

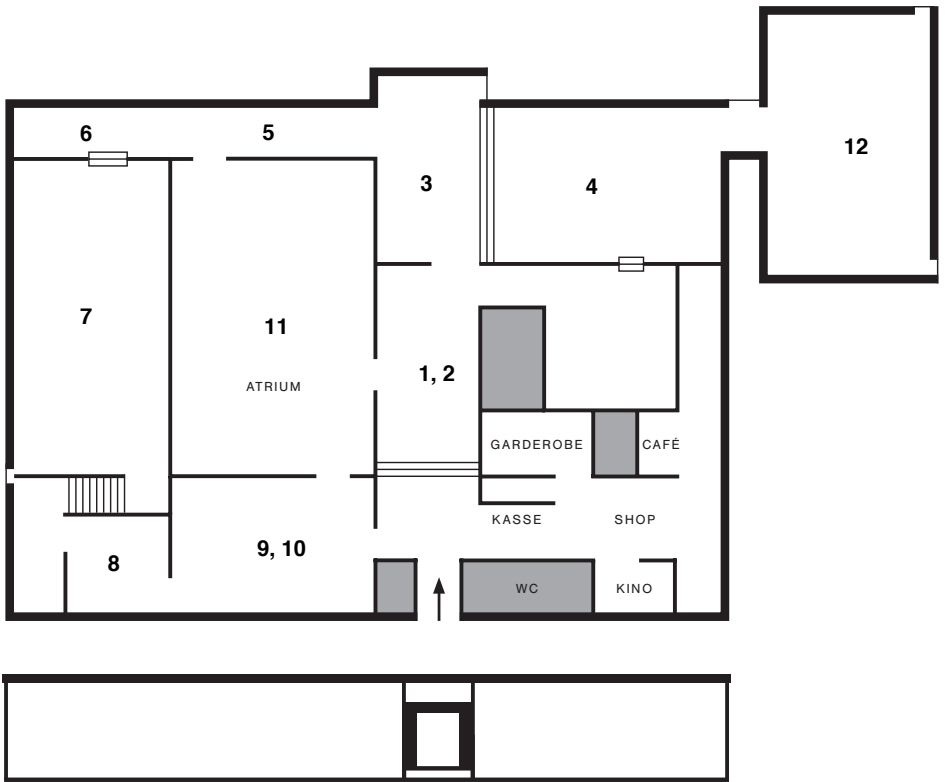


„Werden, das ist die Losung!“

Szenen zum 150. Geburtstag von Ernst Barlach



ERNST BARLACH HAUS



ERNST BARLACH HAUS

- | | |
|---|--|
| 1. Szene: <i>Ensemble</i> | 8. Szene: <i>Archiv</i> |
| 2. Szene: <i>Tilla Durieux</i> | 9. Szene: <i>BittenBettelnBeten</i> |
| 3. Szene: <i>Puppenspiel</i> | 10. Szene: <i>Vaterunser der</i>
<i>Hungrigen</i> von |
| 4. Szene: <i>Dramen</i> | Ernst Barlach |
| 5. Szene: <i>Im Zauberwald</i> | 11. Szene: <i>Lichtung</i> , Intervention |
| 6. Szene: „Hexen“ | von Marten Schech |
| 7. Szene: <i>Transgression und</i>
<i>Transzendenz</i> | 12. Szene: <i>Krieg</i> |

Soweit nicht anders angegeben stammen alle gezeigten Werke von Ernst Barlach und befinden sich in der Sammlung des Ernst Barlach Hauses Hamburg.

Veranstaltungen

Kurator*innenführungen

Dienstag, 14. Januar, 11. Februar und 10. März 2020, 18 Uhr

Familientag (freier Eintritt und Programm für Eltern und Kinder)

Sonntag, 19. Januar 2020, 11–18 Uhr

Wie „Werden“ wurde

Der 150. Geburtstag einer Berühmtheit wie Ernst Barlach (1870–1938) lässt sich auf unterschiedliche Weise feiern. Man kann ehrfurchtsvoll Distanz halten, die künstlerischen Verdienste auf Hochglanz polieren – und damit das Œuvre letztlich für ebenso vergangen wie seinen Schöpfer erklären. Oder man nähert sich prüfend dem Werk, dreht und wendet es, nimmt es auseinander und sucht seine Relevanz für unser Heute.

Eine solche Form der kritischen Würdigung entspricht der Programmatik unseres Museums, das Barlach nicht mumifizieren sondern aktivieren möchte. Zum 150. Geburtstag unseres „Hauskünstlers“ lag es für uns nahe, die Frage nach seiner Gegenwärtigkeit an eine jüngere Kunsthistoriker*innengeneration weiterzugeben und zugleich eine Brücke zwischen Museum und Universität zu schlagen. Aus der Idee wurde ein gemeinsam mit Petra Lange-Berndt koordiniertes zweisemestriges Projekt am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg, das sich vom wissenschaftlich forschenden Erstkontakt mit Barlachs Kunst bis zur gemeinschaftlich kuratierten Jubiläumsausstellung entwickelte. Zwölf Studierende begaben sich im April 2019 engagiert, entdeckungsfreudig und mit Lust am intensiven Diskurs auf den gewundenen Weg von der Theorie in die Praxis.

Das Ergebnis ist eine Schau, die überraschende Akzente setzt. Dank eines inklusiven, auch auf Interaktion mit den Besucher*innen setzenden Konzepts wird Barlach auf neue Weise als Bildhauer-Dramatiker-Grafiker erfahrbar und kann zum runden Geburtstag all seine widersprüchliche und widerständige Vielschichtigkeit entfalten. Doch bleibt der multiple Barlach nicht unter sich: Zeitgenössische Handpuppen, die raumgreifende Intervention *Lichtung* von Marten Schech (*1983), eine *Sitzende Katze* der mit Barlach liierten Tierbildhauerin Marga Böhmer (1887–1969) oder ein *Buddha Maravijaya* aus Myanmar überschreiten die Grenzen gängiger Barlachpräsentationen. Die heterogenen Objekte verweisen auf den weiten Wahrnehmungshorizont des Künstlers – und erweitern unseren Blick auf ihn. Dabei ist der Titel der Ausstellung, der Barlachs Drama *Der blaue Boll* entlehnte Ausspruch „Werden, das ist die Losung!“, auch ein Versprechen an unsere Gäste: Zum Jubiläum servieren wir kein Fertiggericht.



Marten Schech: *Chartwell Tree*, 2020 / *Bündelchen*, 2019

„Was für ein Ende ist das, sind es nicht lauter Anfänge mit uns?“¹

Die Rezeption von Ernst Barlach ist vielfältig, er ist je ein anderer in der ehemaligen DDR, im protestantischen Westdeutschland oder in Japan. Unsere Ausstellung zum Jubiläumsjahr möchte zu dieser Forschungslandschaft ein weiteres Plateau hinzufügen, indem wir das plastische und grafische Werk mit der schriftstellerischen Tätigkeit des Künstlers verknüpfen. Unter anderem schrieb Barlach acht Dramen: *Der tote Tag* (1907–1911), *Der arme Vetter* (1911–1913), *Die echten Sedemunds* (1917–1919), *Der Findling* (1920–1921), *Die Sündflut* (1923), *Der blaue Boll* (1925–1926), *Die gute Zeit* (1929) und *Der Graf von Ratzeburg* (1927–1938, veröffentlicht posthum 1951). Diese Texte, die sich entschieden von damaligen Bühnenkonventionen lösen, galten als unaufführbar – darüber hinaus hatte ihr Autor für zeitgenössische Inszenierungen kaum etwas übrig.

Barlachs literarische Arbeit ist untrennbar mit dem Gesamtwerk verbunden, die Dramen sind Teil seiner künstlerischen Praxis. In fast jedem der Stücke wird Unbelebtes zum Leben erweckt und in das Spiel eingebunden: die Lumpenpuppe des schönen Emil, eine Leiche oder geschnitzte Holzfiguren; in *Der blaue Boll* galoppiert sogar eine hölzerne Prothese mit einem Satanshinterviertel davon. Vor diesem Hintergrund erscheinen auch die berühmten Holzskulpturen, wie es Barlach 1924 notierte, als „Kunst-Menschen“, die Handpuppen oder Marionetten vergleichbar auf den Bühnen von Museen, Galerien oder Privatsammlungen auftreten.² Die Theaterstücke mit ihrer Fülle grotesker Gestalten und ihren karnevalesken Wortschöpfungen lassen Körperlichkeit und Innenleben dieses plastischen Ensembles greifbarer werden. Psychisch und physisch versehrte Figuren ringen um den Sinn des Daseins. In der Zeit vom Ende des Kaiserreichs bis zum Beginn des Nationalsozialismus, während Krieg, Inflation und Krisen, existierten keine Gewissheiten, nur Verknotungen oder Verästelungen – und die Sehnsucht nach Veränderung: „Werden, das ist die Losung!“ heißt es programmatisch in *Der blaue Boll*.³ Doch können all diese Zeitbezüge sowie die Wechselwirkungen zwischen Dramen, Plastik und Grafik schnell übersehen werden. Denn die im Ernst Barlach Haus präsentierten Kunstwerke erscheinen ihrem Publikum innerhalb mehrfacher Rahmungen – und diese Kontextualisierungen führen auch in ganz andere Gefilde. Zunächst durchqueren Neugierige den zwischen 1785 und 1828 angelegten Jenischpark mit seinen landschaftsarchitektonischen Szenografien. Bevor das Gelände in eine öffentliche Grünanlage überführt wurde, stellte es einen großbürgerlichen Landsitz dar. Schließlich wird die spätmodernistische Architektur des 1962 von Werner Kallmorgen fertig

gestellten Privatmuseums betreten. Aufgrund der vielen Ein- und Ausblicke bleibt der Park im Inneren präsent, doch wird hier ebenfalls Natur zum Bild, während das Gebäude die Dynamiken der Welt zu domestizieren sucht. Das Ernst Barlach Haus hat seit geraumer Zeit vielfältige kuratorische Strategien entwickelt, um dieser Gemengelage kritisch zu begegnen. In dieser Jubiläumsausstellung lassen wir die Komplexität des Œuvres sowie die ehemaligen Kontexte von Barlachs Kunst, sein Interesse an Grenzüberschreitungen, extremen körperlichen Zuständen, Blasphemie, schwarzem Humor sowie aktuellen Themen wie prekäre Existenzen, Krieg und Migration durch das Zusammenspiel von Drama, Plastik und Grafik medienübergreifend sichtbar werden. Zudem haben wir den in Berlin lebenden Künstler Marten Schech eingeladen, eine ortssensible Installation zu entwerfen, die das Atrium des Gebäudes stärker mit der Parklandschaft verzahnt und Ernst Barlachs gesellschaftskritische Praxis auf ihre Aktualität hin befragt. So umfasst die Ausstellung vergleichbar den eigenwillig durch Akte, Szenen, „Teile“ oder „Bilder“ strukturierten Dramen zehn thematische Räume mit insgesamt zwölf Szenen.

