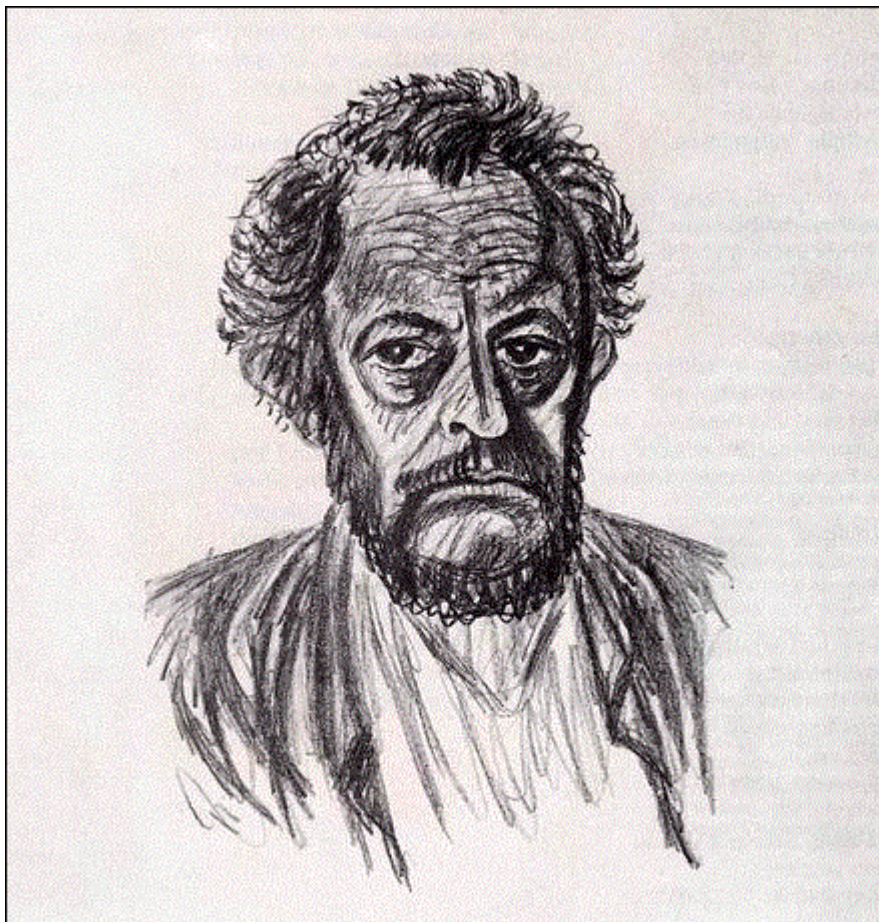


## Ernst Barlach – Schlüssel zu seinen Dramen

### Heft 0: Überblick und Literatur



„Am Ende mußte ich immer mehr erkennen, daß das Gesicht in allen Dingen  
sich nicht enthüllt, wenn man selbst nicht sein Gesicht zeigt ...“  
(*Ernst Barlach an Wilhelm Radenberg, 8. August 1911*)

zusammengestellt von Peter Godzik

## Inhaltsverzeichnis

Einführung .....	3
Die Dramen .....	6
Der tote Tag (1912).....	6
Der arme Vetter (1918) .....	7
Die echten Sedemunds (1920) .....	8
Der Findling (1922) .....	9
Die Sündflut (1924) .....	10
Der blaue Boll (1926) .....	11
Der Graf von Ratzeburg (1927-1938).....	12
Die gute Zeit (1929) .....	13
Autobiographisches .....	14
An Robert Zündorf (1924).....	14
An Wolfgang Hoffmann-Harnisch (1924) .....	14
An Edzard Schaper (1926).....	15
An Wolf-Dieter Zimmermann (1932) .....	16
An Johannes Schwartzkopff (1932) .....	17
Zugänge und Interpretationen .....	19
Theodor Däubler 1917 .....	19
Herbert Ihering 1918 .....	19
Paul E. H. Lüth 1947 .....	20
Helmut Dohle 1957 .....	22
Paul Fechter 1957.....	23
Horst Wagner 1958.....	24
Klaus Lazarowicz 1969 .....	33
Robert Seiser 1970 .....	44
Henning Falkenstein 1978 .....	47
Theaterarbeit für Barlach .....	49
Heinz Dietrich Kenter (1978).....	49
Die Vita des Heinz Dietrich Kenter (1896-1984) .....	50
Helmar Harald Fischer (1989).....	51
Die Regisseure der Barlach-Dramen in alphabetischer Reihenfolge .....	57
Die Regisseure der Barlach-Dramen in zeitlicher Reihenfolge .....	60
Literatur zu den Dramen Ernst Barlachs.....	64
a) allgemein .....	64
b) zu einzelnen Dramen .....	68
c) Literaturgeschichtliches.....	72
d) (Auto-)Biographisches .....	72
e) Werkausgaben.....	76
f) Meditatives.....	79
Wichtige Links .....	80
Seiten zu Barlach-Institutionen .....	80
Seiten zu Barlachs Biographie.....	80
Seiten zu Barlach-Dramen .....	80

## Einführung

Das [Drama Barlachs](#) steht allein im ersten Menschenalter des 20. Jahrhunderts. Es hat der deutschen Bühne Aufgaben gestellt, deren Bearbeitung weiterhin Aufgabe der Zukunft bleibt. Auf der Szene waren die Aufführungen, die das Jahrzehnt zwischen 1920 und 1930 brachte, Höhepunkte sowohl des [Theaters](#) wie der [Dramatik](#) jener Epoche. Das [Berliner Staatstheater](#) der Zeit [Leopold Jeßners](#) hat den Ruhm, die großartigsten Inszenierungen der vier wichtigsten [Tragödien](#) Barlachs geschaffen zu haben, in Aufführungen, vor denen man die Konsequenz bedauerte, mit der Barlach nach einem einmaligen Versuch jeden Besuch einer Vorstellung eines seiner Werke vermied. Man durfte ihm davon erzählen – er war aber nicht mehr zu bewegen, ins Theater zu gehen, obwohl diese Aufführungen Höhepunkte der Bühnenleistung nicht nur jener Zeit bedeuteten. Als erstes Drama brachte das Staatstheater die „Echten Sedemunds“ im Jahre 1921 (diese Aufführung hat Barlach als einzige gesehen), dann den „Armen Vetter“ 1923, die „Sündflut“ 1925 und den „Blauen Boll“ 1930. Den „Toten Tag“ spielte 1923 das Neue Volkstheater in der Köpenicker Straße, das damals mit der [Volksbühne](#) vereinigt war. Die „Gute Zeit“ kam 1929 in [Gera](#) am Reußischen Theater unter Martin Gien zur Aufführung.

Die „Echten Sedemunds“ hatte [Leopold Jeßner](#) selbst inszeniert; der alte Sedemund war [Fritz Kortner](#), Grude [Rudolf Forster](#); den jungen Sedemund spielte Lothar Müthel, Sabine war [Annemarie Seidel](#). Die drei weiteren Dramen überließ Jeßner [Jürgen Fehling](#) zur Inszenierung, der zu den Bühnenbildern [Rochus Glieses](#) den expressionistischen Barlachstil und damit den ersten Theaterstil für den Dramatiker Barlach schuf; ob es der endgültige war, muß abgewartet werden.

Vom „Armen Vetter“, der zuerst mit [Heinrich George](#) als Siebenmark und Johanna Hofer, später [Agnes Straub](#) als Fräulein Isenbarn herauskam, bis zum „Blauen Boll“, der wieder mit George als Boll, Helene Fehdmer als Frau Boll und Margarethe Melzer als Grete (den „Herrn“ spielte Fehling selber) den Abschluß der Reihe brachte, ergaben sich Eindrücke von einem Tiefgang und einer Wucht, wie sie das Berliner Theater nicht oft geboten hat.

Die „Sündflut“, von der das Publikum das von Barlach gewollte Bild nicht zu empfangen schien, zumal eine so entscheidende Gestalt wie Zebid, die Calans Kind in die Arche rettet, gestrichen war, trat neben diesen beiden zurück, obwohl sie eine hinreißende schauspielerische Leistung brachte, den Calan [Albert Steinrücks](#), der in der Erinnerung noch weit vor den Noah [Heinrich Georges](#) gerückt ist.

Der „Tote Tag“ blieb die Ruhmestat des kleinen [Endellschen](#) Theaters in der Köpenicker Straße. [Agnes Straub](#) als Mutter, Carl Ludwig Achaz als der Sohn, [Aribert Wäscher](#) als der blinde Kule bereiteten hier dem Drama Barlachs in Bereichen den Boden, denen der Zugang zu dieser Welt aus Spuk und Lachen, Geist und Grauen, Überlegenheit und tiefer Freude am Dasein noch erheblich schwerer war als den Hörern des Staatstheaters, obwohl auch die der Tiefgang dieser Welt, trotz allem besten Willen, ebenfalls schicksalhaft aus seinem Bereich herausstellte.

Denn das bleibt, überblickt man rückschauend noch einmal das Gesamtwerk des Dramatikers Barlach, auch fernerhin zunächst sein Schicksal, daß die endgültige Einordnung dieses Werks sowohl in die seelische Welt der Nation wie in das Gesamtbild der Entwicklung erst von der Zukunft aus wird vollzogen werden können. Die Substanzbereiche, in denen sich die Vorgänge der [Tragödien](#) wie der [Komödien](#) bewegen, liegen so tief, daß der Abstieg zu ihnen einer großen Allgemeinheit nicht mehr vollziehbar ist – insonderheit heute, in der Zeit ohne [Publikum](#) nicht. Sie vernimmt wohl das dunkle Raunen dieser Tiefe; aber sie vermag in sich nicht entsprechende Erfahrungen heraufzubeschwören, um das Vernehmen in Verstehen zu ver-

wandeln. Die zeitbedingte Ausweitung des Seelischen in Schichten, die für die Welt außerhalb der dichterischen vom Sprachlichen her noch unbetretbar sind, ergibt für Barlachs Werk die gleiche Wirkungsbegrenzung wie für die moderne [Physik](#), die moderne [mathematische](#) Forschung, die wirklich moderne [Malerei](#). Die Ansprüche, die in den Voraussetzungen wie in den Konsequenzen und geistigen Folgerungen gestellt werden, gehen so weit über das allen Zugängliche hinaus, daß eine beziehungsvolle Rezeption durch eine größere Allgemeinheit entweder überhaupt nicht mehr möglich sein wird (wie etwa in den [Naturwissenschaften](#)) oder doch erst ganz allmählich, durch lange begriffliche Vorbereitung wird erreicht werden können. Die Physik des unendlich Kleinen löst sich in Mathematik von immer größerer Abstraktheit, [Kunst](#) und [Dichtung](#) stoßen in Bezirke von noch völlig unbegrifflicher Konkretheit – mit demselben Ergebnis. Beide stellen unendlich viel höhere Ansprüche als die ihnen vorausgehenden Phasen der Entwicklung; die Beziehung zwischen der geistigen Welt der Menschheit und dieser Menschheit ist in ihrer Spiralbewegung wieder über dem Punkt angekommen, von dem sie einst ihren Ausgang nahm: Wissen und Schaffen sind Angelegenheiten ganz weniger geworden, werden den anderen erst langsam, nach langer Vorarbeit der Mittler, vielleicht in Andeutungen zugänglich werden.

Ernst Barlachs Werk ist nicht das einzige, das unter diesem Zeitschicksal steht; er begegnet sich hier mit den stärksten Gestaltern seiner und der späteren Epoche. Das [Drama Kokoschkas](#), zur wirklichen Kenntnis der Wesenswelt dieses Malers ebenso unerlässlich wie die Dichtung Barlachs für die Erfassung seiner menschlich künstlerischen Art, ist in gleicher Weise abgetrennt von den Bezirken nicht nur der heutigen Allgemeinheit. Die [Lyrik Gottfried Benns](#) und nicht nur seine Lyrik, steht in der gleichen zeitbedingten Unzugänglichkeit. Kunst und Dichtung sind längst nicht mehr Sache aller, vor allem nicht der Zeitgenossen; sie haben wie die Wissenschaften den größten Teil ihrer Gegenwartsbedeutung abgegeben und dafür die Vorbereitung von späteren Entwicklungen im Geistig-Seelischen wie im Realen übernommen. Die zeitgenössische Welt wird sich in natürlichem Teilhabenwollen um beide bemühen und tut es auch bereits; eine Annäherung aber und damit die Möglichkeit eines Auffassens nicht nur von ferne über die Dunkelheiten fremder Abgründe hinweg wird, wenn überhaupt, erst eine erheblich spätere Zukunft bringen.

Dieser Zukunft wird dann auch die Einordnung der dramatischen Welt Barlachs in das Gesamtbild der deutschen und der europäischen Entwicklung vorbehalten bleiben. Aus dem Nahbild, das uns heute allein gegeben ist, tauchen gelegentlich da und dort Momentbeziehungen zu dichterischen Gestalten der Vergangenheit auf. Gestalt und Werk [Frank Wedekinds](#), vom „Marquis von Keith“ bis zu den späten Dichtungen, wird sichtbar, da und dort [Hamsun](#), im „Findling“ in seltener Mischung [Crau Del](#) und [Carl Hauptmann](#), daneben Erinnerungen an [Ibsen](#), an [Strindberg](#), an [Nietzsche](#) und zu Beginn ganz von ferne auch an [Wagners](#) Nibelungenwelt stellen sich ein. Das Eigentliche, Wesentliche aber, die wirkliche Barlachwelt berühren sie kaum. Die steht ohne Beziehung zu den Werken der Zeitgenossen in sich selber geschlossen für sich und zwar im Sprachlichen wie in der Gestaltung. Beider Wirkung ist noch nicht abzusehen; Barlach hat sowohl Sprache wie Gestalten in Bereiche vorgetrieben, die vor ihm keiner betreten hat. Er hat die Sprache nach den Tiefenschichten wie in ihren Stilmöglichkeiten sehr persönlich ausgeweitet, bis zum gleichzeitigen Nebeneinander mehrerer Stilwelten; er hat die Sphäre der Gestaltung in Tiefen getrieben, die bis dahin Wedekind ebenso wie der Generation Brechts unzugänglich waren. Er tat das zu einer Zeit, da [Paul Ernst](#) die Möglichkeit des Gestaltens überhaupt leugnete, tat es in Dramen mit ebenfalls klassischen Ordnungszügen des Baus, aber an Menschenbildern, die den Beweis erbrachten, daß Gestaltung durch-

aus möglich ist, sobald der Autor nur das Material für sie aus genügend tiefen Bereichen der eigenen Seele zu holen vermag. Barlach besaß die Gabe; er stieg in Abgründe des Elementaren hinab, die vor ihm keiner betreten hat und fand zu ihrer Fassung trotzdem nicht nur den Schrei, sondern eine Sprache, deren Melodie ebenfalls allein stand in der Welt der Zeit. Sie klingt noch heute seltsam nah im Ohr, und die Menschen, die sie tragen, stehen wie riesige Schatten unmittelbar neben uns, so daß wir sie nicht abrücken und in ihren Beziehungen zu den Nachbarn im eigenen Werk des Dichters oder gar in dem anderer betrachten können. Es ist eine ähnliche Wirkung, wie sie das Werk [Frank Wedekinds](#) noch zur Zeit seines Todes übte; sie ist heute noch nicht ganz gewichen, und so wird auch die dramatische Dichtung Barlachs völlige Überschaubarkeit vielleicht erst nach einem oder mehreren Menschenaltern bekommen. Heute steht sie für sich, mehr noch als das Werk des Plastikers, also daß man sich zuweilen fragt, ob nicht das Drama am meisten von Wesen und Substanz des ganzen Menschen Barlach empfangen habe. Die Entscheidung untersteht ebenfalls der Zukunft; wir können nur unser Gegenwartsbild zu umreißen versuchen, uns bemühen, den Nachgeborenen etwas zu hinterlassen von der Vision, die das dichterische Werk Barlachs in den Seelen seiner Zeitgenossen wirkte. Für uns hat es mit der unabrückbaren Vordergrundnähe seiner Menschen und Dämonen etwas von der beängstigend beglückenden Wucht der ragenden Backsteinwände von St. Georg, von St. Nikolai in [Wismar](#), in [Rostock](#). Wir sehen an dieser Welt empor, stehen in ihrem Schatten, bedrückt und aufwärtsgerissen zugleich und suchen vergeblich so weit zurückzutreten, daß ihre Dimensionen klein genug zu bequemer Überschaubarkeit werden. Es gelingt nicht, sie behalten ihre Größe, also daß wir uns zuletzt bescheiden und uns sogar dankbar bescheiden. Geschichte und die Distanz ihrer Betrachtung sind schön, Leben aber ist schöner, und alle Nähe ist Leben. Die Zukunft, die den Zugang sowohl zu den dann wohl aufgearbeiteten Tiefenschichten der Seele wie den abgerückten Blick über das Gesamtwerk haben wird, wird klüger sein; wir aber leben noch den Ausklang des unmittelbaren, unhistorisch lebendigen Daseins mit, in das das Schicksal Ernst Barlach und uns hineingestellt hat, und sind darum, wenigstens in diesem Fall, die Reicherer.

[Paul Fechter](#), *Ernst Barlach* (1957), Gütersloh: Bertelsmann Lesering 1961, S. 111-114.



## Die Dramen

### Der tote Tag (1912)

gelesen:

1917 Berlin ([Friedrich Kayssler](#))

uraufgeführt:

1919 Leipzig ([Friedrich Märker](#))

inszeniert:

1923 Berlin (Paul Günther), 1924 München ([Otto Falckenberg](#)), Aachen ([Heinz Dietrich Kenter](#)), Wien (Albrecht Viktor Blum), 1925 Düsseldorf (Hermann Greid), 1926 Königsberg (Fritz Richard Werkhäuser), 1932 Hamburg (Kinner von Dresler),

1945 Hamburg (Rudolf Beiswanger), 1947 Bonn (Karlheinz Caspari),

1952 Schleswig (Horst Gnekow), 1959 Grömitz (Gastspiele in Eutin, Lübeck, Wunstorf, Worms, Köln, Ratzeburg) (Robert Ludwig/ Reinhold Netolitzky),

1963 Bremerhaven (Erich Thormann), Berlin (Peter Borchardt), 1964 Köln (Alexander Bernsau), 1965 Wien (Peter Schweiger),

1986 Bamberg (Peter-Christian Gerloff), 1989 Bochum (Wolf Redl),

1990 Berlin (Olaf Bodemühl), 1992 Parchim (André Hiller)

„Als ich heimkehrte, konnte ich meinen Sohn sehen, und während ich am ersten Tonbilde arbeitete, machte ich mich an das Drama vom *Toten Tag*“, schrieb [Barlach](#) nach seiner Heimkehr 1906 aus Russland. Das Verhältnis Vater-Sohn ist das zentrale Thema dieses Dramas. Barlachs eigene [Vaterschaft](#), sein verzweifelter und erfolgreicher Kampf um den „Besitz“ des Sohnes veranlaßt ihn, diese Erfahrungen dramatisch zu verarbeiten.

[Mutter](#) und Sohn erhalten im *Toten Tag* keine Namen, sie bleiben „Mutter“ und „Sohn“. Der Vater ist als „Blinder Seher“ zu erkennen, der das [Geistige](#) vertritt, den Sohn in die [Welt](#) nehmen möchte und somit dem Beharrenden der Mutter entreißen will. Dieser Kule erreicht im Drama sein Ziel nicht: Die Mutter tötet nicht nur das Ross „Herzhorn“, das vielleicht den Sohn in die Welt bringen könnte. Sie tischt es sogar als Mahlzeit auf. Ihr Bekenntnis zu dieser Tat, verbunden mit eindringlichen Hinweisen auf ihre [Mutterliebe](#), verzweifelten Forderungen in bezug auf Sohnespflichten, vernichtet die Träume des Sohnes und ihn selbst. An diesem grauen, nebligen „toten“ Tag nimmt er sich das Leben (► [Suizid](#)). Anders als in Barlachs Leben muß der Vater ohne den Sohn weiterleben.

*Hannelore Dudek in: Ernst Barlach – der Dramatiker, 1995, S. 29.*

## Der arme Vetter (1918)

uraufgeführt: 1919 Hamburg (Erich Ziegel)

inszeniert: 1920 Halle (Edgar Groß), 1923 Berlin (Jürgen Fehling), 1924 Leipzig (Erich Schönlank), 1925 Karlsruhe (Felix Baumbach), Barmen-Elberfeld (Horst Hoffmann), Dresden (Alfred Noller), 1926 Oldenburg (Clemens Schubert), 1927 Hannover (Karl Bauer), Gera (Karl Hans Böhm), Magdeburg (Leo Hubermann), 1928 Aachen (H. A. Schröder), Nordhausen (Hans Bensch-Rutzer), 1929 Nürnberg (Ernst Ludwig Schön), Mannheim (Gerhard Storz), 1930 Dortmund (Hans Preß), Würzburg (Willy Keller), 1956 Berlin (Hans Lietzau), 1958 Oldenburg (Ernst Dietz), 1960 Kiel (Richard Nagy), 1962 Wien (Helmut Pietschmann/Wolfgang Mayr), 1965 Rostock (Erhard Markgraf/ Heinz Weimer), 1967 Lübeck (Walter Heidrich), 1970 Darmstadt (Hans Bauer), 1971 Wien (Irimbert Gansers), 1977 Köln (Roberto Ciulli), Frankfurt (Frank-Patrick Steckel), Basel (Adolf Dresen), 1981 Hamburg (Michael Gruner), 1988 Wilhelmshaven/Ratzeburg (Klaus Engeroff), Bremen (Günter Krämer), Lübeck (Paul Bäcker), 1989 Stuttgart (Michael Gruner), 1990 Köln (Günter Krämer), 1991 Hildesheim (Ralf Knapp), 1992 Berlin (Fritz Marquardt), Nürnberg (Raymund Richter), 1994 Wiesbaden (Sigrid Andersson), Augsburg (Ralf Günter Krolkiewicz), 1997 Darmstadt (Thomas Janßen), Rostock (Michael Aichhorn), 1998 Kiel (Raymund Richter), Pforzheim (Michael Hubers), 1999 Hamburg (Hans-Ulrich Becker), 2000 Schwerin (Ernst M. Binder), 2002 Würzburg (Hanfried Schüttler), 2004 Dortmund (Uwe Hergenröder)

Hans Iver, dem „armen Vetter“ gelingt es am Schluß dieses Dramas, seinem Leben ein Ende zu bereiten. Er sucht sein besseres Ich und kann es auf dieser Welt nicht finden. Umgeben ist er dabei vor allem von Menschen, die ihr Glück im Diesseitigen einer geordneten Existenz oder im kurzen Vergnügen suchen.

Barlach bringt in den zwölf Szenen dieses Dramas verzweifertes Bemühen, die Sinnhaftigkeit des Lebens zu finden, neben tolldreisten, absurden, höchst lächerlichen und sehr vergnüglichen Geschichten auf die Bühne. Hier spielt sich alles an den Ostertagen, der Auferstehungszeit (► Auferstehung), ab. Die Handlung spielt an der Elbe, wo Barlach in Wedel geboren wurde und 1901-1904 gelebt hat. Menschen, die einen schönen Tag verleben möchten, wie Siebenmark und Lena Isenbarn, treffen nicht nur auf Hans Iver, sondern im Verlauf der Handlung auch auf eine ganze Schiffsgesellschaft, die durch ein Unwetter hierher verschlagen wurde.

Fast alle reden immer aneinander vorbei. Nur Lena Isenbarn erkennt wie Iver die Sinnlosigkeit dieses Treibens. Doch während sich der „arme Vetter“ umbringt (► Suizid), beginnt sie ein neues, „ihr“ Leben. Sie trennt sich von ihrem Verlobten und geht fort. So gilt für Lena Isenbarn Barlachs Aussage: „Ich habe das alles tödlich und schwer erlitten und habe mich durch die Arbeit befreit. Man braucht nicht zum Revolver zu greifen, sondern kann Vertrauen haben und hoffen.“

*Hannelore Dudek in: Ernst Barlach – der Dramatiker, 1995, S. 34.*

## Die echten Sedemunds (1920)

### uraufgeführt:

1921 Hamburg ([Erich Ziegel](#))

### inszeniert:

1921 Berlin ([Leopold Jessner](#))

1924 Darmstadt ([Ernst Legal](#))

1935 Altona (Kurt Eggers-Kestner)

1958 Berlin ([Hans Lietzau](#))

1963 Hannover ([Kurt Ehrhardt](#)), Hamburg ([Hans Lietzau](#))

1965 Fernsehaufführung ([Hans Lietzau](#))

1974 Wuppertal (Günter Ballhausen/ Jürgen Bosse)

1981 Kiel ([Gerhard Hess](#))

1986 Güstrow ([Horst Hawemann](#))

1988 Berlin ([Rolf Winkelgrund](#))

1989 Bonn (Peter Eschberg)

2003 Neuss ([Sylvia Richter](#))

Echte [Kleinbürger](#) tummeln sich auf den Schauplätzen der sieben Bilder dieses Barlachschen Dramas. Wir treffen sie auf dem [Schützenplatz](#), einem [Friedhof](#) oder auch im [Zirkuszelt](#) wieder.

Der junge Sedemund macht den alten Sedemund lächerlich durch seine Zugehörigkeit zu den „Adamisten“, einer Gruppe, die die [Gesellschaft](#) analysieren möchte und über die [Welt](#) lacht. So glaubt es der Onkel des jungen und Bruder des alten Sedemund.

[Barlach](#) hat hier wie in keinem seiner anderen Dramen höchst genaue Personen- und Ortsangaben aufgeführt. Die Nichtbeachtung dieser Anweisungen führte zur vollständigen Theaterabstinenz Barlachs in bezug auf seine Dramen: „Der Schützenplatz war menschenleer, das Grabmal eine weiße Wand, die Kapelle keine Kapelle, der Kirchhof ein Regisseurkniff und der Grundton des Hauptsächlichen Geschrei und Monumental- und Stilbums.“

Auch in diesem [Drama](#) gibt es eine Figur, den Grude, mit dem Barlach sich selbst stark identifizierte. Dieser Grude, für eine Beerdigung aus der [Heilanstalt](#) beurlaubt, wird von seiner Frau für das Leben in der Gesellschaft zurückgewonnen, da er auch [Vater](#) wird.

Er verkündet den Anwesenden, daß nun alles anders würde. Doch bleibt in diesem Drama alles beim alten. Schneider Mankmoos ist [ehrbar](#), weil er einen Orden bekommen hat; renommierte Bürger wie Gierhahn bleiben es, gleichgültig, wie sie sich den anderen gegenüber verhalten. Der alte Sedemund findet immer einen [Schuldigen](#). Er muß sich nicht ändern.

Und genau diese Beharrlichkeit, diese Unveränderlichkeit des Bestehenden bewirken [Leid](#) und [Elend](#), wie Barlach in einem Gespräch mit seinem Sohn feststellt: „Ich kann mir vorstellen, daß Christus am Kreuz hängt und im Angesicht der Erde fliegt und leiden muß, solange die Menschen bleiben, wie sie sind.“ Der junge Sedemund fällt daher die Entscheidung, sich selbst in den Gewahrsam einer [Anstalt](#) zu begeben, damit die anderen so bleiben können, wie sie sind.

*Hannelore Dudek in: Ernst Barlach – der Dramatiker, 1995, S. 47.*



## Der Findling (1922)

### uraufgeführt:

1928 Königsberg (Fritz Jessner)

### gelesen:

1954 Berlin, Hannover, Hamburg (Kurt Eggers-Kestner)

1955 Bremen (Kurt Eggers-Kestner)

### inszeniert:

1988 Zürich (Joseph J. Arnold)

1997 Berlin (Susanne Truckenbrodt)

Dieses Drama schrieb Barlach unter dem Eindruck des Ersten Weltkrieges. Im Vorspiel, Mittelstück und Schlußspiel kommen immer neue Personen auf die Bühne und verschwinden wieder, Gestalten in beständiger Flucht.

Nur der Steinklopfer und der Findling sind immer da. Es herrscht Krieg, repräsentiert durch den „Roten Kaiser“, Not und Elend. Der Rote Kaiser wird vom Steinklopfer erschlagen, als Mahl zubereitet und den Hungrigen angeboten. Elise, die Tochter des Wucherers, und Thomas, der Sohn des Puppenspielers, sind die einzigen, die sich nicht am Menschenfraß sättigen. Sie nehmen statt dessen den verunstalteten Findling an Kindes Statt an, der sich dann als strahlendes Kind, als Gottesgestalt (► Heiland), entpuppt.

