



Gerhard Lauer

# Das Drama der Erlösung

## Über den Schriftsteller Ernst Barlach

„Kennen Sie nicht die Geschichte von dem Mann, der die ganze Welt totschiagen wollte, weil sie ihm nicht gut genug war? Aber wie das machen? Da fiel ihm ein, er wollte mit sich selbst anfangen, sozusagen am andern Ende, aber wer sollte dann den Rest besorgen [...]“<sup>1</sup> Der Krieg ist noch nicht zu Ende, den wir den Ersten Weltkrieg nennen sollten, das Abschlagen der Völker sollte noch bis zum November 1918 fort dauern, da reden die Figuren in Ernst Barlachs Drama „Der arme Vetter“ aus dem Jahr 1917 vom Totschiagen so, als ob es ein seltsam lustiges Spiel wäre, das man eingehen oder es auch sein lassen könnte, alles kurios und grotesk überzeichnet, aber harmlos angesichts der Zeitläufte.

Wir sind inmitten der Kunstavantgarden um den Ersten Weltkrieg, deren Forderungen an die Welt wie an sich selbst gar nicht hoch genug sein konnten, koste es auch den eigenen Untergang. Ernst Barlach war ein solcher Künstler, der oft nicht wusste, ob er sich oder die Welt totschiagen sollte, damit eine neue, eine bessere entstünde. Das scheint uns heute vielfach fremd und unverständlich. Auf den Spielplänen der Bühnen sind denn auch Barlachs Stücke kaum noch aufgeführt. Wir kennen den Bildhauer Ernst Barlach, wohl auch den Zeichner, aber der Schriftsteller Ernst Barlach ist unbekannt, ja fremd geworden.

Das hat Gründe, die hier vorzustellen sind. Und auch danach wird der Schriftsteller Ernst Barlach ein Fremder bleiben, aber doch einer, von dem wir angeben können, warum seine Literatur anders als seine bildende Kunst historisch rückgebunden bleibt an die Zeit ihrer Entstehung und uns irritierend fremd erscheint – erst recht heute.

### 1.

Ernst Barlach war von seiner Ausbildung her bildender Künstler.<sup>2</sup> Er hatte die Gewerbeschule in Hamburg besucht, wechselte 1891 nach Dresden an die dortige königliche Akademie und war hier in Dresden Meisterschüler des Bildhauers Robert Dietz, der für den Übergang vom Neoklassizismus zu der Naturformensprache des beginnenden Jugendstils steht. Damals wich der kaiserliche Prunkstil mit seinen klassizistisch Fassaden einer neuen Formensprache, die auf Ausdruck statt auf klassische Dämpfung, auf organisches Wachstum statt auf geometrische Symmetrie abstellte. Barlach nahm diesen Aufbruch der Künste sogleich auf. Studienaufenthalte in Paris folgten und führten ihn an die private Kunstakademie am Montmartre, an die Académie Julian, die schon in Opposition oder mindestens in Konkurrenz zur offiziellen École des Beaux-Arts stand und zu den ersten Adressen damals zählte, die auch Frauen zum Kunststudium zugelassen haben. Hier lernte er die

<sup>1</sup> Barlach, Ernst: Der arme Vetter. Drama in fünf Akten. In: Bubrowski, Ulrich (Hg.): Ernst Barlach. Das literarische Werk. Dramen, Prosa, Briefe. Bd. 2. Leipzig 1998. S. 550.

symbolistische Bewegung kennen. Sezessionen, also Absetz- und Überbietungsbewegungen wie die Symbolisten waren in Paris, Wien und München geradezu an der Tagesordnung. Es konnte gar nicht genug Kunst und immer andere, bessere Kunst geben. Von Beginn seiner künstlerischen Karriere an macht Barlach diesen Aufbruch der Künste zu seiner Sache.

In Hamburg und Berlin beginnt Barlach zusammen mit dem Bildhauer und Freund Carl Garbers eine Werkstatt aufzubauen. Es entsteht hier das Giebelrelief des Altonaer Rathauses. Für die Jugendstil-Zeitschrift *Jugend* steuert Barlach Zeichnungen bei, später dann auch für den *Simplicissimus*. Hier finden wir Barlach schon ganz als Teil der jungen, ja die Jugend zum Schlagwort eines Aufbruchs propagierenden Künstler und Schriftsteller. Barlach wird für kurze Zeit Lehrer an der Fachschule für Keramik in Höhr-Grenzhausen im Westerwald, im Zentrum der damaligen Keramikindustrie und beginnt mit Ausstellungen auch in Berlin. 1906 unternimmt er zusammen mit seinem Bruder Nikolaus eine Sommerreise nach Russland auf der Suche nach der einfachen Kunst der Bauern. Wie viele seiner Generation sucht Barlach beständig nach neuen Ausdrucksformen und gerade die einfache, als volksnah geltende naive Kunst zieht die Aufmerksamkeit der Künstler auf sich, so auch die Barlachs.