Dabei werden zentrale Themen Barlachs wie Spiritualität, Geschlechterrollen oder das Prekäre der menschlichen Existenz behandelt und in ihrem Wechselspiel beleuchtet. So war der Künstler beispielsweise nicht alleine am Christentum sondern gleichermaßen etwa an heidnischem Glauben, der *Edda*, Buddhismus, chinesischen Weisheitslehren oder den diversen Reformbewegungen der Klassischen Moderne interessiert. Und auch wenn *Der tote Tag* Geschlechterklischees der Zeit reproduziert, indem einem mütterlichen Prinzip das „Fleisch“ und dem väterlichen Gegenpart das „Göttliche“ zugeordnet wird, so gilt: „Aber ohne Leibhaftigkeit gibt es doch keine Geisthaftigkeit.“⁴ Vielmehr findet sich Erlösung stets alleine im Diesseits, während Barlach gängiges Entertainment wie griffige Heilsbotschaften oder Eindeutigkeiten verweigert. Gott und Satan, „Hexen“ und Heilige, diverse prekäre Körper sowie Weibliches und Männliches verschmelzen in immer wieder neuen konfliktgeladenen Konstellationen. Es geht um das Elend, die soziale Not und Missstände der Zeit sowie mögliche Utopien. Im Angesicht der Abwesenheit einer objektiven Moral verheißt Rettung alleine die Übernahme von Verantwortung für das eigene Handeln. Um diese Atmosphären zu vergegenwärtigen erhalten die Besucher*innen Karten mit Zitaten; die Sätze oder Worte sollen idealerweise laut verlesen werden. Es ist die Hoffnung, Neugier zu wecken, ohne die äußerst eigenwilligen Texte auf eine Deutung festzulegen. Sind wir in unserer gegenwärtigen Situation gefangen, oder können wir eine Fluchtlinie entwickeln? Dabei kommen die humoristischen Seiten nicht zu kurz. Denn das zweite Motto der Ausstellung lautet: „Barlach ist lachbar.“⁵



Marten Schech: *Mold Tree*, 2020 / Ernst Barlach: *Bowlengefäß mit Masken I*, um 1903–1904

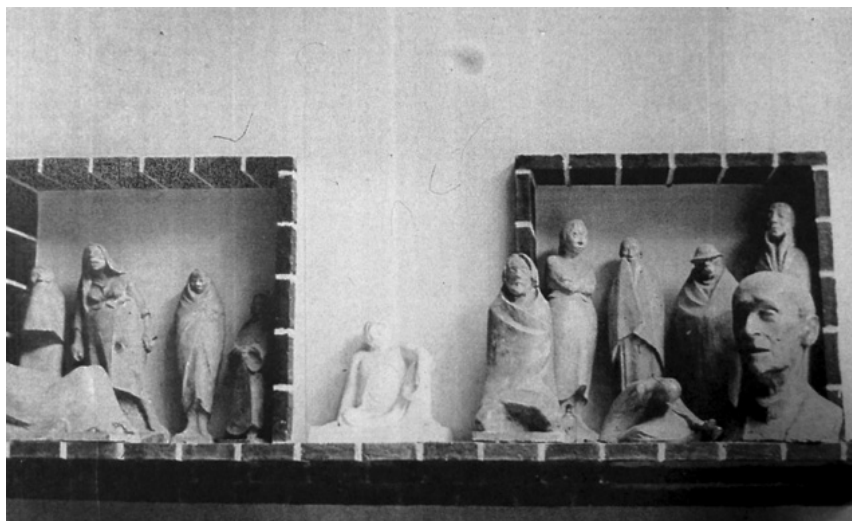
Ensemble

1. Szene

Auf den ersten Blick scheinen der Bildhauer und der Dramatiker Ernst Barlach nicht viel gemeinsam zu haben. Strahlen die stilisierten Holz- und Bronzefiguren Klarheit und stille Monumentalität aus, so wirken seine Dramen fast gegensätzlich. Mit detailreicher Sprachgestaltung werden verworrene Welten der Ungewissheit erschaffen. Die Texte werfen die großen Fragen des Lebens auf, wälzen sie hin und her, verweigern jedoch eindeutige Antworten. Aus diesem Grund galten die Dramen lange als unzugänglich und ungeeignet für die Bühne. Statt die Unterschiede zwischen Skulptur und Drama zu betonen, möchte diese Ausstellung gerade den Widerspruch zwischen ihnen als produktives Moment nutzen. Wie die erste Seite eines Dramas widmet sich dieser Raum dem Vorstellen der Akteur*innen, die im Folgenden eine Rolle spielen.

Die an das Publikum ausgehändigten Zitatkarten vergegenwärtigen unterschiedliche Stimmen der Protagonist*innen aus Barlachs Dramen. Ob laut ausgesprochen oder in Gedanken gelesen, bringen sie die Skulpturen im Raum zum Sprechen. Die zunächst noch in sich versunkenen Einzelfiguren sollen sich auf diesem Weg nach und nach verselbstständigen. Auf den ersten Blick reglos und stumm nehmen sie schließlich Kontakt zu ihren Nachbar*innen auf und es ergeben sich kleine Szenen. Wie ein Ensemble aus Schauspieler*innen können die Figuren, die Barlach auch seine „Puppen“ nannte, in immer neue Rollen schlüpfen. Mit Hilfe der Dramen haben Besucher*innen so die Möglichkeit, altbekannte Skulpturen unter veränderten Voraussetzungen und als unerwartet flexibel zu erleben. Umgekehrt erhalten mithilfe des Ensembles nun auch die komplexen Dramengeflechte eine greifbare Körperlichkeit und konkreten Ausdruck. Die im klassischen Theater getrennten Bereiche von Bühne und Zuschauerraum weichen sich auf, wenn das Publikum beim Durchlaufen des Raums selbst Teil der Szenen wird.

Dadurch, dass wir Barlachs Skulpturen als das ideale Ensemble seiner Stücke definieren, werden zentrale Dynamiken seines Œuvres wahrnehmbar: Die Texte der Dramen erwecken die Skulpturen zum Leben, während die Theaterstücke zur Aufführung gebracht werden. Verschiedene und widersprüchliche Lesarten existieren dabei nebeneinander. Auf diese Weise windet sich Barlachs Kunst aus jeder Festlegung immer wieder heraus.



Blick in das Atelier Ernst Barlachs, 1930er Jahre

Tilla Durieux

2. Szene

Ernst Barlach war der Welt des Theaters nicht nur durch das Verfassen seiner Dramen nahe. Sondern es verband ihn auch eine Freundschaft mit der Schauspielerin Tilla Durieux (1880–1971), die am Theater von Max Reinhardt tätig war. Nach einem ersten gemeinsamen Treffen beschreibt sie Barlach als einen zarten, kleinen Mann mit einem verschlossenen und scheuen Gesicht – eine Person, die keinen besonderen Eindruck bei ihr hinterließ.⁶ In ihrer Rolle als Ehefrau des Kunsthändlers und Verlegers Paul Cassirer bekam Durieux jedoch die Möglichkeit, den Künstler mit der Zeit besser kennen zu lernen und schätzte ihn am Ende sehr. Diese Annäherung geschah über die Auseinandersetzung mit Barlachs Kunst. Besonders das Drama *Der tote Tag* (1907–1911) und Skulpturen wie *Der Schwertzieher* (1911) und *Der Einsame* (1911), die vorübergehend in ihrer Wohnung gelagert wurden, förderten den Dialog. Die Plastiken schienen mit Leben gefüllt zu sein: „Mit leisem Staunen ging ich immer wieder um meine Zimmergenossen herum. Ich befühlte sie und legte meinen Kopf an ihre Brust, als ob ich ihr Herz schlagen hören wollte.“⁷ Barlachs Plastik *Die sorgende Frau* (1910) gab Durieux dann die entscheidende Inspiration für die Darstellung der Rolle einer Bäuerin in dem Stück *Die rote Robe* (1921), eine Aufführung, die zu einem ihrer größten Erfolge wurde. Es war darüber hinaus die Liebe zum Geschichtenerzählen, zu Fabelwesen



Lesung von Tilla Durieux 1963 vor dem *Fries der Lauschenden* (1930–1935)

und Fantasiewelten, die beide Kunstschaaffende einander näher brachte und mit der Zeit eine Freundschaft entstehen ließ. Als Barlach schließlich den Auftrag erhielt, für den Verlag von Cassirer Gedichte von Goethe zu illustrieren, half die Schauspielerinnen bei der Arbeit, indem sie die Texte vorlas. Barlach schuf auch zahlreiche Zeichnungen und Portraitbüsten von Tilla Durieux, während der Auftrag für die neunteilige Figurengruppe *Fries der Lauschenden* (1930–1935) wiederum auf die Schauspielerinnen zurückging: Sie hatte die Idee, dass diese Holzfiguren ihr Musikzimmer schmücken könnten. Bei ihrer Emigration 1933 in das damalige Jugoslawien befanden sich einige Zeichnungen von Ernst Barlach in ihrem Besitz. 1962 war die Schauspielerinnen an der Hörspielfassung von *Der tote Tag* beteiligt, 1963 besuchte sie das Ernst Barlach Haus und las vor dem *Fries der Lauschenden* aus ihren Memoiren.

- 1 *Schlafende Vagabunden (Schlafendes Bauernpaar)*, 1912, Porzellan (gebrannt 1923)
- 2 *Schreitende Frau (Schreitende Nonne)*, 1909, Porzellan
- 3 *Gruwelmann*, 1908, Kiefernholz
- 4 *Sorgende Frau*, 1910, Eichenholz
- 5 *Der Wüstenprediger*, 1912, Eichenholz
- 6 *Der Berserker*, 1910, Nussbaum
- 7 *Der Buchleser*, 1936, Bronze (Guss von 1947)
- 8 *Stehende Bäuerin (Steppenweib)*, 1921, Bronze (Guss von 1978)
- 9 Blick in das Atelier Ernst Barlachs, 1930er Jahre, Foto: Archiv Ernst Barlach Stiftung Güstrow

Ernst Barlach sprach von den Skulpturen in seinem Atelier gelegentlich als „Puppen“. Zugleich spielen Handpuppen in dem Drama *Der Findling* (1922) eine bedeutende Rolle: Im sogenannten „Mittelstück“ wird ein Figurentheater aufgeführt, in welchem der Kasper mit Tod und Teufel um seine Seele ringt. Der Holzschnitt *Der Puppenspieler* (1922), der auch das Plakat unserer Ausstellung ziert, stammt aus dieser Szene. Im *Findling* werden die Grenzen zwischen Puppen und Menschen fluide. Die künstlichen Körper treten teils als den anderen Protagonist*innen ebenbürtig auf, teils bilden sie Alter-Egos des Puppenspielers. Der Leiter des Theaters beherrscht das aufgeführte Spiel also nicht und ist komplexen Gefügen aus Selbst- und Fremdbestimmung ausgeliefert.

Zu Barlachs Lebzeiten waren Puppen ein vieldiskutiertes Thema der Kunst. Sie galten als Stellvertreter*innen menschlicher Körper, als deren Erweiterung und Kommentar oder klagten den vermeintlichen Verlust des Natürlichen nach dem Ersten Weltkrieg und das Dasein im Maschinenzeitalter an. Körper wurden somit zu Projektionsflächen wechselnder Einschreibungen. Die dargestellten Machtverhältnisse innerhalb der Kunst waren häufig eindeutiger als bei Barlach: aktive Künstler*innen beherrschten passive Puppen. Die in der Wandnische ausgestellten Handpuppen der 1920er bis 1950er Jahre aus dem TheaterFigurenMuseum Lübeck unterscheiden sich auf den ersten Blick von Barlachs Plastiken. Wir verfolgen jedoch die These, dass es sich bei Barlachs kunstvollen Holzfiguren um Schauspieler*innen handelt. Im ausgestellten Zustand, sowie beim Spiel selber, wird der durch ein Stoffgewand gebildete Hohlraum einer Handpuppe mittels einer Vorrichtung oder einem Arm Leben spendend ausgefüllt. Die Spieler*innen und Puppen verschmelzen in diesem Prozess – die Grenzen zwischen den Körpern sind unbestimmt und es stellt sich die Frage, wer und was aus wem heraus spricht. Ähnliches kann bei den Plastiken Barlachs entdeckt werden, deren Körper ebenfalls häufig von Gewändern um- oder eingeschlossen sind. Sie weisen in Ausdruck und Haltung Ambiguitäten auf, als sprächen aus ihnen nicht nur eine, sondern viele Stimmen.

Da dieser Raum auf unterschiedlichen Wegen mehrfach durchschritten werden kann, soll er als Aufforderung verstanden werden, sich Barlachs Figuren belebt und dramatisch vorzustellen und so das *théâtre imaginé* vollends in Gang zu setzen.