Der Zuhörer muß sich auf eine drastische Sprache mit Flüchen und Schimpfworten einlassen. Auch das Vaterunser ist Barlach ein Anlaß, es auf die von ihm so gesehene Menschennatur umzumünzen: „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.“

Eine Verletzung religiöser Inhalte wird Barlach jedoch nicht unterstellt; er selbst glaubt sich trotzdem mißverstanden. So schrieb er 1934 an den Verleger Piper: „Sie sehen, ich bin eigentlich ein boshafter alter Affe, aber den Leuten macht es mehr Spaß, mich für einen gutherzigen Theologen zu halten.“

*Hannelore Dudek in: Ernst Barlach – der Dramatiker, 1995, S. 41.*

## Die Sündflut (1924)

### uraufgeführt:

1924 Stuttgart (Regie: [Wolfgang Hoffmann-Harnisch](#); Dramaturgie: [Curt Elwenspoek](#))

inszeniert:

1925 Königsberg (Fritz Jeßner), Hamburg (Friedrich Brandenburg), Erfurt (Hans Schüler), Berlin ([Jürgen Fehling](#)), Gera (Walter Bruno Iltz), Breslau (Leo Mittler), Nürnberg (Ludwig Schön), 1927 Plauen (Robert Ludwig), Frankfurt ([Fritz Peter Buch](#)), Rostock (Ernst Immisch), Köln (Alfons Godard), Barmen-Elberfeld (Otto Maurenbrecher), 1928 Dessau (Georg Hartmann), Wiesbaden (Wolff von Gordon), 1929 Coburg (Hermann Schultze-Griesheim), Zwickau (Hermann Schultze-Griesheim), 1930 Osnabrück (Hermann Pfeiffer), 1932 Essen (Hannes Küppers),

1946 Hamburg (Hans Tügel), 1948 Güstrow (Fritz Nygrin),

1952 Hannover (Jöns Andersson), 1953 Detmold (Gillis van Rappard), München (Werner Simon), 1954 Darmstadt ([Gustav Rudolf Sellner](#)), Leipzig (Herbert Dost), 1955 Bielefeld (Friedrich Steig), 1958 Mannheim (Heinz Joachim Klein), Lübeck (Ottokar Panning), Celle (Hannes Razum), Tübingen (Ernst Kuhr), 1959 München ([Peter Lühr](#)),

1961 Münster (Hans Tügel), 1962 Kassel (Hermann Schaffner), 1964 Aachen (Walther Blatt), 1966 Linz (Gerhard Knick), 1967 Rendsburg (Hans-Walther Deppisch), 1970 Osnabrück (Volker Jeck), Minden u.a. (Horst Eydel), Ingolstadt ([Heinz Joachim Klein](#)),

1990 Santa Barbara/USA (Peter Lackner), 1997 Leipzig (Eberhard Keienburg),

2001 Karlsruhe: Oper von [Wilfried Maria Danner](#) (Michael Hampe/ Claus H. Henneberg), 2004 Berlin ([Susanne Truckenbrodt](#))

In diesem [Drama](#) in fünf Teilen geht [Barlach](#) der Frage nach, woher denn [das Böse](#) in der Welt komme. Es ist eine Auseinandersetzung mit [Gottesvorstellungen](#). Barlach bedient sich dazu der Geschichte Noahs, dessen Rettung und der seiner Familie. [Noah](#) folgt immer Gottes Willen, und seine Söhne sollen ihm darin folgen, auch die Frauen der Familie. Noah, dem Frommen (► [Religiosität](#)), stellt Barlach Calan, den Starken (► [Autonomie](#)), gegenüber. Dieser Calan, ein verlorenes Kind Gottes, vertritt seinen eigenen [Willen](#). So wie er bestreitet auch der bucklige Aussätzige die Existenz Gottes. Letzterer wiederum tritt in verschiedenen Gestalten auf.

So ist das ganze Drama ein Ringen zwischen dem irdisch Starken, Calan, und dem Herrn, [Gott](#); wobei Noah zwischen beiden steht.

Calan zwingt Noah, Zeuge eines blutigen [Opfers](#) zu werden. Doch Noah ist unfähig zu handeln. Das bleibt den Söhnen [Sem](#) und [Ham](#) vorbehalten. Calan, der sich letztlich doch vor den wogenden Wassermassen (► [Sintflut](#)) in Sicherheit bringen will, nachdem er seinen Besitz verloren hatte, dieser Calan wird an den Aussätzigen gefesselt und mit seinem Opfer, dem seiner Hände beraubten Hirten, dem Untergang überlassen.

Barlach malt geradezu eine Schreckensvision dieses Todeskampfes in Wort und Bild. Die vor den Wassermassen flüchtenden [Nager](#) fressen förmlich die Zurückgebliebenen auf, so auch deren Augen und Zungen. Doch Calan, der Starke, bittet Noah in einem letzten Gespräch nicht um Gnade, sondern ruft aus: „Als die Ratten meine Augen aus den Höhlen rissen, bin ich sehend geworden.“

So überleben in diesem Drama die Angepassten, die, denen die Ausrottung aller anderen ganz normal erscheint, die eine Schicksalsergebenheit leben und dies Gottergebenheit nennen.

*Hannelore Dudek in: Ernst Barlach – der Dramatiker, 1995, S. 45.*

## Der blaue Boll (1926)

### uraufgeführt:

1926 Stuttgart (Regie: Friedrich Brandenburg; Dramaturgie: [Curt Elwenspoek](#))

inszeniert:

1930 Berlin ([Jürgen Fehling](#)), 1934 Altona (Kurt Eggers-Kestner),  
1953 Essen (Heinz Dietrich Kenter), 1959 Mannheim (Heinz Joachim Klein),  
1961 Berlin ([Hans Lietzau](#)), 1967 Darmstadt ([Hans Bauer](#)),  
1972 Lüneburg (Max Löhlein),  
1981 Berlin ([Frank-Patrick Steckel](#)), 1983 Hamburg (Michael Gruner), Lübeck (Paul Bäcker), 1985 Berlin (Rolf Winkelgrund),  
1990 Karlsruhe ([Fritz Groß](#)), 1991 Münster ([Nikola Weisse](#)), München ([Hans Lietzau](#); Video-Aufnahme), 1995 Neustrelitz u.a. (Peter Lüdi), Schwerin (Ingo Waszerka),  
1999 Bremen ([Thomas Bischoff](#)),  
2000 Bad Godesberg (Valentin Jeker)

Im *Blauen Boll*, einem Drama in sieben Bildern, steht der Gutsbesitzer Boll, nicht nur rot, sondern schon blau vom [Genuss](#) guten Essens und Trinkens, im Zentrum des Geschehens, des Werdens. Auch Grete, die Frau des Schweinehirten, im Dorf als „Hexe“ bezeichnet, will eine andere werden. Und Boll soll ihr dabei helfen. Eigentlich fühlt er sich von ihr, der jungen Frau, als Mann angezogen, doch bringt es das Geschehen mit sich, daß er für sie die [Verantwortung](#) übernimmt, sie aus der Herberge zur Teufelsküche in die Kirche bringt und dort auf ihre Ernüchterung wartet.

Zwar wollte Grete [Gift](#) haben, um sich und ihre drei Kinder „vom Fleische“ zu erlösen, doch war es nur [Alkohol](#), der sie einen Blick in die Hölle tun ließ, wo sie vertraute Gestalten, so auch Boll und ihre Kinder, erblickte. Dieser Schrecken bringt sie zur Einsicht, daß sie zu ihren Kindern, ihrem Mann, überhaupt zurück ins Leben zu gehen habe.

Die Menschen um Boll, seine Frau Martha und sein Vetter, der Gutsbesitzer Prunkhorst, fürchten jede [Änderung](#); Martha versteigt sich sogar zur Aussage, daß ihr ein toter Boll lieber sei als ein veränderter. Doch muß sie „das Werden“ Bolls hinnehmen. Der Vetter gar erlebt die Änderung seiner selbst nicht mehr. War Boll zu Beginn des Dramas vom Schlaganfall bedroht, so erleidet Prunkhorst ihn nach einer durchzechten Nacht.

Daß [Barlach](#) Alkoholgenuss und dessen Auswirkungen (► [Alkoholismus](#)) durchaus kannte, ist in seinem „Selbsterzählten Leben“ aufgeschrieben: „Ich lernte unter seiner (Grabers) Anleitung ehrbar zechen, einen Trunk tun, ohne die Besinnung zu verlieren ... Ich litt an Herzbeschwerden und ward Patient bei Dr. Klencke. Klencke riet mir Mäßigkeit an.“ Und genau diese [Mäßigkeit](#) will auch der neue Boll üben, jedoch vor allem er [selbst](#) sein.

*Hannelore Dudek in: Ernst Barlach – der Dramatiker, 1995, S. 48.*

## Der Graf von Ratzeburg (1927-1938)

uraufgeführt:

1951 Nürnberg (Heinz Joachim Klein)

inszeniert:

1951 Darmstadt ([Gustav Rudolf Sellner](#))

1955 Essen (Heinz Dietrich Kenter)

1957 Berlin ([Hans Lietzau](#))

1963 Mannheim (Heinz Joachim Klein)

Graf Heinrich von [Ratzeburg](#) verliert in [Mölln](#) seine „Herrlichkeit“, er wird demütig, lehnt das Haben ab und wird von seiner Familie dafür als schwachsinnig angesehen. Auf seiner [Pilgerfahrt](#) ins [Heilige Land](#) wird er von Offerus, seinem Knecht, begleitet. Beide wollen dem Höchsten dienen. Für Heinrich ist dies das [Gesetz](#). [Christus](#) wird es für Offerus werden, der das Gelten abweist, dienen will und sich so zu [Christ-Offerus](#) wandelt, da er die Stärke Christi als höchste anerkennt.

Auf dem Weg ins Heilige Land begegnen diese beiden vielen, die um den Sinn menschlicher Existenz ringen. In diesem Drama geht es nicht um das Geschehen, sondern um die Haltung der einzelnen, um die Fragen nach dem Sinn menschlicher Existenz, nach den Zielen menschlichen Daseins.

Marut, ein gefallener [Engel](#), begegnet den [Pilgern](#) ebenso wie eine mitleidige Frau, die den Leidenden Wein und Öl reicht und dafür vom Henker am Marterpfahl bestraft wird.

Die Szene am [Sinai](#) hatte [Barlach](#) als einzige zu seinen Lebzeiten veröffentlicht. Dort treffen Hilarion, ein christlicher [Asket](#), und [Moses](#) aufeinander, der sich noch immer für ein „Du sollst“ einsetzt. Auch [Adam und Eva](#), uralte geworden, sind dort. Graf Heinrich kehrt mit Christofferus wieder in die alte Heimat zurück. Doch die Gräfin lehnt das Leben mit ihm ab, während sein Bruder um ihn weint.

Heinrichs natürlicher Sohn, der [Landstreicher](#) Wolf, soll dem Henker in Mölln ausgeliefert werden. So schließt sich der Weg Heinrichs, der Wolf begleitet und in Mölln statt des entflohenen Sohnes von den Stadtsoldaten erschlagen wird.

*Hannelore Dudek in: Ernst Barlach – der Dramatiker, 1995, S. 49.*

## Die gute Zeit (1929)

uraufgeführt: 1929 Gera (Martin Gien)

inszeniert:

1992 Berlin ([Bernd Mottl](#)),

1993 Parchim ([Thomas Bischoff](#)),

2004 Hamburg ([Michael Aichhorn](#))

In zehn Akten des Dramas *Die gute Zeit* zeigt [Barlach](#) zwei gesellschaftliche Gruppen in ihrem Dasein, ihrem Verhalten, ihrer Sprache auf, wie sie ferner voneinander nicht sein können.

Die Welt der „Absoluten Versicherung“ ist bevölkert von den [Reichen](#) und den [Schönen](#). Sie leben nur zu ihrem Vergnügen und wollen alle Unbilden des Lebens ausschließen. Ihre Welt ist die [Insel der Seligen](#). Zu ihnen gehört Atlas, der sich von Anhängerinnen wie Ambrosia oder Sibylle schmeicheln läßt. Zunächst scheint auch Celestine, die Frau des Fürsten, zu ihnen zu gehören, die sich hier unerkannt aufhalten will, um von einer Schwangerschaft befreit zu werden, da das Kind [erbkrank](#) auf die Welt kommen wird. Doch die Interessen des Hofes stehen ihren Wünschen entgegen. Sie wird nicht [abtreiben](#) können.

Die andere Welt ist die längst vergangene Welt der ehemaligen Bewohner dieser Insel, eines [Hirtenvolks](#), Männer in Tierfellen und Frauen, die von Kindern umgeben sind. Hier werden die überzähligen [Säuglinge](#) getötet, um den Platz für die Lebenden zu erhalten. Ihr Hauptvertreter ist Syros, der heimliche König dieser Insel. Ihm gefällt das Leben unter der Leitung des Atlas, ein Leben ohne Kinder. Für ihn ist es „die gute Zeit“. Doch sein Enkel Vaphio wird den von ihm verschuldeten Tod des Mitglieds eines anderen Bergstammes mit dem [Kreuzestod](#) büßen müssen. Syros soll dessen [Schuld](#) auf sich nehmen und an seiner Statt den Kreuzestod sterben. Das lehnt er ebenso ab wie den Wunsch seines anderen Sohnes, dessen Kind zu töten, da jener dieses nicht ernähren könne.

Celestine, die vom Kreuzestod Vaphios erfährt, nimmt dessen Schuld auf sich. Sie, die das kranke Kind trägt und somit einer bösen Zeit entgegenblickt, wird den Kreuzestod auf sich nehmen, um sich selbst zu [erlösen](#).

Barlach äußert sich zu diesem Drama im Tagebuch vom 18. Januar 1930: „Wie lebt sich's denn in diesem Leben, geht's etwa gut, sind wir in der guten Zeit, lohnt es sich, oder wär's etwa besser nicht – da stimmt was nicht. Aber eine Stimme ist doch, eine feste, die antwortet: Setzt euch in Übereinstimmung mit euch selbst, schafft in euch Wissen vom Wohlverhalten vor dem eignen Urteil – und ihr habt die gute Zeit.“

*Hannelore Dudek in: Ernst Barlach – der Dramatiker, 1995, S. 46.*



## Autobiographisches

### An Robert Zündorf (1924)

Als ich anfang, [Dramen](#) zu schreiben, geschah es rein triebmäßig ohne Hinblick auf [Theater](#), und ich kann beteuern, daß keins meiner Stücke durch mein Zutun oder wie auch geartete Initiative meinerseits auf die [Bühne](#) gelangt ist. Einzig und allein [Bühnenleiter](#) haben aus dem Vertrauen zu meiner Arbeit Mut und Lust zu Aufführungen gewonnen. Ich habe erlebt, daß die „Sedemunds“ in Berlin einmütig durch die [Presse](#) abgelehnt wurden, erlebt, daß man mir versicherte, der Eindruck des Stückes sei dennoch nachhaltig gewesen. Der „Arme Vetter“ hatte Erfolg, und der Leiter des [Staatstheaters](#) plant die Darstellung des „Findlings“. Bei alledem weiß ich nicht, inwiefern ich oder wieso nicht ich [Dramatiker](#) bin, ich muß produzieren, es mag [Erfolg](#) geben oder nicht. Es bleibt also nichts übrig, als eine gewisse Gleichmütigkeit gegenüber dem Gelingen oder Versagen zu konstatieren. ... [Publikum](#) hin, Publikum her, ich bin zufrieden, daß ich Freunde meines Wollens weiß, daß es Menschen gibt, deren [Sprache](#) ich spreche, die für sich von mir fordern und hoffen, was ich für ein Empfinden, wie Sie es zeigen, hergeben kann.

*Ernst Barlach an Robert Zündorf, 21. Mai 1924; in: ders., Die Briefe 1888-1938 in zwei Bänden, Band I: Die Briefe 1888-1924, herausgegeben von Friedrich Droß, München: Piper 1968, S. 718.*

### An Wolfgang Hoffmann-Harnisch (1924)

Ich habe immer das Streben gehabt, meine Örtlichkeit mit der Figur, dem Menschen in Einklang zu bringen. Es widersteht mir, hier eine Konzession zu machen, ich bleibe ... ein simpler Fach- und Zunftmeister, [Zeichner](#), [Bildhauer](#). Ich bin, kurz gesagt, bühnenfremd und empfinde es heute mehr als sonst ... Was man [Expressionismus](#) nennt (ich habe mich nie befragt, ob ich in ihm Bürgerrecht habe oder haben möchte), ob es, außer in der großen Kunst aller Zeiten, vielleicht im antiken Theater geschaffen worden ist? Einerlei – unsere Zeit, Volk braucht das [Groteske](#), [Späßige](#), [Humor](#), [Lyrik](#) und die gesamte Reihe aller leisen und lauten Seelenzustände. Wir ... wollen alles hören und sehen, was im Menschen ist; wenn das mit andern als naturalistischen Mitteln zu machen ist, so frage ich nicht, wie sie heißen ... Wenn ich schreibe, so arbeite ich mit dem Material [Mensch](#), dem Kunstmittel, das an sich glaubhaft und selbstverständlich ist, in dem jeder sich selbst schaut, das jeder selbst ist, also, ich kann nicht umhin: mit dem natürlichen Menschen.

*Ernst Barlach an Wolfgang Hoffmann-Harnisch, 16. Oktober 1924; in: ders., Die Briefe 1888-1938 in zwei Bänden, Band I: Die Briefe 1888-1924, herausgegeben von Friedrich Droß, München: Piper 1968, S. 733-735.*

## An Edzard Schaper (1926)

Ich bin überzeugt, daß bei mir ein sinngemäßes Arbeiten erst möglich war, nachdem sich das [plastische](#) und [dichterische](#) Vermögen, jedes für sich, sich zu seiner Form gefunden hatte. Solange ich aus dem Vollgefühl, aus dem allgemeinen Drang heraus gestaltete oder besser: werden ließ, was werden wollte, konnte nichts anderes als Verschwommenheit entstehen, noch jetzt muß ich kämpfen, das eine nicht durch das andere verwischen zu lassen. Ich war 30 Jahre, als ich anfang, mich dramatisch auszusprechen, und fühle, daß um dieselbe Zeit das blasse Bilden und Gestalten zum plastischen Vermögen strebte. Ich sage nicht: zum Wollen, denn ich erkannte, daß alles bewußte Zielen mir nichts eintrug, ich mußte mich dem von mir und meinen Wünschen unabhängigen Geheiß unterwerfen, einem Bestimmen, das mir eine Art innerer Passivität aufzwang, so kommt es also heraus, daß ich – beim Schreiben – Handlungen und Gestalten wahrnehme, für die ich nur ein übriges tun müßte, um ihre Worte zu erlauschen und ihrem Gang die Wege zu ebnen. Ich darf also gewissermaßen die Verantwortung ablehnen, sehe aber natürlich, daß da nichts entsteht, als was meiner Persönlichkeit ähnlich ist. Was ich gegenüber dieser Persönlichkeit als Begrenztheit und Enge empfinde, als von ihr bedingt, durch sie mit dem Fluch des Zeitlichen beladen, gehört wohl nicht hierher, es genügt wohl, wenn „ich“ mich als etwas anderes als meine Persönlichkeit empfinde, um anzudeuten, daß ich mein wahres Wesen in einer dunklen, unbewußten Tiefe suche.

So sind auch wohl alle meine Gestalten nichts anderes als zum Sprechen und Handeln geborene Stücke dieses unbekanntes Dunkels, wie ich auch nichts dagegen zu sagen habe, wenn man meint, daß meine plastischen Gestalten nichts sind als sehnsüchtige Mittelstücke zwischen einem Woher? und einem Wohin?

Ich muß mir schon Gewalt antun, um nur dieses zu sagen, fühle sehr deutlich mein Unvermögen zur verstandesgemäßen Aufhellung, sehe auch nicht recht, was ich mit solchem Versuch Gutes ausrichte, ja, ich meine, daß dieses alles nicht meine Sache ist und daß ich mich mit der Tatsache begnügen sollte, Leben zu fühlen und ihm nach Vermögen Form zu geben.

Ich will versuchen, etwas wie einen Lebensabriß hinzuzufügen. Ich bin 56 Jahre alt, 1870 an der Niederelbe geboren, in [Wedel](#) in Holstein, lebte eine kleinbürgerliche Jugend, war oft mit dem Vater im Doktorwagen über Land in Bauernhäusern und -gütern. Hingegeben an das Leben von Regen und Wind fühlte mein Sein im Sein von Wolken und Wäldern und Wassern, immer mit Schreiben nicht weniger als mit künstlerischen Versuchen beschäftigt, wurde zünftiger [Bildhauer](#) ohne jede Orientierung durch geeignete Leitung und immer gedrängt, mich in Versen und Prosa höchst überschwänglich auszusprechen. Ein Zufall brachte meinen „Toten Tag“ ans Licht, indem ich aufgefordert wurde, für die Panpresse ein lithographisches Werk zu geben. So kam das Buch mit meinen Zeichnungen heraus.

Eine zweimonatliche Reise nach [Russland](#), 1906, war es wohl, die mir den Begriff von Grenzenlosigkeit gab, aus dem heraus ich mich zu Unternehmungen ermutigt sah. Eine Grenzenlosigkeit, in der sich das Menschliche nur als kristallisierte, festgeformte Gestaltung behaupten konnte, wollte man das Menschliche überhaupt festhalten. Als Bildhauer glückte mir damals zum ersten Mal ganz solche Formung, wie weit sie mir als [Dramatiker](#) geglückt ist, wage ich nicht zu sagen; nicht zu sagen, ob ich hier mehr als einen Anfang gemacht habe, ob meine [Sehnsucht](#) nach [Einfachheit](#) und Klarheit eine Spur von Erfüllung gefunden.

*Ernst Barlach an [Edzard Schaper](#), 10. Mai 1926; in: ders., Die Briefe 1888-1938 in zwei Bänden, Band II: Die Briefe 1925-1938, herausgegeben von Friedrich Droß, München: Piper 1969, S. 62-64.*

## An Wolf-Dieter Zimmermann (1932)

Güstrow, 18.10.1932

Sehr geehrter Herr ... Meine Möglichkeiten des Ausdrucks sind daher die künstlerischen<sup>1</sup>. Ich kann, ob so oder so ist nicht die Frage, gestalten; meine Gestalten sind gut, wenn sie echt sind, schlecht, wenn sie aus der Spekulation kommen; sie reden aus sich, nicht aus mir, und so sind sie verständlich oder unverständlich – je nach der Empfänglichkeit des Betrachters. Was ich für mein Teil, als Mensch und Zeitgenosse, meine und denke, hat natürlich mit meinen Gestalten zu tun, sonst würde ich sie nicht in mir lebendig werden fühlen. Ich bin also *in ihnen allen* mit drin und gewiß ein schlechter Parteigänger, d.h. die sympathischen oder üblen Charaktere gelten mir gleich – für mein Teil, vor mir selbst versuche ich redlich zu sein; wobei es sich dann wohl ergibt, daß ich mich mit besonderer Energie einer „edlen“ oder „erhabenen“ Gestalt annehme, ohne darin irre zu werden, daß wir alle gleichen Urgrunds sind, und ich weder zum Richten noch zum Werten befugt bin.

Sie sind jung, ich bin alt<sup>2</sup>, wollte ich Ihnen meine letzten Weisheiten auskramen, so täte ich Unrecht. – Was werden kann, geschieht – ich weiß nicht wodurch oder warum. Gewiß ist, daß jeder sein Teil selbst erleben, erkämpfen und erleiden muß. Die Phasen des Daseins tun mit uns, was ihres Amtes ist, sie durchzuleben kann nimmer umgangen werden, keine darf abgekürzt oder überschlagen werden. Was mir vor 10-20-30 Jahren unerhört wichtig erschien, die Probleme, an denen man zu verbluten bereit gewesen wäre, sind eines schönen Tages abgetan. Es geht eine neue Sonne auf, und nichts kann gewisser sein als die Wichtigkeit des Neuen und die Abgewelktheit des Alten. Zum Werden verhilft einzig bereit sein – in ehrlicher Unerschrockenheit und mit dem Willen, keinerlei Dogmatik über sich Gewalt zu lassen. Man weiß vielleicht, auch dieses andere, dieser neue Berg, wird überstiegen, das Kommende ist unerrechenbar – bis man steckenbleibt und zum Beharren gezwungen wird, weil die Natur nicht weiter kann, deren Spannkraft in uns verschieden ist. Die Umgrenzttheit eines bestimmten, religiösen, philosophischen oder allgemein weltanschaulichen Daseins ist gewiß ein Glück<sup>3</sup>, gewiß kein Verdienst. Ich will gestehen, sie scheint mir oft beneidenswert – aber es ist mir nicht gegeben. Das Werden in mir ist schrankenlos, solange ich Vertrauen habe, daß es mich hebt. Aber wenn es mich wer weiß wohin brächte, ich würde nicht ein Wort der Klage finden. ...

*Ernst Barlach an Wolf-Dieter Zimmermann, 18.10.1932, in: ders., Die Briefe 1888-1938 in zwei Bänden. Die Briefe II: 1925-1938. Herausgegeben von Friedrich Droß, München: Piper 1969; S. 325 f.; wiederabgedruckt in: Wolf-Dieter Zimmermann, Gerechtigkeit für die Väter, Berlin: CVZ-Verlag 1983, S. 163 ff.*

---

<sup>1</sup> Aus dem Zusammenhang ergibt sich: nicht die theologischen oder philosophischen.

<sup>2</sup> Wolf-Dieter Zimmermann ist zu diesem Zeitpunkt knapp 21 Jahre alt, Ernst Barlach 62.

<sup>3</sup> Die Aufführung des „Blauen Boll“ im Winterhalbjahr 1932 hatte den jungen Berliner Theologiestudenten Wolf-Dieter Zimmermann beunruhigt: „Die Menschen waren nur Menschen, dann aber verkörperten sie auch wieder mehr. Vergebung und Entsühnung vollzog sich indirekt, ohne kultische Sicherheit und liturgische Formel. Und das Werden endete auch nur in einer Art von besserem – verantwortungsbewußterem – Menschsein. Damit bin ich nicht fertig geworden. Ein Werden, das nicht in christlichen Glauben mündet und in bewußter Kirchenmitgliedschaft endet, war mir fremd“ (Gerechtigkeit für die Väter, S. 162 f.). Tief beunruhigt schrieb er deshalb an Barlach: „Kirche – das war der Ort des besseren Lebens und des tieferen Wissens. Und nun Boll – er stand daneben und blieb ohne jede Hinwendung zur Religion. Ein rein humanistisches Werden – war das nicht eher Lästerung als Offenbarung? Dennoch: Diese Perspektive des Werdens, eines Werdens, an dem Gott und Teufel beteiligt sind, hat mich aufgeschreckt. Am meisten störte mich, daß der Ausgang bei der ganzen Sache offen blieb, daß nicht erkennbar wurde, ob Boll zuletzt nun Heide bleibt oder Christ wird, als Geretteter lebt oder wieder sich selbst verfällt. Ein Punkt auf einem Weg wurde beschrieben; aber was kommt danach, und wie geht's weiter? Einige Wochen später schrieb ich an Barlach. Ich werde wohl nicht allzu verständnisvoll geschrieben haben, als angehender Theologe mit vorgegebener Christen-Perspektive.“ (Gerechtigkeit für die Väter, S. 163).

## An Johannes Schwartzkopff (1932)

Güstrow, 3.12.1932

Sehr geehrter Herr Pastor, in der Zuschrift des Domgemeinderats muß auch ich zwischen den Zeilen das Eigentliche, nämlich den Vorwurf der lauen Christlichkeit und der mangelnden Bekennerfreude herausfühlen und weiß allerdings diese von seelsorgerischer Anteilnahme eingegebene Bemängelung ernsthaft zu würdigen, kann ihn aber nicht ohne eine Erwiderung lassen, in der sich hoffentlich ein achtungsvolles Verhalten gegenüber den mir teils menschlich nahestehenden, teils sonst von mir gewiß wertgehaltenen Persönlichkeiten nicht vermissen läßt.

Aber die Sache selbst erfordert Unmißverständlichkeit, gerade weil ich mich gegenüber religiösen Problemen ziemlich weit in die Öffentlichkeit vorgewagt habe.

Wollte ich allerdings, lieber Herr Pastor, alles sagen, was ich zu dem Thema beibringen könnte, so würde es ein Buch werden. Darum können es nur Sätze sein, die ich Sie bitte, nicht als nur notgedrungene, sondern ausdrücklich gewünschte Beantwortung der hauptsächlichsten Punkte gelten zu lassen, nämlich derjenigen, die sich meinem Gefühl nach der Lektüre der Zuschrift als die nicht wortgemäßen, sondern zu folgernden Aussetzungen an meinem Verhalten gegen Christentum und Kirche darstellen.

1. Zunächst geht mir das verpflichtende Empfinden für Kirche und Gemeinschaft nicht aus Gründen, sondern von Natur her ab. Was hinter den Worten, Formulierungen und zeitgemäßen Geltungen der christlichen Gemeinschaft als Ewiges und hingebend Verehrtes steht, wird davon nicht berührt. Dieses in das Bettlerkleid des dürftigen Wortes gekleidete Letztere ist größer als beschreibbar und kann wohl mit Beateuerungen berührt, aber weder glaubhaft erwiesen noch wörtlich bekannt werden. – Ich müßte heucheln, wollte ich durch Wort oder Tat scheinen, was ich nicht bin.

2. Das natürlich nie endgültige und nie abschließbare Geschehen im Wahrnehmen und Erleben so mancher Reihe innerer Vorgänge ist indiskutierbar. Glaube, welcher Art er auch sei, ist Wohltat, Glück und Gnade, kann aber niemals das Ergebnis eines Willensakts, eines Zuspruchs oder von Ermahnungen sein. Ein Bekenntnis zu miteinander verbundenen, ein Ganzes ausmachenden, ein System begründenden Glaubensartikeln kann von mir nicht erbracht werden.

3. Ausdrücklich fühle ich mich verpflichtet, indem das Schreiben des Domgemeinderats eine Stellungnahme verlangt, zu sagen, daß die christliche Heilslehre mir eine immer geringer werdende Notwendigkeit seelischen Besitzes geworden ist. Wie wenig oder viel, ob überhaupt einen Ersatz ich dafür gewonnen, muß ich zu meinem Glück oder Schaden hinnehmen, wie es mein Tun und Lassen mit sich bringt.