Ein Jahr später stellt Barlach dann im Frühjahrssalon der Berliner Secession die Terrakotta-Plastik *Russische Bettlerin mit Schale und Blinder russischer Bettler* aus. 1909 ist er Stipendiat der von Max Klinger eingerichteten Villa Romana. Dieser Villa-Romana-Preis war damals der älteste Kunstpreis Deutschlands und hoch angesehen. Barlach gehört nach Max Beckmann, Käthe Kollwitz unter die ersten Stipendiaten dieser Villa. Damit ist Barlach im Zentrum des damaligen Kunstbetriebs angekommen. Es ist ein etablierter Künstler, gerade weil er am Aufbruch der Künste so intensiv teilnimmt. Ab 1910 nimmt er regelmäßig an den Ausstellungen der Berliner Secession teil, jener Abspaltung vom akademischen Kunstbetrieb, die sich in den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts vollzogen hatte, als es zum Streit über die Bilder der Norweger, besonders der Bilder Edvard Munchs gekommen war. Die Jungen waren natürlich für die Norweger und trennten sich. Daher der Name „Secession“. Mit Max Liebermann als Präsidenten hatte die Secession sich kaum formiert, als es 1910 zu einer erneuten Abspaltung jetzt der jungen Modernen, der Expressionisten kam, nicht die letzte immer neuer Aufgliederungen eines rasant sich in die Moderne bewegenden Kunstbetriebs. Künstlerische Überbietung, Abspaltung, dieses immer etwas anderes und vor allem Neues in der Kunst zu machen, war hier Alltag. Und mitten drin Ernst Barlach, gefördert von dem großen Kunstmäzen, Galeristen und Verleger Paul Cassirer und befreundet mit dem Verleger Reinhard Piper.

<sup>2</sup> Vgl. Jansen, Elmar (Hg.): *Ernst Barlach. Werk und Wirkung. Berichte, Gespräche, Erinnerungen*. München 1972.

Das alles ist eine Bilderbuchkarriere in dem 19. Jahrhundert, von dem der Historiker Thomas Nipperdey gesagt hat, dass hier Verbürgerlichung und Ästhetisierung der Lebenswelt Hand in Hand gegangen sind. Man war Bürger, weil man sich für die Kunst einsetzte, sie auch betrieb und war auch als Künstler dann noch vor allem Bürger, wenn man das Bürgertum mit immer radikaleren Kunstformen konfrontierte und einen Streit nach dem anderen, eine Abspaltung nach der anderen innerhalb der Künstler und ihrer bürgerlichen Förderer vom Zaun brach. „Diese Verbürgerlichung der Kunst“, schreibt Nipperdey, „diese gewaltige Ausbreitung des Zugangs zu und des Umgangs mit Kunst hat deren Rolle im Leben verändert und damit das Leben selbst. Die Künste werden ein Mittel der Lebensinterpretation, sie gehören notwendig in den Haushalt des ernsthaften Lebens hinein. Das Ästhetische wird eine wesentliche Dimension des Lebens, oder doch jedenfalls der Präention des bedeutenden Lebens, der Selbststilisierung des idealen Lebens. Kunst wird gewissermaßen ein Stück vom Sonn- und Feiertag des Lebens“.<sup>3</sup> Barlachs Weg zum Künstler ist daher einer, den damals viele gegangen sind. Kulturelle Vergesellschaftung nennt das die Kunstsoziologie mit einem abstrakten Wort und meint damit eben dieses Zusammengehen von gesellschaftlichem Aufstieg und Kunst, den wir auch bei Barlach finden. Ehrendoktorwürde, zahlreiche Akademiemitgliedschaften und öffentliche Aufträge belegen vielfach die große Anerkennung, die der Künstler Ernst Barlach gefunden hat, bis dann die Nationalsozialisten ihn wie so viele andere verfolgen sollten.

## 2.

Die Geschichte des Schriftstellers Ernst Barlach ist daran gemessen weit weniger eine Bilderbuchkarriere. Das lag zunächst daran, dass das Schreiben für Barlach mehr oder minder eine

Nebentätigkeit blieb, zwar über viele Jahre hinweg betrieben, aber mit der Produktivität des bildenden Künstlers Barlach nicht zu vergleichen. Um 1901, noch bevor er als Künstler fest etabliert ist, hat Barlach mit dem Schreiben begonnen, das er dann bis zu seinem Tod immer wieder aufnehmen und fortsetzen wird. Er versucht sich an Dramen, später auch an Romanen, den großen Formen also. Der Anspruch, den er an sich als Schriftsteller gestellt hat, war hoch und das von Anfang an. Doch hat er an seinen Theaterstücken und Romanen nicht kontinuierlich geschrieben, sondern sie weggelegt, wieder neu zur Hand genommen und so über Jahre hinweg an ihnen weiter geschrieben.

1907 wird aus den ersten Schreibversuchen ein konkretes Werk. Barlach beginnt mit der Arbeit an seinem Drama „Der tote Tag“. „Der Göttersohn“ sollte das Theaterstück ursprünglich heißen, dann auch „Blutgeschrei“. Damit ist die Tonlage des Stücks schon angezeigt. Mit einem uns heute fremd gewordenen Pathos stellt Barlach hier den Konflikt zwischen Vater und Sohn in einer mythisch überhöhten Bildersprache heraus. Der Sohn will zum Vater, kann sich aber von der Mutter nicht lösen. Tot liegt das Götterross Herzhorn da. Der Sohn, der sich als Göttersohn fühlt, und doch nicht mehr als ein Muttersohn ist, geht schließlich in einen seltsam symbolisch aufgeladenen Selbstmord zusammen mit der Mutter: „Aufspringend. Mutter bin ich oder du? [...] Du und ich – zwei Henker, die sich gegenseitig die Leiter hinaufbitten.“<sup>4</sup> Der Sohn findet nicht zum Vater: „Sonderbar ist nur, daß der Mensch nicht lernen will, daß sein Vater Gott ist.“<sup>5</sup> Dieser Held Barlachs ist kein Menschensohn, sondern nur ein hilfloser Muttersohn, der doch so viel davon redet, die ganze Welt zu erlösen. Ausbruch aus den Einengungen des bürgerlichen Lebens, dargestellt im Konflikt zwischen Vater und Sohn, dazu die mythische Überhöhung der Mutter, das alles gehört zum Inventar solcher

<sup>3</sup> Nipperdey, Thomas: *Wie das Bürgertum die Moderne fand*. Stuttgart 1998. S. 22.

expressionistischer Stücke. Viel ist von Erlösung die Rede, aber weder die Figuren auf der Bühne, noch die Zuschauer im Parkett wissen genauer, was das sein könnte, Erlösung.