Handpuppen *Adliger*, *Tod*, *Polizist*, TheaterFigurenMuseum Lübeck

1 Handpuppen von Theo Eggink, Till de Kock, Otilie Kürschner, Rudolf Nickel, Klaus Schriefer und anderen, Holz, Textilien, Leder, Pailletten und Federn, Fritz Fey Stiftung – TheaterFigurenMuseum Lübeck

Von links nach rechts: *Teufel* oder *Mephisto in Zivil* / *Krokodil* / *Kasper*, um 1948 / *Hexe*, vor 1945 / *Kasper*, frühe 1950er Jahre / *Adliger*, vor 1939 / *Tod* / *Polizist* / *Teufel*, um 1927–1928 / *Vornehme Frau*, 1930er Jahre / *Räuber* / *Bäuerin*, vor 1939 / *Teufel mit Federhänden*

Dramen

4. Szene

Dieser Raum zeigt Illustrationen zu zwei Dramen von Ernst Barlach. Auf der einen Seite finden sich die 27 Grafiken des Lithografienzyklus, der das 1912 von Barlach veröffentlichte Drama *Der tote Tag* illustriert. Thema dieses Textes ist eine schwierige Mutter-Sohn-Beziehung. Die Mutter versucht ihren bereits erwachsenen Sohn um jeden Preis bei sich zu behalten. Der Sohn hingegen sehnt sich nach der Freiheit die Welt zu erkunden. Beide Ebenen, die Geschlechterklischees folgend als irdisch-mütterlich sowie väterlich-göttlich definiert werden, sind jedoch untrennbar miteinander verbunden, wie es der Sohn selbst formuliert: „Aber ohne Leibhaftigkeit gibt es doch keine Geisthaftigkeit.“⁴⁸ Das Drama spitzt sich zu, als der Sohn ein Pferd geschenkt bekommt, das ihn in die Welt hinausragen soll. Die Mutter sucht dies um jeden Preis zu verhindern und tötet das Pferd. Gerade mit dieser Tat treibt sie ihren Sohn jedoch fort. Der Sohn fürchtet sich ganz auf sich gestellt, weswegen er zur Mutter zurückkehrt. Sie kann mit ihrer Tat jedoch nicht leben, und

der Sohn kann nicht ohne sie existieren – so endet das Drama im Tod beider.

Das andere Schauspiel, dessen 20 Holzschnitte auf der gegenüberliegenden Raumseite zu sehen sind, ist das 1922 veröffentlichte Stück *Der Findling*. Diese Erzählung handelt von einem Kind, welches in einem durch einen Tyrannen, den roten Kaiser, beherrschten Land von seinen notleidenden Eltern ausgesetzt wird. Anschließend wird ein zweiter Handlungsstrang entwickelt, welcher sich um das Verspeisen des Tyrannen durch die Bevölkerung dreht. Es gibt nur zwei Menschen, die nicht von dem Fleisch des Tyrannen essen: ein junger Mann namens Thomas und eine junge Frau namens Elise. Diese beiden finden letztendlich zusammen und nehmen das Kind bei sich auf: Der Findling wird zu dem vom roten Kaiser prophezeiten neuen Heiland. Das Geistige und Göttliche ist in die Welt zurückgekehrt, das Leben als Fress- und Verdauungsprozess wird um diese Komponente ergänzt.

Zudem findet sich an der Stirnwand des Raumes eine weitere serielle Arbeit: *Der Fries der Lauschenden* (1930–1935), welcher in seiner stillen Ausdrucksstärke eines der bekanntesten Werke Barlachs darstellt. Die Werkserie wird in dieser Ausstellung von ihrem gewohnten Ort losgelöst, so kann sie aus einer neuen Perspektive und in Wechselwirkung mit den Handpuppen aus dem TheaterFigurenMuseum Lübeck betrachtet werden.

1 *Der tote Tag*, 1910–1911, 27 Lithografien

Von links oben nach rechts unten: *Stehende Frau auf halber Kellertreppe / Träumender Jüngling / Das Paar im Gespräch / Der Seufzerstein / Die Wiege / Die Puppe / Hohe Unterweisung / Der Verletzte / Der Alb / Verzweifelter Alb / Kniende Mutter am Bett des schlafenden Sohnes / Auf Mord bedacht / Die Mörderin / Besenbein auf dem toten Ross Herzhorn II / Der Blutflecken 1 / Der Blutflecken 2 / Die Frau am Herd (2. Zustand) / Mit fremder Schuld beladen / Die Schuldbewusste / Das Unsichtbare 1 / Das Unsichtbare 2 / Der Rufende / Ruf im Nebel / Erscheinung im Nebel / Aufbruch und Abwehr / Verfluchung / Stürzende Frau*

2 *Fries der Lauschenden*, 1930–1935, Eichenholz

Von links nach rechts: *Die Träumende / Der Gläubige / Die Tänzerin / Der Blinde / Der Wanderer / Die Pilgerin / Der Empfindsame / Der Begnadete / Die Erwartende*

3 *Der Findling*, 1921, 20 Holzschnitte

Von links oben nach rechts unten: *Die Last / Haderndes Paar im Regen / Steinklopfer und roter Kaiser / Wanderndes Paar im Regen / Gruppe aus drei Figuren (Bass, Diskant, Tenor) / Der Hundekarren / Lahmer und Einbein (Diebitz und Stiebitz) / Wandernde Puppenspieler / Verzweifelter Puppenspieler / Elise, kniend vor der Mutter / Gruppe aus mehreren Figuren / Der Puppenspieler / Ein braver Mann muss gehn und betteln (Kummer und Elise) / Der Mantel ist mehr Flick als Stück / Friss, friss Vater Kummer / Der Kessel / Der hohe Herr / Der Maulwurf / Das Kind in der Glorie / Fort mit dem Wort vom Menschenfraß*

Ein zu Boden blickender Mann, eingehüllt in einen breit geschneiderten Mantel, eine glimmende Zigarette im Mund und den Spazierstock in der Bewegung schwingend. Ein gewundener Pfad führt ihn in einen dichten, düsteren Wald, während die tiefstehende Abendsonne sich als letzte Lichtquelle hinter seinem Rücken zu senken beginnt. Der Literaturwissenschaftler Friedrich Düsel, den Barlach in dieser Szenerie als abendlichen Wanderer eng mit der ihn umgebenden Natur kontextualisiert, begibt sich auf eine Reise in die nächtliche Welt des Waldes. Was verbirgt sich in dem Inneren des mystisch wirkenden Ortes und wer mag Düsel hier wohl alles begegnen?

In diesem *Zauberwald*, so der Titel für einen Entwurf für die Zeitschrift *Jugend* aus dem Jahr 1899, werden Barlachs grafische Werke zur Bühne für die Verschmelzung von Fantasie und Realität. Hier kreuzen Faune und Nymphen den Weg des Publikums, dämonische Flügelschläge verhallen in der Stille der Nacht und Kobolde und Feenwesen tummeln sich hinter Wurzeln oder Spinnennetzen. Doch der Wald stellt nicht ausschließlich eine bunte, schaurig-schöne Fantasiewelt dar. Vielmehr wird er auch als Ort der Arbeit verstanden, in dessen Kontext Fragen über die Beziehung von Mensch und Natur aufgeworfen werden. Bäume werden gefällt, ihr Holz wird zum Material, so auch für zahlreiche von Barlachs eigenen Skulpturen. Und doch verliert der Wald selbst in seiner Zweckmäßigkeit nie ganz seine Faszination für das, was vielleicht in seinen Tiefen noch verborgen liegen mag. Als Echo von Marten Schechs *Lichtung* im Atrium (11. Szene) werden Wurzeln und Geäst zu einer eigenen, verborgenen Welt; es entsteht ein spannendes Wechselspiel zwischen zweidimensionaler Zeichnung und dreidimensionaler Installation. Der Gang durch den Zauberwald wird im angrenzenden Atrium greifbare Realität und verweist durch das gläserne Dach auch auf den Jenischpark sowie den umliegenden urbanen Raum.

Doch in der Verzauberung lauert zugleich eine unheimliche Ebene, die sich zunehmend hinter den uns begegnenden Märchenfiguren und Fabelwesen verbirgt. So weckt die 1895–1896 entstandene Zeichnung *Schneewittchen* zunächst Kindheitserinnerungen und verknüpft sie mit dem Klischee der Märchenhexe, wirft jedoch zugleich Rätsel auf und evoziert mit der Assoziation von fließendem Blut eine schaurige Stimmung. Barlach spielt mit der Gefahr, die sich in der Vermischung aus Realität und Fantasie versteckt und bricht mit Darstellungstraditionen, was in der Auseinandersetzung mit der Figur der „Hexe“ zum zentralen Moment der Betrachtung wird.



Ernst Barlach: *Im Zauberwald*, 1899

- 1 *Bildnis Friedrich Düssel*, um 1905, Kohle und rote Wasserfarbe auf Zeichenkarton, auf Pappe aufgezogen
- 2 *Im Zauberwald*, 1899, Kohle, Bleistift und Aquarell auf Zeichenpapier
- 3 *Nach Haus*, 1898, Bleistift auf Zeichenpapier
- 4 *Rauer Bergwald mit Sem und Awah* (Bühnenbildentwurf zum Drama *Die Sündflut*), 1924, Kohle auf Zeichenpapier
- 5 *Awah kommt zu Sem* (Illustration zum Drama *Die Sündflut*), 1924, Kohle auf Zeichenpapier
- 6 *Junger Faun*, 1898, Kohle und Bleistift auf Zeichenkarton
- 7 *Faun und Nymphe*, 1902–1903, Kohle auf Zeichenkarton
- 8 *An den Mond 2 (Mondspuk)* (Illustration zu *Goethe. Gedichte*), 1923–1924, Lithografie
- 9 *Mondgeister*, 1896–1897, Kohle auf Zeichenpapier, Leihgabe der Familie Barlach
- 10 *Mondnacht*, um 1900, Kohle und Aquarell auf Zeichenpapier
- 11 *Windsbraut*, 1899, Kohle und Pastellkreide auf Zeichenkarton
- 12 *Schneewittchen*, 1895–1896, Aquarell über Kohle und Bleistift auf Büttchen
- 13 *Symbol der Erkenntnis*, um 1905, Kohle auf grauem Zeichenkarton
- 14 *Schweinsköpfiges Liebespaar*, 1922, Kohle auf grauem Karton

„Zu Haus auf dem Dorf heißen sie mich die Hexe – weiß nicht warum.“⁴⁹

So äußert sich Grete Grünthal im Drama *Der blaue Boll* (1926). Ihre Aussage drückt ein Unverständnis über die Deklaration zur „Hexe“ aus und deutet zugleich die soziale Diskreditierung an, welche Grünthal durch ihr Umfeld erfahren muss. Dieser Konflikt ermöglicht nicht nur einen Einblick in Barlachs kritischen Umgang mit Gesellschaftsstrukturen und den damit einhergehenden Ausgrenzungsmechanismen, sondern wirft auch einen Blick auf das ambivalente Bild der „Hexe“ in seinem künstlerischen Schaffen. Neben Gestalten wie *Lachende Alte* (1936–1937), die mit ihrem ausgemergelten Körper und ihrer ekstatischen Gebärde zwischen prekärer Figur und tradierten Hexenbildern wandelt, tummeln sich im Grafikzyklus *Walpurgisnacht* (1923) verschiedene Wesen, welche konkret die Darstellung der „Hexe“ verhandeln. In den Szenerien *Hexenritt* und *Die Spielleute* finden sich bekannte ikonografische Elemente wie der ausgelassene Ritt auf einem Besen oder eine Versammlung dämonischer Figuren, die an das seit dem 15. Jahrhundert bestehende kumulative Negativbild der „Hexe“ anknüpfen. Im Zuge des Umbruchs vom Feudalsystem zum Kapitalismus wurden Glaubens- und Lebensformen, die nicht dem neuen Denksystem entsprachen, als widerständig erklärt, mit der Anklage der Hexerei verfolgt und vernichtet. In das Bild der Hexe sind meist weiblich definierte Eigenschaften und Praktiken eingegangen, etwa die Macht von Frauen über Leben und Tod und geheime Treffen in nächtlichen Wäldern. Zudem wurden die Mitglieder dieser sozialen Gruppen als Giftmischerinnen, Kindsmörderinnen oder dämonische, todbringende Wesen kompromittiert.