4. Auf die daraus sich ergebende Frage, warum ich nicht längst aus der Kirche ausgetreten sei, um die gewiß wünschenswerte Klärung meiner Situation herbeizuführen, glaube ich, ohne weitschweifig zu werden, folgendes sagen zu sollen: Was man als Kind und junger Mann inbrünstig gefühlt, behält einen Gemütswert, den man mit einem radikalen Schritt der angedeuteten Art doch nicht verliert. Der Monumentalbau der Kirche, der majestätische Gang der sich folgenden und sich ablösenden Lehrmeinungen, die architektonische und künstlerische Ausgestaltung des als sakral von Jahrtausenden Erkannten gibt mir eine Ehrfurcht, in der ich das – nach dem [Däubler-schen](#) Wort „Es hat der Geist sein Gleichnis in der Form erkoren“ – Geborene aus dem Absoluten und Höchsten willig erkenne oder vielmehr vermittelt empfangen. Ich fühle diese Ehrfurcht gegenüber der innern und äußeren Gestaltgebung jeder der großen Weltreligionen, nicht einer einzelnen wortmäßig und begrifflich umgrenzten. So bin ich äußerlich heimisch unter der mir von den Eltern angewiesenen, gewohnt gewordenen Kirchenkuppel, freilich der Charakterisierung als Namenschrist anheim-

fallend. Sollte dieses Verhalten Ihnen, lieber Herr Pastor, oder Ihrem Herrn Amtsbruder anstößig erscheinen, so finde ich solches Urteil nur zu berechtigt und entziehe mich nicht der Folgerung, mich von einer Gemeinschaft zu lösen, deren Satzungen ich nicht entsprechen kann.

Der Fluch des Individualismus liegt auch auf mir, ich pflege zu sagen: „Die Persönlichkeit ist eben doch nicht das größte Glück der Erdenkinder“, aber dieses Fegefeuer muß doch wohl von der Welt erlitten werden. Ich habe mir oft vorgenommen, das Wort Gott nicht mehr zu gebrauchen, denn ich fühle vernichtend den Unterschied zwischen dem menschlichen Empfindungs- und Anschauungsvermögen und dem alles Sein und Geschehen einschließenden Begriff. In meiner „Sündflut“ habe ich dem Bibeltott ja wohl nach Vermögen das Letzte an Größe gegeben (ich weiß: „gegeben“ ist eine Art Lästerung), aber er ist vor meinem Gewissen doch der Gott, wie ihn Menschen als das Erhabenste zu sehen vermögen, weil sie sehen, sich vergegenwärtigen müssen, den sie so und nicht anders zu erkennen vermeinen. Leider bin ich Künstler und von Naturanlage gezwungen, Gestalt in allem wahrzunehmen, und so ist aus menschlichem und künstlerischem Unvermögen zum Gestalt- und Begrenzungslosen Gott „geworden“, eben darum, weil man gestalten muß, ob man will oder nicht. So lebe ich in einem gewissen Zwiespalt meines Glaubens und Ahnens, aber seien Sie versichert, nicht ungern, sondern in der Zuversicht, daß Zweifel und Unsicherheit nichts sind, als was ich einmal in einem sonst schlechten Gedicht das „Glück des Ungenügens“ nannte. Ich muß bekennen, daß dieses Glück beseligend ist, beseligend durch die Erfahrung einer schöpferischen und unaufhaltsamen Ruhelosigkeit des absoluten Geschehens, vor dem weder eine religiöse noch philosophische Bestimmung Geltung beanspruchen kann, die ich also höchstens als die jeweiligen Kennzeichen historischer Höhepunkte der Menschheit anerkennen kann.

Daß die Ausgestaltungen dieser einzelnen Phasen wahrhaft groß sind und mich darum immer wieder erschüttern, verpflichtet mich nicht, ihnen oder einer einzelnen anzugehören. So lebe ich in einer Ungewißheit, die mir eine Vorstufe erscheint, von der ich nicht zurücktreten kann, ohne an mir eine Beschneidung gerade dessen zuzulassen, was ich als Sprossen und Entfalten leisester Anfänge über die Begrenztheit meiner zu ihrer Zeit beglückenden früheren Zustände hinaus ansehe. Ich hafte somit zu einem Teil, ob aus Gewohnheit, Trägheit des Geistes oder aus Scheu vor Entscheidungen, die sich abermals als nicht endgültig erweisen werden, sei dahingestellt, an dem Alten, wobei der Grad der bloßen Äußerlichkeit oder der früheren inneren Verwachsenheit nicht bestimmt werden kann.

Was ich weiter zu sagen hätte, verschließe ich in mich, denn schon die Nötigung zur Vertiefung oder zum Eingehen darauf beim Lesen durch Sie wäre einer unzulässigen Beeinflussung vergleichbar, weil es so eindringlich vorgetragen werden müßte, als ob es überzeugen wollte. Ich glaube aber, daß alles Notwendige empfangen und als selbstverständlich hingenommen werden muß, glaube obendrein, daß das Wort ein elender Notbehelf, ein schäbiges Werkzeug ist und das eigentliche und letztliche Wissen wortlos ist und bleiben muß. Es ist dem Menschen gegeben als Kleingeld zur Bestreitung seiner Bedürftigkeit und maßt sich immer wieder die Ordnung absoluter Dinge an, ein irdischer Topf der Zeitlichkeit, der aus der Ewigkeit schöpfen möchte.

Schließlich mache ich kein Hehl aus dem Bewußtsein, mit all diesem nur das Ungefähre des zu Sagenden getroffen zu haben. Die Forderung des: „Erkenne dich selbst!“ ist vielleicht die allerhöchste und schwerste. Über sich aussagen wollen ist doch wohl allermeist das Wagnis einer Unmöglichkeit.

Mit herzlichen Grüßen bin ich

Ihr sehr ergebener E. Barlach

*Ernst Barlach an Johannes Schwartzkopff, 3.12.1932, Die Briefe 1888-1938 in zwei Bänden, Band II: Die Briefe 1925-1938, herausgegeben von Friedrich Droß, München: Piper 1969, Seite 335-338.*



## Zugänge und Interpretationen

### Theodor Däubler 1917

[Ernst Barlach](#) kann nur als Dramatiker erfaßt werden, wenn man ebenso auf seine Bildwerke wie auf seine Dichtungen eingeht. ... Da er kein [Rhapsode](#), kein [Lyriker](#), sondern [Dramatiker](#) ist, schuf er sich Gruppen, die Beziehungen von Menschen zu einander, Verkörperungen eines [Schicksals](#) darstellen. ... Die [griechische Tragödie](#) war Sonnengeschehen. ... In der [nordischen Nacht](#) wird man [hören](#). Im Dunkeln gewinnen die Stimmen, nicht an Stimmung, sondern an absolutem Wert. ... Gewiß, in Barlach ist noch viel [Naturalismus](#) vorhanden, aber trotzdem sind seine Figuren als Gesetzesvorschreiber für eignes Geschehen nur transzendent zu fassen. ... So eine Barlachsippe hockt dauernd in einem Nachtschoß ... Es gibt etwas [Biblisches](#) in Barlachs Wesen. Auch er spricht aus Bauern und Fischern. In seinen Dramen handeln jenseitige Gestalten, die durch verschiedene Menschen verteilt, diese auf unsichtbare Weise zur [Liebe](#) zwingen und zu [Kampf](#) anspornen, um selber offenbar zu werden. ... Barlachs Gestalten sagen immer etwas Deutsames; im Nebel fällt einem das Sprechen schwer, man stößt nur das Notwendigste hervor.

[Theodor Däubler](#), *Ernst Barlach als Dramatiker. Ansprache im Kunstsalon [Cassirer](#) 3. Dezember 1917*, in: Elmar Jansen (Hg.), *Ernst Barlach: Werk und Wirkung. Berichte, Gespräche und Erinnerungen*, Berlin: Union 1972, S. 109-116.

### Herbert Ihering 1918

[Barlach](#) erlebt den Begriff „[Drama](#)“ primitiv als etwas Neues, das keine Tradition und keine Geschichte hat. In seinen Szenen ist das Erstaunen eines Mannes, der entdeckt hat, daß man Menschen und Reden erfinden und diese zusammantun und in [Landschaft](#) und [Räume](#) setzen kann. Sein Werk hat den Augenaufschlag eines aufgeregten Urmenschen, der in halbawachen [Träumen](#) das göttliche Geheimnis der [Seele](#) ahnt und anhebt, sich und der [Welt](#) von dieser Ahnung Rechenschaft zu geben. Barlach schreibt gewissermaßen noch nicht Buchstaben, Worte und Sätze – er legt sich eine ungefüge, langsame Zeichensprache zurecht. Dieser Sprache fehlt es an den Möglichkeiten der Verkürzung und der Konzentrierung. Sie muß für jede Wiederholung das vollständige Bild in seiner ganzen Umständlichkeit wieder einsetzen. Ein anderer Eindruck: Barlachs Drama hat die Rede eines Menschen, der lange stumm war, und die [Sprache](#) erst fand, als er schon zu viel erlebt hatte. Nun muß er die Lasten von sich wälzen, und die Sprache, die für den seelischen Ausdruck erst am Ende einer langen [Entwicklung](#) befähigt ist, soll ihre ersten Laute sofort für die letzten seelischen Erfahrungen hergeben. Unter Barlachs Sprache verstehe ich dabei nicht nur die Ausdrucksweise seiner Gestalten, sondern den ganzen Bau seiner [Szenen](#), die [Situationen](#), die Schauplätze, die Bühnenanweisungen. Das Drama also in seiner Gesamtheit als Sprache und Verständigungsmittel.

[Herbert Ihering](#), *Ernst Barlach. Der arme Vetter (26.5.1918)*, in: ders., *Aktuelle [Dramaturgie](#)*, Berlin: Die Schmiede 1924, S. 100-102.

## Paul E. H. Lüth 1947

... Früh schon war er (sc. [Ernst Barlach](#)) empfänglich geworden für die in und hinter den Dingen wesenden Mächte, für die unnennbaren Quellen des Seins. Wie [Stefan George](#) in seinen Werken bis zum „Siebenten Ring“ bannt er sie als das „Es“. Er schreibt in seinem „Selbsterzählten Leben“:

„Es' kann kommen oder auch nicht, machten wir aus, wenn wir am taghellen Sommerabend im Bett lagen –,sieh du nach der Stubenseite, ich will die Wand bewachen', denn wir wußten bald, daß ‚Es' auch durch die Wände kam.“

Klarer wird, was gemeint ist, wenn wir von den Erschütterungen des neun- bis zwölf-jährigen Knaben lesen:

„Beim Streifen durchs Fuchsholz (gemeint ist der Fuchswald in [Ratzeburg](#)) aber fiel mir die Binde von den Augen, und ein Wesensteil des Waldes schlüpfte in einem ahnungslos gekommenen Nu durch die Lichtlöcher zu mir herein, die erste von ähnlichen Überwältigungen in dieser Zeit ..., das Bewußtwerden eines Dinges, eines Wirklichen ohne Darstellbarkeit – oder wenn ich es hätte sagen müssen, wie das Zwinkern eines wohlbekanntes Auges durch den Spalt des maigrünen Buchenblätterhimmels.“

Älter geworden, erlebt er ein Gleiches:

„Ein andermal stand ich an der Nordecke der Insel am großen See hinter dem Gymnasium bei einem ganz artig heranfahrenden Winde und erlebte im Augenblick des Zerfließens einer Welle ein ähnlich übermächtiges Gefaßtwerden. Dabei muß mir eine auffällige und ziemlich lächerliche Gebärde entfahren sein ...“

Wie diese Bekenntnisse zu werten sind, möge ein Zitat verdeutlichen. [Meister Eckehart](#) sagt in der Predigt über „Beati pauperes spiritu“:

„... aber in dem Durchbruch, da ich ledig stehn will im Willen Gottes, und ledig auch von diesem Gotteswillen, und aller seiner Werke, und Gottes selber – da bin ich mehr als alle Kreatur, da bin ich weder Gott noch Kreatur: ich bin, was ich war und was ich bleiben werde, jetzt und immerdar! Da erhalte ich einen Ruck, daß er mich emporbringt über alle Engel. In dem Ruck werd' ich so reich, daß Gott mir nicht genug sein kann, nach allem was er als Gott ist, nach allen seinen göttlichen Werken: denn ich empfahe in diesem Durchbruch, was ich und Gott gemeinsam sind. Da bin ich, was ich war, da nehme ich weder ab noch zu, denn ich bin da ein Unbewegliches, welches alle Dinge bewegt. Hier findet Gott keine Stätte mehr im Menschen, denn hier hat der Mensch seine Armut wieder errungen, was er ewiglich gewesen ist und immer bleiben wird.“

Gewiß ist Eckeharts Gotteserleben strukturmäßig verschieden von dem Barlachs, worauf wir noch zurückkommen werden – aber gleich ist die Begegnung mit dem Schicksal! Gleich ist die Erkenntnis, besser: die Innewerdung des eigenen Lebensgesetzes. Man könnte auf [Jakob Böhme](#) hinweisen, der mittels eines in einem Zinnteller reflektierten Sonnenstrahles einen Blick ins „centrum naturae“ tat – wovon es sich handelt, ist in allen Fällen dasselbe: um den Durchbruch des in der Ich-Form beschränkten Bewußtseins in die Form des nicht-ich-haften Selbst. Alles ist damit verändert, es wird nicht *etwas anderes* gesehen, sondern es wird anders, ganz *anders gesehen*. Der Mensch ist auf seine ureigenste Möglichkeit zurückgeworfen und erlebt diese als Wirklichkeit. Gleichgültig was der Anlaß war, ob ein ganz zufälliger im alltäglichen Leben, ob eine fruchtbare Lektüre, ob ein künstlerischer Genuß, eine Liebesbegegnung oder was immer es sein mag – das Erleben selbst hat religiösen Charakter. Ja, dieses Erleben macht letzten Endes das aus, was den eigentlichen Kern aller Religionen bildet, an welchem gemessen Riten, Dogmen und Kulte nur

einen Erstarrungsprozeß darstellen, einen rationalen Überbau über das an sich irrationale Grundgeschehen. Die Kunst aber, deren Wesen in diesem Erleben beschlossen ist, ist insofern stets religiös. Das war es denn auch, was [Richard Wagner](#) mit seinem bekannten Worte gemeint hat.

Die hierfür erforderliche Haltung ist die der Abgeschlossenheit. Bekanntlich hat Meister Eckehart der Abgeschlossenheit eine seiner tiefsten Predigten gewidmet. In ihr heißt es:

„Vollkommene Abgeschlossenheit kennt kein Absehen auf die Kreatur, kein Sichbeugen und kein Sicherheben, sie will weder darunter noch darüber sein, sie will nur auf sich selber ruhen, niemandem zu Liebe und niemandem zu Leide. Sie trachtet weder nach Gleichheit noch nach Ungleichheit mit irgendeinem anderen Wesen, sie will nicht dies oder das, sie will nur mit sich selber eins sein.“

Die Abgeschlossenheit ist nicht unbedingt Einsamkeit, sie ist vielmehr das Freiwerden unseres Selbst unter Überwindung der Ich-Sphäre. Das Ich ist wesentlich begrenzt, wie ja das Ichbewußtsein ein selektives ist (vgl. die „Enge des Bewußtseins“ der [Psychologie](#)). Das Selbst hingegen ist wesentlich unbegrenzt, soweit dies innerhalb der phänomenalen Welt möglich ist – [Hermann Graf Keyserling](#) hat es einmal wie folgt beschrieben:

„Es ist die überempirische einsame Einzigkeit im Grunde unseres Wesens, und diese ist dem Bewußtsein letzte Instanz, bis daß die Scheidewand nach oben zu durchbrochen und die einsame Einzigkeit zum Ausfallstore eines weiteren Transsubjektiven wird, welches dann hinter allen Äußerungen des persönlichen Menschen steht, durch diesen hindurchleuchtet und ihn inspiriert.“

Ernst Barlach war solch ein Abgeschiedener – nicht weil er sich in die Einsamkeit seines Ateliers am Insensee bei [Güstrow](#) zurückzog, nicht weil er die Menschen mied, wie das scheinen konnte: sondern weil er das seinem Wesen Ungemäße nie an sich herankommen ließ, weil er ungetrübt blieb von dem, was diesen Weg hätte stören können, den er mit der Rückkehr von seiner Rußlandreise begann und erst mit seinem Tode im Jahre 1938 beendete. Wer diese Abgeschlossenheit aber hat, der steht über allen Dingen, an den kann nichts herantreten, das nicht seinem Sinne gemäß wäre. So heißt es unter Anspielung auf eine bekannte Stelle bei Meister Eckehart in dem bereits zitierten Werke Keyserlings:

„Kann ich nur abgeschlossen sein – und wer sollte mich daran hindern? – dann ist das Weltall, welches ich als Geist auffassen und benötigen kann, mein ....“

Kommen wir wieder zu Barlach zurück. Was ist dieses „Es“, dessen geheimnisvolles Sein und Wirken schon dem Knaben gewiß ist? In seinem Drama „Die Sündflut“ (1924) läßt er Sem sagen:

„Gott ist nicht überall und Gott ist auch nicht alles. ... Er verbirgt sich hinter allem, und in allem sind schmale Spalten, durch die er scheint, scheint und blitzt. Ganz dünne, feine Spalten, so dünn, daß man sie nie wiederfindet, wenn man nur einmal den Kopf wendet. ... Ich seh' ihn oft durch die Spalten, aber es ist so seltsam geschwind, daß es klafft und wieder keine Fuge zu finden ist ...“

Und ergebnisreich für unsere Studie ist, was Calan, der schließlich seines Augenlichtes beraubte Widersacher Noahs, sagt. Wir lesen dort:

„Die Welt ist groß und Gott ist winziger als Nichts – ein Pünktchen, ein Glimmen; und alles fängt in ihm an, und alles hört in ihm auf. Er ist ohne Gestalt und Stimme. Nur Glut ist Gott, ein glimmendes Fünkchen, und alles entstürzt ihm, und alles kehrt in den Abgrund seiner Glut zurück. Er schafft und wird vom Geschaffenen neu geschaffen.“

Während Noah die statische Gottesauffassung des Durchschnittschristen vertritt, ist diejenige Calans dynamisch:

„Auch ich fahre dahin, woraus ich hervorgestürzt, auch an mir wächst Gott und wandelt sich weiter an mir zu Neuem – wie schön ist es, Noah, daß auch ich keine Gestalt mehr bin und nur noch Glut und Abgrund in Gott – schon sinke ich ihm zu – Er ist ich geworden und ich Er – Er mit meiner Nichtigkeit, ich mit seiner Herrlichkeit – ein *einziges* Eins ...“

Ist das Barlachs Gottesauffassung? Nicht ganz, werden wir einschränken müssen: Barlachs Gestalten erleben Gott jeweils nach dem Grade ihrer eigenen Lebensintensität. Gott steht eben jenseits aller menschlichen Erkenntnisse. Er steht ebenso jenseits von [Theismus](#) wie jenseits von [Pantheismus](#). Er ist größer als die allzu menschliche, pharisäische Auffassung Noahs – und er ist auch zu unterscheiden von der ekstatischen des Calan. Gott ist vom menschlichen Standpunkt aus gesehen schlechthin [paradox](#), deshalb sind auch die tiefsten Äußerungen über ihn – paradox, wie die der Awah in der „Sündflut“: „*Gott ist die große Stille – ich höre Gott ...*“

Wo ist Gott? Das ist die große Frage aller wesentlichen Menschen – und hier scheiden sie sich, denn die Antwort trennt sie unvermittelt, so wie die Frage sie zusammengeführt hat. Aber vielleicht kommt es für Barlach gar nicht so sehr auf die Antwort an, sondern nur auf die – viel zu wenig beachtete Frage selbst? Er hat die Menschen wie wenige durchschaut und weiß, daß ein jeder letztlich Gott nach seinem eigenen Lebensfluß bilden muß. Barlach will keine neuen Dogmen und keine neue Philosophie, Barlach will nur zeigen, daß es etwas gibt, das alles durchdringt und in allem wirkt. „Er will eine in Sachlichkeit, in Technik und Diesseitigkeit erstarrte Welt wieder an Gott erinnern. Welch ein Gesicht ein jeder seinem Gott gibt, ist seine Sache, wenn Gott nur Mut zum Leben gibt, wie Noah, oder Mut zum Sterben, wie Calan“ (G. [Lietz](#); S. 47)!

[Paul E. H. Lüth](#), *Abfall und Abenteuer. Über die Dichtung Ernst Barlachs*, in: *ders., Meditationen über Geist – Gestalt – Geschichte, Tübingen 1947*, S. 131-165, hier S. 157-161.

### Helmut Dohle 1957

Nach [Barlach](#) muß die Welt erlöst werden. Wie soll dies geschehen? An einem „toten Tag“ verblutet der namenlose „Gottessohn“ in der Abgeschiedenheit einer ärmlichen Hütte. Kule und Steißbart machen sich auf den „Botengängerweg“, damit die Welt weiß, was sie wissen. Offenbar finden ihre Worte kein Gehör bei den Menschen, denn der zweite „Gottessohn“, Hans Iver, wird wie ein „armer Vetter“ gehalten und geht unverrichteter Dinge in den Tod. Nun schickt Gott keinen seiner „Söhne“ mehr aus, sondern überläßt die Menschheit sich selbst. Der Weg führt in den Abgrund. Inmitten des Flüchtlingselends im „Findling“ keimt die Hoffnung. Der Weg wird sichtbar: Die Menschheit bedarf keiner Erlösung durch „Gottessöhne“. Sie sind den Menschen durch ihren Blick zum Himmel zu fremd geworden, zu wenig wesensverwandt geblieben. Die Welt kann nur erlöst werden, wenn jeder einzelne Mensch, bestrahlt von der Gnade Gottes, sich selbst erlöst von seinem triebhaften Ich. Das gute Beispiel von Frl. Isenbarn, Elise und Thomas muß auf die Mitmenschen weiterwirken und Frucht bringen. Der Mensch muß, wie [Lietz](#) sagt, ein „seliges und seligmachendes Glied der Gemeinschaft“ werden.

Barlach hat den Weg der Menschheit sichtbar gemacht bis zum drohenden Untergang. Er hat das Ziel, die vorurteilslose und mitfühlende Liebe, aufleuchten lassen. Und schließlich hat er uns die Wanderer selbst vor Augen geführt: die einsamen „Gottessöhne“ (Sohn, Iver), die Gottsucher, die um eine Auferstehung ringen (Frl. Isenbarn, Grude, Elise, Thomas), und die Menschen der bloßen Diesseitigkeit, die

nur „sie selbst“ sind (Frau Keferstein, „Frau Venus“ und ihr Anhang, Onkel Waldemar). ...

An dieser Stelle sei ein kurzer Rückblick auf den zweiten Abschnitt des Dramenzyklus erlaubt. Der blaue Boll hat sein „Fleisch“ überwunden. Nicht nur, daß er die böse Lust unterdrückte. Er ist über sein Körper-Sein hinausgewachsen. Sein Geist, das Erbe des göttlichen Vaters, hat die Oberhand behalten. Boll ist nicht mehr der asoziale Typ, der Einzelgänger, der außerhalb der Gemeinschaft steht wie Iver und der junge Sedemund. Sie sind Träumer und Phantasten. Ihre Seele „dunstet Sehnsucht, sie schafft keine Taten“. Boll aber übernimmt die Verantwortung für einen Mitmenschen. Es darf jedoch nicht übersehen werden, daß Grete für Boll nicht irgendein Mensch ist. Abgesehen von der Stimme des Blutes besteht bei Boll eine starke seelische Bindung an Grete. Der Sieg dieses echten Gefühls über den Trieb veranlaßt ihn, Grete unverseht nach Hause bringen zu lassen, zum Wohle für ihre Familie. Derjenige Mensch also, für den Boll verantwortlich zeichnet, steht in einem positiv-seelischen Verhältnis zu ihm.

Heinrich, Graf von Ratzeburg, geht einen Schritt weiter. Er opfert sein Leben für einen Mitmenschen. Jedoch könnten zwei egoistische Motive für seine Handlungsweise geltend gemacht werden. Zum ersten will er sich von der Schuld, die er durch die Zeugung des unehelichen Sohnes auf sich geladen hat, reinwaschen, denn dieser ist erst zum Räuber und Mordbrenner geworden, weil er sich um sein gräfliches Erbe betrogen sah und versuchte, sich seinen Anteil gewaltsam zu verschaffen. Zum anderen hegt der Graf eine geradezu zärtliche Liebe für seinen Sohn „Wölfchen“, die letzthin ausschlaggebend ist dafür, daß er ihn bei dem Tumult entkommen läßt, statt ihn zu zwingen, an seiner Seite seine Schandtaten zu sühnen.

Es besteht eine große Ähnlichkeit zwischen dem geläuterten Verhältnis Boll-Grete und der Beziehung Heinrich-Wolf.

Es ist unschwer zu erraten, was der Mensch – nach [Barlach](#) – tun muß, um die höchste Stufe der Vollendung zu erreichen. Er muß die Verantwortung für seinen Nächsten übernehmen und sie, wenn es sein muß, mit dem Leben bezahlen. Aber nicht nur für einen geliebten Menschen, sondern für jeden Fremden ohne Ansehen der Person oder des Standes. Das ist die höchste Forderung, die Barlach stellt.

Gelingt es nun in seinem letzten Drama einem Menschen, dieses Ziel zu erreichen, sich zu einer solchen „Gottähnlichkeit“ emporzuschwingen? Bricht wirklich eine „gute Zeit“ für die Menschheit an?

Jeder Mensch trägt die „gute“ und die „böse“ Zeit in sich. „Die Zeiten sind in uns, nicht wir in ihnen.“ Die „böse Zeit“ ist das Fleisch-Sein, die Erdgebundenheit des Menschen. Die „gute Zeit“ aber ist das Werden, das Streben nach dem höheren Leben.

*Helmut Dohle, Das Problem Barlach, 1957, S. 59 ff.; 95 f.*

### Paul Fechter 1957

Die „Sündflut“ ist formal wie sprachlich das Werk Barlachs, das mit schärfsten Linien einen Grundvorgang, vielleicht sogar *den* inneren Grundvorgang seiner Welt fest umrissen hinstellt, Gestaltung des ewigen Sinns ohne Umwege, im direkten Ausdruck. Ihr Gegenstück vom Irdischen her ist der „Blaue Boll“ von 1926, dessen Aufführung im [Berliner Staatstheater](#) 1930 die Reihe der Barlach-Inszenierungen sinnvoll und gewichtig abschloß. Die „Sündflut“ beschließt die Entwicklung, die beim „Toten Tag“ beginnt, der „Blaue Boll“ die vom „Armen Vetter“ und den „Echten Sedemunds“ her, die Linie des irdischen [Barocks](#), das mit seiner niedersächsischen Vitalität wie ein



Bild von [Brouwer](#) oder [Brueghel](#) einsetzt und langsam immer durchsichtiger, irrealer, jenseitiger wird, der Transzendenz Schritt für Schritt die Herrschaft überläßt, bis am Ende durch die Stimme der Menschen wieder Gott selbst zu sprechen und hinter dem Bilde des verwehenden Lebens alle Tiefen seiner Geheimnisse aufzureißen scheint.

[Paul Fechter](#), *Ernst Barlach* (1957), Gütersloh: Bertelsmann Lesering 1961, S. 102.

### Horst Wagner 1958

„**Die Sündflut**“, 1924 veröffentlicht, ist das fünfte von acht Dramen des Bildhauers, Graphikers und Dichters Ernst Barlach. Wie in allen seinen dramatischen Versuchen und wie im Grunde fast im gesamten bildnerischen Werk geht es auch hier um eine religiöse Botschaft: eine *neue Gottesvorstellung*, ein neues religiöses Erlebnis werden verkündigt.

„**Die Sündflut**“ ist also nicht einfach eine dramatische Formung und Erweiterung der alttestamentarischen Erzählung. Barlach benutzt vielmehr die alte Fabel nur, um sie und die mit ihr verbundene Gottesvorstellung in Frage zu stellen und dabei seinen eigenen religiösen Entwurf zur Sprache zu bringen.

Das Bemerkenswerte dieses Versuches und der eigentliche Wurf der „**Sündflut**“ liegt darin, daß das, was in Frage gestellt, ja was in Barlachs Absicht *ad absurdum* geführt wird, Bühnenrealität erhält: [Jehova](#) erscheint in Gestalt des „vornehmen Reisenden“ und des „Bettlers“ auf der Bühne und läßt sich ins Gespräch, in die Aktion ein. Die Partner dieses Gesprächs sind Noah, „Gottes Freund und Gottes Knecht“, und Calan, der „Gottes Feind“ genannt wird, der Kritiker und Provokateur, der Noahs Gott zum Machtkampf herausfordert und sich selbst zur Gottmächtigkeit zu steigern sucht. Der „Aussätzig“ wiederholt Calans Kritik und Absage an den Gott Jehova auf einer niedrigeren Stufe, weil hier der Haß der geschlagenen Kreatur nicht in einer neuen Gläubigkeit überwunden wird. ...

„**Die Sündflut**“ gipfelt in der letzten Szene, in der Calan gegen Noahs Glauben an den „unwandelbaren“ Gott seine *neue Gottesschau* verkündet:

CALAN. Als die Ratten meine Augen aus den Höhlen rissen, Noah, bin ich sehend geworden. Ich ertrage den Anblick Gottes, ich sehe Gott ...

NOAH. Ach Calan, was siehst du – Gott ist mein Hirt, mir wird nichts mangeln. Er wird mich durch die Flut führen und mich retten vom Verderben.