In der pathetischen Sprache des Expressionismus wird hier ein Weltendrama erzählt, eines, das Barlach freilich nicht publizieren wollte. Eher war es eine obsessive Arbeit ohne Ziel, die die Entstehung dieses Dramas bestimmt hat, so dass es wohl erst durch Paul Cassirer oder durch Reinhard Piper dazu kam, dass Barlach 1912 eine Drucklegung betrieb und für sein Stück auch Lithographien erstellt hat. Das Stück erschien daher auch nur in kleiner Auflage und war eigentlich gar nicht für die Bühne gedacht, eher für die seelenverwandten Künstler, von deren Nöten es stilisiert erzählt. Am 3. Dezember 1917 wurde das Drama im Kunstsalon Cassirers in Ausschnitten vorgelesen und wurde also von Barlach als eine eher private Sache denn als ein öffentliches Drama verstanden. „[...] Und ich habe von mir in das Manuskript mehr hineingegeben als sonst bei einer Sache“, notiert Ernst Barlach. „Also Herzensangelegenheit höchsten Grades. Und an den Bildern habe ich schwer geblutet, fast jedes aus einem Abgrund heraufgezerrt. Also auch Herzenssache, daß mir kaum jemals ein Beifall so überraschend und darum erfreuend geschenkt ist als der von Cassirer über meine dreißig Entwürfe. Was nun an der Sache für andre ‚dran‘ ist, ist natürlich wieder eine Sache für sich“, schreibt er an Reinhard Piper 1910. Barlach ist hier nicht eigentlich ein Schriftsteller oder Dramatiker, sondern ein Künstler, der ganz verschiedene Ausdruckssprachen für sich nutzt. Daher auch die selbstgeschaffenen Illustrationen zum eigenen Stück. Man drückt seine Herzensabgründe aus, gleich in welchem Medium, nur raus muss es.

Es wäre wohl mit der Schriftstellerei bei Barlach nicht viel weiter geworden als solche künstlerischen Drucke und Lesungen im Freundeskreis, wäre nicht ein Freund dazu gekommen.

1908 lernt Barlach den Dichter Theodor Däubler kennen, der damals gerade in Berlin war, ansonsten aber eigentlich immer irgendwie auf Reisen. 1910 erschien dessen gewaltiges Versepos Nordlicht, das mit seinen nicht weniger als dreißigtausend Zeilen einer expressionistischen Generalmobilmachung der romantischen Lyrik gleichkommt. Das Epos war kein öffentlicher Erfolg, aber unter den Künstlern und Intellektuellen – wie dann besonders Carl Schmitt – ein Ereignis. Für Barlach wurde Däubler zum Freund, ja mehr noch wurde er zum Lehrer der Weisheit. Er war es, der Barlach in die Weisheit des Ostens, die Geheimnisse Ägyptens und andere damals für unendlich wichtig gehaltene geheime Lehren eingeweiht hat, während die beiden zusammen durch die Toskana wanderten. Männerfreundschaften, Geheimlehren, antibürgerliche Bünde und hochzielende Welterlösungen waren en vogue auch für Ernst Barlach. In dieser Freundschaft geht es um das Ganze: „Ich meine es bitter ernst, wenn ich meinen Freund, den Dichter Däubler, für einen verirrtten Herrn aus einer höheren Existenzform, aus übermenschlichem Bereich, halte“,<sup>7</sup> bekennt er in einem Brief. Steiler lässt sich kaum etwas über einen Freund wie diesen sagen. Man meint das bitterernst, die Suche nach einem übermenschlichen Bereich, nach Göttern wie dem jungen Gott Maximin im Kreis um den Dichter Stefan George und christusähnlichen Stellvertretern in Philosophen wie Friedrich Nietzsche.<sup>8</sup> Ein neues Zeitalter der Menschheit schien buchstäblich vor der Tür zu stehen. Barlach erwartete es, er wollte daran glauben und war sich fast sicher, dass Theodor Däubler der Garant dieser neuen Zeit wäre.

Däubler und Barlach suchten beide mit aller Macht und mit einer heute oft nur schwer erträglichen Übertreibung nach einem geheimen Sinn, der allem bürgerlichem Leben voraus liegen sollte, etwas, das man nur in der Kunst zu sagen können glaubte und das doch mit einem Zauberwort alles verkehrte

<sup>4</sup> Barlach, E.: Der tote Tag. Drama in fünf Akten. In: Bubrowski, Ulrich (Hg.): E. Barlach. Das literarische Werk. Dramen, Prosa, Briefe. Bd. 1. Leipzig 2002. S. 1037.

<sup>5</sup> Ebd., S. 1040.

