letzte Wissen wortlos ist und bleiben muß“ (Br. II: 338).

4. Leben und Schreiben in der Moderne

Anlässe und Schreibstrategien der Autobiographien von Kandinsky, Kubin und Barlach sind ganz unterschiedlich. Den vergleichsweise konventionellen Formen ihres autobiographischen Schreibens lassen sich gleichwohl für die Moderne charakteristische Tendenzen ablesen: Kunst wird nicht mehr aus dem Leben erklärbar, sondern das Leben wird durch die Kunst allererst lesbar⁴⁴. Die künstlerische Praxis geht nicht nur der Theorie voran, wie Kandinsky postuliert, sondern sie strukturiert auch das Leben. Wird dieser Zugriff verweigert, wie etwa bei Kubin oder Barlach, reduziert sich die Selbstbiographie auf den äußeren Lebenslauf. Das fordert zu einer Lektüre gegen den Strich heraus. So ist, durchaus gegen die Intentionen des Autobiographen, in Barlachs *Selbsterzähltem Leben* ein fragmentarisierendes Ich erkennbar.

Im Zusammenhang seiner Begründung der integrativen Grenzüberschreitung der Künste erhält die Selbstbiographie bei Kandinsky ihren Platz und bekommt ihre Bedeutung als Vermittlerin zum einen zwischen den theoretischen Schriften und der künstlerischen Praxis, zum anderen zwischen Kunst und Leben. In dieser Zentralstellung ist sie doppelt besetzt. Philosophische Reflexion und ästhetische Praxis sowie die literarische Gestaltung der eigenen Lebenserfahrung führen zu immer neuen Verschiebungen und Asymmetrien. Ihr traditionelles Gattungsziel, die Selbsterkenntnis, behält die Autobiographie in der Moderne zwar bei, diese Aufgabe erhält aber nun insofern besonderes Gewicht, als von der Selbsterkenntnis nun auch Weltdeutung und Kunstproduktion direkt und unmittelbar abhängig werden. In signifikant anderer Weise gilt das für Kubin und Barlach. Dem Reingeistigen – einem mystisch inspirierten Idealismus – bei Kandinsky ist das Abgründige des Seelenlebens bei Kubin entgegengestellt, eine ganz an den Trieben orientierte Phantastik. Dem aber gibt der Traumzeichner in seiner Autobiographie kaum Raum. Die Krise des Subjekts wird hier nicht nachhaltig thematisiert, sondern mit konventionellen Topoi überschrieben. Ähnlich verfährt auch Barlach, der den tagebuchartigen Entwurf seiner Selbstbiographie von tiefgründigen und von kritischen Überlegungen freihält, was noch als Ausdruck seiner Sprachskepsis gelesen werden kann.

⁴⁴ Vgl. hierzu meine Habilitationsschrift *Das inventarische und das inventorische Ich: Grenzfälle des Autobiographischen*, Heidelberg: Winter 2000.

„Im Medium des Sagbaren kreist sie [die Mystik der Moderne, C. H.] um das Unsagbare, die Erfahrung des Anderen“⁴⁵. In spezifisch unterschiedlicher Weise beziehen sich Kandinsky, Kubin und Barlach auf mystische Erfahrungen, die ihren Selbstbiographien mehr oder weniger direkt eingeschrieben werden. Ein hermeneutisch-kritischer Zugang wird dabei durch das jeweils andere Verhältnis zur Sprache eröffnet. Kandinskys Bezüge zu Theosophie und Spiritismus sind immer wieder betont worden, da sie ihren unmittelbaren Niederschlag in seiner abstrakten Malerei finden⁴⁶. Kandinsky vertraut zwar der diskursiven Macht der Sprache nicht ganz, schiebt ihr aber trotzdem eine wichtige Vermittlerfunktion zu: Sie soll die als schwierig geltende moderne Kunst einem breiteren Publikum plausibel machen. Darin besteht die Hauptaufgabe seiner Autobiographie. Kubin, ebenso wie Barlach, hegt ein ausgesprochenes Mißtrauen gegenüber der Sprache. Er setzt ganz auf die Macht des Bildes, die durch Worte nicht erreicht werden kann. Von den kurzen Gelegenheitstexten *Aus meiner Werkstatt* und der aus pragmatischen Zusammenhängen entstandenen Schrift *Aus meinem Leben* abgesehen, bleibt der Roman *Die andere Seite* sein einziges literarisches Werk⁴⁷. Barlachs Versuch, einen metaphysischen Welthorizont nochmals seinem Werk einzuschreiben, wird in *Ein selbsterzähltes Leben* unterboten, so daß sich hier ein sich auflösendes Subjekt abzeichnet. Es wird den mit dem Material der Sprache experimentierenden Schriftstellern vorbehalten bleiben, für die Gattung der Autobiographie neue, der Moderne angemessenere Formen zu erproben. Fernando Pessoa, Gertrude Stein oder Alain Robbe-Grillet werden es in diesem Genre zu wahrer Meisterschaft bringen.

⁴⁵ Martina Wagner-Egelhaaf, *Musil und die Mystik der Moderne*, in: *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden, II: um 1900*, hrsg. von Wolfgang Braungart u.a., Paderborn-München-Wien-Zürich: Schöningh 1998, S. 195-216, hier: S. 197.

⁴⁶ Vgl. für diesen Kontext *Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900-1915* (Ausstellungskatalog der Schirn Kunsthalle Frankfurt), hrsg. von Veit Loers, Ostfildern: tertium 1995.

⁴⁷ Sollte man bei Kubin überhaupt von Doppelbegabung sprechen? Noch Heißeherer (Anm. 28) geht ganz fraglos von dieser Zuschreibung aus. Vollends verwunderlich ist, daß man Kubin immer wieder auch als Philosophen bezeichnet, damit offensichtlich die Selbsteinschätzung des Autobiographen wiederholend (vgl. AmL: 42, wo sich Kubin einen Grübler und Seher nennt). Unter dem Gesichtspunkt der Interdependenz der Künste sowie der proklamierten Überführung der Kunst in Lebenspraxis lassen sich das Phänomen der Doppelbegabung sowie das Genre der Autobiographie trennschärfer beschreiben. Das sich dabei abzeichnende literarische Doppelspiel findet nicht nur in den unterschiedlichen Sparten der Kunst statt, sondern greift auch ins Leben über. Dem hat die kritische Reflexion Rechnung zu tragen.

LITERACKA GRA PODWÓJNA AUTOBIOGRAFICZNE PISARSTWO KANDINSKY'EGO, KUBINA I BARLACHA

Streszczenie

Problematykę wzajemnego oddziaływania na siebie sztuki i życia – istotne zagadnienie dla współczesnych twórców, ze szczególnym upodobaniem podejmuje autobiografia jako gatunek literacki. Co skłania twórców do pisania o sobie? Jaki rodzaj autopoznania przekazują w swoich autobiografiach? Autobiografie współczesnych pisarzy umożliwiają czytelnikowi, z jednej strony, wgląd w pewien obszar twórczej indywidualności, z drugiej zaś pokazują specyficznie uwarunkowany stosunek artysty do otaczającego go świata.

W przypadku autobiografii zadaniem literatury nie jest prosty opis rzeczywistości, lecz jej rozszyfrowanie za pomocą sztuki. Przykład stosunkowo mało znanych trzech autobiografii przedstawia różnorodne strategie narracyjne pisarzy oraz charakterystyczne tendencje autobiografii jako gatunku literackiego.