CALAN. Das ist der Gott der Fluten und des Fleisches, das ist der Gott, von dem es heißt, die Welt ist winziger als Nichts und Gott ist Alles. Ich aber sehe *den andern Gott*, von dem es heißen soll, die Welt ist groß, und Gott ist winziger als Nichts – ein Pünktchen, ein Glimmen, und Alles fängt in ihm an, und Alles hört in ihm auf. Er ist ohne Gestalt und Stimme ... Alles entstürzt ihm, und Alles kehrt in den Abgrund seiner Glut zurück. Er schafft und wird vom Geschaffenen neu geschaffen ... auch ich fahre dahin, woraus ich hervorgeht, auch an mir wächst Gott und wandelt sich weiter mit mir zu Neuem – wie schön ist es, Noah, daß auch ich keine Gestalt mehr bin und nur noch Glut und Abgrund in Gott – schon sinke ich ihm zu – Er ist ich geworden und ich Er – Er mit meiner Niedrigkeit, ich mit seiner Herrlichkeit – ein einziges Eins.

Calan erhebt sich in seinem Untergang endgültig über Noah.

Über dem „unwandelbaren“ Gott [Jehova](#) des Alten Testaments erscheint der Gott, der „schafft und ... vom Geschaffenen neu geschaffen“ wird, der ewig werdende, zu dessen Wesen, dessen ideologischer Notwendigkeit die Vermittlung des Zeitlichen, der Schöpfung gehört, die seine Phase ist.

Die Vorstellung einer im Weltprozeß sich wandelnden und verwirklichenden Gottheit, die sich aus der deutschen [Mystik](#) herleitet und von der romantischen Philosophie neu aufgenommen wurde, tritt nach der Jahrhundertwende vielfach wieder zutage. Barlach begegnete ihr in Volkers<sup>4</sup> Schrift „[Siderische Geburt](#)“, in der altes gnostisch-theosophisches Gedankengut zur prophetischen Verkündigung einer „neuen überpersönlichen Religion“ aufgenommen wurde. Hier ist die Vorstellung eines grenzenlosen Prozesses der Weltrealisierung ausgeprägt, der durch den Abfall Gottes von sich selbst zu ewig neuer Steigerung bewegt wird.

Für Barlach hat diese Vorstellung einer *creatio continua*, die er „Werden“ nennt, zentrale Bedeutung. „Unser Leben ist ein Strom des Werdens, und kein Ziel als immer neues Werden ... – ewiges Werden“, heißt es im „[Blauen Boll](#)“. „Werden“ ist aber nicht allein dieser unablässige, anonyme Prozeß kosmischer Natur, in dem die Individuation aufgegangen ist, sondern es ist für die Helden Barlachs zugleich gebunden an einen Akt personaler Entscheidung im Sinne der Selbstverwirklichung – „Boll will“ –, Sache des „Leidens und Kämpfens“ („[Der blaue Boll](#)“). Barlachs Helden wollen als Werdende in ihre „wahre Wirklichkeit“ („[Die gute Zeit](#)“), zu ihrem „eigentlichen Ich“ („[Die echten Sedemunds](#)“), ihrem göttlichen Selbst gelangen: „Jener, der du als Vollendeter sein würdest, der sei dein Herr, und als der, der du bist, diene ihm so lange, bis du zu ihm hinaufgedrungen bist“ („[Der Graf von Ratzeburg](#)“). Sie werden durch die positive Unzufriedenheit mit sich selbst, getrieben, die im „[Armen Vetter](#)“ einen äußersten Ausdruck im Selbstmord Ivers findet. Der Werdende nimmt Verantwortung für sich und andere auf sich; darum erscheint das stellvertretende Opfer für den anderen in den beiden letzten Dramen Barlachs als die höchste Form des Werdens (Celestine in „[Die gute Zeit](#)“, Heinrich in „[Der Graf von Ratzeburg](#)“).

Von hier aus wird die negative Kennzeichnung des „frommen“ Noah ganz deutlich. Frommsein hat mit „Werden“ nichts zu tun. „Ich war lange genug fromm, jetzt heißt es im Ernst wirklich werden“, sagt Celestine in „[Die gute Zeit](#)“, und im „[Seespeck](#)“-Fragment heißt es „Die Frommen müssen ja faul werden“. So verdammt Calan den „Frieden“ und die „fromme Zufriedenheit“ Noahs, der seine Erwählung in naiver Selbstgerechtigkeit als etwas Selbstverständliches hinnimmt, während Barlachs Helden, sich selbst bis in die Wurzel ihrer Existenz verdächtig werden. Sein „Plappern über Gott“, von dem er „unvernünftig oft“ spricht, wird getadelt, ja Gott selbst wiederholt Calans Kritik an Noahs anthropomorpher Gottesvorstellung: „Willst du deine Maße in seine Hände legen?“ Daß Noah die Schändung des Hirten „händeringend“ zu-

---

<sup>4</sup> Barlach, der von sich bekannt hat, zum Christentum keine innere Verbindung mehr zu besitzen, neigte Zeit seines Lebens zu metaphysischen Spekulationen, die deutlich in seine Dramen eingegangen sind. Es erhebt sich die Frage nach der ideengeschichtlichen Verwurzelung dieser Spekulationen etwa in der Mystik [Jakob Böhmes](#), dessen Werke sich in Barlachs Güstrower Privatbibliothek mit den Spuren (zahlreichen Bleistiftnotizen) emsiger Lektürebenebenutzung befanden. Wesentlich nachhaltiger scheint jedoch der Einfluß einer anderen spekulativen Schrift gewesen zu sein, die [Erich Gutkind](#) (Mitglied des Potsdamer [Forte-Kreises](#) wie [Theodor Däubler](#)) 1910 unter dem Pseudonym „Volker“ veröffentlichte: „[Siderische Geburt](#). Seraphische Wanderung vom Tode der Welt zur Taufe der Tat“. Barlach ist nicht nur in seinen „Güstrower Fragmenten“ auf dieses Buch eingegangen, sondern hat auch in einem Brief vom März 1913 ausdrücklich betont: „Ich würde Ihnen gern ein Buch schicken, mit dem ich mich kürzlich intensiv beschäftigt habe, Volker, ‚Siderische Geburt‘ [...] mir scheint das Werk in mehr als einem Betracht außerordentlich, ja, bisweilen prophetisch-großartig“ (B I, 411). Diese Schrift, „in der altes gnostisch-theosophisches Gedankengut zur prophetischen Verkündigung einer ‚neuen überpersönlichen Religion‘ aufgenommen wurde“, bezeichnet also eine der Wurzeln dessen, was man in der Forschung als Barlachs „Mystik“ beschreibt. Es handelt sich um einen sehr komplexen, keineswegs klar abzuschätzenden Sachverhalt, der als Bedingung von Barlachs dramatischem Schaffen ins Spiel kommt. Der Eklektizismus und die Verworrenheit dieser „Mystik“ wirft einen Schatten über Barlachs Dramenwerk, der sich als ideologische Hypothek bezeichnen ließe. (Manfred Durzak, *Das expressionistische Drama. Ernst Barlach – Ernst Toller – Fritz von Unruh*, München: Nymphenburger Verlagshandlung 1979, S. 27-28.)

läßt, muß als extreme Gegenposition zum Opfer erscheinen. Noah wagt, seinen Willen nicht zu brauchen, und wirft seine Verantwortung auf Gott. Seine fromme Sicherheit ist nicht legitim. Es ist kennzeichnend, wie er sich vor dem Geschrei des Hirten die Ohren, beim Anblick des verstümmelten Calan die Augen zuhält und wie er auch Awah angesichts des Hirten zuruft: „Sieh nicht hin.“ Dagegen deutet Calans „Höre, was dein Gott dir zu hören gibt“ bereits auf den „**Grafen von Ratzeburg**“ vor: „Wer Kinder hat, muß sie schreien hören lernen.“ Hier wird eine neue Frömmigkeit sichtbar, die die abgründigen Tatsachen des Leidens und des Bösen schmerzvoll erkennt und erfährt und die dennoch die Absurdität des zeitlichen Seins im Glauben an die All-Göttlichkeit der Schöpfung gegen alle Zweifel durchzustehen aufgefordert ist.

Barlach äußerte über die „Sündflut“, er habe nichts als den Nachweis im Schilde geführt, daß die alte Fabel „schlechterdings absurd“ sei – die Fabel vom Gott, der „sein Geschöpf für des Geschöpfes Fehler strafft“. Die Theodizee der „**Sündflut**“ kann nicht mit Berufung auf den absurden Gott Jehova erfolgen, jenen Gott, dem die eigene Theodizee nicht mehr gelingt („Pfuscheri, Pfuscheri, schreit die Welt mir entgegen“) und der die Problematik der Theodizee nur selbst noch potenziert. Jehova, der ja tatsächlich „mit der echten Aura des Numinosen“ (Klaus Ziegler) erscheint, wird zum dialektischen Widerstand für eine neue Theodizee, die ihn, der sich selbst *ad absurdum* führt, transzendieren muß in Richtung auf den werdenden Gott, von dem Calans Schlußworte künden: „alles entstürzt ihm, und alles kehrt in den Abgrund seiner Glut zurück. Er schafft und wird vom Geschaffenen neu geschaffen.“

Es ist also die Vorstellung des „Werdens“, der *creatio continua*, von der aus eine Theodizee allein noch möglich erscheint, indem die unauflösbaren Disharmonien des zeitlichen Seins, das nur als Stufe und Phase des unendlichen Schöpfungsprozesses gedeutet wird, sich im Hinblick auf eine letzte, unfaßbare Harmonie des Geschehens als gegenstandslos erweisen. Böse und gut, Begriffe von zeitlicher Geltung, werden metaphysisch belanglos. In diesem Sinne äußert Barlach über die „**Sündflut**“: „Vermag er [der Mensch] sich bessere Begriffe [als gut und böse] zu bilden, ‘übermenschlichere Zwecke’, etwa eine Erhabenheit, Seligkeit (‘Freude ist die große Feder’) so verschwindet beides.“

Das eigentümliche Paradoxon im Entwurf der „Sündflut“ wurde bereits angedeutet: die für die theologische Auseinandersetzung so fruchtbare Bühnenpersonifizierung Jehovas, des „absurden“ Gottes, der Manifestation einer in ihrer Art wohl großartigen, aber begrenzten menschlichen Gottesvorstellung. Barlach nennt ihn in einem Brief einen „Menschengott ... das Größte, was Menschen geschöpft haben, eine Anschauung, die wandelbar ist ... Solch ein Gott ist kein Gott“, könne „in Wirklichkeit ... überhaupt nicht zuständig sein“. Jehova erscheint in diesen Selbstdeutungen zunächst also als eine theologische Fiktion, die als dialektischer Widerstand Barlachs neuen religiösen Entwurf ermöglicht. Es ist nun aber höchst interessant zu sehen, wie dieser Gott Jehova in Barlachs deutender Spekulation über sein Drama denn doch etwas wie Realität behält. Barlach nennt ihn „eine Gestalt, die leidet und kämpft“, einen „Vizekönig im Sein ... Schöpferisch auch er in seiner Absurdität und einbegriffen in das Wesen, dessen Wirklichkeit zu ermessen das Werkzeug des Menschen, ‘Kopf und Gefühl’, nicht ausreichen“. Diese Spekulation ordnet Jehova also als Gestalt in die unendliche Hierarchie des „Werdens“ ein, und es wird deutlich, welche umfassende Bedeutung einer solchen Vorstellung innerhalb der religiösen Gedankenwelt Barlachs zukommt, dem „die christliche Heilslehre ... eine immer geringer werdende Notwendigkeit seelischen Besitzes“ wurde.

Nach dieser inhaltlichen Betrachtung der „**Sündflut**“ wird es notwendig, die Schlußworte Calans auch in formaler Hinsicht nach ihrer Funktion im Ganzen des Dramas, zu betrachten. Wir müssen sie als einen „Kommentar“ bezeichnen, da sie nicht als

Konsequenz eines szenisch-dialogischen Ablaufs verstanden werden können, sondern davon ganz unabhängig in der Form einer Verkündigung die Summe dessen ziehen, worauf das Drama eigentlich angelegt ist.

Es ist besonders aufschlußreich, dem Phänomen des „Schlußkommentars“ auch bei den anderen Dramen nachzugehen – er fehlt in keinem und ist immer nur das letzte Glied einer die Stücke durchziehenden Kommentarfolge –, da von hier aus am ehesten eine Analyse der eigentümlichen Struktur dieser dramatischen Versuche möglich wird.

In Barlachs erstem Drama „**Der tote Tag**“ kommentiert der Gnom Steißbart: „Alle haben ihr bestes Blut von einem unsichtbaren Vater. Sonderbar ist nur, daß der Mensch nicht lernen will, daß sein Vater Gott ist.“ In der vorletzten Szene des „**Armen Veters**“ heißt es von der inneren Verwandlung des Fräuleins Isenbarn, „Du willst vom toten Leben in den höheren Tod hinauf“, und zuletzt, sie sei „Magd eines hohen Herrn“ geworden: „Der hohe Herr war ihr eigener hoher Sinn – und dem dient sie als Nonne – ja, ihr Kloster ist die Welt, ihr Leben – als Gleichnis“. Am Ende der „**Echten Sedemunds**“ verkündet Grude die neue Zeit, in der „alles gründlich anders“ werden wird. Im „**Findling**“ wird zuletzt das Erlösungsgeschehen durch den „Steinklopfer“, den „Murmeln“ und den „Tenor“ kommentiert. Der „Herr“ selbst äußert sich am Schluß des „**Blauen Boll**“ über das „Werden“ des verwandelten Gutsbesitzers Boll: „Sie müssen, Boll muß Boll gebären ... Leiden und Kämpfen, lieber Herr, sind die Organe des Werdens ... Boll wird durch Boll – und Werden, Herr, Werden vollzieht sich unzeitig, und Weile ist nur sein blöder Schein.“ Celestine interpretiert ihren eigenen Opfertod am Kreuz am Ende der „**Guten Zeit**“ folgendermaßen: „Das unzählige Gewimmel der Sterne empfängt mich in seiner Herrlichkeit, die wohl den sehenden Augen, nicht aber dem schauenden Blick entrückt ist, die Schuld ist gelöscht, die mir die Erde gegeben hat. Die schlechte Wirklichkeit wird vor der guten Wirklichkeit weichen“; schon zuvor wurde versteckt angedeutet, daß es sich bei ihrem Opfertod um „Erhebung, höchste Steigerung, Vollendung – ja förmlich Verklärung“ handelt. Im „**Grafen von Ratzeburg**“ schließlich kündigt Heinrich zuletzt von dem „Wissen über alles Wissen“, das „alles Sein ausmacht“ und „sich selbst (gehört), gleich als ob es sich selbst geschaffen hätte“; „ich habe keinen Gott, aber Gott hat mich ... mein Gehorsam ... verschwindet und schwimmt gleich deinem im Meer seiner grenzenlosen Gewißheit“.

Schon diese Zitate, für sich allein betrachtet, verdeutlichen das innere Anliegen, das den bildenden Künstler Barlach zum Drama trieb: Nachricht zu geben von einer höheren, geistig-göttlichen Abstammung des Menschen; von einem „Wissen über allem Wissen“, dem, was „hinter der Zunge und hinter den Worten“ anfängt („**Der Findling**“), ahnungsvoll zu künden; und im „Werden“ seiner Helden („**Der arme Vetter**“: „hinauf, hinüber, trotz sich – über sich“) Beispiele einer höchsten Selbstverwirklichung des Menschen zu geben.

Diese Schlußkommentare machen aber zugleich unmittelbar die Schwierigkeit einsichtig, vor der der „Dramatiker“ Barlach steht. Denn die von uns skizzierten Gehalte liegen ihrer Natur nach jenseits der dramatischen Welt, sind trans-dramatisch. Der Held, der sich als „Werdender“ über sich selbst in eine höchste Wirklichkeit hinaushebt, trägt alle Spannung in sich. Er hat den Anruf seines transzendentalen Selbst als ein unmittelbares „Sollen“ erfahren. Der einzige Kontrahent in dem inneren Ringen, in dem das Sollen zum Wollen werden soll, ist sein niedereres Ich, die „Zeitgestalt“. Was Barlachs Helden bewegt, ist in einem Kommentar [Werfels](#) zu seiner magischen Trilogie „Spiegelmensch“ präzise formuliert:

*Das menschliche Ich umspannt als seine stärksten Gegensätze zwei Personen (bei Barlach: „Hälften“, „Doppelgänger“): Seins-Ich und Schein-Ich oder*



*Spiegel-Ich. – Seins-Ich verzehrt sich nach der absoluten, vollkommenen, nicht mehr anzweifelbaren Wirklichkeit, Schein-Ich verführt ununterbrochen zum Genuß der Spiegelwirklichkeit, zu jener Wirklichkeit (Unwirklichkeit), die nichts anderes ist, als der eitle Selbst- und Geltungsgenuß des Menschen in seiner Umwelt.*

Barlach hat das Unzureichende der dramatischen Form zur Darstellung dieses inneren Geschehens im Grunde deutlich gesehen. Er äußert zu seinem „**Blauen Boll**“, das „Geschehen“, das „Werden“ sei „als dunkle Gewalt schaltend und gestaltend im Hintergrund der Vorgänge gedacht“. „Was so unfäßbar ist, kann man nur als Selbstverständlichkeit hinnehmen wie Sonnenauf- und -niedergang. Daß das Sollen zum Wollen wird, ist durch Motivierungen ebensowenig begreiflich zu machen, wie ohne sie. Man mag sie wahrnehmen gleichsam als Wegemarken des Geschehens, mehr sollen sie nicht vorstellen.“

Hinter dem Horizont der Szene also erst liegt der des wahren „Geschehens“. Diese beiden Ebenen – Szene und Jenseits-der-Szene, Bühnenvorgänge und „Hintergrund“ – in Bezug zu bringen, ist das Grundproblem der Barlachschen Dramatik. Alle formalen Phänomene ergeben sich hieraus.

Das „unfaßbare“ Werden kann sich nicht in einer faßbaren Verknüpfung der Vorgänge ausdrücken. Es bedarf des Kommentars, der es als stattfindend anzeigt. Im „**Blauen Boll**“ heißt es zum Beispiel direkt: „Es bereitet sich unmerklich im Dunkel des persönlichen Erlebens manches Geschehen vor.“ Vom Beginn der Wandlung Bolls wird als von einer „Selbstvergeßlichkeit“ gesprochen, und sofort kommentiert der Bürgermeister diesen Begriff: „Sollte man sich nicht vorsichtig der Frage nähern und meinen, daß der verlorene, sozusagen der bisherige Herr Boll der falsche, dagegen der jetzige und neue, neugefundene Herr Boll der wahre Boll wäre?“ Boll selbst gibt von den Stationen seiner Wandlung, seines „Werdens“ in ständigen Kommentaren Nachricht: „Bin ich schon so ein anderer, daß ich meine eigene Frau nicht wiedererkenne?“ Oder: „Bolls Geburt und turmhohe Veränderung steht vor der Tür.“ Den Vollzug der Verwandlung Bolls kommentiert zuletzt der „Herr“ (von dem es ebenfalls in einem Kommentar heißt, er sei „der Herrgott selbst, einfach als pilgernder Mensch“, „eine schwache, kaum wahrnehmbare Abschattung Gottes“): „Boll hat mit Boll gerungen und er, der andere, der neue, hat sich behauptet. ... Boll muß Boll gebären ... Boll wird durch Boll.“ Diesen Kommentaren über das Werden Bolls entsprechen in der „Sündflut“ strukturell Calans Kommentare über seine Abstammung vom „größeren Gott“.

Unmittelbar an den Schlußkommentar der „Sündflut“ erinnern im „Blauen Boll“ die Kommentare, die dem „Werden“ selbst gewidmet sind, etwa „Unser Sein ... ist nichts als eine Quelle, aber unser Leben ein Strom des Werdens, und kein Ziel als immer neues Werden ... ewiges Werden! Heute ist nur ein schäbiges Morgen, morgen ist abgetan von Übermorgen.“ Unbezogen und isoliert stehen diese Kommentare innerhalb der szenisch-dialogischen Zusammenhänge, deren Folge sie beliebig aufheben, um eine wesentliche Wirklichkeit in den letzten Endes unwesentlichen Vordergrund des Bühnenvorgangs zu rücken. Helmut Krapp hat diesen Tatbestand bündig so formuliert: „Die Sprache stanzt den Sinn in die Szene.“

Ein weiteres Mittel in dem Versuch, eine Beziehung zwischen Vordergrunds- und Hintergrundebene, zwischen Spiel und Sinn herzustellen, ist die eigentümliche, skurrile **Surrogat**-Symbolik Barlachs. Man muß hier von Ersatzmitteln sprechen, weil diese „Symbole“ wiederum nur Elemente eines Kommentars sind, ohne den sie schlechterdings nichts bedeuten. In den „**Echten Sedemunds**“ beispielsweise ist ständig vom „Löwen“ die Rede, und die Jagd nach einem angeblich entsprungenen Zirkuslöwen ist auch das Vehikel der äußeren szenischen Bewegung. Ein Schlüssel



zum Verständnis des Surrogat-Symbols „Löwe“ ist die Bemerkung, daß jeder ein „Doppelgänger“ sei. Gemeint sind, um die Begriffe [Werfels](#) zu gebrauchen, Schein-Ich und Seins-Ich. Diese Vorstellung, im Bild vom Doppelgänger schon gleichnishaft gefaßt, wird durch den Löwen nachträglich weiter bebildert. „Wir haben alle einen unhörbar brüllenden Löwen hinterm Rücken ... Wir sind eben immer zwei, der Löwe hinter mir ist auch ein Stück von mir, eine Art eigentliches Ich.“ Es ist ganz deutlich, daß das Surrogat-Symbol nur für den Kommentar erfunden wurde und daß ihm, das zunächst ohne jede symbolische Aussagekraft ist, erst im Kommentar die gewollte Bedeutung zugesprochen wird. „Löwe“ bedeutet hinfort im Dialog soviel wie eigentliches Ich, Gewissen, ja das Göttliche selbst, das den Menschen, indem es ihn „frißt“, „zum Teil seiner Majestät“ macht. Auch das Bild vom Fressen wird nun kommentiert: das „wahre Leben“ ist ein „Freßprozeß, ein Verwandlungs- und Verdauungswunder“. Diese merkwürdige Surrogat-Symbolik gibt den Figuren überhaupt erst die Möglichkeit, andeutungsweise von ihrer inneren Lage zu sprechen, über die Station ihrer Wandlung Auskunft zu geben: „Ich höre ihn schon brüllen“, „Mich hat er im Rachen und beißt, und man weiß nicht, bin ich noch ich oder schon er?“ (Vgl. Boll: „Bin ich schon so ein anderer, daß ich meine eigene Frau nicht wiedererkenne?“)

Ein anderes Beispiel für das Surrogat-Symbol ist das „Satanshinterviertel“, das durch die Gespräche im „[Blauen Boll](#)“ geistert, bis ihm endlich im vierten Bild im Kommentar seine Bedeutung übergestülpt wird: „Da ist übrigens wieder mal ein Beispiel auf die Beine gebracht – das Wachsen und Werden sucht sich seltsame Wege ... Sehen Sie: was ist heute aus dem Bein geworden – bin ich nicht ein passabler Zeitgenosse, gewachsen aus einem Satanshinterviertel? Werden, das ist die Losung! ... alle sind auf gleichen Wegen des Werdens und laufen dem Besseren zu, selbst auf Teufelsbeinen.“

Der Kommentar ist vor dem Surrogat-Symbol da, aber er bedarf seiner, um die abstrakte Vorstellung „Werden“ in einem Bild zu konkretisieren. Charakteristisch für das Barlachsche Surrogat-Symbol ist nun aber, daß es, obwohl deutlich nur für den Bedeutungszusammenhang eines bestimmten Kommentars erfunden, ein phänomenales Eigenleben im szenischen Vorgang annimmt. So trägt der „Herr“ im „[Blauen Boll](#)“ das zu kurze Bein mit dem „Satanshinterviertel“, und ähnlich findet in den „[Echten Sedemunds](#)“ die groteske Jagd nach dem Löwen statt, der, im Gegensatz zu dem „guten, wahren, einzigen“ Löwen („eentliches Ich“), die Angst des Philisters vor dem bürgerlichen Skandal allegorisiert.

Wie das Surrogat-Symbol, so gibt es im Barlachschen Drama auch den surrogativ-symbolischen Vorgang. Ein groteskes Beispiel hierfür findet sich im „[Toten Tag](#)“. Der Gnom Steißbart, dem die Aufgabe zugeordnet ist, den Sohn auf seine Abkunft vom Geist-Vater hinzuweisen, behauptet, sein eigener Vater hätte auffahren können, und fährt zur Decke auf. In einem Gespräch von abstruser Umständlichkeit macht er dem Sohn deutlich, daß er „niemals so, aber vielleicht anders“ auffahren, d. h. zu seinem Geist-Vater, Gott, gelangen könne: „Das Leibhaftige macht's nicht, am Geist muß es haften.“ Die Struktur ist hier in dem frühen „[Toten Tag](#)“ schon die gleiche wie etwa beim „Satanshinterviertel“ im „[Blauen Boll](#)“ und wie letzten Endes noch im „[Grafen von Ratzeburg](#)“, wo das Gespenst Bendix aus Heinrichs Adern trinkt und nach der Anweisung „gebläht und voller Leben, voll, feurig und stark“ wird. Das Surrogat-Symbol wird in die Bühnenvorgänge verflochten, ein Verfahren, das man als pseudo-symbolische Konkretion bezeichnen möchte. Sie führt mit zu der für das Barlachsche Drama so charakteristischen Entwirklichung der szenischen Realität.

In gleicher Richtung wirkt, wie wir sahen, der Kommentar, der nicht als Teil eines dramatischen Dialogs in den szenischen Ablauf integriert ist und in einem funktionellen Zusammenhang damit steht, sondern der eine wesentliche Wirklichkeit in das

Vordergründige des szenischen Vorgangs rücken soll. In dieser Funktion strebt er, vergleichbar mit der Gebärde der Barlachschen Plastik, zu einem eigenen Ausdruckswert. Awahs **Sündflutvision** zum Beispiel (in der zweiten Szene des vierten Teils unseres Stückes) versucht zugleich in einer Art direkter Übertragung etwas von der Vorstellung des zyklischen „Werdens“, des ewig schöpferisch-göttlichen Kreisens zu vermitteln. Zusätzlich noch lautet hier die Szenenanweisung „Sie ahmt die Bewegung von Wellen mit den Händen nach“, so daß man sich unmittelbar an einen Ausdruckstanz der zeitgenössischen Mary-Wigman-Schule erinnert fühlt:

*Schwere schleicht auf leichten Füßen, hört ein Wort und wirft den Schwall der ewig leichten Herrlichkeit ans Herz.*

Dieser Satz enthält alle Merkmale der Stilisierung, die den Kommentar zu einer selbständigen Ausdrucksgebärde aufhört und die schließlich – besonders deutlich im „**Findling**“, in der „**Guten Zeit**“ und im „**Grafen von Ratzeburg**“ – die Sprache auch im Nebensächlichen ergreift. Diese Merkmale sind ein Vorherrschen der Substantive, die allen Sinn auf sich versammeln und deren sprachliche Beziehung zueinander durch Reihung und komplizierte Fügung oft fast gänzlich verschleiert wird; eine Tendenz zur Substantivierung von Adjektiven und Verben, insbesondere zur Abstrakta-Bildung auf -ung, -heit und -keit und schließlich die Alliteration, die besonders im „**Findling**“ oft über die Grenze des Erträglichen getrieben wird.

Alle aufgeführten Merkmale finden sich in folgendem Beispiel aus dem „**Findling**“:

*Man muß wissen, der Wuttanz ist seine tägliche Betäubung – und wenn nicht Wut, so doch die Wonne der Unwürde, Schaugepränge und Schwelgerei in Beschämung seiner und meiner Unschönheit.*

Der Sinn ist in diesem Geschiebe der Stabungen und Abstrakten auch beim Lesen nur noch mühsam zu greifen. Auch im „**Grafen von Ratzeburg**“ herrscht die Alliteration („Verdoppele die Dürre meiner täglichen zwei Datteln“, „Sag mir, du Wissender, ob solcher Weg des weitem Wanderns lohnt“) und verbindet sich mit Substantivierungen und Abstrakta-Bildungen zu Fügungen wie „Greift auch den Schuldigen an seiner Schuld, legt eure Hände auch auf den Schürer seiner brandigen Bescholtenheit“, in denen die Sprachgebärde das Vermögen des Hörers derartig beansprucht, daß er den Sinn kaum noch vollziehen kann. Diese Stilisierung hat ihre besondere Funktion in jenen Kommentaren, in denen die Summe des Stückes gezogen wird:

*Diese Lust bequemt sich keines Wortes und keines Horchern auf den Ruf über Strom und Eis und keines GeheiBes, das anderes heischt als die wahre Gewißheit, die da leise spricht wie die Unhörbarkeit meines eigenen Sinnes.*

Hier wird die Sprache selbst Gebärde und bekommt, indem sie den Hörer in einen Zustand der Ergriffenheit und Entrückung zu versetzen sucht, eine Funktion beschwörender Verweisung auf jenen Gehalt, der sich als ein trans-dramatischer und transzendenter schlechterdings nicht im dramatischen Gebilde versinnlichen läßt. Es ist eine genaue Entsprechung zur Gebärde der Barlachschen Plastik, denn auch diese Gebärde sucht über das plastische Gebilde hinaus auf einen trans-plastischen Gehalt zu verweisen.