<sup>6</sup> Dross, Friedrich (Hg.): E. Barlach. Die Briefe 1888-1938 in zwei Bänden. Band I: Die Briefe 1888-1924. München 1968. S. 352. Brief an Reinhard Piper, 25.10.1910.

<sup>7</sup> Ebd., S. 481. E. Barlach an Julius Cohen, 22.-28.4.1916.

Wesen der Welt wegfegen würde. Barlach war sich dieser oft genug aufgesetzten neoromantischen Lebensphilosophie mehr als bewusst. An Julius Cohen schreibt er 1916 denn auch über sein Drama: „So versetzte ich mich mit oben bezeichnetem Trieb ‚über mich hinaus‘ in die Situation des Kindes, war in der Phantasie zugleich Vater und Sohn, zugleich Mutter und Kind. Mit dem Schluß des Dramas, Steißbarts und Kules Apostelreise, wollte ich nur unterstreichen – ja, was? Etwa folgendes: Der zukünftige Zustand des Menschen, seine Bestimmung, deren Ahnung in ihm glimmt, ist sein Wesens’orden‘. Vergangenheit und Gegenwart, die ihn ketten, werden abgetan, das bedeutet ein Stück Selbstopferung. Vater ist in mir, Mutter außer mir. Schauerhaft: langweilig, so was zu sagen, doktrinär, oberlehrerhaft! Aber der Mensch ist nun mal erschreckend, verduztzt steht man da, ekelt sich vor der ganzen Herrlichkeit, in die man hineingeboren ist, spürt aber doch Regungen und Überzeugungen von Notwendigkeiten hinter dem Bewußten und Bekannten“.<sup>9</sup> Diese Welt, die Welt hinter dem Bewussten und Bekannten, sie ist es, die Barlach als Schriftsteller einzukreisen versucht hat, eher vergeblich, wie er selbst bekennt, doch unstrittig für ihn ein unbedingtes Anliegen. Freunde wie Däubler teilten diesen Willen zum Bedeutsamen, ja verstanden sich selbst nicht selten als die Boten der kommenden, erlösten Welt.

Während dieses erste Drama immer neue Formen annahm, begann Barlach bereits 1911 mit dem nächsten Drama, das dann unter dem Titel „Der arme Vetter“ 1919 in den Hamburger Kammerspielen tatsächlich zur Aufführung kommen sollte. Damit ist Barlach dann nun doch Schriftsteller auch in den Augen der Öffentlichkeit geworden. Über dieses, sein Drama schreibt Barlach im selben Brief an Cohen: „Seit Jahren habe ich ein Drama liegen, das ‚Der arme Vetter‘ betitelt ist, den Menschen als verarmtes und ins Elend geratenes Nebenglied aus besserem Hause ansieht (uneheliche, bastardhafte Beschaf-

fenheit). Selbiges Stück beginnt mit Selbstmordversuch aus obigem Grunde, spielt, nebenbei, in Wittenbergen an der Elbe. Es ist aber unleserliches Manuskript und wird es wohl bleiben. Hier hat aber wenigstens die Sexualität ihre, wenn auch nicht ausschlaggebende Rolle. Als ‚roher Instinkt‘ anerkannt“.<sup>10</sup> Auch dieses ist ein Stück von einer elendigen Selbstbefreiung, die den eigenen Tod als Beginn einer Befreiung überhöht.

Auf die Bühne gestellt wird die folgende Geschichte: Hans Iver, der arme Vetter, ist aus der Gesellschaft gefallen. Aus Ekel vor sich selbst, vor seinem faulen Selbstsein, wie es im Stück heißt,<sup>11</sup> unternimmt er in einer einsamen Heide-Gegend der Oberelbe einen Selbstmordversuch, den aber hinzukommende Gäste eines naheliegenden Rasthauses verhindern können. Die Gäste rätseln über die Motive des versuchten Selbstmörders. Jeder der Gäste findet aus seinem Lebenshorizont Gründe dafür, so etwas wie den Selbstmord zu versuchen und beweisen damit jedoch nur jeweils die eigene Beschränktheit, – bis auf eine romantische Frauenfigur. Nur sie, das Fräulein Isenbarn, beginnt zu ahnen, was Iver in den Selbstmord getrieben haben könnte. Diese zunächst realistische Szenerie wird im Verlauf des Stücks zu einem barockisierenden Sinnbild einer unmöglich-möglichen Erlösung übersteigert. Ausgehungerte und frierende Ausflügler umringen den unglücklichen Selbstmörder in der Gaststube. Ein als Frau Venus verkleideter, feister Tierarzt macht den armen Iver zum Gespött der Leute. Die Figuren sind hier nicht mehr realistisch, sondern werden symbolistisch aufgeladen. Ein Weltendrama, nicht weniger ist Barlachs Stück. Dafür bringt er auch einen Chor betrunkenen Rächer auf die Bühne und symbolisiert das Geschehen dadurch, dass sich die Figur des Fräulein Isenbarn zwischen zwei Männern entscheiden muss, ihrem Verlobten, der mit Geld die Probleme lösen will und dem unglücklichen Iver. Als sie sich für den Armen, also Iver entscheidet, liegt dieser bereits tot mit aufgerissenen

<sup>9</sup> Vgl. Detering, Heinrich: Der Antichrist und der Gekreuzigte. F. Nietzsches letzte Texte. Göttingen 2010. <sup>9</sup> Dross, Friedrich (Hg.): E. Barlach. Die Briefe 1888-1938 in zwei Bänden. Band I: Die Briefe 1888-1924. München 1968. S. 480. E. Barlach an Julius Cohen, 22.-28.4.1916.