Dies lässt sich auch in dem Schaffen Barlachs entdecken. Die Plastik *Die gefesselte Hexe* (1926/1978–1979) verweist in ihrem Gefangen- und Ausgeliefertsein auf die Verfolgung und Folter von den der Hexerei bezichtigten Menschen und transferiert zugleich in ihrer Gestalt klassische Merkmale, die wir noch heute mit dem Bild der „Hexe“ verknüpfen. Figuren wie die *Schneckenhexe* im *Walpurgisnacht*-Zyklus treten jedoch aus diesem Klischee heraus. Sie verdeutlichen, dass der Künstler mit der Chiffre der Hexenfigur diverse Blickwinkel öffnet und dies medienübergreifend in Graphik, Skulptur und Drama. Dabei formen die Darstellungen kein spezifisches Bild, sondern werfen vielmehr kritische Fragen nach dem Sichtbaren auf. Ist es eine „Hexe“ oder vielmehr ein Versuch, die Grenzen zwischen Körper, Form und Identität aufzubrechen?



Ernst Barlach: *Die Schneckenhexe*, 1923

- 1 *Die gefesselte Hexe*, 1926, Bronze (Guss von 1978–1979)
- 2 *Die drei Hexen*, 1908, Feder auf Zeichenpapier, auf Pappe aufgezogen
- 3 *Lachende Alte*, 1936–1937, Bronze (Guss von 1938)
- 4 *Goethe. Walpurgisnacht*, 1922–1923, 20 Holzschnitte
Von links oben nach rechts unten: *Haupttitel* / *Der Harfner* / *Blocksbergge-
lichter* / *Das Irrlicht* / *Faust und Mephistopheles II* / *Hexenreise* / *Die Hexe
Baubo* / *Das Eulennest* / *Der Bischof* / *Reitender Urian* / *Hexenritt* / *Die
Spielleute* / *Die Schneckenhexe* / *Die Trödelhexe* / *Lilith, Adams erste Frau* /
Mephistopheles, tanzend mit der Alten / *Faust, tanzend mit der Jungen* /
Der Proktophantasmist und anderes Gelichter / *Gretchen* / *Verliebte Referenz*

Transgression und Transzendenz

7. Szene

„Es war mir danach, ich fühlte mich zum Baum werden und nicht ungerne ging ich in solches Sein hinüber, sehen Sie, wie wir alle ein Stück Welt sind (...).“¹⁰

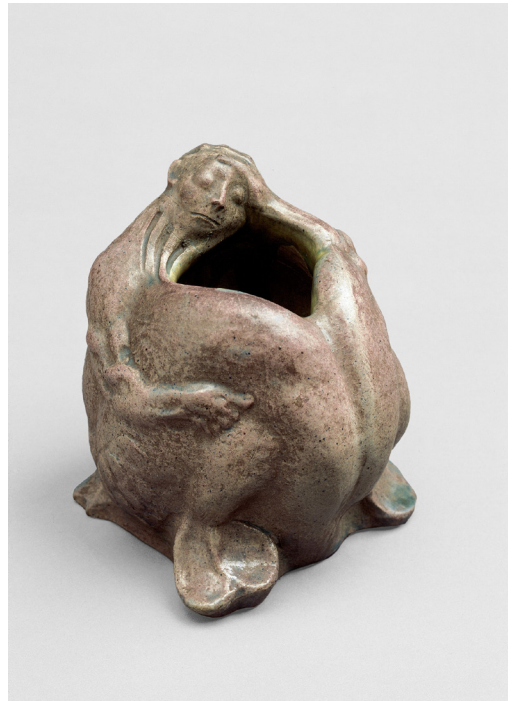
„Aber das mit dem Werden muß doch mal seine Grenzen haben, denn (...) wenn das immer so weiter geht und wir so fort in die unermeßliche Großartigkeit hineinwachsen, dann erkennen wir uns ja schließlich selbst nicht wieder.“¹¹

Verkapselung und Vereinzelung einerseits, Überschreitung und Verschmelzung andererseits bilden die zwei konzeptuellen und formalen Pole, zwischen denen Barlach mit seinen Gestalten um Orientierung ringt. In lange Gewänder verschalte und in kubische Blöcke eingeschlossene Figuren stehen amorphen Mischwesen gegenüber, deren Leiber die Grenzen zwischen Spezies, Geschlechtern, Belebtem und Unbelebtem verwischen. Als Verkörperungen des Widerstreits zwischen Kontinuität und Diskontinuität fügen sie sich in einen von Lebensphilosophie und Lebensreform geprägten, zutiefst widersprüchlichen Diskurs. Mit der Vorstellung von der Welt als einer komplexen Einheit fließender Übergänge hatten diese in der Moderne aufkommenden Debatten eine analytische Denktradition in Verruf gebracht, die der Wirklichkeit mit starren und klar voneinander geschiedenen Begriffen beizukommen suchte. Mit der Rationalitätskritik ging die Neigung zu einer mystifizierenden Sprache einher, die sich für die Verbreitung faschistischer Ideen als nützlich erweisen sollte. Gleichzeitig eröffnete die Skepsis gegenüber essentialisierenden Konzepten Raum für ein Denken der Überschreitung und Auflösung, das sich faschistischen Reinheitsphantasien radikal widersetzte.

Als leere Hohlformen scheinen auch die aus hybriden Körpern gebildeten Keramikgefäße Barlachs die Vorstellung von Begriffen als Behältnissen *ad absurdum* zu führen. Die verkapselten und verblockten Gestalten verdeutlichen indessen die Schwierigkeit, die es bedeutet, gesellschaftlichen Zwängen, sozial bestimmten Rollen und der eigenen Körperlichkeit zu entkommen. Den Blick zu den Sternen erhoben oder in meditativer Versenkung nach innen gekehrt, suchen *Sterndeuter II* (1909) und *Asket* (1925) nach Auswegen aus der existentiellen Isolation. Die formalen Parallelen der Darstellung des Asketen mit Buddha-Figuren, die bereits in den 1920er Jahren in gutbürgerlichen Wohnzimmern Einzug hielten, spiegeln dabei einen weiteren Aspekt der zeitgenössischen Rationalitätskritik: die Suche nach Alternativen zu abendländischen Denktraditionen, vor allem in der so genannten „fernöstlichen Philosophie“, die als Projektionsfläche für die Erfahrung unlösbarer Widersprüche und die Idee vom ewigen Werden dienen sollte.



Ernst Barlach: *Sternendeuter II*, 1909



Ernst Barlach: *Nöck*, um 1903/04

- 1 *Triton*, um 1903–1904, Steinzeug (Mutz-Keramik)
- 2 *Faun und Nymphe (Tanzendes Paar)*, um 1903–1904, Steinzeug (Mutz-Keramik)
- 3 *Nöck*, um 1903–1904, Steinzeug (Mutz-Keramik)
- 4 *Weinende Frau*, 1923, Lindenholz
- 5 *Der Asket (Der Beter)*, 1925, Nussbaum
- 6 *Sternendeuter II*, 1909, Terrakotta
- 7 *Verhüllte Bettlerin*, 1919, Nussbaum
- 8 *Christusmasken*, 1931

Von links nach rechts: *Christusmaske V* (Stuccoguss, galvanisiert) / *Christusmaske VI* (ungebrannter Ton) / *Christusmaske 1* (Bronze, Guss um 1950)

- 9 Anonym: *Buddha Maravijaya*, Mandalay (Myanmar [Birma]), spätes 18. oder 19. Jahrhundert, Alabaster, Museum am Rothenbaum, Hamburg
Dargestellt ist der historische Buddha in dem Moment, in dem er die Erde durch Berührung zur Zeugin anruft, dass er allen Anfechtungen widerstanden und das Erwachen (bodhi) erlangt hat. Die Anfechtungen kristallisieren sich in der Gestalt des Dämons Mara / Marat, weshalb die ikonografische Bezeichnung dieses Figurentyps „maravijaya“ (Besieger des Mara) lautet
Aufgrund der Größe ist davon auszugehen, dass die Figur für einen öffentlichen Altar gedacht war. Solche Buddhafiguren aus Alabaster wurden im späten 18. und 19. Jahrhundert in der Stadt Mandalay im Manufakturverfahren hergestellt. Sie sind keine Einzelanfertigungen für einen bestimmten Auftraggeber, sondern konnten von Gläubigen frei erworben werden, um sie einem Tempel zu spenden. Mit einer solchen Schenkung erwerben sich die Spender*innen karmische Verdienste, die eine bessere Wiedergeburt im nächsten Leben bewirken können.

„Was ich hier gesehen habe, hat nichts mehr mit mir zu tun“, schreibt Ernst Barlach in einem Brief vom 3. April 1921 über den Besuch einer Theateraufführung seines Dramas *Die echten Sedemunds*.¹² Nach diesem Schock weigerte sich der Künstler unermüdlich, weitere Inszenierungen anzusehen. Obwohl er die Aufführungen seiner Dramen mit Skepsis verfolgte, erzählt das Archiv des Ernst Barlach Hauses von fast 100 Jahren Aufführungsgeschichte der vermeintlich unaufführbaren Stücke. Dieses Material gibt Einblicke in die Arbeit rund um die Inszenierungen. Flyer, Fotografien, Poster, Illustrationen von Bühnenbildern und Werbungen ziehen sich wie eine Fährte durch die Jahrzehnte der Aufführungshistorie und vergegenwärtigen Erinnerungen und Eindrücke. Allein an den Hamburger Kammerspielen kam es seit 1919 zu 154 Darbietungen und einer Fernsehproduktion. Es scheint fast, als würde der Ruf der Dramen, sperrig zu sein, die Regisseur*innen immer wieder aufs Neue herausfordern. Mit aufwändigen Bühnenbildern und hochkarätigen Schauspieler*innen wird versucht, Barlachs Texte mit Leben zu erfüllen. Die Kritiken von Publikum und Presse reichen dabei von Begeisterung bis hin zu Unverständnis und Ablehnung – wobei die größte Ablehnung vielleicht Ernst Barlach selbst empfand. Geradezu publikums- und bühnenfeindlich, unübersichtlich und ohne Einheit von Raum, Zeit und Handlung sind seine Texte geschrieben. Der Künstler denkt gar nicht daran, seine Dramen für den kommerziellen Gebrauch gefügig und servierfertig zu machen, sondern lässt sie eckig und offen. Für ihn ist jede Interpretation, die zwangsläufig durch eine Inszenierung entsteht, eine Entfremdung von seinem Werk. In den ständigen Fragen nach Gott, Selbst- oder Fremdbestimmung und dem Sinn des Lebens gestaltet der Künstler Figuren und Handlungsräume, die für das klassische Theater nur schwer zu fassen sind. Umso spannender ist es, der Evolution der Inszenierungen zu folgen und unterschiedlichste Deutungen zu erkennen.