Noch auf ein letztes Phänomen muß hingewiesen werden, das mit dem eben Ausgeführten eng zusammenhängt. Wo die Sprache als Kommentar und Gebärde über die Szene hinausweist, anstatt sie als dramatische Szene zu konstituieren, löst sich das Wort vom Sprechenden ab. Die Sprache steht als ein selbständiges Medium über den Figuren, gehört ihnen nicht als autonomen dramatischen Gestalten an, sondern wird durch sie hindurchgesprochen. So wird es zuletzt beliebig, wer den Kommentar spricht. Wie Spruchbänder lassen sich die Kommentare oft von den Figuren ablösen und zusammenfügen. Im „**Findling**“ und in der „**Guten Zeit**“ wird dies besonders deutlich, und es läßt sich hier ebenso wie im „**Grafen von Ratzeburg**“ zeigen, daß – was

nur eine Folge der Verselbständigung des Sprachmediums ist –, der Dialog zu einer gleichmäßigen Sprachhöhe und -stilisierung bei allen Figuren hinstrebt.

Für die „**Sündflut**“ gelten die Merkmale, die hier im Blick auf das gesamte dramatische Werk Barlachs gekennzeichnet wurden, nur in einer Auswahl. So fehlt beispielsweise das Surrogat-Symbol. Es hat in diesem zeitlosen alttestamentarischen Raum mit seinen übernatürlichen Personen, der von vornherein nicht – wie im „**Blauen Boll**“ und den „**Echten Sedemunds**“ – ein Raum alltäglicher Wirklichkeit ist, der erst geöffnet werden müßte, keine Aufgabe. Tatsächlich gelingt in diesem Raum ein Zusammenhang von Handlung und – in der Trias Gott-Noah-Calan – eine in gewissem Sinn dramatische Konstellation, die die „**Sündflut**“ vor den anderen Dramen Barlachs auszeichnet. Die Struktur ist jedoch im Grunde nicht verändert. Denn ebenso wie der triviale Alltagsraum im „**Armen Vetter**“, in den „**Echten Sedemunds**“ und im „**Blauen Boll**“ bleibt der Handlungsraum der „**Sündflut**“ Vordergrund vor einem Hintergrund der Eigentlichkeit, auf den nur wieder im Kommentar verwiesen werden kann: in Calans Kommentaren vom „größeren Gott“, in Awahs „eurhythmischer“ Vision vom Werden der „ewigen Herrlichkeit“ und vor allem in Calans Schlußkommentar. Calans Wandlung zu restloser Selbsthingabe ist auch hier „durch Motivierungen ebensowenig begreiflich zu machen wie ohne sie“, und seine Schlußworte, auf die hin alles angelegt ist, können allein als die ekstatische Verkündigung, die sie sind, nicht als Konsequenz des Geschehens begriffen werden.

Alle Eigentümlichkeiten, die wir, ausgehend vom Schlußkommentar der „**Sündflut**“, als kennzeichnend für Barlachs dramatische Form herausgestellt haben – den Kommentar, die Surrogat-Symbolik, die Stilisierung der Sprache und ihre Ablösbarkeit vom Sprechenden, lassen sich auf eine gemeinsame Grundstruktur zurückführen: die innere Aufhebung der Form als einer die Einzelelemente in sich integrierenden Ganzheit – und damit des eigentlichen Elements des Dramatischen. Die Integration des einzelnen zum Prozeß, die für das Drama gerade grundlegend ist, gelingt nicht mehr. Selbst wo Barlachs Stücke auf kurze Strecken etwas wie dramatisches Leben gewinnen, erscheinen die Einzelelemente mehr wie aufgereiht. Nicht der szenische Ablauf wird Prozeß; vielmehr wird das, was hinter der Szene als Prozeß vorgestellt werden soll, im Kommentar in die Szene geblendet.

Nach der schon zitierten Äußerung Barlachs zum „**Blauen Boll**“ zu urteilen, wonach die Motivierungen nur „gleichsam als Wegemarken des Geschehens“ im „Hintergrund der Vorgänge“ wahrzunehmen sind, ist die Integration zum dramatischen Prozeß gar nicht beabsichtigt; Barlachs Absicht geht nicht auf die Darstellung einer geschlossenen dramatischen Welt nach den überkommenen Formkategorien des Dramatischen. Die Sprengung des dramatischen Gefüges wird vielmehr zu einem Mittel in dem Versuch, seine eigentliche Aussage, seinen neuen inhaltlichen Entwurf zu realisieren. Doch in dieser Entwirklichung der dramatischen Struktur als eines ästhetisch immanenten Zusammenhanges stellt Barlach nicht allein das Drama als überkommene Form künstlerischer Gestaltung und Aussage in Frage, sondern überschreitet schließlich die Grenze des künstlerisch Realisierbaren überhaupt, da ein Medium für die Versinnlichung seines Gehaltes nicht mehr gewonnen werden kann. Was sich als Vorgang sinnlich darstellt, ist eben das Uneigentliche, und der Erweis seiner Uneigentlichkeit ist das letzte und innerste Anliegen der Aussage. Deshalb wird der Wirklichkeitscharakter dessen, was Barlach theatralisch darstellt, ständig durchbrochen, zurückgenommen und mit einem Verweis auf einen Raum absoluter Transzendenz versehen, der sich selbst jeder Versinnlichung entzieht. So ist die Gestalt des Barlachschen „Dramas“ nicht das Medium, durch das die Aussage zur Mitteilung kommt, nicht ihre unmittelbare künstlerische Verkörperung, sondern letzten Endes nur se-

kundärer Sinnträger, Vehikel für eine Botschaft, die jenseits seiner Ebene liegt und auf die nur noch die Gebärde beschwörend verweisen kann.

Diese Gebrochenheit der Form stellt Barlachs [Drama](#) (der Terminus wird mit Vorbehalt weitergebraucht) in den größeren Zusammenhang des [expressionistischen](#) Dramas, das in seinem Versuch, die Erfahrungs-Wirklichkeit für ein Wesenhaftes und Absolutes durchsichtig zu machen, ebenfalls das geschlossene dramatische Gefüge sprengte, indem es diese Wirklichkeit ekstatisch überhöhte. Die Besonderheit des Barlachschen Dramas innerhalb dieses allgemeinen Zusammenhanges besteht darin, daß es – zumal in Stücken wie „**Der arme Vetter**“, „**Die echten Sedemunds**“, „**Der blaue Boll**“ – nicht von vornherein und gleichmäßig von dieser Stilisierung ergriffen und überhöht wird, sondern daß die ekstatische Verweisung meist aus einem Raum alltäglicher Wirklichkeit heraus erfolgt, allerdings in der Weise, daß dessen Realitätscharakter immer mehr aufgehoben wird.

Auch von seinem inhaltlichen Anliegen her gehört Barlach in den weiteren Zusammenhang der expressionistischen Dramatik und ihrer Vision von der Erneuerung des Menschen – bei Barlach nirgends aufs Soziologische und Kulturelle, sondern immer radikal aufs Existentielle und Metaphysische gewandt. „Die Sehnsucht ist zuletzt gewiß, / Die in mir zehrt mit weinendster Gewalt / Nach meiner gott-ursprünglichen Gestalt“ – dieses Zitat aus [Werfels](#) „Spiegelmensch“ macht den Zusammenhang deutlich.

Schon bei der Betrachtung der „**Sündflut**“ wurde offenbar, daß bei dieser religiösen Erneuerung des Menschen nicht die christliche Heilslehre im Spiele ist. Wo sich solche Elemente finden – im „**Armen Vetter**“ etwa „Ostern“, „Opferlamm“ und Eucharistiemotiv, in der „**Guten Zeit**“ das stellvertretende Opfer am Kreuz, im „**Findling**“ das „neugewordene Kommen des Kindes“ und vor allem im „**Grafen von Ratzeburg**“, dessen Stationen die Christophoruslegende zugrunde liegt – unterlegt sie Barlach lediglich, um seine eigene Heilsbotschaft dem Empfänger annähern zu können.

Die Annäherung an die Form der christlichen Legende im „**Grafen von Ratzeburg**“ ist besonders aufschlußreich, denn sie liegt in der inneren Tendenz der dramatischen Mitteilung Barlachs. Wie das geheime Vorbild seiner Plastik die gotische Plastik und die Buddhastatue war, so liegt auch hier die Annäherung an eine Form vor, die einen vorgegebenen Inhalt vergegenwärtigt. Barlachs Inhalt aber bleibt demgegenüber „Entwurf“, der weder außerhalb des plastischen oder dramatischen Gebildes dargestellt noch durch es verkörpert werden kann. Er kann, als Eingehen des Helden in das „Wissen über alles Wissen“, nur ganz abstrakt als „Heilsfindung“ bezeichnet werden, „Aufgehen des Persönlichen im ‘Überpersönlichen’“. Dieser Inhalt bedingt auch die Gebrochenheit der dramatischen Form Barlachs; denn er ist, streng genommen, kein Inhalt, sondern ein Zustand, der durch das Medium der bühnenmäßigen Vorgänge hindurch beim Empfänger der Barlachschen Botschaft hervorgerufen werden soll.

*(Horst Wagner, Barlach, Die Sündflut, in: Benno von Wiese (Hg.), Das deutsche Drama. Vom Barock bis zur Gegenwart. Interpretationen, Düsseldorf: August Bagel 1958, S. 338-356.)*

„Mein jetziges Arbeiten ist nur noch ein hoffnungsloses, im Grund nutzloses Ringen nach dem Ziel, das ich entweder erreichen muß oder auf dem Wege untergehen“, schreibt der neunzehnjährige Barlach an seinen Freund und Mentor Friedrich Düsel. „Ich arbeite“, berichtet er, „aber ohne Vergnügen und Erfolg ... und habe doch ein stürmisches Verlangen nach Tätigkeit, erfolgreicher Tätigkeit, und sollte ich Leben und Eigentum dabei verlieren, wie gerne würde ich alles auf etwas Großes setzen.“ Barlachs Sturm-und-Drang-Epoche reicht bis in die Mitte der neunziger Jahre. Seine frühen Briefe veranschaulichen diesen krisenhaften Gärungsprozeß. Noch 1894 – inzwischen ist der Adept einer gewerblich orientierten Zeichenkunst zum Meisterschüler von [Robert Diez](#) avanciert – bezeichnet er seine Tätigkeit an der Dresdener Akademie als ein „Schinden bis aufs Blut“, um dann freilich trotzig hinzuzufügen, daß er in dieser Tortur die einzige Möglichkeit sehe, „über den Durchschnitt hinwegzukommen“. Und Ende 1894 läßt er Düsel wissen, daß er entschlossen sei, sich in das „schäumende Meer“ zu stürzen, „wo die Geister kämpfen ... Vielleicht reißt mich die nächste Flutwelle im Zusammenbrechen mit hinab ... aber ich habe von jeher nicht ohne Tollheit zusehen können, wie Andere ihre Kräfte im wogenden Kampfe maßen und tüchtig waren, wenn auch nur im Untergehen.“

Genug der Zitate. Das tremolierende Pathos dieser Äußerungen irritiert uns. Und doch ist nicht daran zu zweifeln, daß es Barlach ernst war mit dem, was er dem ins Vertrauen gezogenen Zeugen seiner Existenznot mitzuteilen hatte. Es handelt sich hier um die „ekstatischen Konfessionen“ ([Buber](#)) eines mit „unmäßiger Risikofreudigkeit“ begabten, Außenseiters, der sich in eine Zeit verschlagen fühlte, die für ihn kein „förderndes Beispiel“ übrig hatte. Daß sich der junge Barlach in einer Heldenrolle gefällt, geht vor allem auf das Konto seiner [Carlyle](#)-Lektüre. Von der Lethargie des [fin de siècle](#) ist in seinen Briefen nichts zu spüren. Dagegen scheint er für die „Magie des Extremis“ ([Nietzsche](#)) anfällig gewesen zu sein, für den Radikalismus des Entweder-Oder, des Alles-oder-Nichts. Daß er [Kierkegaard](#) und Nietzsche, den großen Rebellen des 19. Jahrhunderts, nähersteht als den von der communis opinio approbierten Zeitgenossen, weiß er damals noch nicht. Aufsässig gegen seine Zeit, ist er doch darauf aus, sich in ihr zu bewähren und zu beweisen. Es ist die paradoxe Situation des Unzeitgemäßen, in der er sich befindet. Wirkliche Vorbilder, exemplarische Muster findet er nur außerhalb der von der Tradition gezogenen Grenzen.

Durch einen Zufall gerät er 1894 im Dresdener Residenz-Theater in eine Aufführung von *Hanneles Himmelfahrt*, In der Begegnung mit [Hauptmanns](#) „Traumdichtung“ offenbart sich ihm die „lauterste, wunderbarste, innigste deutsche Poesie“. Die Errungenschaften des [Naturalismus](#) hatten ihn offensichtlich kaltgelassen. Auf der phantastischen Bühne des Symbolisten Hauptmann schien ihm dagegen das verwirklicht, was er selbst zu erreichen suchte. Immer wieder spielt er in den Briefen jener Jahre die „deutsche Phantasiekraft“ gegen die Nüchternheit und Pedanterie seiner künstlerischen Zeitgenossen aus. Aber weder in [Hamburg](#) noch in [Wedel](#) hatte er seinen „wütenden Heißhunger nach den Umarmungen der goldenen Phantasie“ stillen können. Von Robert Diez war er in die Welt des akademischen Konservatismus eingeführt worden. Verständlich, daß der auf selbständige Entdeckungen, und Eroberungen versessene Abenteurer den Ehrgeiz hatte, die Vertreter der Moderne kennenzulernen, um sich mit ihnen zu vergleichen. „Es ist sehr hohe Zeit, daß ich einmal [aus [Dresden](#)] herauskomme“, notiert er im September 1894. Etwa ein halbes Jahr später reist er im Schlepptau eines in der ökonomischen Verwertung seiner Kunstfertigkeiten etwas glücklicheren Studienfreundes nach [Paris](#), dem „Mekka der Moderne“. In seinem Gepäck führt er mancherlei Vorurteile über die französische Kunst mit sich.



Im Verlauf seines rund einjährigen Aufenthalts verlieren sich zwar diese von einem forcierten Patriotismus eingegebenen Ressentiments. Aber Barlach bleibt bis zuletzt ein skeptischer, abwartender Beobachter. Auch in Paris gelingt es ihm nicht, sich für ein „Einziges und Wichtigstes“ zu bestimmen. Er zeichnet und magaziniert seine „Blickerlebnisse“ nach alter Gewohnheit in zahlreichen Skizzenbüchern; er setzt seine plastischen und malerischen Experimente fort, entwirft Plakate, treibt in den Salons und Museen kunsthistorische Studien und führt im übrigen unter dürftigsten Umständen im Kreis einer kleinen Künstler- und Literatengruppe ein Leben als [Bohemien](#) nach Pariser Zuschnitt.

Besondere Intensität wendet er an einen „Geisterroman“, in dem er zwei allegorische Figuren - den Humor und den Beobachtungsgeist - durch Paris abenteuernd läßt. Zwei Bruchstücke dieser unvollendet gebliebenen Jugendarbeit haben das große [Autodafé](#), das Barlach vor seiner Rußlandreise veranstaltete, überlebt. Als erstes literarisches Selbstporträt (und damit als früher Vorläufer des *Seespeck* und des *Gestohlenen Mondes*) verdienen diese Fragmente auch heute noch unser Interesse. Barlach treibt hier nämlich nicht nur eine allegorisch drapierte Kunst- und Zeitkritik. Seine satirische Abrechnung mit der Akademie, mit seinen Lehrern, Vorbildern, Freunden und Gegnern dient vor allem der eigenen Standortbestimmung und der tastenden Erkundung seiner Möglichkeiten. In den Figuren des Humors und des Beobachtungsgeistes hat er - zum ersten Mal das Doppelgänger-Motiv erprobend - eigene Wesenszüge personifiziert: seine mit der Realität frei schaltende Phantasie und seinen unbestechlichen Wirklichkeitssinn. Daß er „Auge und Geist“ als ein Brüderpaar auftreten läßt, besagt doch wohl, daß er die seinem Naturell eigentümlichen (offenkundig nur schwer zu vereinbarenden) Seh- und Darstellungsweisen in Einklang zu bringen suchte. Erst ein Jahrzehnt später findet er die begriffliche Lösung dieser Aufgabe. Der „plastische Blick“, schreibt er 1906 (noch vor der Rußlandreise), sieht, „auf die Natur gerichtet, Zeit und Ewigkeit zugleich“, das heißt: er entdeckt und umfaßt im Endlichen das Unendliche, im Wirklichen das Überwirkliche. Erfindung, Sprache und Stil der früheren Fragmente bezeugen jedoch, daß Barlach sich schon in Paris von der naturalistischen und der realistischen Natur- und Wirklichkeitsauffassung entschieden distanziert hat.

Wie radikal seine Opposition gegen den Zeitgeist, vor allem gegen den in der Gestalt des „Herrn von Glück“ personifizierten Materialismus war, wird erst gegen Ende des Bruchstücks deutlich: in dem Bericht des der Unglücksgöttin verfallenen Beobachtungsgeistes. „Das Unglück“, heißt es in einer interpretierenden Randnotiz zu dem Geisterroman, „schafft mit künstlerischer Seele, anders und anders als ein Roman. Es spielt ein furchtbares Schachspiel, aber mit vollendeter Kunst.“ Der fünfundzwanzigjährige „Schweifer an der Grenze“, der in einem 1895 geschriebenen Brief bekennt, daß er „vorm Glück mehr Angst habe als vorm Jammer“, fühlt sich als Figur in diesem Schachspiel. Er verachtet die „glücksüchtige Welt“, und er glaubt an die läuternde Kraft des Leidens. Seine Vision von der grenzenlosen Wachstums- und Bildungsfähigkeit des Geistes, der vom Unglück zu den „herrlichsten Taten von Selbstlosigkeit und Hingabe“ angespornt wird, wächst aus dem Boden dieser Gläubigkeit, die sich später in seinen Märtyrergestalten ausprägen wird.

„Ein bißchen frisier“ kehrt er im Mai 1896 nach Deutschland zurück. Er hat viel gesehen und manches gelernt; aber auch Paris hatte ihn nicht von seiner Ratlosigkeit kurieren können. Die merkwürdige Unfruchtbarkeit dieser Exkursion hat Barlach später damit zu erklären versucht, daß es ihm damals „am Erlebnis“ gefehlt habe – „was sich zutrug, begab sich bestenfalls als Rarität“. Er hatte zwar - so etwa läßt sich diese Bemerkung übersetzen - ein Auge für das Merkwürdige, aber noch kein Gespür für das Bedeutende: für jene „glücklichen Gegenstände“, die nach [Goethes](#) Beobach-



tung „von außen wie von innen an eine gewisse Einheit und Allheit Anspruch machen“. Auf seinen Pariser Pirschgängen wurde er immer wieder vom Kuriosen, Bizarren, Interessanten angezogen. Doch war es ihm nicht gelungen, der „millionenfachen Hydra der Empirie“ (Goethe) Herr zu werden.

Erst in [Friedrichroda](#) entdeckt Barlach, während er einen Jäger zeichnet, die „einfache Form“ – „wo ich früher zehn Linien gebraucht hatte, brauchte ich plötzlich nur noch drei. Es war wie ein Ruck.“ Dieses Erlebnis forderte eine neue Darstellungsweise. Der Zeichner ist jetzt nicht mehr „schlechthin Dulder und Diener des sichtbaren Seins“. Er wählt aus, läßt weg und riskiert es, die Natur zu „organisieren“. Diesem Drang zur Vereinfachung und Verwesentlichung blieb die gültige künstlerische Ausprägung einstweilen noch versagt. Der Wille zur Organisation der neuen Wahrnehmungen mißriet vielmehr häufig zu einem „ornamentalen Schwung und Schwall“, wie er etwa für die in der „Jugend“ veröffentlichten Zeichnungen charakteristisch ist.

Auch der Schriftsteller ist der „einfachen Form“ kaum nähergekommen. Was er von seinen Ausfahrten auf das „Wortmeer“ heimbringt, sind „urwüchsige Missgestalten“ (die sich in den „Salonspalten“ der Zeitschriften nicht unterbringen ließen), pathetische Konfessionen und Zukunftsvisionen im mythischen Dekor oder erinnerungssüchtige Beschwörungen einer weit zurückliegenden Märchenvergangenheit. In diesen frühen dichterischen Versuchen (1896-1903) entläßt sich der Hang zum Dekorativen und Ornamentalen in einer überanstrengten Allegorik und Rhetorik. Am besten versteht sich der junge Barlach auf den Umgang mit Hexen, Alben, Feen, Kobolden und dergleichen Nacht- und Dämmerungsgevolk. Seine Spukgeschichten tragen bereits das Signum der Originalität. Aber gerade die Schönheit und Eigenwilligkeit mancher Details dieser Prosa-Studien zeigen, daß Barlach noch nicht die Kraft besaß, vom Einzelnen zum Ganzen, von der Formulierung zur Gestaltung zu gelangen. Vielleicht darf man sagen, daß nicht er die Sprache besaß, sondern sie ihn. Indessen bedurfte es jetzt nur noch eines befreienden Anstoßes, damit dieses Verhältnis umgekehrt wurde.

Vorläufig aber bleiben Mißerfolge, Enttäuschungen und ein sich allmählich zur Panik steigender Zweifel an seinem künstlerischen Vermögen die Weggefährten der auf den Paris-Aufenthalt folgenden Jahre. Seine chronische finanzielle Misere zwingt ihn zur Annahme von Gelegenheitsaufträgen. Der materielle Gewinn, den er aus diesen Arbeiten zog, war gering. Nach ihrem Kunstwert beurteilt, schlagen sie erst recht nicht zu Buch. Indessen fand sich niemand, der bereit gewesen wäre, seinen künstlerischen Tatendrang auf eine ernsthafte Probe zu stellen. Von daher ist zu verstehen, daß Barlach sich zu Konzessionen an den marktgängigen Geschmack bequemt; was zur Folge hatte, daß der in Friedrichroda erweckte Wille zur symbolischen Darstellung sich in einer modischen [Jugendstil](#)-Allüre verflüchtigte.

Der häufige Wechsel seines Aufenthaltsortes ist ein Symptom seiner Plan- und Ziellosigkeit: Von [Paris](#) geht Barlach nach [Friedrichroda](#), von dort (für vier Monate) wieder zurück nach Paris; [Hamburg-Altona](#), [Berlin](#), [Wedel](#), [Höhr](#) im Westerwald und wieder Berlin sind die nächsten Stationen seiner Wanderschaft. Berlin wird ihm zur Hölle. Das immer stärker werdende Gefühl seiner „ganzgänzlichen Überflüssigkeit“ lähmt und entmutigt ihn vollends. Es geht steil abwärts. Die Pein des Selbsthaders wird zur puren Verzweiflung. „Und doch hatte sich“, schreibt Barlach in seiner Autobiographie, „in diesen dunkelsten Zeiten ein junges Leben auf den Weg gemacht, wie um meine Hand zu fassen und mich in ein ansteigendes Dasein zurückzuleiten.“

Am 20. August 1906 wird sein Sohn Nikolaus geboren. Dieses Ereignis, dessen Bedeutung kaum überschätzt werden kann, markiert einen Wendepunkt in seinem Leben. „Eines Wintertags“, erinnert sich [Karl Scheffler](#), „begegnete ich Barlach auf der Straße. Auf dem rechten Arm trug er seinen Jungen, in der linken Hand hielt er eine

eben gekaufte Petroleumlampe. Er sah aus wie ein Auswanderer, und das war er eigentlich auch immer.“ Seine Vaterpflichten, denen er sich mit rührender Pederterie widmet, empfindet Barlach nicht als Last, sondern als befreienden Auftrag. „Ein Mensch ohne Kinder hat vom Menschentum und seiner Stellung in der Welt nur ganz ein fragmentarisches Gefühl“, schreibt er 1909, als er nach langen Kämpfen endlich auch legitimer Vater seines natürlichen Sohnes geworden ist. Auf eine recht drastische Weise sucht er noch 1919 [Reinhard Piper](#) (dem er seit 1901 freundschaftlich verbunden war) die Tragweite seines Vaterschaftserlebnisses zu verdeutlichen: „Ich - um aufs Egoistische hinauszuspielen - ich brauche das Stück Mensch, sagen wir dreist, zu meiner eigenen Erbauung ... Ich muß, ihm zur Erziehung ... mir ein wenig durch eigenes Vorspielen beweisen, daß die guten und bösen Dinge Einen nicht unterzukriegen brauchen, daß man Herr in seinem Reiche sein kann. Er braucht die Einsicht, und was läßt besser begreifen als vorgelebter Beweis?“

Am Anfang von Barlachs neuem Lebensabschnitt steht wiederum eine Flucht. Im Sommer 1906 läßt er sich von seinem Bruder Nikolaus zu einer Reise nach [Südrußland](#) überreden. Dem überstürzten Aufbruch folgt eine Reise ohne Plan und genau umrissenen Zweck; fraglich, ob der ewige „Auswanderer“ von diesem Unternehmen mehr erwartet hatte als eine wenigstens vorübergehende Erlösung von der „Pein des mühsamen Sterbens“.

Die Reise führt über Warschau und Kiew nach [Charkow](#). In dem Dorf Pokatilowka bezieht Barlach Quartier. Von hier aus unternimmt er einige Fahrten in die Steppenlandschaft des [Donez](#)-Gebietes. Ende September kehrt er wieder nach Berlin zurück. Wenig später geht er daran, seine Erlebnisse aufzuzeichnen. Er wählt dazu die Tagebuchform. Aber sein „Russisches Tagebuch“ wird kein landläufiger Reisebericht, der sich auf die Rekapitulation des Vordergründigen beschränkt. Wir haben es hier vielmehr mit einem Rechenschaftsbericht zu tun, der sich als selbständiges Kapitel in das nie abgeschlossene Opus seines *Selbsterzählten Lebens* einfügt.

Was ihm weder die Heimat noch Paris zu geben vermocht hatten, wird ihm in [Rußland](#) zuteil. Hier entdeckt er eine Welt „neuer Zustände“; und hier geht ihm die „unerhörte Erkenntnis“ auf: „Du darfst alles Deinige, das Äußerste, das Innerste, Gebärde der Frömmigkeit und Ungebärde der Wut, ohne Scheu wagen, denn für alles, heiße es höllisches Paradies oder paradiesische Hölle, gibt es einen Ausdruck.“ Der Erlebnisertrag der Reise hätte jedoch schwerlich zu dem „großen Anstoß“ werden können, wenn Barlach nicht schon durch die vor allem in Wedel geschlagenen „Hauptschlachten“ darauf vorbereitet gewesen wäre. Auf den Streifzügen durch die heimatliche Landschaft hatte er die Welt zu sehen gelernt, „nicht wie sie scheint, sondern wie sie ist“. Bereits in [Wedel](#) hatte sich sein „plastischer Blick“ im Umgang mit der Natur darin geübt, Zeit und Ewigkeit *zugleich* zu sehen. Ihren begrifflichen Niederschlag fanden die Wedeler Visionen allerdings erst in [Berlin](#). „Ich kenne einen Bildhauer [= Barlach]“, notiert der Künstler hier, „der seine Anregung nicht am Modell, nicht am Leben der Menschen, sondern in der Natur sucht; er gewinnt da Begriffe höherer Formen als es ihm das Leben liefert. Ein Schauen von Mythen ... zu denen er die entsprechenden Personen erschaffen muß. Das mythische Schauen ist mir eben der Grundbegriff aller Kunst.“

Was er zuvor (wenn auch maskiert, von konventionellen Formen unkenntlich gemacht) in Wedel in kleinem Maßstab erlebt hatte, erschloß sich ihm in Rußland in riesenhaften Dimensionen. Er erfährt die Steppenlandschaft als Gebilde eines furios schaltenden Weltenschöpfers, der - von keiner Rücksichtnahme gehemmt - Himmel und Erde seinem Stilwillen unterworfen, hat. Hier war „außen wie innen“ und alles „ohnemaßen wirklich“. Die Anschauung dieser monumentalen Szenerie bestärkt Barlach in dem schon längst gefaßten Entschluß, dem „Ornamentluxus“ ein und für alle

Mal zu entsagen. Und von ihr empfängt er den Mut, endlich seine eigene Sprache zu sprechen.

Auch sein [Italien](#)-Aufenthalt steht weithin im Schatten der russischen Erlebnisse. Anfang 1909 konnte Barlach, als Stipendiat des Deutschen Künstlerbundes, für ein Jahr in [Florenz](#) ein Atelier beziehen. Endlich war es ihm vergönnt, einmal „halbwegs sorgenlos“ zu arbeiten. Aber dieser ungewohnte Zustand ist ihm nicht geheuer. Er entbehrt den Umgang mit der „Hexe Einsamkeit“. Und er sperrt sich hartnäckig gegen die neuen Eindrücke. Vermutlich entsprang seine Auflehnung gegen die überwältigenden Zeugnisse einer Bewunderung und Unterwerfung verlangenden Kultur nicht seiner aufsässigen Haltung gegenüber allen „[welschen](#)“ Meistern. Sie ist eher ein Akt der Notwehr: Rußland hatte ihm eine Welt der Urbilder erschlossen, in Italien fühlte er sich vom Vorbildlichen terrorisiert. Und darin sah er, sicher zu Recht, eine gefährliche Bedrohung seiner mühsam errungenen künstlerischen Freiheit. Kunst, so erklärt er einige Jahre später in provozierender Übertreibung, sei für ihn keine „Kulturangelegenheit“; „es gibt Besseres für mein Gefühl. Das Barbarische ist mir unentbehrlich.“ In Barlachs Sprache hat das Wort „barbarisch“ einen positiven Sinn. Er gebraucht es als Synonym für ursprünglich, mythisch, unbürgerlich, unkonventionell und vor allem: für rücksichtslos. Rußland hatte ihn zur Rücksichtslosigkeit gegenüber Schulen, Konventionen und Moden ermutigt. Von dem verführerischen Zauber der florentinischen Architektur und der [toskanischen](#) Landschaft fürchtet er offenbar, wieder gezähmt zu werden.