<sup>10</sup> Ebd., S. 481. E. Barlach an Julius Cohen, 22.-28.4.1916.

<sup>11</sup> Barlach, E.: Der arme Vetter. Drama in fünf Akten. In: Bubrowski, Ulrich (Hg.): E. Barlach. Das literarische Werk. Dramen, Prosa, Briefe. Bd. 2. Leipzig 1998. S. 610.

Verbänden im Gesträuch. Ein Epilog schließt das Drama ab. Die altgewordenen Figuren erzählen von einem Zettel des Fräulein Isenbarn mit der rätselhaften Notiz „Ich bin es nicht mehr“ und dem Hinweis, sie diene jetzt einem anderen Herrn, „und dem dient sie als Nonne, – ja, ihr Kloster ist die Welt, ihr Leben – als Gleichnis“.<sup>12</sup>

Das ist als Theaterstück von einer überdeutlichen Theatralität, ein Gleichnis eben. Es nutzt die Möglichkeiten des expressionistischen Theaters, nicht mehr eine dramatische Handlung zu erzählen, sondern verrätselte Sinnbilder auf die Bühne zu bringen, deren Bedeutung den Figuren unverständlich ist. „Ich bin es nicht mehr“, steht auf dem Zettel. Doch steht darunter der volle Name des Fräulein Isenbarn. Wir sind andere und wissen es nur nicht. Aber was dieses andere ist, das ist bei Barlach so rätselhaft wie in den Erzählungen Kafkas. Schaut euch diesen unglücklichen Iver und diese leidende Erlöserin Isenbarn näher an, sagt das Stück und fügt hinzu, dass ihr dadurch andere werdet, als ihr zu sein glaubt. Um diese Transfiguration des Menschen geht es in Barlachs Drama, ja um das Rätsel der möglichen Verwandlung des Menschen baut Barlach seine Literatur: Wir sind es nicht mehr, die wir zu sein glauben und doch wissen wir nicht, wer dieser andere in uns selbst ist und warum es dafür des Opfertodes der Armen und Verachteten bedarf. Das Rätsel findet vor unseren Augen statt, aber wir verstehen es nicht. Nur die Kunst vermag davon zu sprechen.

Genauer noch: Nicht wir wissen das alles, sondern nur wenige Erwählte. Das sind die Künstler und die Söhne, bei Barlach wie bei Thomas Mann oder Franz Kafka, die mit aller Kraft gegen das vertraute Ich ankämpfen und das neue andere Ich, das eigentlich keine sagbare Kontur mehr hat, nicht finden. Sie enden alle – nicht nur bei Barlach – im Tod und man lernt daraus dann viel, wenn man versteht, dass der Konflikt um das „ich bin es nicht

mehr“ gerade im Untergang das Ziel der Existenz anzeigt, aber nicht benennt. Hier ist von einer Religion des Opfers die Rede, die sich selbst das größte Rätsel ist und nur in der Kunst angedeutet werden kann. Keine Theologie könnte sie formulieren.

Weil das alles abstrakt klingt, benutzt Barlach eine überbordende Bildersprache, in der alles Symbol ist und die überdeutlich herausstellt, was dann doch nicht verstanden werden kann. Symbolischer Aufwand und Verständlichkeit stehen in einem umgekehrten Verhältnis zueinander. Der Zeitpunkt der Handlung ist deutlich ein Ostersonntag. Aber was die Auferstehung hier meint, bleibt ein Rätsel. Iver ist ein anderer Jesus, der selbst nicht versteht, was sein Sterben bedeutet und für was es ein Gleichnis sein könnte. Immer wieder wird das Ostergeschehen aufgerufen, die Sprache der Erlösung zitiert, aber grobianisch entstellt und überlagert von zusammengesuchten Mythologemen, die Barlach unter anderem in der niederdeutschen Gedichtsammlung Quickborn von Klaus Groth gefunden hat. Walküre und Venus, Gespenster und Werwölfe treten auf oder auf sie wird angespielt. Ja, die Figuren betonen immer wieder, dass sie selbst in Anspielungen reden. „Der Spaß dabei ist, daß ich schon weg bin. Verstehen Sie Anspielungen?“ fragt Iver Fräulein Isenbarn. „Nein, nicht im geringsten“, antwortet sie. Und dann scheint es doch so, dass sich wenigstens diese beiden Liebenden verstehen. „Ich verstehe, Sie meinen... Iver: Richtig, das meine ich, grade das – – – wir sind in derselben Gegend zu Hause, man hört's am Dialekt. Sonderbar, daß man sich so in der Fremde begegnen muß – wie?“<sup>13</sup> So rätseln die Figuren über ihre eigenen Worte und schichten immer weitere bedeutungsschwangere Bilder übereinander. Der zugleich überdeutlich symbolische wie orientierungslos aneinanderreichende Stil entspricht denn auch dem ziellos suchenden Schreiben Barlachs, der überall etwas findet, von dem er nur weiß, dass es eine Bedeutung hat, aber nicht welche.

<sup>12</sup> Ebd., S. 630.