In der Vitrine:

- 1 Postkarte Ernst Barlachs an Sophia Muggly zu ihrem 41. Geburtstag am 23. Juni 1930, Ernst Barlach Stiftung Güstrow
- 2 *Der gestohlene Mond*, handschriftliches Manuskript (Heft 3) mit eingeklebtem Foto: „Eine mächtige steinerne Buddhastatue in den Ruinen von Polonnaruwa [Sri Lanka]“
- 3 Leseausgaben der Dramen Ernst Barlachs, teilweise als Regie- oder Soufflierbücher genutzt. Der aufgeschlagene Band *Die Sündflut* zeigt auf dem Innentitel *Genagelte Hände im Rund* (1924)

An den Wänden:

Bühnenfotos, Kostümentwürfe, Programmhefte, Plakate, Theaterkritiken und anderes Archivmaterial zu Barlachs Dramen, 1920er–2000er Jahre



Asmus Jessen: *Besenbein*, Kostümentwurf (1959), Aufführung von *Der tote Tag*, Bühne Der Morgenstern, Oldenburg

Hungerleider, Schlucker, Alte, Versehrte und Bettler*innen durchziehen das bildhauerische und grafische Werk Ernst Barlachs ebenso wie das dramatische. Die Haltung, mit der einige von ihnen den Betrachter*innen Schale oder Hand hinstrecken, eine Geste, bei der Entgegennehmen unmittelbar in Entgleiten übergeht, findet in der etymologischen Wurzel des „Prekären“ eine Entsprechung: Abgeleitet vom lateinischen Verb „precari“, das ebenso mit „bitten“ wie mit „beten“ übersetzt werden kann, beschrieb das französische Adjektiv „précaire“ solche Güter, die aus Gnade oder bis auf Widerruf gewährt werden und folglich mit größter Unsicherheit verbunden sind. Bei Barlach erscheint die unberechenbare Doppelbewegung von Gewähr und Entzug, die das prekäre Gut bestimmt, als zentrales Problem des menschlichen Daseins: materielles Auskommen, körperliche Konstitution und geistige Kräfte – auf nichts ist Verlass! Viele seiner Figuren ringen mit dieser Einsicht. Dabei lassen jene Gestalten, die uns als Hungerleider und Propheten, „Alleswisser und Nichtsbesitzer“ zugleich entgegentreten,¹³ unfreiwillige materielle Not und freiwillige spirituelle Praxis, Betteln und Beten, ununterscheidbar werden.

Die Protagonist*innen in Barlachs Werk wandern, pilgern und flüchten, werden getrieben und zurückgehalten bei ihrem Versuch, zwischen materieller und spiritueller Sphäre zu wechseln. Uneindeutig bleibt, ob sie ihr Ziel jemals erreichen oder sich in der Einöde verlieren, dazu bestimmt, in einer diffusen Dunkelheit umher zu wandeln. Besonders augenfällig wird diese körperliche wie geistige Bewegung in den immer wieder von Barlach gezeigten schwebenden Figuren, deren Körper sich, bereits von jeglicher Schwerkraft befreit, vom Boden zu lösen beginnen und so Teil eines Dazwischen werden. Die Schwere des Körpers, die für Barlachs plastisches Werk so charakteristisch ist und als materielles Gewicht, aber auch als von außen wirkende Kraft verstanden werden kann, findet in den schwebenden Figuren ihre Auflösung in der Vergeistigung, wobei der Zustand völliger Schwerelosigkeit von Barlachs Figuren nicht erreicht werden kann. Die Gegenüberstellung von Schwere und Schwerelosigkeit charakterisiert die Schwebenden als Kipp-Figuren zwischen Körper und Geist, die ihre Entsprechung in den Bettler-Beter*innenfiguren Barlachs finden. Das Zusammenführen zweier vermeintlich unvereinbarer Zustände changiert in seiner Funktion innerhalb des Werks Barlachs zwischen Sozialkritik, Symbolhaftigkeit und Satire. Das Komische zeigt sich dabei in den karikierenden Darstellungen christlicher Figuren, die durch die Beraubung ihrer Attribute in der Interaktion auf ihre Körperhaftigkeit zurückgeworfen werden und gleichsam ihre religiöse Autorität verlieren.

Vaterunser der Hungrigen

10. Szene

Hoher Heiland, der du bist der Herr
meines hohlen Magens,
Gehäuft sei das Fett im Magerfleisch,
Dein Wille geschehe,
daß ich lustig lebe im
Himmel und auf Erden.
Führe uns fleißig zum Versuch guter Getränke
Und sende Erlösung uns von übler Verdauung,
Denn dein ist der Bereich und die Kraft und die
Herrlichkeit der
ewigen Gefräßigkeit
In Teufels Namen. *Ab*

Tenor in Ernst Barlach: *Der Findling* (1920–1921),
hg. von Helmar Harald Fischer, München: Piper 1988, S. 37

ERNST
BARLACH

- 1 *Der Entschwebende*, 1912, Kohle auf Zeichenpapier
- 2 *Verdammte im Feuersturm*, 1912, Kohle auf Zeichenpapier
- 3 *Der Cherub* (Vorzeichnung zu Schillers *An die Freude*), 1924–1925, Kohle auf Zeichenpapier
- 4 *Russische Bettlerinnen*, 1907, Kohle auf Zeichenpapier, auf Pappe aufgezogen
- 5 *Kopf einer Säuferin*, 1906, Bleistift auf kariertem Taschenbuchblatt
- 6 *Drei Hexen*, 1907–1908, Feder über Kohle auf Zeichenpapier, auf Karton aufgezogen
- 7 *Kindertod*, 1919, Holzschnitt
- 8 *Stehender Christus mit abgewinkelten Armen*, 1925–1926, Kohle auf Zeichenpapier
- 9 *Der göttliche Bettler* (aus der Folge *Die Wandlungen Gottes*), 1922, Holzschnitt
- 10 *Auf der großen Redoute*, 1906, Feder über Kohle auf Zeichenpapier
- 11 *Sacrificium intellectus*, 1907–1908, Feder auf Zeichenpapier
- 12 *Der Schweinehirt*, 1918–1919, Kohle auf Zeichenpapier
- 13 *Russische Bettlerin mit Schale*, 1906, Steinzeug (Mutz-Keramik)



Marten Schech: *Coral Spruce Tree*, 2020

Intervention von Marten Schech

„Ich werde mich von Steissbarts Art und Bewandtnis fühlen lernen, verknorpeln und wie unterirdisches Wurzelwerk verstocken.“¹⁴

Ernst Barlachs bevorzugtes Material war Holz, es existieren Skulpturen aus Eiche, Kiefer, Nussbaum, Linde, Mahagoni oder Ebenholz, Holzkohlezeichnungen und Holzschnitte. Diese Faszination findet sich auch in den Dramen, denn in *Der tote Tag* (1907–1911) tritt mit Besenbein ein Hausgeist auf, der zwischen Mensch, Pflanze und Ding changiert. In der Regel überzog Barlach seine Werke jedoch mit einem Firnis, der die Oberflächen häufig wie getriebenes Metall erscheinen lässt. Für unsere Jubiläumsausstellung wollten wir die Aktualität dieser künstlerischen Praxis zur Diskussion stellen. Daher haben wir den in Berlin lebenden Künstler Marten Schech gebeten, im Atrium des Ernst Barlach Hauses eine ortssensible Intervention durchzuführen: Auch hier steht Holz im Mittelpunkt. Dieses Material ist einer der Grundstoffe menschlicher Kulturtätigkeit, zudem stellt Gehölz die Bedingungen für unsere Existenz dar, wenn etwa Blätter durch Photosynthese Sauerstoff herstellen. Allerdings tilgte die Skulptur der Moderne mit ihrer Formenstrenge die Assoziation an den Ursprung des Holzes, den Baum, weitgehend. Doch mit der Popularisierung ökologischer Zusammenhänge seit den 1960er Jahren haben sich Künstler*innen intensiv mit diesen Pflanzen auseinandergesetzt. Auch Schech versteht Bäume nicht als vermeintlich geschichtslose, zur Ausbeutung bestimmte Ressource, sondern in seiner vierteiligen Installation geht es um die spezifischen und komplexen Beziehungsweisen, innerhalb derer wir mit unserer Umwelt, etwa den Pflanzen des teilweise unter Naturschutz stehenden Jenischparks, verstrickt sind.

Ausgangspunkt für die *Lichtung*, so der Titel des raumgreifenden Ensembles aus zwölf einzelnen Objekten, waren unter anderem die Bilderkaskaden des Internets, vor allem aber Feldforschung in Hamburg und der Besuch von Winston Churchills Anwesen Chartwell, gelegen im britischen Kent. Hier begegnete Schech einem eigentümlichen Gebilde – einem umgefallenen, abgestorbenen Baum, aus dessen Stamm neue Sprosse trieben. Es erscheint, als ob diese Pflanze aus Versehen weiter leben würde, sie stellt gewissermaßen eine Untote dar. Holz, von uns im Alltag als spröde oder hart wahrgenommen, wird in Schechs Praxis als plastisches Material definiert: Bäume sind Materialien des Werdens. Holz kann in den eigentümlichsten Formationen wachsen,



Marten Schech, *Fray Tree*, 2020
 Marga Böhmer: *Sitzende Katze*, 1941



Marten Schech: *Ast Stuhl*, 2020

etwa als Knoten, oder es verbindet sich mit anderen Pflanzen und Dingen. Nutzholzer können zu prekären Organismen werden, wenn sie erkranken, im Inneren verfaulen und eine Operation ansteht; sie bilden Verknorpelungen aus – diese eigentlich harmlosen Stücke werden als Baumkrebs bezeichnet. Während Barlachs Figuren oft solitär angelegt wurden und sich nach Gesellschaft sehnen, so sind die Werke von Marten Schech ein wuchernder Verbund.

Auf diesen Wildwuchs haben Menschen jedoch die unterschiedlichsten Narrationen projiziert. So dienten Bäume zu Barlachs Zeiten auch dem Entwurf einer nationalen wie völkischen Identität, Wälder sowie die Wurzeln vermeintlich deutscher Eichen leisteten einer Blut-und-Boden-Ideologie Vorschub. Marten Schech lehnt seine Plastiken jedoch an die pflanzliche Ausbreitungsstrategie der sogenannten Chamaechorie an. Hierbei handelt es sich um Bodenläufer wie das Tumbleweed, auch Steppenhexe genannt. Hier verknorpelt nichts, denn diese Organismen sind mobil. Von ihnen können sich nicht nur Samen loslösen, sondern ganze Teile bewegen sich, angetrieben durch Wind und Wetter, rollend oder rutschend vorwärts. Eine solche Flexibilität, angedeutet durch auslaufende *Horror Drips*, ist auch auf weiteren Ebenen der Installation präsent. Die Unterscheidung in Natur und Kultur spielt dabei für diese Lichtung keine Rolle. So wird mit Hilfe des Fundstückes eines massenindustriell gefertigten Stuhls – in

Anlehnung an die im Jenischpark gelegene Eierhütte – *Rustic Furniture* mit seinen Ästen und naturbelassenen Stämmen simuliert. Oder auf den Paletten des Großhandels wächst ein kleiner Baum, während der Künstler andere Holzstücke zu Kunst formt. Zentral für die künstlerische Praxis von Marten Schech sind neben Bezügen zu Möbeln auch solche zu Fachwerkhäusern; dabei bleiben wie bei dem künstlichen Menschen aus *Frankenstein* (1818) die Verbindungsstellen dieses Patchworks häufig sichtbar.

Die *Lichtung* mit ihrem kunstvollen Wildwuchs breitet sich in angrenzende Räume aus, so ragen Äste durch die Glasscheiben und selbst aus Pressholz gefertigte Sockel beginnen wieder auszutreiben. Doch handelt es sich nicht um einen paradiesischen Zustand. Die Pastellfarben sind einem Roman von Joris-Karl Huysmans, *À rebours* (*Gegen den Strich*, 1884), entlehnt. Der Protagonist legt sich eine exzentrische Sammlung künstlich anmutender Pflanzen zu, die jedoch bald eingehen. Durch all diese Bezüge fordert die *Lichtung* unserer Ausstellung ihre Besucher*innen auf, die eigene Relation zu Holz, seinem Gebrauch und Recycling, sowie zur urbanen Landschaft Hamburgs – und darüber hinaus – zu reflektieren.