Womöglich noch stärker bedrängt fühlte er sich von [Theodor Däubler](#), dem er sich in Florenz angeschlossen hatte. Der genialische Lebensstil und die Produktionswut dieses rhapsodischen Temperaments zogen ihn an und beunruhigten ihn. In Rußland hatte er mit der „Beglücktheit des selig Erwachenden“ zu sich selbst gefunden. Die „vielfündige Inkarnation des Däublerschen Sterngeistes“ forderte nun gebieterisch Rechenschaft, wer und was denn dieses Barlach-Ich eigentlich sei und wie es sich neben dieser imponierenden „Kolossalität“ zu behaupten vermöchte. Die Begegnung mit dem urtümlichen Wanderpoeten löst eine sich über viele Jahre erstreckende Kraftprobe aus, die erst 1913 mit der Niederschrift des Däubler-Kapitels im *Seespeck* ihren Abschluß findet. In seiner Auflehnung gegen die Vormundschaft von Tradition und Konvention fühlte er sich von Däubler bestärkt. Als Vorbild hat er ihn jedoch nicht akzeptieren können.

Die russischen Skizzenbücher zeigen, daß Barlach seinen ehemals übermäßig strazierten Originalitätsdrang und seine zügellos schweifende Phantasie unter Kontrolle gebracht hat. Die Tendenz zur Vereinfachung ist an den auf einigen Blättern bis auf ihre geometrischen Grundformen reduzierten Körpern besonders gut ablesbar. Daneben wirken die für den „[Simplicissimus](#)“ (bis 1908) gezeichneten Karikaturen vergleichsweise antiquiert. Was dagegen der Bildhauer in diesen Jahren aus der Werkstatt entläßt, das ist endlich keine „Modellierarbeit“ mehr, sondern „wirklich Plastik“. Bereits mit seinen ersten Bettlerfiguren glückt ihm der Sprung von der allegorischen zur symbolischen Gestaltung. Barlach begnügt sich nicht mehr mit der skulpturalen Demonstration eines individuellen Schicksals. In der rhythmischen Entfaltung einer einzigen großen Gebärde sucht er die Erdschwere und Himmelssehnsucht aller Kreatur zu verkörpern. Nicht der Wille zur Abstraktion ist hier am Werk, sondern die „Einfühlung“ oder, mit Barlachs Worten, ein „brüderliches Gefühl“ mit den „aus sich heraus verlangenden Menschen“. „Ich muß mitleiden können ... Was der Mensch gelitten hat und leiden kann ... dabei bin ich engagiert“, schreibt er am 28. Dezember 1911 an Reinhard Piper. Barlach empört sich in diesem Brief gegen [Kandinsky](#), den Wortführer des [Expressionismus](#). Kandinskys Manifest über „Das Geistige in der Kunst“ empfindet er als Herausforderung. Er bezweifelt, daß dem „redlichen

Mann ... aus Punkten, Flecken, Linien und Tupfen“ ein „tieferes (das heißt über das Geschmackserlebnis am Ornamentalen hinausgehendes) seelisches Erschüttertwerden“ widerfahren könne. Meine „künstlerische Muttersprache“, erklärt Barlach, ist „nun mal die menschliche Figur ... Darüber komme ich nicht hinaus.“ Auf eine „Esperanto-Kunst“ könne er sich nicht einlassen.

Noch radikaler äußert sich seine Ablehnung der abstrakten Malerei in dem erst nach seinem Tode veröffentlichten „Diario Däubler“ (entstanden um 1913). Hier werden [Picasso](#) und Däubler (der sich für den spanischen Maler eingesetzt hatte) der „Hochstapelei“ bezichtigt: „Ich selbst weiß, wie das lockt: bloß Striche und Fäden zu fügen, aber es ist nicht das Ende, sondern vielleicht ein Durchgang, eine Handübung, um aus dem gewohnten Überdruß herauszukommen ... Ich sage aber prost Mahlzeit dazu; für mich ist das Organische in der Natur der Ausdruck eben des Inneren, die Menschengestalt der Ausdruck Gottes, soweit er im Menschen und hinterm Menschen brütet, steckt, wühlt.“ Barlachs gereizte Reaktion auf Kandinsky und Picasso ist verräterisch. Daß der ehemalige Avantgardist sich gegenüber den jüngsten Repräsentanten der Moderne als Platzhalter des Konservativismus aufspielt, ist ein Symptom seiner Unsicherheit. Kein Zweifel, daß ihm diese Rolle nicht lag. Aber der Einundvierzigjährige war verständlicherweise weder bereit, sich von den Jungen in die Etappe abschieben zu lassen, noch mit ihnen zu paktieren. So blieb ihm nur der Ausweg, die Entwicklung von der figürlichen zur abstrakten Darstellung als Modetorheit zu verdächtigen. Er sieht nicht oder will nicht wahrhaben, daß er in Kandinsky und Picasso Bundesgenossen attackiert. Aber der in ein aussichtsloses Rückzugsgefecht verstrickte Zeitgenosse des Expressionismus wird zum Expressionisten [malgré lui](#). Stilistisch geht er seine eigenen Wege, die über die vom 19. Jahrhundert errungenen künstlerischen Positionen kaum hinausführen. Gesinnungsmäßig steht er den Neuerern jedoch näher, als er zuzugeben bereit ist. Die Forderungen der Zeit mit denen der Ewigkeit zu konfrontieren - das wird auch sein Hauptgeschäft, dem er sich mit der „grandiosen Monotonie des Genies“ (so [Marcel Proust](#) über [Thomas Hardy](#)) gewidmet hat; auch dann noch, als die expressionistischen Ekstatiker und Missionare längst verstummt waren oder sich anderen Zielen zugewandt hatten.

1907, ein Jahr nach der Rückkehr von seiner Rußlandreise, begann Barlach mit der Niederschrift eines Dramas, das im Entwurfsstadium den nicht eben einladenden Titel „Blutgeschrei“ erhielt und das 1912 von dem Verleger [Paul Cassirer](#) unter der Überschrift *Der tote Tag* gedruckt wurde. Inspirationsquelle war Barlachs gerichtlicher Streit um die Legitimierung seiner Vaterschaft. „Die Mutter wollte den Knaben nicht hergeben. Auf diese Weise mußte ich früher oder später notwendig Gott für ihn werden. Das war der Anstoß. Unter den Händen wuchs die Idee von selber ins Mythische.“ Die Transformation des Privaten ins Mythische bestimmt nicht nur die Figurenwahl, sie prägt auch die Sprache, die Bildlichkeit und die Komposition des Dramas, in dem Barlach ein höchst wunderliches Personal versammelt: eine Mutter und ihren Sohn, den Götterboten Kule, zwei Hausgeister und einen Alb. Kule hat auf seiner Pilgerschaft durch die Welt gelernt, daß der erst der „wahre Mann“ ist, der „sich noch mit anderer Leid dazu belädt“. Die Mutter und ihr zum Stubenhocker degenerierter Sohn verweigern sich diesem Appell, der ihnen nur ein „Heldentum in Jammer und Nöten“ zu verheißen scheint. Sie werden zu Gegenspielern des blinden Sehers. Zwischen diesen Antipoden wird der Konflikt zwischen Geist und Fleisch, zwischen weltüberwindendem Heroismus und welthörigem Egoismus ausgetragen.

1910, als er den „Berserker“ geschaffen hatte, schreibt Barlach: „Gemütlichkeit? Ich blicke darauf nicht freundlich. Es gibt bessere Sachen! Die guten Leute, die mich fördern, meinen, Kunst sei eine Kulturangelegenheit, ‚Schmuck des Lebens‘! Prost Mahlzeit, wenn die wüßten, was ich weiß! Ich bin in der Lage eines Menschen, der



um die Ecke sehen kann, an der die Herrschaften ewig vorbeidemonstrieren.“ Der „Blick um die Ecke“ hat ihn gelehrt, daß es Dinge gibt, die „einfacher und größer sind als alle Mühe um die Form“, und daß „einzig unser menschliches Verschulden ... der Orgelpunkt aller Kunst und aller Religion“ ist. Programmatisch formuliert wird diese Einsicht nach der Betrachtung eines mittelalterlichen Kruzifixes: „Es steht da wie eine Hieroglyphe und predigt, daß es noch etwas anderes gibt als Fleisch und Bein. Wir müssen wieder Raum haben und nicht bloß Fläche! Wir müssen aus der Bürgerlichkeit heraus! Wir müssen Courage bekommen, im Geistigen häuslich zu werden!“

Der *Tote Tag* ist die früheste dichterische Verwirklichung dieses Programms. Mit der Entfaltung des Antagonismus zwischen Helden- und Philistertum rückt Barlach in die Nachbarschaft der expressionistischen Dramatiker. Zu einer stabilen Verbindung mit den Vertretern der neuen Kunstrichtung ist es indessen nicht gekommen. Der passionierte Einzelgänger bleibt auch jetzt allen künstlerischen Parteigründungen gegenüber bis zur Ungerechtigkeit mißtrauisch. Offenbar erlaubt seine „transzendente Begier“ keine wie immer geartete Ablenkung. Als Dramatiker müsse er mit dem „absoluten Maßstab“ messen, hatte er bereits 1906 erklärt. Stoffe, die eine so strenge Prüfung verlohnen, sind rar. Barlach hat sie aus seinem eigenen Erfahrungsschatz geholt. Zum ersten Mal im *Toten Tag*, wo der Generationskonflikt - seit [Hasenclevers Sohn](#) (1914) ein Standardmotiv der expressionistischen Dramatik - religiös sublimiert wird. Der Dichter unterscheidet hier zwischen einer leiblichen und einer geistigen Vater- beziehungsweise Sohnschaft. Die leibliche Bindung des Sohnes an den Vater wird zum Symbol der geistigen, Gott und Mensch umfassenden Gemeinschaft, die er durch den Egoismus der Mutter gefährdet sieht. Sein Glaube an die „höhere Abkunft“ des Menschen bildet nicht nur die Basis des *Toten Tags*. Auf diesem Fundament hat Barlach (nach 1906) sein dichterisches und bildnerisches Gesamtwert errichtet.

Im Jahre 1910 übersiedelt er nach [Güstrow](#), wo er zusammen mit seiner Mutter und dem Sohn Nikolaus einen Hausstand gründet. Damit endet sein „ambulantes Dasein“. Die äußeren Umstände seines nur von gelegentlichen Reisen unterbrochenen einsiedlerischen Lebens verlieren in den folgenden Jahren an Bedeutung. Dafür tritt jetzt das Werk beherrschend in den Vordergrund.

Noch bevor der *Tote Tag* gedruckt ist, nimmt Barlach eine neue Arbeit in Angriff. „Die Osterleute“ hatte dieses Auferstehungs-drama ursprünglich heißen sollen. Unter dem Titel *Der arme Vetter* wird es 1918 gedruckt. In der Zwischenzeit versucht er sich an einem erzählerischen Werk, dem *Seespeck*. In diesem romanartigen Opus autobiographischen Charakters (das unvollendet liegenbleibt) zeigt sich Barlach auf der Höhe sprachlicher Meisterschaft. Die Mühsal seiner frühen sprachbildnerischen Anstrengungen zahlt sich jetzt aus. In einer makellosen Prosa beschwört der Erzähler die Erinnerungen an seine Wedeler Erfahrungen. Dabei konzentriert er sich ganz auf die Darstellung seines damaligen „inneren Seins“ und entwirft in *Seespeck*, der ein gesteigerter Barlach ist, einen Helden nach seiner Fassung.

Der Ausbruch des [Ersten Weltkrieges](#) lähmt Barlachs Schaffenskraft. Der Schriftsteller zieht sich auf das Tagebuch zurück, dem er in den nächsten Jahren seine Konfessionen und Visionen anvertraut. Wie manche seiner prominenten Zeitgenossen ist auch Barlach von der epidemisch grassierenden Kriegsbegeisterung angesteckt worden. Doch treten die von den Erfolgsmeldungen der Heeresberichte ausgelösten „Betrachtungen eines Unpolitischen“ bald in den Hintergrund. Auf seinem eigenen Feld bewegt sich Barlach dagegen als Menschen- und Naturbeobachter. Davon zeugt eine Serie von prägnanten Charakterstudien und literarischen Selbstporträts. Breiten Raum nehmen auch seine erregenden amateurtheologischen Spekulationen ein. Und was der unermüdliche Spaziergänger von seinen Wanderungen über die Landstraßen und durch die Wälder der Umgebung als „Augenbeute“ heimbringt, wird

abends dem Tagebuch einverleibt. Das alles sind längst keine schriftstellerischen Fingerübungen mehr. Barlach versteht sich jetzt darauf, mit dem Teil zugleich das Ganze zu geben, im Besonderen das Allgemeine zur Anschauung zu bringen. Die von ihm festgehaltenen „Lebenswinzigkeiten“ fügen sich allmählich zu dem Bild einer vom Krieg angefochtenen Künstlerexistenz zusammen. Und dieses private Krisenprotokoll wird zum Spiegel weltgeschichtlicher Konflikte.

Im Juni 1917 skizziert Barlach einen neuen Dramenplan. Der Stoff wird virulent. Barlach legt das Tagebuch beiseite und macht sich an die Ausarbeitung des Entwurfs, die sich wiederum über mehrere Jahre hinzieht. 1920 kann [Cassirer](#) das dritte Drama seines Schützlings - *Die echten Sedemunds* - herausbringen. Dieses Werk steht am Anfang einer neuen Phase von Barlachs dichterischer Produktion.

Im Anschluß an die dramatische Artikulation seines Vaterschaftserlebnisses im *Toten Tag* hatte Barlach versucht, dem Sinn der Passion seiner Lehrjahre auf die Spur zu kommen. Sowohl der *Arme Vetter* als auch der *Seespeck* stellen sich zunächst als Konfigurationen eines zwischen Hoffart und Verzweiflung schwankenden experimentum medietatis dar; als Variationen über das Thema der Selbstbehauptung des Einzelnen im Kreis der Vielen, der ihm feindlich gesonnenen Gesellschaft. Hans Iver, der von einem „göttlichen Funken“ gebrannte „arme Vetter“ eines „hohen Herrn“, und Seespeck, der „Doppelgänger, der sein wahres Selbst nicht finden konnte“, gehören zur Nachkommenschaft des [Tonio Kröger](#). Im Gegensatz zu [Thomas Mann](#) wird Barlach der Konflikt zwischen Künstlertum und Bürgertum jedoch zum Anlaß für die Erörterung eines metaphysischen Problems, das er in der Gestalt „erledigt“. „Ich habe das alles tödlich und schwer erlitten und habe mich durch die Arbeit befreit“, bemerkt Barlach 1919 in einem Kommentar zum *Armen Vetter*. Wie der Dichter des [Werther](#) hat auch Barlach zur Feder gegriffen, um überleben zu können. Hans Iver, sein Doppelgänger, scheitert dagegen. Er fühlt sich in der „Einöde“ Welt „ins Loch gebracht“ und wie ein „Bastard“ zu den „Leuten“ ausgetan. Das Leben wird ihm zur „Krankheit“, er leidet unter dem Fluch der Individuation und schämt sich seines Menschseins. Deshalb beschließt er, „lieber ordentlich nichts als zweimal halb“ zu sein. Sein Tod ist indessen nichts anderes als ein Akt der Selbsterlösung. Das Motiv, das Iver zum Selbstmord treibt, ist zwar nicht rein egoistischer Natur. Allein von dem Gefühl der Verantwortung für das „Ganze“, das der Gestalt des blinden Kule ihre Würde verleiht, besitzt der arme Vetter nichts.

Im *Seespeck* wird sein Prozeß gegen Gott und die Welt in zweiter Instanz verhandelt. Auch Seespeck ist, wie Hans Iver, eine monologische Existenz, die ihre Freude auf den „kahlen Feldern der Ausgestoßenheit“ erntet. Sein Fall scheint indessen nicht hoffnungslos. „Vielleicht“, gibt Seespeck vor Barlach, dem Gerichtshalter über seine Vergangenheit, zu Protokoll, „bin ich nur mir selbst, ist mir nur mein Ich beschieden, aber dann wäre es doch vonnöten, daß ich jemand anderm zu Händen käme, sonst könnte ich es auf die Dauer nicht vertragen.“ Das Verfahren wird einstweilen ausgesetzt und Seespeck zur Bewährung in die Welt entlassen. Als Grude begegnet er uns in Barlachs nächstem Drama wieder.

Inzwischen scheint das Seespeck-Ich jemand anderm in die Hände gefallen zu sein. Grude, der eulenspiegelhafte Held der *Echten Sedemunds*, will der Welt beweisen, daß jeder Mensch ein „Doppelgänger“ ist; niemand sei „mit sich allein“. „Wir haben alle“, behauptet er, „einen unhörbar brüllenden Löwen im Rücken.“ Um sich bei seinen verstockten Mitbürgern (denen „guter Schein“ mehr gilt als „gutes Sein“) Gehör zu verschaffen, streut er das Gerücht aus, daß aus einem in der Stadt gastierenden Zirkus ein Löwe ausgebrochen sei. In der dadurch ausgelösten Panik wird die Wahrheit seiner in einer grotesken Gleichnisrede verschlüsselten Überzeugung offenkundig.



Es ist eine verkehrte Welt, die Barlach in den *Echten Sedemunds* aufbaut; eine Welt, in der die Söhne ihre verlorenen Väter anklagen. Der Konflikt zwischen dem alten Sedemund und seinem Sohn ist nur ein Symptom des allgemeinen Verfalls, der durch das von Grude in Gang gesetzte Löwen-Experiment zum Vorschein kommt. Dieser versucherische Streich - eine spielerische Vorwegnahme des Jüngsten Gerichts - bringt die Fassaden der [Philisterwelt](#) zum Einsturz. Der Ausgang des Experiments verschafft Grude die Gewißheit, daß nicht er, der bei den Leuten als „Narr“ geltende Außenseiter, „verrückt“ ist, sondern daß die Sedemunds der Heilung bedürfen. Und als seine Frau ihn wissen läßt, daß sie ein Kind erwartet, steht für ihn fest, daß er das „Sanatorium“ (Symbolort der Weltflucht) verlassen muß, um der untergangsreifen Sedemund-Welt endgültig den Garaus zu machen. Mit der Annahme seiner Vaterschaft stellt Grude die von den „Elendsvätern“ Sedemund, Mankmoos und Gierhahn ramponierte Beziehung des Menschen zu Gott wieder her. Die symbolische Qualität dieses Aktes hat Barlach in einem [Paralipomenon](#) zu den *Echten Sedemunds* in der Gleichung „Gott-Mensch = Vater-Sohn“ fixiert.

Grude, weiland Seespeck alias Barlach, ist also in die Fänge des „Löwen“ geraten. Im Gegensatz zu Hans Iver fühlt er sich nicht mehr als „armer Vetter“ oder „Bastard“, nicht als verlorener Sohn, sondern als „Doppelgänger“ seines „unbekannt wo weilenden Selbst“. Dieser metaphysische Auftraggeber hat ihm die Kultivierung des Ich verleidet und ihn auf das Du verwiesen. Unter dem Eindruck dieses Appells vollzieht Grude den Übergang von der monologischen zur dialogischen Existenz; mit [Hofmannsthals](#) Wort: zum „Sozialen“.

Noch einen Schritt weiter gelangen Thomas und Elise aus dem *Findling* (1922). Sie nehmen das an einer Straße ausgesetzte Findelkind an Sohnes Statt an. In der Liebe des Elternpaares zu seinem „Adoptiv“-Kind bezeugt sich jedoch nicht nur der Wille zur Überwindung der egoistischen „Fraß-, Raff- und Habgierigkeit“. Das „Spiel in drei Stücken“ stellt einen neuen Beitrag zu der dramatischen Exegese des Motivs vom verlorenen Sohn dar. „Sollen wir Gott lieben, so muß er hilfsbedürftig sein“, hatte [Novalis](#) notiert. Barlachs *Findling* ist ein Symbol des fleischgewordenen und deshalb hilfsbedürftigen Gottes, der darauf wartet, von den Menschen aus seiner freiwilligen Ohnmacht erlöst zu werden. Der Dichter hat in diesem Werk seine Vorstellung von einer Gott und Mensch umgreifenden Partnerschaft ausgeprägt, die für sein Spätwerk von entscheidender Bedeutung wird.

Zum letzten Mal hat Barlach den Prozeß der künstlerischen Selbstverwirklichung im *Blauen Boll* (1926) dramatisch ausgebeutet. Die Frage nach den Ursachen des seit 1906 in seinem Werk zu beobachtenden radikalen Ausdruckswandels hat den skrupulösen Selbstanalytiker lebenslang beschäftigt. Allmählich verdichtet sich in ihm die Überzeugung, daß sein künstlerisches Vermögen erst dann zu unverwechselbarer Gestalt habe finden können, nachdem er gelernt hatte, sich „als ein bloßes Mittel“ zu betrachten und in seiner Arbeit nichts als die „stückweise Erfüllung des Notwendigen“ zu sehen. „Ich erinnere mich sehr genau der Zeit“, schreibt er 1925, „wo ich vom vielen Wollen ... müde war und anfang, mich dem Sollen zu überlassen“; und an [Edzard Schaper](#) 1926: „Ich erkannte, daß alles bewußte Zielen mir nichts eintrug, ich mußte mich dem von mir und meinen Wünschen unabhängigen Geheiß unterwerfen ... das mir eine Art innerer Passivität aufzwang.“

Auch der „Guts-Besitzer“ Boll (der zu der über Barlachs gesamtes Werk verstreuten Familie der mit sich selbst in Fehde liegenden Doppelnaturen gehört) ist es überdrüssig geworden, nur „sich selbst als Herrn“ zu haben, weiter nichts als der „Diener seiner selbst“ zu sein. Wie der nachkommenlose Boll durch die Übernahme der Verantwortung für die Kinder der Grete Grüntal sich in einen Vater verwandelt; wie aus dem Spieler, der früher „bald so, bald so“ handelte, etwas „Ganzes“ wird; und wie

Boll am Ende die Kraft erlangt, sein launenhaftes „Belieben“ dem Diktat des Sollens zu unterwerfen - darin haben wir die symbolischen Stationen eines religiösen Werdens zu sehen, dem die Selbstentsagung als die höchste Form der Selbstverwirklichung gilt.

Von diesem theozentrischen Selbst- und Weltverständnis profitieren nicht zuletzt die „Hexengenossen“ und „Teufelsbrüder“, die in Barlachs Werk ihr Wesen treiben. Auch die Siebenmark, Sedemund und Prunkhorst - Verkörperungen des Bösen - werden an der Verwirklichung des von ihm entworfenen Heilsplanes beteiligt. „Glück ist nicht ohne Not, Erlösung nicht ohne Sünde ... Weil wir verloren sind, darum können wir gerettet werden“, heißt es im „Diario Däubler“. Die Sünde erscheint unter transzendentalen Aspekt als die notwendige Voraussetzung der Erlösung, als „felix culpa“; weshalb der alte Sedemund die Frage aufwerfen kann, ob es am Ende nicht so herauskommen könne, „daß man einmal belohnt wird dafür, böse gewesen zu sein“; nämlich als Entschädigung dafür, daß der „Böse“ dem „Guten“ die Möglichkeit geboten hat, seine Liebe an ihm zu bezeugen.

Diese Auffassung prägt auch Barlachs Vorstellung von dem Verhältnis des Menschen zu Gott. Auch Gott, so glaubt er, „bedurfte des Bösen, damit das Gute sich an ihm bewähre“; er hat den Haß geboren, „damit die Liebe sich stark und übermächtig entfalte“. Wenn aber Gott nur schafft, um „vom Geschaffenen neu geschaffen“ zu werden, dann fällt dem Menschen eine im Grunde übermenschliche Aufgabe zu. In der *Sündflut* (1924) wird der Exponent des „Bösen“ (in Übereinstimmung mit Barlachs problematischer Lösung des Theodizeeproblems) zum ebenbürtigen Partner des auf die Mitwirkung seiner Kreaturen angewiesenen Schöpfers erhoben und damit gerechtfertigt. „Auch an mir wächst Gott und wandelt sich weiter mit mir zu Neuem“, triumphiert der „Gottversucher“ Calan.

Die letzte Konsequenz, die sich aus der Konstruktion dieser wechselseitigen Abhängigkeit ergibt, hat Barlach in der *Guten Zeit* (1929) und im *Gestohlenen Mond* durchgespielt: die Gräfin Celestine und Henny Wau verstehen sich nicht mehr als Partner, sondern als Richter und Retter des durch seine, wie sie glauben, fehlgeratene Schöpfung schuldig gewordenen Gottes, dem sie durch ihren Tod zu neuem Leben verhelfen wollen. Es scheint, als habe Barlach sich die Absurdität der Idee des „werdenden“ Gottes erst selbst vor Augen führen müssen, ehe er sich von ihr distanzieren konnte. Henny Wau wird, nach strenger Prüfung der Motive ihres „Erlöser“-Todes, vom Dichter der Lästerung überführt.

Auch die von Barlach statuierte Gleichung gut = böse geht nicht auf; sie wird von der Realität als Rechenfehler entlarvt. Während der Niederschrift des *Gestohlenen Mondes* (1936-38) muß sich Barlach von der politischen Inkarnation des Bösen darüber belehren lassen, daß der Bereitschaft zum „Gutnehmen des Bösen“ eine Grenze gesetzt ist. Die [Hitler](#)-Diktatur erzwingt den Abbruch seiner Bemühungen um eine Rehabilitierung des Bösen, die ihren nobelsten Ausdruck in seiner prophetischen Rundfunkrede vom 23. Januar 1933 gefunden hatten.

Nicht Calan, Celestine, Hilarion (der „eigene Schöpfer seines Gottes“) oder Henny Wau - dichterische Projektionen von Barlachs Rebellentum - behalten also das letzte Wort, sondern Gestalten vom Schlage Kules, in denen sich die andere Wesenshälfte des „Doppelgängers“ verkörpert hat. Der Hirt aus der *Sündflut* und Heinrich, der Graf von Ratzeburg, gehören dazu. Ihr Ja ist dem Nein abgetrotzt. Und deshalb erweist sich ihre Einfalt am Ende als dauerhafter und solider als die Vermessenheit ihrer Widersacher. Kules „Botengängerweg“, der quer durch Barlachs Dramen führt, endet in Ratzeburg, wo er auf Graf Heinrich stößt. Dieser vom Geist nobilitierte Vater hat sich allen Ansprüchen der „Geltung“ und des „Beliebens“ entzogen, um sich auf seine eigentliche Aufgabe vorzubereiten. Wie Barlach hat auch er gelernt, sich als ein Me-

dium des Absoluten zu betrachten. In dem Bekenntnis „Ich habe keinen Gott, aber Gott hat mich“ zieht er die Quintessenz aus seiner Pilgerschaft. Aus der Demütigung unter das „Geheiß“, in der Wollen und Sollen koinzidieren, wächst ihm die Kraft zu, sich für seinen verlorenen Sohn zu opfern. Und mit diesem Martyrium erfüllt er den Auftrag des blinden Sehers, an dem der Mutter-Sohn aus dem *Toten Tag* gescheitert war. Der *Graf von Ratzeburg* (Erstdruck 1951) enthält Barlachs Vermächtnis an die Nachwelt: es ist sein wichtigster Beitrag zu einer neuen Grammatik der dialogischen Existenz, in der nicht das Ich, sondern das Du als 1. Person erscheint.

„Zu jeder Kunst gehören zwei“, hatte Barlach bereits 1917 erklärt, „einer, der sie macht, und einer, der sie braucht“. Diesem Zweiten gelten seine dichterischen und bildnerischen Botschaften. Sein Wort wartet auf Antwort. Das Ich ist auf der Suche nach dem Du, dem es sich brüderlich verbunden fühlt. Und mit diesem Du sucht es sich darüber zu verständigen, daß man „für Andre und Andres parat sein muß“, wenn die Welt ein „besseres Gesicht“ erhalten soll. In der für die Appelle der Transzendenz durchlässigen Realität seiner Dichtung erfolgt die spielerische Erprobung dieser Haltung, die von Barlach selbst existentiell beglaubigt wird. Nirgendwo hat sich die Verbrüderungssehnsucht der Expressionisten reiner verkörpert als in Leben und Werk dieses außerordentlichen Mannes.