Dadurch entsteht in allen Dramen und dann auch in den Romanversuchen Barlachs eine Suchbewegung, die in der Forschung gerne auch psychoanalytisch vereindeutigt wird.<sup>14</sup> Barlach hat diese Verkürzung selbst mit zu verantworten, die sich so häufig über sein Werk legt. Denn in seinen Briefen finden sich seitenweise Selbstdeutungen, die psychologische Modelle benutzen. Auch Freuds Psychoanalyse wird wiederholt von ihm herangezogen. Ödipus und übergroße Mütter scheinen hier die Erklärungsmuster zu sein, die Barlach selbst nahelegt. Aber das geht am Besonderen des Schriftstellers Ernst Barlach gerade vorbei. Mit psychoanalytischen Deutungsmustern stellt man die Unruhe nur still, die bei Barlach wie vielen seiner Zeit die eigene Existenz als Künstler bestimmt und die keine Erklärungstheorie ist, sondern nur ein Bildspender. Barlachs Texte selbst wiederum psychoanalytisch zu deuten vereindeutigt die Stücke, die auf kalkulierte Verrätselung hin angelegt sind. Barlach schichtet gerade die verschiedenen möglichen Bedeutungen übereinander, die ihm die Psychoanalyse seiner Zeit liefert. Er lässt seine Figuren verschiedene Deutungen desselben Geschehens, etwa des versuchten Selbstmords geben, aber keine ist richtig. Er hebt diese Deutungen noch ins emblematische Sinnbild, um dann noch in einem Epilog einen Zettel als scheinbare Zusammenfassung des im Drama Ausgesagten zu hinterlassen, dessen Aussage „ich bin es nicht mehr“ aber weder für den gespensterhaften Protagonisten auf der Bühne noch für den Zuschauer verständlich ist, sondern eben gewollt rätselhaft bleiben soll. Der Zettel kündigt von einem Sinn, der nicht zu sagen ist, sondern nur als Rätsel angedeutet und dann den hilflosen Deutungen, auch denen der Zuschauer, überlassen bleibt. Die Künstler und die Söhne und die erlösenden Frauenfiguren, sie alle mögen das Versprechen eines solchen Zettels gehaut haben, ohne deshalb ins Leben zurückfinden zu können.

Barlach hat in weiteren Dramen wie „Die echten Sedemunds“ von 1920, „Der Findling“ von 1922, „Die Sündflut“ von 1924 und in seinem erfolgreichsten Stück „Der blaue Boll“ von 1926 immer wieder dieses Drama der Welt und ihrer unmöglichen und doch nahen Erlösung gestaltet. Es sind genauer besehen eigentlich Varianten eines Dramas, des Dramas, dass es eine Erlösung gibt, die wir im Gleichnis anschauen. Auf der Bühne kann statt der Sohn-Figur auch eine Vaterfigur stehen, wie die nach dem Freund Däubler konzipierte Figur des eigentlich lebensstarken und zugleich grüblerischen Gutsbesitzer Kurt Boll. Er bekommt wegen seiner Neigung zu übermäßigem Essen und Trinken eine blaue Gesichtsfarbe, daher sein Name. Der blaue Boll endet lebenszuversichtlich, denn Boll gelingt es andere vom Selbstmord abzuhalten. Der alte Adam stirbt: „Boll bringt Boll um“.<sup>15</sup> Er ruft über die Bühne: Wenn die Engel „am jüngsten Tage all die tauben Toten aus den Gräbern schrecken“, ist Boll derjenige „der dann sagen kann: was fragst du mich, ich bin ein anderer! Seht zu, Kinder, seht zu, wie ihrs macht, aber werdet andere, daß sie euch nicht fragen können!“<sup>16</sup> Hier ist es der Vater Boll, der mit sich selbst ringt: „Boll hat mit Boll gerungen, Boll hat Boll gerichtet und er, der andere, der neue, hat sich behauptet. [...] Boll muß Boll gebären“.<sup>17</sup> Diesem neu geborenen Boll gelingt es schließlich anderen zu helfen und sich selbst darüber zu gewinnen, eben wie das Vorbild für dieses Stück, der Freund Theodor Däubler. Das gelingt auch in diesem Drama nicht ohne Gewaltsamkeiten: „Boll muß? Muß? Also – will ich“.<sup>18</sup> Ein dezisionistischer Akt der Entscheidung um der Entscheidung willen, eine Entschlossenheit ein anderer sein zu müssen, ohne angeben zu können, in welcher Richtung dieser andere sein könnte. Der Kirchturm, der Boll ins Nachdenken über sich bringt, ist ein Ort, um sich herabzustürzen, aber auch ein Ort, um Gott näher zu sein. Der Unterschied ist hier einmal mehr gering. Barlachs Dramen sind solche der Selbsterlösung, aber eines Selbst, das nicht das eigene Ich ist, sondern sich

<sup>13</sup> Ebd., S. 590.

<sup>14</sup> Beutin, Wolfgang: Barlach oder Der Zugang zum Unbewussten. Eine kritische Studie. Würzburg 1994.

<sup>15</sup> Barlach, E.: Der blaue Boll. Drama. In: Bubrowski, Ulrich (Hg.): E. Barlach. Das literarische Werk. Dramen, Prosa, Briefe. Bd. 3. Leipzig 1999. S. 368.

<sup>16</sup> Ebd., S. 367.

<sup>17</sup> Ebd., S. 427.



fremd und rätselhaft nur selten so freikämpfen kann wie der blaue Boll.