Marten Schech: *Lichtung* (*Coral Spruce Tree* (2020), *Fountain Tree* (2020), *Drop Tree* (2020), *Fray Tree 1* (2020), *Mould Tree* (2020), *Ast Stuhl* (2020), *Stack Tree* (2020), *Chartwell Tree* (2020), *Fray Tree* (2020), *Oak Pine Tree* (2020), *Bündelchen* (*Chamaechory*) (2019), *Kellerhaus* (*Baum*) (2019))

Ernst Barlach: *Bowlengefäß mit Masken I*, um 1903–1904, Steinzeug (Mutz-Keramik), Marga Böhmer: *Sitzende Katze*, 1941, getönter Gips



Marten Schech: *Chartwell Tree*, 2020

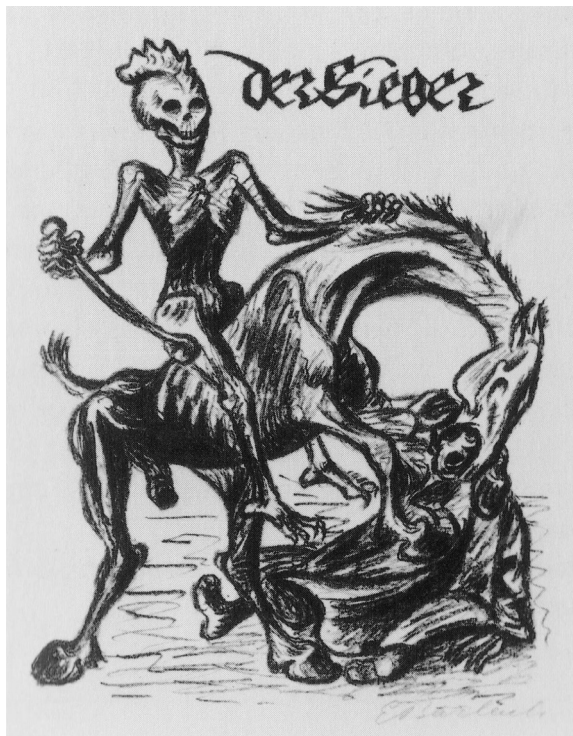


Marten Schech: *Lichtung*, 2020



Aktuelle Themen wie Krieg, Konflikt und Migration spielen in Barlachs Œuvre eine zentrale Rolle. Im August 1914 gründete der Galerist des Künstlers, Paul Cassirer, die patriotische Zeitschrift *Kriegszeit*. Die darin abgedruckten Werke erzählen von der Begeisterung der Beteiligten für den anbrechenden Ersten Weltkrieg. Auch Barlachs Lithografie *Der heilige Krieg* (1914) wurde in diesem Organ publiziert; das Blatt verweist auf die im selben Jahr in Gips gestaltete Figur des voranstürmenden und von ekstatischer Wut ergriffenen *Rächers*, die Barlach 1922 in Lindenholz schnitzte. Die anfängliche Kriegseuphorie, die der Künstler mit zahlreichen Kolleg*innen und Intellektuellen teilte, verwandelte sich bald in Ernüchterung und Abscheu – hiervon zeugt Barlachs intensive Auseinandersetzung mit den Themen Gewalt, Vertreibung und Tod in seinen plastischen, grafischen und dramatischen Werken. Dabei findet sich neben brutalen Szenarien wie in der Dramenillustration *Syros, ein Kind in den Abgrund werfend* (1929) auch bissig Satirisches, vor allem in frühen Karikaturen wie *Marokko-Lärm* (1906) oder *Der Festredner*

LUCAS STÜBBE



Ernst Barlach: *Der Sieger*, um 1924

(1907–1908). Ratlosigkeit angesichts der Katastrophe des Ersten Weltkriegs spiegelt der monumentale *Moses* von 1919: Seine leeren Gesetzestafeln geben keine Antworten, sondern stellen die Frage nach verantwortlichem moralischem Handeln.

Ernst Barlach starb vor dem Beginn des Zweiten Weltkriegs im Oktober 1938. Die psychologische Kriegsführung des NS-Regimes traf ihn jedoch früh und mit voller Wucht. Bereits Ende der 1920er Jahre diffamierten ihn völkisch-nationalistische Kreise wegen seiner öffentlichen Mahnmale zu Ehren der Toten des Ersten Weltkriegs. Und trotz mancher Versuche, ihn für eine „deutsche Kunst“ zu vereinnahmen, galt er ab 1937 als „entarteter Künstler“. Hunderte seiner Werke wurden aus deutschen Museen entfernt, seine Mahnmale abgebaut und teilweise zerstört. Barlachs scharfe Kritik am NS-Regime ist in zahlreichen Briefen dokumentiert, doch auch eine Geste der Zustimmung ist überliefert: 1934 unterzeichnete er – wohl durch Krankheit und stetige Drangsalierungen zermürbt – gemeinsam mit 36 weiteren namhaften Persönlichkeiten den Aufruf der Kulturschaffenden für die Reichspräsidenschaft Adolf Hitlers. Die Abgründe einer gewaltbereiten Welt, in die uns Barlach blicken lässt, sind auch 150 Jahre nach seiner Geburt nicht weniger tief geworden.

- 1 *Marokko-Lärm*, 1906, Feder, Pinsel und Aquarell über Kohle auf Zeichenpapier
- 2 Drei Inszenierungsfotos zu *Der Findling*, 1997, Kunsthau Tacheles, Berlin, Regie: Susanne Truckenbrodt, Fotograf: Marcus Lieberenz
- 3 Inszenierungsfoto zu *Die Sündflut*, 2004, Theater unterm Dach Berlin, Regie: Susanne Truckenbrodt, Fotografin: Caroline Otteni
- 4 *Der heilige Krieg*, 1914, Lithografie, Beitrag für die Zeitschrift *Kriegszeit*, Ausgabe 17 / 1914
- 5 *Der Rächer*, 1922, Lindenholz
- 6 Sechs Ausgaben der Zeitschrift *Kriegszeit* mit Titelillustrationen von Max Liebermann, August Gaul und Otto Hettner, 1914–1915
- 7 *Die Vertriebenen*, 1919, Holzschnitt
- 8 *Zwei flüchtende Frauen*, 1922, Kohle auf Zeichenpapier
- 9 *Legende 2 (Der Totenhügel)* (Illustration zu *Goethe. Gedichte*), 1923–1924, Kohle auf Zeichenpapier
- 10 *Massengrab*, 1915, Kohle und Bleistift auf Zeichenpapier
- 11 *Syros, ein Kind in den Abgrund werfend* (Innentitel zum Drama *Die gute Zeit*), 1929, Feder über Kohle und Bleistift auf Zeichenpapier
- 12 *Moses (Der Gesetzgeber)*, 1919, Eichenholz
- 13 *Der Totentanz 2 und 4* (Illustration zu *Goethe. Gedichte*), 1923–1924, Kohle und Bleistift auf Zeichenpapier
- 14 *Der Sieger*, um 1924, Lithografie
- 15 *Drei Männer im Feuer*, 1925–1926, Kohle auf Zeichenpapier
- 16 *Der Festredner*, 1907–1908, Feder über Kohle und Bleistift auf Zeichenpapier, auf Pappe aufgezo-gen

Inhaltsangaben von Ernst Barlachs Dramen

(Auf der Grundlage von Andrea Fromm: „Materialsammlung“, in *ibid.* / Helga Thieme (Hg.): *Barlach auf der Bühne. Inszenierungen 1919–2006*, Hamburg, Güstrow 2007, S. 193–387)

Der tote Tag (1907–1911)

In dem Drama *Der Tote Tag* thematisiert Barlach eine symbiotische Zweierbeziehung zwischen Mutter und Sohn, die von der Welt abgeschieden in einer Hütte leben. Ort und Zeit sind nicht näher bezeichnet: Außer der Mutter und dem Sohn wohnen in der Hütte die beiden Hausgeister Steißbart und Besenbein. Die Position der Mutter, die ihre Macht gegenüber dem Sohn missbraucht und ihn in psychischer Abhängigkeit hält, wird jedoch durch den Besuch Kules, eines blinden Bettlers und Sehers, angefochten. Kule, der unerkannte und verschollene Vater, ruft durch die Frage nach der väterlichen Herkunft zum ersten Mal die Männlichkeit seines Sohnes und das Anrecht auf eine individuelle Existenz in ihm wach. Barlach arbeitet mit klischeehaften geschlechtlichen Aufladungen: Als Zeichen der göttlichen, väterlichen Welt, die dem mütterlich-irdischen Dasein entgegen steht, verspricht Kule dem Sohn sein Pferd Herzhorn, das er auf seiner Wanderung mit sich führt. Das Tier soll das Kind in eine neue Freiheit führen. In seinen nächtlichen Träumen und Visionen findet der Sohn erstmalig zu seinem Vater und erkennt die geistige, transzendente Welt, die das väterliche und männliche Erbe mit sich bringt, sowie den vermeintlichen Fluch der fleischlichen und mütterlichen Existenz. Beide Ebenen sind jedoch untrennbar miteinander verbunden, wie es der Sohn selbst formuliert: „Aber ohne Leibhaftigkeit gibt es doch keine Geisthaftigkeit.“¹⁵ Die Mutter, die von sich sagt, sie „brauche keinen Heldensohn“, möchte ihr Kind weiter an sich binden und sieht in dem Pferd einen Gegner.¹⁶ Sie ermordet das Pferd und serviert das Fleisch Steißbart, Besenbein und dem Sohn. Am Morgen sucht der Sohn verzweifelt nach seinem Pferd, um aufzubrechen. Nach einer konfliktreichen Auseinandersetzung zwischen Mutter, Sohn und Kule gibt die Mutter schließlich zu, das Pferd getötet zu haben. Anschließend nimmt sie sich in einem Akt von Verzweiflung das Leben. Der Sohn kann den Verlust der Mutter nicht verschmerzen. Er ergreift ebenfalls das Messer und ersticht sich.