Geboren am 2. Januar 1870 in [Wedel](#) (Holstein). 1888 bis 1891 Gewerbeschule [Hamburg](#). 1891 bis 1895 [Dresdener](#) Akademie, Meisterschüler von [R. Diez](#). 1895/96 mit C. Garbers in [Paris](#). 1896 [Friedrichroda](#). Februar/Juni 1897 zweiter Paris-Aufenthalt. 1897 bis 1899 [Hamburg-Altona](#). 1899 bis 1901 [Berlin](#), wo [Reinhard Piper](#) und [Karl Scheffler](#) auf ihn aufmerksam werden. 1901 bis 1904 in Wedel: plastische Arbeiten in verschiedenen Materialien, Zeichnungen, erste dramatische Versuche. Oktober 1904 bis April 1905 Lehrer an der Fachschule für Keramik in [Höhr/Westerwald](#). 1905/06 Berlin. 20. August 1906 Geburt des Sohnes Nikolaus. 2. August bis 27. September Reise nach [Südrußland](#); Russisches Tagebuch, Zeichnungen, erste Bettlerfiguren. 1907 Berlin: Freundschaft mit [A. Gauß](#), Mitglied der Berliner Sezession, erster Ausstellungserfolg. Ein mit dem Verleger [Paul Cassirer](#) geschlossener Vertrag enthebt ihn aller materiellen Sorgen; berserkerhafte Produktivität auf plastischem und graphischem Gebiet; Beginn der Arbeit an dem Drama *Der tote Tag*. 1909 [Florenz](#), [Villa Romana](#); Freundschaft mit [Däubler](#) und [A. Moeller van den Bruck](#); die 1909 ff. entstehende Serie der Däubler-Zeichnungen und -Plastiken markiert den ersten Höhepunkt seines bildnerischen Schaffens. 1910 Übersiedlung nach [Güstrow](#). 1911 Arbeit an dem Drama *Der arme Vetter*. 1912 Däubler in Güstrow, „Diario Däubler“, „Konto Kollmann“; Buchausgabe von *Der tote Tag*; Reise nach Holland mit Cassirer und dessen Frau [Tilla Durieux](#); Arbeit am *Seespeck* bis 1916. 1914 bis 1917 „Güstrower Tagebuch“ und kleinere Prosastudien. 1918 erscheint *Der arme Vetter*; Mitglied der [Berliner Akademie der Künste](#); *Der tote Tag* in Leipzig und *Der arme Vetter* in Hamburg uraufgeführt. 1920 Buchausgabe der *Echten Sedemunds*, Uraufführung 1921 in Hamburg. 1922 Druck des *Findling*, 1928 in Königsberg uraufgeführt. 1924 [Kleist-Preis](#); Buchausgabe und Uraufführung der *Sündflut*. 1926 druckt Cassirer den *Blauen Boll*, der im selben Jahr in Stuttgart uraufgeführt wird. 1927 erste Niederschrift des *Graf von Ratzeburg* (Druck und Uraufführung 1951) und Güstrower Ehrenmal. 1928 *Ein selbsterzähltes Leben*; Kieler Ehrenmal. 1929 erscheint *Die gute Zeit* im Druck und wird in Gera uraufgeführt; Magdeburger Ehrenmal. 1930 Vertrag mit dem Kunsthändler [Alfred Flechtheim](#), Begegnung mit [Maillol](#). 1932 Hamburger Ehrenmal. 1933 Ritter des Ordens [pour le mérite](#); am Vorabend der NS-„[Machtübernahme](#)“ Rundfunkrede über den Konflikt zwischen Geist und Ungeist; zunehmende Verschärfung des faschistischen Terrors. In den nächsten Jahren werden zahlreiche seiner Werke vernichtet oder magaziniert; in der berüchtigten Ausstellung „[Entartete Kunst](#)“ ist Barlach mit der Bronze „Das Wiedersehen“ vertreten. 1937 erhält er Ausstellungsverbot. 1936 bis 1938 Arbeit am *Gestohlenen Mond* (Erstdruck 1948), einer chiffrierten Abrechnung mit seiner Zeit. „Der Zweifler“ (1937) ist das letzte Zeugnis seines bildnerischen Schaffens. Am 24. Oktober 1938 stirbt Barlach in [Rostock](#); am 28. Oktober wird er in seiner Vaterstadt [Ratzeburg](#) beerdigt.

WERKE: *Der tote Tag*, Drama, 1912; *Der arme Vetter*, Drama, 1918; *Die echten Sedemunds*, Drama, 1920; *Der Findling*, Spiel, 1922; *Die Sündflut*, Drama, 1924.; *Der blaue Boll*, Drama, 1926; *Die gute Zeit*, Drama, 1929; *Ein selbsterzähltes Leben*, Jugenderinnerungen, 1928; *Aus seinen Briefen*, hrsg. von Friedrich Droß, 1947; *Barlach im Gespräch*, aufgezeichnet von Friedrich Schult, 1948; *Seespeck*, autobiographisches Romanfragment, 1948 (entstanden vor 1914, Teilabdruck 1920 in den *Weißten Blättern*); *Der gestohlene Mond*, Romanfragment, 1948 (begonnen 1936); *Der Graf von Ratzeburg*, Drama, 1951 (begonnen 1927); *Leben und Werk in seinen Briefen*, hrsg. von F. Droß, 1952; *Das dach-*

terische Werk, 3 Bde., 1. Bd. *Die Dramen*, hrsg. von Klaus Lazarowicz, 1956, 2. Bd. *Prosa I*, 1958, und 3. Bd. *Prosa II*, 1959. hrsg. von F. Droß; *Spiegel des Unendlichen*, Auswahl, 1960; *Zehn unveröffentlichte Briefe an K. Weimann*, hrsg. von A. und H. Harmsen, 1961 (Jahresgabe der Ernst-Barlach-Gesellschaft); *Frühe und späte Briefe*, hrsg. von P. Schurek und H. Sieker, 1962; *Zwölf unveröffentlichte Briefe an L. Carrière*, hrsg. von A. und H. Harmsen, 1964 (Jahresgabe der Ernst-Barlach-Gesellschaft); *Die drei ersten literarischen Veröffentlichungen Ernst Barlachs*, 1965 (Jahresgabe der Ernst-Barlach-Gesellschaft); *Prosa aus vier Jahrzehnten*, hrsg. von E. Jansen, 1966; *Die Briefe I*, hrsg. von F. Droß, 1968; *Die Briefe II*, 1969.

SEKUNDÄRLITERATUR: Gerhard Lietz, *Das Symbolische in der Dichtung Barlachs*, Diss. Marburg 1934; Paul Schurek, *Begegnungen mit Barlach*, 1946; ders., *Barlach, Eine Bildbiographie*, 1961; Naomi C. A. Jackson, *Ernst Barlach, The development of a versatile genius*, Diss. Cambridge/Mass. 1950; Hugo Fetting, *Die dramatische Technik Barlachs*, Diplomarbeit Ost-Berlin 1951; Klaus Lazarowicz, *Die Symbolik in Ernst Barlachs „Graf von Ratzeburg“ im Zusammenhang mit dem dichterischen Gesamtwerk*, Diss. Göttingen 1954; Hans Schwerte, „Über Barlachs Sprache“, in: *Akzente* 1/1954; Heinz Beckmann, *Religion in Ernst Barlachs Werk*, Jahresgabe der Ernst-Barlach-Gesellschaft 1956; Dietrich Fleischhauer, *Barlach auf der Bühne*, Diss. Köln 1956; [Uwe Johnson](#), *Ernst Barlach, „Der gestohlene Mond“*, Diplomarbeit Leipzig 1956; Gerhard Schmidt-Henkel, *Barlachs postume Fragmente „Seespeck“ und „Der gestohlene Mond“*, Diss. FU Berlin 1956; Carl Dietrich Carls, *Ernst Barlach, Das plastische, graphische und dichterische Werk*, 7. Aufl. 1958; Willi Flemming, *Ernst Barlach, Wesen und Werk*, 1958; [Walter Muschg](#), „Ein Opfer - Ernst Barlachs Briefe; Der Dichter Ernst Barlach“, in: W. M., *Die Zerstörung der deutschen Literatur*, 1958; Heinz Schweizer, *Ernst Barlachs Roman „Der gestohlene Mond“*, 1959 (= Basler Studien zur deutschen Sprache und Literatur, 22); Karl Barlach, *Mein Vetter Ernst Barlach*, 1960; [Walter Jens](#), „Ernst Barlachs Dramen“, in: W. J., *Zueignungen*, 1962; Giuseppe Bevilacqua, *Ernst Barlach*, (Urbino) 1963; Edson M. Chick, Ernst Barlach and the Theater, in: *The German Quarterly*, 36/1963; Herbert Meier, *Der verborgene Gott*, 1963; Günter Albus, *Die weltanschauliche und künstlerische Entwicklung Ernst Barlachs*, Diss. Leipzig 1964; Klaus Günther Just, „Ernst Barlach“, in: *Deutsche Dichter der Moderne*, 1965; Joachim Kruse, *Barlach in Paris*, Jahresgabe der Ernst-Barlach-Gesellschaft 1965 (= Sonderdruck aus „Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte“ 4/1965); ders., „Zum literarischen Frühwerk Ernst Barlachs“, in: *Nordelbingen* 34/1965; Helmut Gross, *Zur Seinserfahrung bei Ernst Barlach*, 1967.

BIBLIOGRAPHIE: Naomi C. A. Jackson, *Ernst Barlach*, 1950; F. Schult, *Werkverzeichnis Bd. I: Das plastische Werk*, 1960; E. Jansen (Hrsg.), *Prosa aus vier Jahrzehnten*, 1966.

Klaus Lazarowicz, *Ernst Barlach*, in: Wolfgang Rothe (Hg.), *Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien*, Bern/München: Francke 1969, S. 439-453.

## Robert Seiser 1970

Kunst ist ein Hinwegführen des Menschen aus der materiellen Welt, in die er hineingeboren, in die Welt des Geistes, in der er beheimatet ist. Und in jedem Menschen lebt die Sehnsucht, ein Stück Geistesheimat zu erleben in der Erdenfremde durch den Künstler, durch das echte Kunstwerk. Die Erdenstofflichkeit wird transparent, Himmelslicht leuchtet uns entgegen, wenn wir betrachtend vor einer Plastik stehen oder einem Bilde. Denn die echten Künstler sind begnadet, uns den Himmel zu öffnen.

[Ernst Barlach](#) war einer von ihnen! Auch wenn er in einer Zeit gelebt hat, die zutiefst verfinstert war durch die materialistische Weltanschauung, das behinderte nicht so sehr ihn als die Menschen, die mit ihm lebten, für die er zu allererst seine Werke geschaffen hat als Zeugnisse der lebendigen Geisteskraft.

Sein Leben und seine Werke waren Geistesstaten gegen seine Zeit. Aber diese Abseitigkeit Barlachs, die man zunächst einschränkend verstand, offenbarte bald seine künstlerische Größe, seinen Mut und seine Überzeugung, ausschließlich aus den Kräften des Ichs zu leben und zu schaffen. Dadurch wurden seine Werke individuell-zeitlose Schöpfungen; das war das Unzeitgemäße an ihnen. Seine Werke führen den Betrachter hinter die Wirklichkeit in das Innere eines Erlebnisbereiches, der nur im Ich lebendig werden kann. Nichts haftet diesen Zeichnungen, Holzschnitten und Plastiken mehr an, was nur auf Irdisches weist oder was die Seele allein anrührt. In Bar-



lachs Werken lebt die Ahnung der Kunst unseres Zeitalters, der Zeit der Bewußtseinsseele.

Ernst Barlach wurde am 2. Januar 1870 in [Wedel](#) an der [Untereibe](#) geboren. Dort verlebte er auch seine Jugend, in dieser weiten, den Menschen in seine eigenen Seelentiefen verweisenden Landschaft. Seine Liebe gehörte schon früh dem künstlerischen Tun: Zeichnen, Schnitzen und Dichten interessierten ihn gleichermaßen. Das führte ihn 1888 dazu, sich in [Hamburg](#) auf den Beruf eines Zeichenlehrers vorzubereiten. Aber sein erster Lehrer hielt ihn für völlig unbegabt und riet ihm, diese Bemühungen für immer aufzugeben. Barlach wechselte zur Bildhauerei über. Und hier fand er im freien zeichnerischen Kompositionen den ihm gemäßen Weg, nicht im starren Abbilden, sondern im selbständigen Gestalten. Das bleibt auch an der [Dresdner Akademie](#) so, bis er von dort eines Tages mit einem Freund nach [Paris](#) aufbricht. Seine autobiographischen Skizzen aus dieser Zeit tragen die Überschrift „Wohin treibt der Kahn?“ Aber die Ungewißheit, die sich in diesen Worten ausdrückt, ist nur eine scheinbare. Innerlich sucht und findet Barlach gerade in dieser Zeit zu sich: „Es begab sich irgendwann bei arglosem Hin- und Hertreiben eine Abkehr vom unbedachten Hinnehmen jeder Zufallsform. Ich fiel – wenigstens gelang das erst einmal, später nochmals und am Ende nicht ganz selten – dem Erlesen zu, sei es einer entschiedenen, starken, grotesken und lieblichen Form oder dem nachspürenden Ahnen eines leisen, humorigen oder wüsten Wertes hinter der Alltagsmaske. Zaghafte genug fing ich an, wegzulassen, was zur Stärkung einer unklar gewußten oder gewollten Wirkung nicht beitragen konnte, war nicht mehr schlechthin Dulder und Diener des sichtbaren Seins. Es unterlief mir die Frechheit, es zu organisieren, wobei nun freilich die Weiterfahrt zunächst noch oft genug stockte.“

Barlach fand in dieser Zeit ein völlig neues Verhältnis zur Form. Was daran Äußerlichkeit ist, gestaltet er nun aus dem den Dingen innewohnenden Geistbild und erhebt so durch seine künstlerische Kraft die Form zum Inhalt. Fortan ringt er nun um diese Ahnung der möglichen Geistkommunion in der Kunst. Zwar erlebt er noch manche Rückschläge, vor allem 1905 in [Berlin](#), aber eine [Rußlandreise](#) bringt ihm dann doch die endgültige Erkenntnis der Richtigkeit seiner Ahnungen. Nach einem längeren Aufenthalt in [Florenz](#) zieht er sich in das stille mecklenburgische [Güstrow](#) zurück, um dort in größtmöglicher Konzentration seiner Erkenntnis künstlerische Wirklichkeit zu verleihen. Sie ist ihm Leben und Welt zugleich geworden, und das künstlerische Schaffen zur Einheit: Das graphische, plastische und dramatische Werk Barlachs ist nun nicht mehr voneinander zu trennen. Unermüdlich schuf er Werk um Werk. An seinem 65. Geburtstag wurde er noch öffentlich gefeiert, doch wenige Monate späterem Frühsommer des Jahres 1935, zog sich drohend verfinsterndes Gewölk auch über seinem Haupt zusammen: In [Altona](#) wurde die Aufführung des „Echten Sedemunds“ durch den Eingriff der nationalsozialistischen Amtsleitung der Kulturgemeinde abgesetzt und zu Ausstellungen eingereichte Graphiken erhielt er zerrissen und bespuckt zurück. Noch schwebte sein Engel zwischen den Spitzbogenpfeilern im Güstrower Dom, aber wie lange noch? Der Ungeist feierte Triumphe. Das Pfingstblatt der örtlichen Zeitung schrieb: „Barlach ist uns innerlich fremd, deswegen gibt es keine Gemeinschaft zwischen uns und ihm. Wir hoffen, daß die letzten Spuren seiner schrecklichen Werke bald von den Stätten, wo sie noch stehen, beseitigt werden ..., vor allem diese Kriegerdenkmale in der übelsten, verzerrten, bolschewistischen Weise!“

Äußerlich schwer getroffen, arbeitete Barlach innerlich unbeirrt an den Gestalten zum „Fries der Lauschenden“. Sie alle, der Wanderer, dem er seine Züge geliehen hat, die Tänzerin, der Gläubige, der Blinde, der Begnadete, der Empfindsame, die Pilgerin und die Erwartende lauschen keinem irdischen Ton. Ihr Hören ist auf andere Töne



gerichtet, sie lauschen in die Zukunft, ob ihnen nicht schon von dort her das erlösende Geisteswort erklingt, das durch die Äonen wirkende Christuswort. Es ist das Werk seiner Zuversicht geworden, ein Werk unserer ahnenden Hoffnung: „Ich spüre es im klaren Bewußtwerden, daß uns der Weg trägt, den wir zu gehen meinen. Die Zeit, in die wir uns getan fühlen, sind wir wohl selbst, die gute wie die böse. Das Wesen des Seins ist dunkel, weil wir Augen haben, mit denen wir es erkennen wollen; gut nur, dass Schauen ist, das alles Erkennen überflüssig macht.“ 1935 ist der Fries fertig; aber noch fehlen die Menschen, die bereit sind, das Werk entgegenzunehmen, denn „zu jeder Kunst gehören zwei: einer, der sie macht, und einer, der sie braucht.“

1937 wurde dann in [München](#) die Ausstellung „[Entartete Kunst](#)“ eröffnet. Neben wirklich Unbedeutendem hingen da angeprangert Arbeiten von [Nolde](#), [Dix](#), [Kandinsky](#), [Paula Modersohn-Becker](#), [Franz Marc](#) und [Ernst Barlach](#). „Prähistorische Kunststeinzeitler“ wurden sie von den damaligen Sachverständigen genannt und ihre Werke „primitive internationale Kritzeleien“. Und die Güstrower Presse forderte gebieterisch die Beseitigung des Engels im Dom. Der schwebende Engel wurde aus dem Dom geholt und irgendwo versteckt. Damit ging Barlachs künstlerischer Weg zeichenhaft zu Ende. „Der Engel ist weg, jetzt ist meines Bleibens nicht mehr.“

Die noch folgenden Werke sind mühsam seiner Seele abgerungen, ein kniender Greis, äußerlich verzweifelt, doch innerlich gläubig, betend, trostbedürftig und trostspendend zugleich. Das war Ernst Barlachs Antwort an die Machthaber.

Am 24. Oktober 1938 starb Barlach im Rostocker Krankenhaus. In seinem Atelier wurde er aufgebahrt, umgeben von den schweigenden Gestalten, über dem offenen Sarg schwebend die Maske des Güstrower Domengels. Seinem Wunsch entsprechend wurde er in [Ratzeburg](#) begraben. Nach dem Pastor sprach Friedrich Düsel: „Gewaltig und erhaben, ergreifend und erschütternd sind seine Werke, aber schöner und edeler noch waren seine Seele und sein Herz!“

Aus dem dramatischen Werk Barlachs ragen die „Sündflut“ und das Spiel vom „Grafen von Ratzeburg“. Steht in der „Sündflut“ dem frommen gottergebenen Noah der überhebliche, Erdenmächten vertrauende Calan gegenüber, so steht hier Knecht Offerus, der dem rechten Herrn dienen möchte, neben dem Grafen Heinrich, der Herrscher ist im Irdischen. Offerus folgt seiner inneren Stimme durch alle Wirrnisse und Schrecken der Welt und findet denn Herrn, während Heinrich immer mehr den Weg in die Erdschuld geht. Erst in der Begegnung mit Offerus findet er die Kraft der Umkehr, fühlt seine Berufung und pilgert mit den Kreuzrittern ins Morgenland. Aber er ist kein Auserwählter wie Offerus, der die Taufe zum „Christopherus“ empfängt. Immerhin hat er den Weg gefunden, den er später einmal gehen wird. Seine Begegnung mit dem Sucher Offerus hat ihn zur Besinnung gebracht, und seine letzte Erkenntnis wird ihm zum Trost: „Ich habe keinen Gott, aber Gott hat mich.“

Neben den Plastiken und Dramen Barlachs steht ebenso groß sein graphisches Werk. Nicht selten ist auch hier das Göttliche der thematische Mittelpunkt. Von den vielen Einzelblättern und Reihen seien die Holzschnitte „Die Wandlungen Gottes“ hervorgehoben. Sie zeigen die Wirkensstufen des Schöpfers, vom „Ersten Tag“ bis zum „Siebenten Tag“ hin, vom Schwebenden, das Nichts segnenden Gott bis zum ruhenden, an einen Felsen zurückgelehnten Gott, der nach vollbrachter Schöpfung von Himmel und Erde seine müde gewordenen Hände in den Schoß gelegt hat und voll Hoffnung in die Zukunft blickt. Das Werk der 6 Tage ist getan, die göttlichen Kräfte sind eingeflossen in die Schöpfung. Der in dem Felsen ruhende Gott ist eins geworden mit ihr.

*Robert Seiser, Ernst Barlach - Zu seinem 100. Geburtstag, in: Die Christengemeinschaft, Jg, 42, 1970, Dez.; wieder abgedruckt in Hans Harmsen (Hg.), Ernst Barlach Gesellschaft e.V., Den Mitgliedern und Freunden zur Jahreswende 1971/1972 und als Jahressgabe, Hamburg 1972, S. 31-36.*

## Henning Falkenstein 1978

Als Barlach (1919) *Die echten Sedemunds* vollendet hatte, erholte sich Deutschland langsam vom [Weltkrieg](#). Die Theater wurden wieder geöffnet, und 1919 stand zum ersten Mal ein Barlach-Stück auf einem Theaterspielplan. Nicht sein Erstling war es, sondern der *Arme Vetter*, der in den [Hamburger Kammerspielen](#) Premiere hatte. Trotz der erwähnten Schwierigkeiten, der bewußt zerstörten Handlung, der Darstellung von etwas eigentlich nicht Darstellbarem, der ungewöhnlichen Kompaktheit, die nicht nur an den Regisseur, sondern auch an die Zuschauer große Anforderungen stellen, konnte man sich der Kraft des Stückes nicht entziehen. Innerlich, überzeugend, bisweilen rauh und täppisch, Aufmerksamkeit heischend, wühlerisch, nicht für ein breites Theaterpublikum geeignet – so urteilten die ersten Kritiker. Im nächsten Jahr folgte eine Inszenierung in Halle, die aber keinen besonderen Erfolg hatte; als aber [Jürgen Fehling](#) das Stück 1923 im [Berliner Schauspielhaus](#) mit [Heinrich George](#) inszenierte, kam es zu einem überzeugenden Bühnenerfolg. Von da an erschien das Drama beinahe jedes Jahr auf einer deutschen Bühne, bis die [Nationalsozialisten](#) dies unterbanden.

Auch der *Tote Tag* wurde noch 1919 uraufgeführt, und zwar in Leipzig; die Zuschauer erhielten Erläuterungen, die aber recht einseitig waren. Das Stück sei nur für eine kleine Gemeinde Gebildeter geeignet, meinten die Kritiker; als aber kein Geringerer als [Thomas Mann](#) es ein paar Jahre später in München sah, stellte er Barlach als einen der bedeutendsten jungen deutschen Autoren neben [Brecht](#).

Bei den *Echten Sedemunds* brauchte Barlach nicht mehr so lange auf die Uraufführung zu warten; sie erfolgte bereits Anfang 1921, wieder in den [Hamburger Kammerspielen](#). Wenige Wochen danach gelang Barlach zum erstenmal der Sprung auf eine Berliner Bühne. [Leopold Jeßner](#), der dem modernen deutschen Drama besonders aufgeschlossen war, führte das Stück mit [Fritz Kortner](#) als altem Sedemund im [Staatstheater](#) auf. Da fuhr selbst der so menschen scheue Barlach nach Berlin, fürchtete sich aber dann doch im letzten Moment vor dem Rummel der Premiere, verkroch sich statt dessen in einem anderen Theater und ging erst zur zweiten Aufführung – und wurde bitter enttäuscht: „Ich sah ein Stück von Herrn Jeßner, aber nicht von mir, oder doch nur da von mir, wo die mehr oder weniger nebensächlichen Personen ... das Wort hatten“, schrieb er an [Piper](#). „Filmtempo und Expression, damit will ich nichts zu tun haben. Der Schützenplatz war menschenleer, das Grabmal war eine weiße Wand ... und der Grundton des Hauptsächlichen Geschrei und Monumental- und Stilbums.“ (B 480.) Die Briefstelle deutet an, daß [Jeßner](#) *Die echten Sedemunds* als ein expressionistisches Drama inszeniert hatte. Damit schuf er gegen den Willen Barlachs einen Präzedenzfall für Barlach-Aufführungen überhaupt. Beinahe ebenso entscheidend für die Stücke des Güstrowers wurden die bekannten Berliner Kritiker. [Alfred Kerr](#) hielt überhaupt nichts von Barlach und verriß ihn, wo er nur konnte; [Herbert Ihering](#) und [Julius Bab](#) dagegen hielten ihn für einen der talentiertesten deutschen Autoren und priesen die Aufführungen; Bab erkannte sogar schon von Anfang an richtig, daß Barlachs Stücke viel realistischer inszeniert werden müßten.

Schon die ersten drei Dramen zeigen, daß [Barlach](#) mit Holz, Stein oder Metall kaum schwerer gerungen haben kann als mit der Sprache. Die Sprache ist stärker vorgeformt als die anderen Ausdrucksmittel, bedeutungsgeladen und deshalb am wenigsten veränderbar. Barlach hielt sie darum für am wenigsten ausdrucksstark: „Ich glaube aber, ... daß das Wort ein elender Notbehelf, ein schäbiges Werkzeug ist und das eigentliche und letztliche Wissen wortlos ist und bleiben muß. Es ist ... ein irdischer Topf der Zeitlichkeit, der aus der Ewigkeit schöpfen möchte.“ (B 1007.)

In seinen ersten drei Dramen versuchte Barlach immer wieder, in diese Ewigkeit vorzudringen, obwohl die Sprache sie direkt nicht erfassen kann. Wie erwähnt, machte er es sich dadurch schwer, daß er nicht den „Topf der Zeitlichkeit“ für Blicke in die Ewigkeit benutzte, sondern ihn zerstörte, um damit zu zeigen, daß es ihm nicht auf ihn ankam. Diese Zerstörung zeigt sich als Auflösung des kausalen Handlungsge-  
schehens bis in die Satzstruktur hinein, in der Hervorhebung von Einzelwörtern, be-  
sonders Substantiven, durch Alliteration oder Assonanz; diese so hervorgehobenen  
Wörter bilden eine neue Struktur über oder neben der syntaktischen. Dies hat weitere  
Folgen für die Gesamtstruktur der Dramen: Alle Personen, gleichgültig, ob es sich  
um vordergründige Nebenfiguren oder Hauptfiguren handelt, sprechen diese selbe  
Sprache und werden dadurch stark nivelliert; lediglich der Dialekt schafft manchmal  
geringfügige Unterschiede. Wegen dieser Nivellierung der Individualität der Personen  
kann auch nur selten echter Humor entstehen; einmal fehlen die Kontraste, zum an-  
deren ist das „eigentliche und letzte Wissen“ humorlos. Höchstens Gesellschafts-  
satire kann dann und wann aufflackern. Weiterhin kann Barlach wegen dieser Nivel-  
lierung nicht zwischen einem Protagonisten und einem Antagonisten unterscheiden,  
nicht zuletzt auch deshalb, weil sein Protagonist – oder Antagonist – sprachlich gar  
nicht direkt darstellbar ist, lediglich mit „Notbehelfen“, wie Gott, Geist, Hoher Herr.  
Daraus ergibt sich als weiterer Schritt, daß Barlach die klassische Dramenstruktur  
von fünf Akten nicht erfüllen kann und darum eine lose Folge von Bildern vorzog.  
Diese für Barlach so typischen Merkmale sind bereits im *Toten Tag* ersichtlich und  
werden in den folgenden Dramen immer wieder neu variiert.

*Henning Falkenstein, Ernst Barlach (Köpfe des XX. Jahrhunderts, Band 89), Berlin: Colloquium 1978, S. 58-61.*

## Theaterarbeit für Barlach

### Heinz Dietrich Kenter (1978)

Ich habe in meiner Regielaufbahn drei Dramen [Barlachs](#) inszeniert: „Der tote Tag“ am 12.4.24 in Aachen, „Der blaue Boll“ am 9.12.53 in Essen, „Der Graf von Ratzeburg“ am 8.11.55, auch in Essen.

Das Unternehmen 1924 in Aachen war so gewagt (Aachen stand mitten in den bürgerkriegsähnlichen Kämpfen um die [Rheinische Republik](#)), daß mit dem Intendanten [Francesco Sioli](#) auch der „Verein zur Förderung der Bühnenkunst“ die Verantwortung für die Aufführung mit übernahm, daß ferner die Inszenierung nicht an einem der üblichen Theaterabende, sondern als [Matinee](#) an einem Sonntag herauskam. Doch konnte nicht verhindert werden, daß, als zum Schluß starker Beifall einsetzte, Gegner des Themas des Stückes heftig zu unmißverständlichen und lautstarken Protesten ausholten. Die späteren Abendvorstellungen brachten keine Tumulte mehr. Übrigens spielte den Sohn [Willy Birgel](#), der damals noch unbekannt war.

Als ich mich 30 Jahre später erneut mit Barlach auseinandersetzte und – in Essen – sein dramatisches Werk neben dem dramatischen Werk [Franz Grillparzers](#) als Zyklus erarbeiten wollte, mußte ich den Plan aufgeben, als ich nach Stuttgart berufen wurde. Von den Erfahrungen in Essen auf das Jahr 1924 zurückblickend, erkannte ich, daß ich damals Barlach zu lautstark bizarr, nicht frei von expressionistischen Darstellungsmitteln, inszeniert hatte. Doch die geistige Idee Barlachs scharf in Wort, Geste, in verdeutlichende szenische Situationen umzusetzen, diesen Weg hatte ich schon 1924 instinktiv so richtig beschritten, daß ich 1954 hieran, bewußter, anknüpfen konnte.

Man riet mir ab, als ich den „Blauen Boll“, erst recht, als ich „Der Graf von Ratzeburg“ inszenieren wollte. [Jürgen Fehlings](#) Berliner Meister-Leistung war unvergessen. Ich aber wollte Fehling nicht übertrumpfen. Ich wollte Barlach genauer erkennen.