Barlach hat nicht nur Dramen geschrieben, sondern sich auch an Romanen versucht. Auch diese sind Fragmente einer verrätselten Suche nach dem Anderen im eigenen Ich. Die Figuren liegen mit sich im wahrsten Sinne über Kreuz. Sein Romanfragment „Seespeck“, an dem er um 1913/14 intensiv arbeitete, wie auch sein späteres Fragment von 1936/37 „Der gestohlene Mond“ reden von der nahfernen Erlösung des Ichs und der Welt, von der Barlach glaubte, dass sie in seinem Freund Theodor Däubler schon einen Johannes, wenn nicht einen Jesus in dieser Welt hätte. Darauf spielt das Fragment Seespeck an, wenn es da heißt: „Die Welt war, darin mußte Seespeck dem Doktor beistimmen, nur das Gleichnis, der Abspiegel, die minderwertige Verrätselung einer andern, seiner eigenen Däublerischen, deren Sendling er vielleicht war, aus der er aber nur verirrt, entsprungen oder verbannt schien“.<sup>19</sup> Die Welt in diesem Roman ist keine reale, sondern nur ein symbolischer Verweisungs- oder Verwirrungszusammenhang, ein Gleichnis, dessen innerer Sinn nicht mehr verstanden werden kann. Daher ist auch alle Welt und selbst die Kunst nur eine minderwertige Verrätselung einer anderen Welt, ein typisch neoromantisches Motiv, wie es in Barlachs Schreiben immer wieder umkreist wird. Zu ihm gehört auch, dass wir dieser höheren und unsagbaren Welt einmal angehört haben, sie aber nur noch ahnungsvoll wiedererkennen, ohne sie verstehen zu können. Hier geht es um jenes Geistige in der Kunst, von dem Barlach auch in Kandinskys gleichnamiger Programmschrift gelesen hatte. Dieses Geistige zu erreichen, ist nur möglich, wenn wir nicht mehr wir selbst sind. „Dann war der Tag durch ihn hindurchgeglitten“, heißt es in Barlachs Roman, „und hatte sein Bewußtsein, sein Ungenügen wie durch einen ungefühlten Tod in das verwandelt, was er sein Jenseits nannte, ein Nichtbegehren,

Nichtmehrwissen vom eigenem Ich. Aber wieder zu andern Zeiten und in andern Dingen war es wieder anders“.<sup>20</sup>

Die Verwandlung des Ichs, ja Erlösung vom Ich, das von sich dann nichts mehr weiß und nichts mehr sagen kann, würde es in die Freiheit des Jenseits führen. Aber eben das ist unmöglich. Denn alles Reden darüber, alles Kämpfen um diese Erlösung hält den Menschen nur immer mehr im Hier fest. Barlach buchstabiert als Schriftsteller das romantische Paradox aus, das die Welt erlösen will. Aber indem die Erlösung gewollt wird, ist sie schon verfehlt. Denn Erlösung zu wollen, bindet einen an das Ich im Hier und Jetzt. Wer Erlösung will, ist noch kein anderer. Jedes Drama, jeder Roman und jedes Kunstwerk muss sich daher immer zuerst selbst in Frage stellen, sich selbst auslöschen. Indem Kunst aufhört, Kunst sein zu wollen, geht sie der Erlösung voran. Daher die Faszination für die naive Nicht-Kunst der russischen Bauern, die Vorliebe für einfache, scheinbar natürlich wachsende und eben nicht prononciert kunsthafte Ausdruckssprache auch bei Barlach. Die neoromantische Kunst steigert nur die romantische, indem sie ständig von der Erlösung spricht und sie gerade dadurch nur weiter verrätselt – man kann auch sagen, sie deshalb gerade auch verfehlt. Es ist gerade die Qualität dieses Sinns, um die es dem Schriftsteller Barlach zu tun ist, dass dieser Sinn in der Sprache dieser Welt nicht ausgesagt und in der Kunst nur angedeutet werden kann. Der romantische Theologe Friedrich Schleiermacher hat knapp hundert Jahre vor Barlach diese sich selbst durchstreichende Kunst so treffend als Kunstreligion bezeichnet.<sup>21</sup> Es ist ein Verständnis, dass allein die Kunst noch sagen kann, was Erlösung ist, eben weil sie diese andeutet und in Sinnbilder zu heben versteht, was kein menschlicher Sinn sonst zu sagen vermag. Und in der Spitze ist diese Kunst eine, die sich selbst negiert und in Religion übergeht.

<sup>18</sup> Ebd., S. 427.

<sup>19</sup> Barlach, E.: Seespeck. In: Dross, Friedrich (Hg.): E. Barlach. Das dichterische Werk in drei Bänden. Bd. 2. Die Prosa I. München 1958. S. 467.

<sup>20</sup> Ebd., S. 404f.