Der arme Vetter (1911–1913)

Das zeitgenössische Gesellschaftsdrama *Der Arme Vetter* spielt an der Elbe bei Hamburg. Es ist Ostern, Fest der Auferstehung, des Neubeginns und der Hoffnung. Um die zu neuem Leben erwachende Natur zu begrüßen, haben sich Menschen zu einem Spaziergang am Strand von Wittenbergen aufgemacht. Unter ihnen ist Hans Iver, der beschlossen

hat, sich an diesem Tag umzubringen. Seine Situation erscheint ihm als hoffnungslos, da er den von Barlach angenommenen grundlegenden Dualismus der menschlichen Existenz nicht erträgt und sein irdisches und materielles Dasein von einer geistig-spirituellen Ebene abtrennen möchte. Im Freitod und in der Erlösung von der physischen Existenz sieht er den einzigen Weg, zu diesem göttlich-geistigen Dasein zu gelangen. Zudem empfindet sich Iver als Außenseiter, da alle anderen Protagonist*innen nur mit profan-materiellen Dingen beschäftigt sind. Paul Siebenmark, der mit seiner Verlobten Lena Isenbarn unterwegs ist, ist von dieser Sorte: Als karrierebewusstem Geschäftsmann ist ihm nichts wichtiger als Geld und ein unbeschädigtes Image. Zwischenmenschliche Beziehungen werden mit Geld geregelt. Als alle drei zusammentreffen, erkennen Iver und Lena Isenbarn ihre verwandten Seelen. Denn auch die Frau stellt gegebene gesellschaftliche Normen in Frage und steht in Konflikt mit Siebenmarks Zweckorientiertheit. Nachdem Iver, der mit einem Revolver unterwegs ist, nach einem misslungenen Suizidversuch angeschossen in das nahegelegene Wirtshaus getragen wird, offenbart sich ihre Hingezogenheit zueinander. Lena Isenbarn stellt sich auf die Seite Ivers, als dieser in der Wirtsstube zum Gespött von Ausflüglern wird, die soeben mit dem Schiff angekommen sind. In deren Mittelpunkt steht eine karnevaleske Szene. Der Tierarzt Bönhaase hat sich als „Frau Venus“ verkleidet und attackiert gesellschaftliche Übereinkünfte: „Als philosophisch gebildeter Mensch werden Sie immerhin wissen, Sie verflixter Heiliger, daß ich als benedeite Frau Venus nur eine andere Form von Ihrem allerwertesten Herrgottsvadder bin – wollen Sie nun Order parieren – hö?“¹⁷ Durch religiöse und biblische Anspielungen gerät Iver schließlich in die Rolle des österlichen Opferlamms. Nachdem Iver seinen Verletzungen erlegen ist, wendet sich Lena Isenbarn von Siebenmark ab. Sie identifiziert sich mit dem toten Iver, doch will sie das ausführen, was er nicht geschafft hat: Sie plant, materielles Dasein mit der Tätigkeit als „Magd eines hohen Herrn“ zu verbinden und will Erneuerung in einem spirituell-geistigen Lebensentwurf finden. Ob das klappt, bleibt offen, so ruft die Figur des Doktor Engholm wütend an einer Stelle: „Die ganze Erlöserlei ist ein himmelschreiender Mumpitz!“¹⁸

Die echten Sedemunds (1917–1919)

Barlachs zweites Gegenwarts- und Gesellschaftsdrama thematisiert die bürgerliche Doppelmoral in einer dörflichen Kleinstadt, wie es die Figur der jungen Frau Grude beschreibt: „Etwas Lebendiges, sagte er, hat immer irgendwelche Beziehungen zum Verborgenen, jeder ist ein Doppelgänger und ist nicht bei sich und mit sich allein (...).“¹⁹ Bestehende soziale Strukturen werden durch die Immoralität der Reichen definiert. Familie Sedemund, welche Ansehen und Besitz

durch undurchsichtige Geschäftemacherei erworben hat, will ihren unbequemen Sohn Gerhard für unzurechnungsfähig erklären lassen und ihn enterben. Herr Grude, Freund von Gerhard, hat sich selbst in eine Nervenheilanstalt eingewiesen. Er drohte an den Scheinheiligkeiten einer gewissenlosen und verantwortungslosen Welt zu zerbrechen. Während eines Schützenfestes adressiert der angeblich psychisch kranke Herr Grude diese Probleme. Er beweist, wo sich das eigentliche Tollhaus befindet: nämlich mitten unter uns. Zum Vorschein kommt eine skrupellose Welt aus Korruption und Bestechung, Verantwortungs- und Gewissenlosigkeit. Bilder auf einer der Jahrmarktsbuden verweisen dabei auf koloniale Gewalt und Machtverhältnisse. Schließlich suchen alle Bewohner Schutz vor einem angeblich ausgebrochenen Löwen in der zur Gerümpelkammer gewordenen Kapelle des Dorfes. Dies wird für die Familie Sedemund zum Verhängnis. Denn hier legt der alte Sedemund ein Geständnis ab: Aus Profitgier hat er seine Frau in den Selbstmord getrieben. Auch andere Bürger, wie die Gebrüder Ehrbahn und Gierhan, angesehene Mitglieder des Schützenvereins, werden entlarvt. Sie beuten Menschen aus und sind in dunkle Geschäfte verwickelt. Wachtmeister Lemmchen, Ordnungshüter und Symbol für Gesetz und Obrigkeit, ignorierte all diese Geschehnisse. Doch wird die Gemeinde von ihrer Angst und ihrem schlechten Gewissen getrieben. Diese moralische Komponente verkörpern unter anderem die „Rollstuhlheilige“ Sabine sowie die verschiedenen Toten, die den Lebenden erscheinen. Der junge Gerhard Sedemund und Herr Grude durchbrechen den Kreislauf: Gerhard geht freiwillig in die Nervenheilanstalt, um sich auf eine bessere Zukunft vorzubereiten. Diese kommende Zeit soll im Sinne der „Adamisten“ gestaltet werden, eine Gruppierung welche an Strömungen der Lebensreformbewegung erinnert und die Welt unabhängig von der Geschichte der Väter neu gestalten will. Und Herr Grude bekennt sich zu der schwangeren Frau Grude. Ihr erstes Kind soll den Anfang dieser neuen, besseren Generation bilden.

Der Findling (1920–1921)

In diesem Drama beschreibt Barlach eine apokalyptische Endzeit und greift damit die Gott-ist-tot-Thematik auf, die sich vielfach in der Literatur des 19. Jahrhunderts wiederfindet. Im *Findling* haben Menschen durch eigenes Verschulden ihre Welt zugrunde gerichtet. Gott hat dieses Universum verlassen. Das Licht ist einer dramatischen Finsternis gewichen und Zerstörung und Verfall sind vorherrschend: „Krüppel“, Kranke, Zerlumpte und Hungrige kämpfen sich durch Morast, Trümmer und Schlachtfelder. Der Weg führt die Menschen an einem Steinklopfer vorbei, der an der Landstraße einen Windschirm und eine Kochstelle aufgebaut hat. Brutal verteidigt er sein Territorium mit dem Hammer

gegen Zudringliche. Ein namenloses Paar vergisst auf der Flucht vor ihm ein unerwünschtes, verkrüppeltes „Elendskind“, Bild der Verwahrlosung und Symbol der Hässlichkeit des Lebens: „Einen Borstenbart hat's an der Backe, sein Haar ist mit ausgeschwitztem Horn verklebt. Wie Klumpen Kot stechen seine Gedärme aus dem Leib, fingerlanges Gewürm frißt an der faltigen Haut, sein Rücken ist ein Gerümpel von gebrochenen Knochenstücken.“²⁰ Als der rote Kaiser, Sohn des „guten gelben Kaisers“, Bild des christlichen Gott-Vaters und seines fleischgewordenen Sohnes, um Kost und ein trockenes Lager bittet, wird er brutal erschlagen. Die Tat veranschaulicht den Zustand der Welt: Es herrschen gegenseitige Ausbeutung, Missgunst, Gehässigkeit, Neid und Eifersucht. Als der Steinklopfer die leiblichen Überreste des roten Kaisers in seiner Suppe verarbeitet und an die um sein Lager Versammelten verteilt, machen sich alle des Kannibalismus schuldig. Der rote Kaiser, der vor dem „Menschenfraß“ gewarnt und ihn mit der Todesstrafe belegt hat, fällt diesem Vergehen nun selbst zum Opfer. Die Speisung, eine Anspielung auf das Abendmahl, bringt jedoch das Gute und Schöne in die Welt zurück. Denn die Protagonist*innen erkennen nach Bekanntwerden ihrer Tat ihre Selbstverantwortung und Schuld – „Gott ist im Menschen, und wer Menschen frißt, frißt Gott“.²¹ Thomas und Elise, die den anderen mit Ekel bei ihrem Mahl zugesehen haben, sind nun zu einer Tat der Nächstenliebe fähig. Getreu dem Motto „Ich bin mir Heiland selbst genug (...)“ nimmt sich Elise des Findelkinds an.²² Der „Findling“ erblüht zu plötzlicher Schönheit und bringt das Licht in die Welt zurück. Er wird zu dem vom roten Kaiser prophezeiten neuen Heiland. Das Geistige und Göttliche ist in die Welt zurückgekehrt, das Leben als Freß- und Verdauungsprozess wird um diese Komponente ergänzt.

Die Sündflut (1923)

In der biblischen Zeit der Sintflut kommt Gott als Reisender und Bettler in Begleitung von Engeln auf die Erde. Er sieht, dass die Menschen nicht seinem Ebenbild entsprechen und die göttlichen Gebote missachten. Angst, Wut, und Gewalt haben zu Hybris und Chaos geführt. Nach seiner Begegnung mit dem sich selbst vergötternden wie nihilistischen Calan, einer Figur, die raubt und Knechte und sogar Kinder mordet, um sich Frauen oder Vieh anzueignen, beschließt Gott, sein Werk zu zerstören. Die Cherubim verweisen jedoch auf den gottesfürchtigen und schicksalsgläubigen Noah, der einem strafenden Gott in Demut und Gehorsam ergeben ist und der seinen Reichtum als Belohnung für seine Gläubigkeit wähnt. Als Noahs Knechte angesichts einer drohenden Dürreperiode von seinen Nachbarn umgebracht und seine Herden zerstreut werden, fügt sich der Urvater in sein Schicksal. Calan hingegen löst sein Versprechen an einen Reisenden (Gott) ein,

bringt Noah einen Großteil seiner Herde zurück und gewährt ihm Schutz. Zudem bietet er seine schwangere Frau Awah als Geschenk an; Awah ist im weiteren Verlauf die einzige, die Gott erkennt. Noahs Frau Ahire gibt Awah jedoch an den jüngsten Sohn weiter, wodurch die Uneinigkeit zwischen den Kindern – Sem, Ham und Japhet – verstärkt wird. Denn Sem begehrt Awah und Japhet die heidnische Zebid, die ihm später trotz der Einwände Gottes und Noahs von Calan zugeführt wird. Calan, der die Frage nach dem Bösen und seiner Existenz in Gott stellt, fordert Noahs Gott durch ein Menschenopfer heraus: Durch seinen Knecht Chus lässt er einem jungen Hirten beide Hände abschlagen. Noahs Schöpfer, der die Tat geschehen lässt, wird in seiner Grausamkeit entlarvt und Noahs Gottesgehorsam als verantwortungsloses, passives Frommsein enttarnt. Im gleichen Moment gibt sich Gott in der Figur eines Bettlers dem Urvater zu erkennen: Er will eine große Sintflut schicken und nur Noah und seine Familie überleben lassen. Er bittet seinen Schützling, auf dem Berg Ararat eine Arche zu bauen und Calan seinen Besitz zu übereignen. Durch die Sintflut wird Calan jedoch zum Bettler und erleidet, an einen Aussätzigen gekettet, unermessliche Qualen. In seiner Sterbestunde begegnet er einem unsichtbaren, wesenlosen und allumfassenden Gott, einer Kraft, die nicht wertet und rächt, sondern den Menschen die Verantwortung für ihr Handeln überlässt und von dem alttestamentlichen, verurteilenden und patriarchalischen Gott Noahs befreit. Sem, der Sohn Noahs, hat diesen längst in der Natur zwischen Ritzen und Spalten aufblitzen sehen. In seiner bigotten Selbstgerechtigkeit kann Noah die Gotteserfahrung Calans jedoch nicht nachvollziehen.

Der blaue Boll (1925–1926)

Der Gutsbesitzer Kurt Boll aus Krönkhagen leidet unter einer schweren Depression. Auslöser der Krise, die von Gedanken der Selbsterstörung begleitet wird, ist das Gefühl, ein egoistisches, sinnentleertes wie nutzloses Dasein zu führen. Als Boll mit seiner Frau Martha nach Sternberg fährt, um Einkäufe zu erledigen und ein Treffen mit seinem Vetter Otto Prunkhorst und dessen Frau Bertha im Gasthof Zur goldenen Kugel wahrzunehmen, führt ihn seine Alkoholsucht als erstes ins Wirtshaus Bierhals & Co. Er entflieht damit auch der Einkaufswut seiner Frau, die seiner Wesensveränderung hilflos und unverstündig gegenübersteht. Auf der Straße begegnet Boll die labile und desorientierte Grete Grüntal, die vor ihrem Mann, dem Schweinehirten Grüntal aus Parum, flieht. Es gelingt Grete, sich mit Hilfe Bolls im Turm der Kirche zu verstecken. Der Gutsbesitzer erfährt hier von ihrem innerlichen Drama: Da sie die Verantwortung für ihr eigenes Dasein und das ihrer Kinder nicht tragen kann – sie hat Sorge, ihre eigene Angst vor dem Leben auf die Nachkommen zu übertragen – erwägt sie, ihre Kinder zu vergiften. Sie bittet Boll, ihr das Gift zu besorgen. Boll, der sich

von Grete angezogen fühlt, sich aber seiner Mittäterschaft bewusst wird, gibt vor, dieser Bitte nachzukommen. Bei dem nächtlichen konspirativen Treffen in einer dunklen Straße muss Grete jedoch feststellen, dass Boll das Gift nicht beschafft hat und ausschließlich sexuelle Ambitionen hegt. Grete geht darauf nicht ein und beide geraten in eine Traumszene, angeführt von dem teuflischen Wirt Elias, der im Dunkeln eine Abendgesellschaft bewirbt, sowie einem weiteren Herrn, Gottvater, der eine Bleibe für die Nacht sucht. Elias trennt Boll und Grete und führt Grete in ein Hotelzimmer, in dem sie mit ihren Ängsten konfrontiert wird: Aus Angst wird Liebe, als sie in einer Höllenvision ihre totgewünschten und vernachlässigten Kinder erblickt, die umgeben von lebendigen Toten und dem wirtschaftenden Elias ihrem Schicksal preisgegeben sind. Erleichtert sinkt sie in den Schoß von Elias' Frau Doris, als sie bemerkt, dass eine Flasche mit Gift an ihren Kindern vorbeigegangen ist. Hier im mütterlichen Schoß wird sie von allem Leid freigesprochen und macht eine geistige Neugeburt durch. Doris bestätigt ihr auch die Verwandlung des blauen Boll zum neuen guten Boll. Am Morgen erwacht Grete im Turm der Kirche. Der Gutsbesitzer hat sie, nachdem sie vor Elias' Hotel ohnmächtig wurde, in der Nacht an diesen Platz gebracht. Sogleich zieht es sie zurück zu ihren Kindern nach Parum. Nach einem Zwiegespräch mit einem „Herrn“ begibt sich auch Boll auf einen neuen, verantwortungsbewussten Lebensweg: „Werden, das ist die Losung!“²³

Die gute Zeit (1929)

Im Drama *Die gute Zeit* lässt Barlach zwei Parallelwelten nebeneinander existieren. Da ist zunächst eine zeitgenössische, mondäne wie elitäre Gesellschaft, die sich in eine Luxusherberge am Ende der Welt eingekauft hat, um ein sorgenfreies, verantwortungsloses, lustvoll und egozentrisches Leben zu führen. Unter der Leitung von Atlas, der die „Absolute Versicherung“, die AV, ins Leben gerufen hat, kann sich diese Gruppe vom Leid der Welt freikaufen. Daneben existiert die Welt des Syros, eine Sippe, die seit Jahrtausenden in freier Natur lebt. Gewalt, Brutalität und Verrohung bestimmen diesen Lebensalltag. Hier haben sich noch keine Individuen ausgebildet, die Söhne von Syros sind vollkommen gleich und zu keiner eigenen Meinung fähig. Überzählige Kinder, welche die Überlebenschancen der Sippe gefährden, werden getötet. In der Gemeinschaft des Atlas befindet sich auch Prinzessin Celestine, die ein Kind von dem an Syphilis erkrankten Regenten erwartet und nach einem Ausweg aus dieser Situation sucht. Als Vaphio wegen eines Vergehens gekreuzigt werden soll, erkennt Celestine dies als Chance: Sie lässt sich an das Kreuz nageln, um ihrem vermutlich ebenfalls kranken Kind ein leidvolles Dasein zu ersparen dem Konzept eines Lebens „als absoluter Klubsessel“ ein Ende zu bereiten.²⁴ Celestine bildet damit den Anfang

einer neuen Menschengeneration, die selbstständig über das eigene Schicksal entscheidet und Verantwortung für ihre Handlungen übernimmt, wie es eine Frau namens Sibylle beschreibt: „Deine eigene königliche und väterliche und mütterliche gute Zeit!“²⁵ Celestines Freitod ist dabei weniger als Aufruf zum Selbstmord als vielmehr als symbolischer Eintritt in ein neues Leben zu sehen.

Der Graf von Ratzeburg (1927–1937/38, veröffentlicht posthum 1951)

Den Rahmen des *Grafen von Ratzeburg* bildet eine mittelalterliche Legende, nach der Heinrich I. von Mecklenburg und Herzog Albrecht I. 1271 während eines Kreuzzugs nach Ägypten verschleppt worden waren. Barlach verschiebt den Rahmen dieses Dramas ins 14. Jahrhundert und nimmt es mit den historischen Bezügen nicht so genau – Heinrichs Knecht Klaus ist der Sohn Till Eugenspiegels, zudem treten Adam und Eva auf. Heinrich Graf von Ratzeburg und sein Knecht Offerus sammeln auf dieser Zeitreise durch das Heilige Land zahlreiche Erfahrungen. Auf dem Weg der Selbstfindung durchläuft das Paar zahlreiche Stationen; die Reise trennt Heinrich und Offerus und führt sie wieder zueinander. Der Graf will nicht länger „Herr des Landes“ und „Herr und Haber“ sein; der Knecht will ein selbstbestimmtes Leben führen. Der Weg der Erniedrigung, den Heinrich in Gefangenschaft gehen muss, verwandelt sich in einen Weg der Buße und Meditation. Denn Heinrich wird an den Asketen Hilarion verschenkt, der durch Fasten Freiheit des Geistes erlangt. Hilarion fordert dabei nichts geringeres als die Zerstörung der Gesetzestafeln des Moses: „Es heißt nicht: du sollst; es heißt: du darfst.“²⁶ Schließlich trifft Heinrich erneut auf Offerus, der erkennt, dass die Wahl seines Weges falsch war. Der ehemalige Knecht hat sich der Gewaltherrschaft des Marut, eines Abgesandten des Teufels, verschrieben. Er bürdet sich daraufhin Heinrichs Ketten auf. Mit seiner Wandlung zur Figur des Christoffer, Sinnbild des Heiligen Christophorus, geht er dann den Weg der Nächstenliebe und Gewaltlosigkeit. Wieder in Mölln, hört Christoffer die Stimme der „heidnischen“ Lust. Dies besiegelt Heinrichs Schicksal: Er treibt die Schergen auseinander, die seinen unehelichen Sohn Wolf hinrichten wollen. Da Wolf entfliehen kann, landet stattdessen Heinrich auf dem Schafott: Heinrich hat mit dem Tod einen neuen Weg beschritten, und auch Christoffers Weg geht weiter.

Endnoten

- 1 Sohn in Ernst Barlach: *Der tote Tag* (1907–1911), hg. von Helmar Harald Fischer, München 1988, S. 119.
- 2 Ernst Barlach: „Brief an Wolfgang Hoffmann-Harnisch, Güstrow, 16. 10. 1924“, in: Ibid.: *Die Briefe*, hg. von Holger Helbig u. a., 4 Bde., hier Bd. 2, Berlin 2019, S. 344.
- 3 Herr in Ernst Barlach: *Der blaue Boll* (1925–1926), hg. von Helmar Harald Fischer, München 1987, S. 75.
- 4 Sohn in Barlach: *Der tote Tag* (1907–1911), wie Anm. 1, S. 142.
- 5 Ernst Barlach: „Brief an Karl Scheffler, Güstrow, 7.–10. 5. 1934“, in: Ibid.: *Die Briefe* 2019, wie Anm. 2, S. 635.
- 6 Tilla Durieux: „Gespräche mit einem liebenswerten Gast. Aus einem Vortrag“, in: Elmar Jansen (Hg.): *Ernst Barlach: Werk und Wirkung. Berichte, Gespräche, Erinnerungen*, Frankfurt am Main 1972, S. 217–227, hier S. 218.
- 7 Ibid., S. 220.
- 8 Sohn in Barlach: *Der tote Tag* (1907–1911), wie Anm. 1, S. 142.
- 9 Ernst Barlach: „Der blaue Boll“ (1925–1926), in: Ibid.: *Das dichterische Werk*, hg. von Klaus Lazarowicz, 3 Bde., hier Bd. 1, München 1956, S. 385–455, hier S. 397.
- 10 Celestine in Ernst Barlach: *Die gute Zeit* (1929), hg. von Helmar Harald Fischer, München 1987, S. 67.
- 11 Holtfreter in Barlach: *Der blaue Boll* (1925–1926), wie Anm. 3, S. 78.
- 12 Ernst Barlach zit. n. Friedrich Schult: *Barlach im Gespräch. Mit ergänzenden Aufzeichnungen des Verfassers*, hg. von Elmar Jansen, Leipzig 1987, S. 25.
- 13 Ernst Barlach: „Ein selbsterzähltes Leben“ (1928), in: Ibid.: *Das dichterische Werk in drei Bänden*, hier Bd. 2, München 1958, S. 56.
- 14 Sohn in Barlach: *Der tote Tag* (1907–1911), wie Anm. 1, S. 111.
- 15 Ibid., S. 142.
- 16 Mutter in *ibid.*, S. 33.
- 17 Frau Venus in Ernst Barlach: *Der arme Vetter* (1911–1913), hg. von Helmar Harald Fischer, München 1987, S. 96.
- 18 Engholm in *ibid.*, S. 68.
- 19 Frau Grude in Ernst Barlach: *Die echten Sedemunds* (1917–1919), hg. von Helmar Harald Fischer, München 1987, S. 23.
- 20 Tenor über das Kind in Ernst Barlach: *Der Findling* (1920–1921), hg. von Helmar Harald Fischer, München 1988, S. 29.
- 21 Vesper in *ibid.*, S. 28.
- 22 Tenor in *ibid.*, S. 30.
- 23 Herr in Barlach: *Der blaue Boll* (1925–1926), wie Anm. 3, S. 75.
- 24 Ein alter Herr in: Ernst Barlach: *Die gute Zeit* (1929), wie Anm. 10, S. 29.
- 25 Sibylle in *ibid.*, S. 93.
- 26 Hilarion in Ernst Barlach: *Der Graf von Ratzeburg* (1927–1937 / 1938, veröffentlicht posthum 1951), hg. von Helmar Harald Fischer, München 1988, S. 58.

Impressum

Dieses Heft erscheint anlässlich der Ausstellung

„Werden, das ist die Losung!“ Szenen zum 150. Geburtstag von Ernst Barlach

Ernst Barlach Haus Hamburg
5. Januar – 22. März 2020

Die Ausstellung ist ein Gemeinschaftsprojekt des Ernst Barlach Hauses mit dem Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg.

Kurator*innen: Pauline Behrmann, Felix Krebs, Laila Kristoffersen, Petra Lange-Berndt, Tilman Levine, Helena Müller, Karsten Müller, Josepha-Maria Otto, Stefanie Pralle, Caecilia Reemtsma, Lucas Stübbe, Karin von Behr, Lina von Waldow, Fanny Weidehaas

Marten Schech wurde 2019 mit einem Arbeitsstipendium der Stiftung Kunstfonds gefördert.

Ausstellungsaufbau: Ralf Puschmann, Arne Steffan Rath, Jan Jacobi und Felix Krebs

Verwaltung und Kommunikation:
Annette Nino

Kunstvermittlung: Dagmar Lott-Reschke

Museumsshop: Kerstin Raue

Buchhaltung: Ekaterina Smurawski

Projekt- und Medienpartner

Hinz&Kunzt
DAS HAMBURGER STRASSENMAGAZIN

Layout: Melo Boerner

Fotografien der *Lichtung*: © Marten Schech
(VG-Bildkunst)

Coverbild: Ernst Barlach, *Puppenspieler*
(Detail), 1922



Leonard Steckel als Alb in *Der tote Tag*, Neues Volkstheater, Berlin, 1923