## 3.

Freilich gibt es in der Sprache der Kunst oder in den Sprachen der Künste Unterschiede. Als Barlach damals vor der Jahrhundertwende zu Studien in Paris war, bekannte er rückblickend, dass er dort gelernt habe, wo er früher zehn Linien gebraucht hatte, nun mehr plötzlich nur drei zu brauchen. Das markiert für Barlach seinen Durchbruch als Künstler. Im Zeichnen oder in der Plastik hat er es verstanden, sich auf ganz wenige Ausdrucksformen zu beschränken und gerade darin eine ungeheure Ausdruckskraft gewonnen. Die wenigen Striche machen hier seine Kunst aus und deuten damit das an, was nicht zu sagen ist. Je weniger Kunst ist, desto mehr sagt sie. Der Schriftsteller Ernst Barlach dagegen geht einen anderen Weg als der Künstler. Seine Literatur braucht hundert Striche, wo er als Künstler nur drei nutzt. Sein Schreibverfahren besteht darin, immer noch einmal und in immer neuer Einkleidung und in variierenden Figuren von dem Rätsel der Erlösung zu sprechen. Anders als bei seinen Plastiken und Lithographien stört uns heute dieser Dauerton der Erlösung, das Aufschichten immer neuer Sinnschichten, statt der Konzentration. Es kommt uns nicht selten so vor, als verplappere sich das Geistige, weil um dieses Geistige so viele Worte und Symbole, so viele Figuren und Sinnbilder gebaut werden. Was Barlach als Künstler ist, das ist Kafka als Schriftsteller, konzentriert darauf, das Rätsel der Existenz mit drei, statt mit hundert Strichen zu zeichnen.

Gerade weil Barlach reichlich Anleihen bei der Sprache der christlichen Erlösung nimmt, scheint es so, als wäre seine Kunst im Kern doch christlich.<sup>22</sup> Dazu kommt, dass er sich selbst des Öfteren als Mystiker bezeichnet hat. Aber, was ist das für eine Erlösung und was für eine Mystik: „Ich bin“, schreibt Barlach 1916, „zuviel Mystiker, ahnungsvolles Subjekt, der wahre, einzige Trieb über sich hinaus ist mir kein Ge-

genstoß, den der Sexualitäts-Instinkt hervorbringen kann, ich rechne meine Abstimmung nicht von hinten, von rückwärts, sondern von vorn, von oben her“.<sup>23</sup> Diese Mystik des Selbst zielt auf eine seltsame Erlösung, die wenig mehr mit der christlichen zu tun hat, als dass sie Bilder von ihr entlehnt. Sie kennt nicht eigentlich einen Sünder, sondern sieht den Menschen als einen schon immer erlösten an, der darum nur nicht recht weiß. Diese Erlösung braucht keinen anderen Mittler als sich selbst. Es ist der Duktus Nietzsches und einer hypertrophen Selbsterlösung, die nur scheitern kann und sich in diesem Scheitern gerade selbst vergewissert.

Und das nicht zufällig. Der Schriftsteller Ernst Barlach steht in einer längeren Tradition dessen, was Friedrich Schlegel als Kunstreligion genannt hat. Sie entsteht um 1800 in der romantischen Bewegung und zwar genau zu dem Zeitpunkt, in dem die traditions- und ständestaatliche abgestützte Religion und Religiosität der Frühen Neuzeit zu Ende geht und die christliche Tradition von ihren gesellschaftlichen Einbindungen freigesetzt wird. Die Kunst der Romantiker ist die erste, die sich die christliche Tradition zu eigen macht, präziser noch, sie verwendet, um sie zu überbieten. Was von Schlegel bis Barlach reicht, von Novalis bis Nietzsche, das sind die immer neuen Versuche der Kunst zu zeigen, dass sie die einzig verbliebene Wahrerin der Erlösung ist und die Künstlersöhne der andere Christus. Nur dass sie es selbst sind, die sich totschiessen für eine neue Welt. Ihre Kunst weiß eine Sprache zu finden, die das Geheimnis der Erlösung zu sagen weiß, ohne es durch dieses Sagen zu zerstören. Daher ist alle Kunst nur Sinnbild, Verweis, Gleichnis. Der Schriftsteller Ernst Barlach hat viele, vielleicht zu viele Striche darauf verwendet, um dieses Sinnbild auch in der Literatur zu entwerfen, dass nämlich die ganze Welt totgeschlagen werden muss, damit eine neue entsteht und der Künstler mit dem Totschiessen am besten bei sich anfängt.

<sup>21</sup> Auerochs, Bernd: Die Entstehung der Kunstreligion. Göttingen 2006.

<sup>22</sup> Reinmuth, Eckart (Hg.): E. Barlachs Dramen. Theologische und kulturwissenschaftliche Kommentare. Münster 2010.

<sup>23</sup> Dross, Friedrich (Hg.): E. Barlach. Die Briefe I. München 1968. S. 481. E. Barlach an Julius Cohen, 22.-28.4.1916.

Mit immer neuen, aber doch vergeblichen Strichen zeichnet er Sinnbilder, die beständig die Erlösung ausrufen, und er hofft, in diesem ungehörten Rufen, von ihr wieder angerufen zu werden. „Sohn: Wir müssen doch Götter sein. Es kann wahr sein, was du sagst, vielleicht ist das Leben, das wir haben, zugleich das Leben der Götter? – Kule: Ja, der Götter Seufzen ist ein Sturm, ihr Weinen ein Regensturz. Und wir sind nicht allein mit unsern Schmerzen und Freuden. Es hat Menschen gegeben“, schreibt Barlach, „und wird wieder welche geben, die mit dem Hauch ihres Mundes sprechen können zu einem Gott: Vater, und dürfen den Ton in den Ohren hören: Sohn!“<sup>24</sup>. Dieser angerufene Sohn zu sein, das war Ernst Barlachs Hoffnung und von ihr handelt das verzweifelte Schreiben des Schriftstellers Ernst Barlach.

<sup>24</sup> Ernst Barlach: Der tote Tag. Drama in fünf Akten. In: Bubrowski, Ulrich (Hg.): Ernst Barlach. Das literarische Werk. Dramen, Prosa, Briefe. Bd. 1, Leipzig 2002. S. 958.