Was alles war, künstlerisch, politisch, seit jenen zwanziger Jahren geschehen? Würde Barlach, der Dramatiker, standhalten? Ich habe „Der Graf von Ratzeburg“ nicht ganz so rundum geschafft wie „Der blaue Boll“. In „Ratzeburg“ geht es, darf ich sagen: unwegsamer zu als im „Boll“. Die Situationen sind schwerer aufzuschlüsseln, sehr viel schwerer in Körper umzusetzen. Mir war das alles bewußt – doch ich wagte, ermutigt durch die positive Arbeit an dem zwei Jahre voraufgegangenen „Boll“, ermutigt auch durch die eigenwillig skurrile Persönlichkeit des Schauspielers Gerhard Just, den ich für die Darstellung des Grafen gewinnen konnte. „Der blaue Boll“ – mit Claus Clausen als einem bedingungslosen Gradwanderer – wurde ein durchschlagender Erfolg. Es war uns gelungen, Barlachs Suche nach geistiger Wahrheit mit den unverfälschten Mitteln des Theaters zu szenischer Wahrheit zu bringen. Ich muß hier mit großer Achtung die Bühnenbilder von Friedhelm Strenger erwähnen. Das [Deutsche Schauspielhaus](#) und die [Barlach-Gesellschaft](#) unter Friedrich Dross luden uns ein, unsere Arbeit auch in Hamburg zu zeigen. Der Eindruck war auch dort ungewöhnlich.

Die Gegenwart tut sich schwer mit dem Dramatiker Barlach. Der merkwürdige Zwang (ähnlich wie es [Goethes „Faust“](#) auch ergeht), geistige Auseinandersetzungen auf dem Theater heute ins ästhetisch Bildhafte umzusetzen, dem Bühnenbildner die szenische Verdeutlichung zu übergeben, statt exakt mit den schauspielerischen Mitteln, dem Wort und dem Körper, die szenische Wirklichkeit zu erarbeiten, verwehrt den Zugang zur Darstellung Barlachs. Hinter Barlachs dramatischem und plastischem Werk steht gleichermaßen das instinktive Wissen um die atemberaubende Gefährdung des Menschen in unserem Jahrhundert. Solches ist auf dem Theater

ebenso wenig linear bildhaft darzustellen wie Barlachs Plastik linear zu deuten wäre – es sei denn, man gleite ab ins Formale. Barlachs Kunst, wie auch immer, ist Kampf um die menschliche Existenz, nicht Krieg um künstlerische Stile. Nur diese Erkenntnis kann das Theater wieder zu einer adäquaten Darstellung Barlachs zurückführen. Abgedruckt in: Hans Harmsen (Hg.), Ernst Barlach Gesellschaft e.V. Den Mitgliedern und Freunden zur Jahreswende 1978/1979, S. 53-54.

### Die Vita des Heinz Dietrich Kenter (1896-1984)

Bin Bremer. Zur Welt 26.11.1896. Abitur. Weltkrieg. Offizier. Theater. Mein Lehrer: in Köln Prof. [Johannes Tralow](#). 1920 Schauspieler in Koblenz, dann Darmstadt. Der große Theater-Expressionist Gustav Hartung macht mich zum Regisseur. Selbst Expressionist, rücke ich bald ab vom Theater der Stile, suche die Darstellung menschlicher Situationen, die szenische Verwirklichung geistiger und komödiantischer Elemente durch den Schauspieler. Stürmischer Regie-Weg: Aachen – Stuttgart – Mannheim. Einsatz für [Barlach](#), [Brecht](#), [Claudel](#), [Sternheim](#), [Ehm Welk](#), Arno Nadel, allesamt damals neu. 1929 Berufung an die [Volksbühne Berlin](#) (Carl Heinz Martin). Erfolgreicher Durchbruch mit „[Die Affäre Dreyfus](#)„ (mit [Heinrich George](#)) und „[Die Unüberwindlichen](#)“ (mit [Peter Lorre](#)). Begegnung mit [Karl Kraus](#), [Zuckmayer](#), [Max Reinhardt](#). Letzterer beruft mich als Dozent und Leiter der Regieklasse an seine Schauspielschule des Deutschen Theaters. Begegnung mit [Hans Fallada](#). Gemeinsame Dramatisierung seines Romans „[Bauern, Bonzen, Bomben](#)“. 1933. Pause. Bei der [UFA](#) Film „[Frischer Wind aus Kanada](#)“. 1936 erneut Berufung an die Volksbühne, diesmal durch [Eugen Klöpfer](#). Begegnung mit [Gerhart Hauptmann](#). Prinzipielle praktische Regie-Auseinandersetzung mit der [Commedia dell'Arte](#). Erfolgreich auf dieser Regielinie mit [Goldoni](#) und [Shakespeare](#) in Berlin und München. 1941 fest zu [Otto Falckenberg](#), München. Einsatz für den Iren [W. B. Yeats](#), für [Chr. D. Grabbe](#) und den Ungarn [Madßch](#) und dessen „[Tragödie des Menschen](#)“ (mit [Lil Dagover](#), [Werner Hinz](#), [Deltgen](#)). Von 1946-1956 Schauspielregisseur in Göttingen, Wiesbaden, Essen. Lebhaftige Auseinandersetzung mit dem Theater der Nachkriegszeit: [Eliot](#), [Obey](#), [Dürrenmatt](#), [Reinh. Schneider](#), [Capote](#), [Saroyen](#). Erneut: [Brecht](#), [Claudel](#), vor allem [Barlach](#). Neu: [Grillparzer](#), [Euripides](#). Ich erstaufrühre den Iren [Sean O'Casay](#) und gebe in Zürich seine Stücke heraus. Herausgabe der Lebensgeschichte [Goldonis](#) in München. Gastinszenierungen in der Schweiz und Österreich. Freilichtinszenierungen in Jagsthausen, Bad Hersfeld, Schloßhof Heidelberg, Basel, Schwäbisch Hall, Burg Forchtenstein (Burgenland) mit [Schiller](#), [Kleist](#), [Zuckmayer](#), [Calderón](#), [Grillparzer](#), [Shakespeare](#).

1958 Berufung an die Staatliche Hochschule für Musik, Stuttgart, als Leiter der Abt. Darstellende Kunst. Grundsätzlich neue schauspielpädagogische Konzeption. Einsatz für [Pantomime](#) und [Musical](#). Öffentliche pädagogische Rechenschaftsdarbietungen unter dem Titel „[Blick in die Werkstatt einer Schauspielschule](#)“. Richtunggebende Artikel über Schauspiel-Pädagogik. 1961 Professor. Meine bekanntesten Schüler: [Gisela von Collande](#)+, [Michael Rehberg](#) (Hamburg), Christine Ostermeyer (München), [Klaus Maria Brandauer](#) (Wien). Verabschiedung von der Hochschule: 1975. Abschied vom Theater 1976 in Graz mit „[Medea](#)“ des [Euripides](#) und „[Weh dem der lügt](#)“ von [Grillparzer](#). Zur Zeit Auseinandersetzung mit [Goya](#), [van Gogh](#), [Magritte](#) und Arbeit an einem Buch „[Das Bild-Erlebnis](#)“. Auszeichnungen: [Grillparzer-Ring](#), Wien. [Otto-Brahm](#)-Medaille, Hamburg. Silberne Erinnerungsmedaille, Mannheim. Korrespondierendes Mitglied der [Chopin-Gesellschaft](#) Warschau und der „[Wiener Dramaturgie](#)“. [Bundes-Verdienst-Kreuz](#) 1. Klasse.

Abgedruckt in: Hans Harmsen (Hg.), Ernst Barlach Gesellschaft e.V. Den Mitgliedern und Freunden zur Jahreswende 1978/1979, S. 54-56.



Helmar Harald Fischer (1989)

Günter Krämers Inszenierung des „Armen Vettors“ in Bremen und Wolf Redls Einrichtung des „Toten Tags“ in Bochum boten zuletzt ganz entgegengesetzte Ansichten der dramatischen Welt von Ernst Barlach (1870-1938). So populär der bildende Künstler Barlach nach seinem Tod (und der Verfolgung seiner Werke durch die Nazis) wurde, so schwer tut sich das Theater mit seinen Stücken. In immer neuen Anläufen bemüht es sich um sie; doch neben Glücksfällen ergab das nicht selten Mißverständnisse. Denn Barlachs Dramen sind nicht die Fortsetzung seiner Bildhauerei und Graphik mit anderen Mitteln. Erst seit 1969 liegt sein schriftstellerisches Werk vorläufig geschlossen vor. Seit 1988 gibt es seine Stücke nun auch in griffigen Einzelausgaben (in der Serie Piper), ediert und kommentiert vom Verfasser dieses Plädoyers für eine unbefangene, eine genauere Sicht auf den Dramatiker Barlach.

„Von Barlach wird nur die Literatur bleiben, während schon heute die Plastik einigermaßen kunstgewerblich wirkt“, meinte Jürgen Fehling, in den 20er Jahren ein bedeutender Regisseur von Barlachs Dramen, schon 1953 auf einer Tagung der Dramaturgischen Gesellschaft. Das war die empfindliche Reaktion auf die fortgesetzte Vernachlässigung von Barlachs Dichtung gegenüber seinen Skulpturen und Zeichnungen. Damals gab es noch nicht einmal eine Werkausgabe der Dramen, aber immer neue Fotos der Holzbildwerke und Bronzen, in Bildbänden, auf Postkarten und als Kunstdrucke. Was im Süden der Herrgottswinkel, war im Norden das Detail vom „Fries der Lauschenden“, im Wechselrahmen, neben der Stehlampe. Erst 1959 konnte Walter Muschg zum Erscheinen des zweiten Prosa-Bandes von Barlach feststellen: „Man kann sich jetzt ernstlich fragen, ob er als Dichter oder als Bildner bedeutender sei.“ Denn nicht nur seine Bildwerke waren aus Kirchen und Museen entfernt worden, auch Barlachs Schriften hatte man 1933 verbrannt, Aufführungen seiner Dramen wurden verboten. Die großen und die kleinen Nazis machten ihm das Leben zur Hölle.

Schon zu seinen Lebzeiten mußte sich Barlach dagegen wehren, daß man sein Werk in den Griff zu bekommen versuchte, indem man es auf Begriffe brachte. „Man soll immer *Vertreter* von etwas sein, man soll irgendwohin *gehören*, als ob es nicht genügt, daß man man selbst ist!“ (Barlach an August Gaul 1918). Weil es sich oberflächlicher Betrachtung verschließt, taugt Barlachs Werk nicht zu Verallgemeinerungen. Da aber geschrieben, beurteilt und eingestuft sein muß, sind auch Vokabeln zur Hand, die deutlich benennen, daß nur undeutlich verstanden wurde. *Mystisch* sei sein Werk, *dunkel*, *abseitig*, *verrätselt*. Und den Urheber solcher Uneindeutigkeiten heißt man *Spökenkieker*, *Backsteinmystiker*, *Norddeutscher Expressionist*. Hätte man ihn nicht auch *Gottsucher* tituliert, nicht einmal die Näher-mein-Gott-zu-Dir-Anhänger hätten ihn gelesen. Die fanden natürlich, was sie suchten, nur Barlach sahen sie nicht. Der hat sich die weltanschauliche Rubrizierung als *Gottsucher* und die Verrätselung seiner Werke als *mystisch* schon 1932 in der dänischen Zeitung „Politiken“ verbeten. Die, die sich auf die Winke von oben spitzen, haben Barlach doppelt dafür büßen lassen, daß er in die Naziherrschaft nicht paßte. Nicht nur das Christentum der Magdeburger Domgemeinde, die „mit überwältigender Mehrheit“ am 15. März 1933 die Preußische Regierung um Befreiung von Barlachs Ehrenmal ersuchte, war vom gesunden Volksempfinden nicht zu unterscheiden. Die überwältigende Mehrheit der Christen fühlte im Dritten Reich eine höhere Verpflichtung und ließ den plötzlich Verfemten zugrunde gehen. Als dann in den Trümmern der selbstverschuldeten Unmündigkeit wieder Bedarf an Höherem war, wie man es früher verstanden hatte, da war der Barlach gerade recht, denn der hatte doch immer gesagt, daß der Mensch bloß die Hälfte von was Besserem ist, was er leider nie erreichen kann. Wie-

dergutmachungsbefflissen führte man Barlachs Stück „Die Sündflut“ auf – in krasser Verkehrung seiner Intention. Noah war ja das Portrait des autoritätsbedürftigen Menschen, der sich einen Gott nach seinem Bilde gemacht hat, der es für ganz normal hält, daß die Ausrottung den andern zudedacht ist; und falls da Schuld sein sollte, wenn nun alles unterging, dann konnte sie nur von oben kommen: er hatte immer getan, was angesagt war. Was für ein Stück zu jener Zeit! Welche Chance, zu begreifen, daß Wandel nur möglich ist, wenn Verantwortung nicht abgeschoben wird! Stattdessen schlugen die überlebenden Noahs sich an die Brust, daß sie das Erste Gebot übertreten hatten, und sahen bekümmert ein, daß der Herr der Heerscharen das nicht ungestraft lassen konnte, zumal er es im Religionsunterricht deutlich vorher gesagt hatte.

Mit demselben Instinkt dafür, daß nicht sein kann, was nicht sein darf, hat man Barlachs „Findling“ gar nicht erst aufgeführt. Empörend, wollte man das Stück wörtlich verstehen: Da soll durch eine Abendmahlshandlung, in der Menschenfleisch ausgeteilt wird, der religiös verbrämte Zusammenhang zwischen Biedersinn und Bestialität suggeriert werden. Da verkündet einer, wie ihm die wahre Welt erschienen ist: „Der Heiland stand in unserer väterlichen Gartenlaube am weiß gedeckten Tisch und schärfte unser altes Bratenmesser, schnitt Scheiben von der Kalbskeule und sah aus wie mein Großvater.“ Und – nicht genug der Blasphemien – da wird das Vaterunser gebetet, wie Barlach es wohl für menschlicher hält: „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.“ Das kann der Barlach doch alles gar nicht so gemeint haben! Wahrscheinlich ist das im übertragenen Sinn zu verstehen, irgendwie mystisch oder so. Man muß ja nicht alles auf die Bühne bringen. Womöglich wird so was noch ernstgenommen ... Bis heute möchte man nicht wahrhaben, daß Barlach kein Schuld-und-Sühne-Dramatiker ist. Auch seine Bettler und Frierenden halten nicht um Almosen die arme Christenhand auf, weil das schlechte Gewissen der Gesunden und Wohlhabenden geätzt werden muß. Es ging ihm um die geschundene Kreatur. „Im Menschenleben werden wir schlimmer zugerichtet als Eisbären, Kondoren, Affen und Löwen“ („Seespeck“, Romanfragment). Den Menschen hielt er für einen fehlgeschlagenen Versuch der Natur. Daß *Gut* und *Böse* menschliche Kategorien sind, war ihm eine Binsenweisheit. Die Vorstellung von einem persönlichen Gott hielt er für absurd. Er war unorthodox als Mensch wie als Künstler. Unter den Bürgern lebte er wie ein Fremder. Ihre satanische Wohlanständigkeit kannte er bis auf den Grund. Und er fühlte doch selbst bürgerlich bis in die Knochen. „Im allgemeinen halte ich mich für einen hoffnungslosen Reaktionär, aber mit dem tröstlichen Gefühl zwischendurch, das Gegenteil zu sein“ (1916 an Julius Cohen).

Barlach läßt sich gut gegen Barlach zitieren. Der Reichtum seines Werks ist Vieldeutigkeit. Wie sein Leben ist sein Werk vom Widerspruch beherrscht. „Sie gehen einem großen Erlebnis entgegen, das alles Bürgertum übertrifft“, notierte er im „Güstrower Tagebuch“ 1915 über einen Truppentransport nach Osten. Dann wurde er zum Schöpfer der Gefallenenmale, die Friedensmale sind. Die Plastik sei doch sein „Wichtigstes geworden“, meinte er 1920 zu seinem Vetter Karl: „Wenn ich mich schon wichtig machen will, womit zunächst als mit Plastik?“ Aber über seine dramatischen Arbeiten schrieb er: „Das ist am Ende meine triebmäßig sicherste Begabung“ (An Adolf Schinnerer 1909). Er hat sich der Theaterfremdheit bezichtigt. Das wurde in Programmheften gern abgedruckt: Rückversicherung, falls die Inszenierung schiefgeht, und Trost für die Zuschauer. Aber er meinte den Theaterbetrieb: „Meistens habe ich erfahren, daß man ein feierlich-langweiliges Getue zuwege brachte“ (1933 an Wilfried Hennig). „Was weiß ich Hinterwäldler vom Theater“, fängt er listig einen Brief

an und beweist dann das Gegenteil: „Doch zerbreche ich mir manchmal den Kopf darüber, in welchem Verhältnis die menschliche Figur mit ihrem menschlichen Ton aus dem naturgroßen Munde, mit ihrer nicht größer als gewachsenen Nase im Gesicht, zum umgebenden Bühnenbild stehen muß“ (11.12.1918). – Ein Vergleich zwischen dem Frühwerk und dem Spätwerk des Bildhauers Barlach mit dem Frühwerk und Spätwerk des Schriftstellers Barlach zeigt, daß Barlachs Sprachstil wesentlich früher ausgeprägt und unverwechselbar war. Schon in der ersten Prosa personifiziert er nicht nur Überzeugungen und Gefühle; er macht die Elemente zu Gestalten, die Steine reden ihm. Seine Sprache ist deftig-konkret und zugleich umständlich-genau. Er war unfähig, das ihn Umgebende in einfachen Aussagesätzen auf den nicht vorhandenen Punkt zu bringen. Er empfand die „Ungehörigkeiten, die im Bestand der Dinge allzu sicher hausten“, sah die tränenvolle Seele „im Morast ihrer abgründigen Problemlosigkeit“ („Der gestohlene Mond“, Romanfragment), hörte, „was das Stillschweigen im Versteck der Worte flüstert“ („Der tote Tag“). Diese Sprache verweigert sich einer Indienstnahme außerhalb dessen, was sie zum Ausdruck bringt, politisch und ästhetisch. Und der Flüchtigkeit entdeckt sie sich nicht.

Die Widersprüche seines Wesens hat Barlach auf der Bühne zu Gestalten gemacht und die Erfahrung der Widersinnigkeit menschlichen Strebens zum Thema: „Ob überhaupt irgendwo ein Ich ist, das weiß, was los ist? Was der ganze materiell-geistig-seelische Gärungsprozeß bedeutet?“ Seine zwanghafte Beschäftigung mit dem Drang nach Höherem hat Barlach immer auch mit Humor quittiert und sich und sein Dauerthema im „Blauen Boll“ gründlich auf den Arm genommen. Da schaltet er mit Himmel und Hölle wie [Goethe](#) im „[Faust](#)“, und auch seinem ewig Strebenden wird das ersehnte Werden zum sauren Müssen. „Teufel und Gott sind eins. Eins ist Zwei also“ („Theodor Däubler“, Prosaschrift). Die Bühne, mithin, ist das ideale Medium für Barlach. Der Witz, daß Boll nicht Mephisto braucht, um zu wissen, was die Welt im Innersten zusammenhält, und gleich da hinmarschiert, wo Grete ist und die Chance zur Reserve-Erlösung obendrein, daß aber Grete die Erlösung vom Teufel in der Hölle besorgt wird, wodurch ihre Kinder gerettet werden – und was dergleichen handfeste Verdrehungen des Kulturguts mehr sind, muß sogar einem Regisseur wie Hans Bauer entgangen sein. In seiner Darmstädter Inszenierung, 1966, war das 6. Bild, die Hölle, gestrichen. Die Aufführungsgeschichte von Barlachs Dramen ist auch eine Geschichte der Humorlosigkeit. Wo die [Bibel](#) im Spiel ist, oder [Goethes „Faust“](#), da hört offenbar auch für deutsche Theaterleute der Spaß auf. „Ich bin also viel bockbeiniger, als recht wäre“ (An J. Cohen, 1916).

„Eins ist Zwei also“, heißt: Gut und Böse sind eins. Die Kategorien sind austauschbar. „Ich bin ein Spieler von Profession“, lautet die erste Zeile des Gedichts „Zu einem Selbstbildnis“. Paul Siebenmark im „Armen Vetter“ ist eine Möglichkeit von Hans Iver; Wahl im nachgelassenen Roman „Der gestohlene Mond“ die andere Möglichkeit von Wau. Barlachs Fragen, auf daß Antworten abfielen, galt deshalb dem Werden, dem Wandel, dem „Leben als Freißprozeß, als Verwandlungs- und Verdauungswunder“ („Die echten Sedemunds“), der „Geschichte von der freudigeren Weltanschauung infolge eines guten Frühstücks“ (An [Piper](#) 1923), der Liebe, die in Küche und Kirche durch den Magen geht, und vor allem natürlich dem Drang über sich hinaus: „Mit den Wolken, den Winden, den Käfern, den Raben, dem Grün der Felder und Wälder ganz eins sein können!“ (An [Piper](#) 1922). Als Nochs Widersacher Calan in der „Sündflut“ von Erde, Wasser und Ratten nicht mehr zu unterscheiden ist, erkennt er Gott als das Prinzip, das schafft und vom Geschaffenen neu geschaffen wird: „An mir wächst Gott und wandelt sich weiter mit mir zu Neuem!“ Wandel und Werden als Stoffwechsel: Man muß ihre Bestialität ins Auge fassen, wenn man die Welt verändern will.

Seinem Widerspruchswesen treu, hat Barlach der Illusionslosigkeit eine Hoffnung entgegengesetzt. Wandel kann nur Sinn ergeben, wenn die bloße „Fraß-, Raff- und Habegerechtigkeit“ (An Bruder Hans 1922) überwunden wird. An Calan wächst die Schöpfung, weil er nicht alles Gute von oben erwartet, sondern von sich selbst. Veränderung ist nur möglich, wenn Menschen sich verantwortlich fühlen für sich selbst und für den Zustand der Welt. So lange eine Chance besteht, Verantwortung abzuschieben, ändern gesellschaftliche Veränderungen nichts an der Natur des Menschen. Dem Porträt der Honoratiorengesellschaft in den „Echten Sedemunds“ setzt Barlach in allen späteren Dramen Gestalten entgegen, die den Mut zum Widerstand gegen die aufgrund geltenden Rechts herrschende Gewalt entwickeln.

Dieser Mut wächst aus einem autonomen Gewissen. Im „Graf von Ratzeburg“ wird es das „Wissen“ genannt, das „sich selbst gehorcht“, das „alles Sein“ ausmacht. Vergeblich sehnt sich der christliche Asket Hilarion nach Heinrichs „Wissen“, das „ohne Furcht“ ist. Vergeblich, weil diese Furchtlosigkeit identisch ist mit einem Sein, für das alle „Geltungen“ ungültig sind, also auch die des Alten und Neuen Testaments. Solcher Freiheit zeigt Hilarion sich nicht gewachsen: „Wozu der Freiheit, der ich nicht bedarf! Nicht gleich, niedrig wünsche ich zu sein, das Hündchen seines Herrn, durchdrungen von gebenedeiter Demut, lustvoll im Aufblick aus der Verworfenheit zur Gnade.“ Heinrichs oft zitierte Sätze „Ich habe keinen Gott. Aber Gott hat mich.“ setzen in Wahrheit die kaum vorstellbare Unabhängigkeit von menschlicher Furcht um Leib und Leben voraus. „Gott“ – das ist für Barlach schon in seinem ersten Drama, „Der tote Tag“, der Zusammenhang, in dem wir existieren, der Kosmos, das Prinzip, das weiterwirkend sich wandelt. Es ist die Dimension, die er dem Menschen und seiner Verantwortung für das Sein zumißt. Im „Gestohlenen Mond“, geschrieben 1936/37, im Garten vergraben vor den Nazis, autobiographisch wie sein Gesamtwerk, zieht Barlach diese Konsequenz für sich selbst. In einem Alptraum erkennt er, daß es sein eigener Schatten ist, der den Mond verfinstert, die eigene Existenz, die Licht, Helle und Wahrheit verdeckt. Mit solchem von Barlach her entwickeltem Ansatz wollte Ulrich Gerhard unlängst in Bochum den „Toten Tag“ inszenieren. Er hatte zusammen mit [Susanne Raschig](#) Spielflächen und Raumlösungen entwickelt, mit denen die mystisch-heillose Ausgesetztheit der menschlichen Wesen in die planetarische Dimension gerückt werden sollte. Aber er konnte den Schauspieler Wolf Redl, der als Kule besetzt war, nicht davon überzeugen, daß das Stück den Innenraum nicht braucht. Wolf Redl hat dann am [Schauspielhaus Bochum](#) die Regie und die Bühnengestaltung übernommen und mit der ersten Wiederaufführung des Werkes an einem wichtigen Theater seit mehr als einem halben Jahrhundert das uralte Barlach-Klischee bedient. Selbst jedes Scheitern des Versuchs von Gerhard, hat Redl bewiesen, wäre sinnvoller gewesen.

Redl hat sein Verständnis von Barlachs „Toten Tag“ durch den Graphiker Barlach beglaubigen wollen. Er hat so etwas wie eine szenische Tautologie zu den berühmten Steinzeichnungen hergestellt, die vor 70 Jahren [Henry Moore](#) beeinflusst haben. Sogar Steißbart, das unsichtbare Geistwesen, das die egomanisch Blut und Boden verhaftete Mutter nicht sehen kann, also auch der Zuschauer nicht, hat Redl als Gnom im schwarzen Zottelfell unter dumpf dräuendem Gebälk über die Bühne kaulen lassen. Trostlos nölte Kule im dunklen Büßereckchen vor sich hin - wie blinde Seher mit Wanderstab und dem Wissen um Leid und Freiheit das so an sich haben -, und die letzten 25 Jahre Theatergeschichte, in denen sich die Kunst entwickelt hat, auf der Bühne sichtbar zu machen, was hinter den Worten steckt, waren wie nicht gewesen. So wurde Barlach, der seiner Zeit weit voraus war, die Gegenwart verweigert, die seine Zukunft war. Daß man Barlachs Zeichnungen zu seinen Dramen betrachten und dennoch inspiriert werden kann, hat Rolf Winkelgrunds Inszenierung

des „Blauen Boll“ am Deutschen Theater in Berlin/DDR gezeigt. Haltung und Wesen des Schweinehirten Grüntal zum Beispiel, der bei Winkelgrund immer mit beiden Händen in den Hosentaschen redet, und als eigenständige Figur wie zum erstenmal in einer „Boll“-Aufführung sichtbar wurde, sind Barlachs Figuren-Skizze abgeschaut. Aber Winkelgrund hat ihm nicht denselben Hut aufgesetzt und dieselben Stiefel angezogen. Hauptverdienst Winkelgrunds, dessen Inszenierung des „Blauen Boll“ nach 65 Vorstellungen jetzt in die vierte Spielzeit übernommen wird, ist es, Barlachs Humor nicht nur berücksichtigt, sondern – noch entschiedener als Michael Gruners Hamburger „Boll“-Aufführung 1983 – freigesetzt zu haben. Sein Dramaturg Maik Hamburger zitierte Probenäußerungen des Regisseurs anlässlich des Gastspiels des Deutschen Theaters in Hamburg mit Winkelgrunds Inszenierung der „Echten Sedemunds“ im Oktober 1988: „Das Mystische ist ohnehin drin, das darf man nicht mitspielen. Auf das Menschliche gehen, auf den Humor. Barlach sorgt schon dafür, daß es nicht platt wird.“ Und zur Begegnung zwischen Grude und Waldemar – Grude bindet dabei dem honorigen Bruder des alten Sedemund die Geschichte auf, der junge Sedemund liege im Sarg – habe Winkelgrund angemerkt: „Das kann ja ruhig wie [Arnold](#) und [Bach](#) sein.“ Winkelgrunds „unverdeckte, emotional nicht überheizte, nicht expressionistisch verzerrte Form“, lobte [Hans Lietzau](#), der zu diesem vom Publikum bejubelten Gastspiel ins Deutsche Schauspielhaus nach Hamburg gekommen war, wo 25 Jahre zuvor seine eigene Inszenierung der „Echten Sedemunds“ Premiere gehabt hatte. Als Promotor und Zeuge der Aufführungsgeschichte von Barlachs Dramen in der Bundesrepublik erläuterte Lietzau, der am Berliner Schiller-Theater von 1956 bis 1961 viermal Barlach inszeniert und zum Teil seit der Weimarer Republik überhaupt erst wieder mit ihm bekannt gemacht hat: „Wir haben ja damals aus dem Instinkt heraus zu den Stücken gegriffen. Wir wußten gar nicht genau, ob wir auf die Fragen der Stücke eine Antwort kriegen konnten. Denn in das Bestehende eine Bresche zu schlagen, war unser aller Thema. Wir dachten auch, daß das geschehen wird. Daß das inzwischen nach 25 Jahren nicht geschehen ist, daß wir vor denselben Mauern und zugekleisterten Verhältnissen weiter fragen müssen, was wird nun, gibt's da noch eine Entwicklung, gibt's da noch eine Veränderung? – das ist natürlich heute besonders frisch und besonders wichtig. Insofern ist die Zeit reifer geworden für diese Stücke.“

Die Bühnengeschichte der Dramen Barlachs ist von [Jürgen Fehling](#) zu [Hans Lietzau](#) und Hans Bauer, zu [Frank-Patrick Steckel](#), Michael Grüner und Rolf Winkelgrund – von Regisseuren bestimmt, die in Situationen existentieller Affinität die Auseinandersetzung mit Barlach suchten. Ganz anders kam [Günter Krämers](#) Inszenierung des „Armen Veters“ in Bremen zustande, die zum Berliner Theatertreffen 1989 eingeladen und dort gefeiert wurde. Krämer hatte mit Barlach überhaupt nichts im Sinn, denn er war nicht wie Steckel – oder [Klaus Engeroff](#), der den „Armen Vetter“ zuletzt in Wilhelmshaven, mit großer Resonanz auch in den ostfriesischen Abstecherorten, inszeniert hat – über Lietzau mit Barlach in Berührung gekommen, sondern über Heinz Joachim Kleins Mannheimer Barlach-Inszenierungen: „Irgendwo waberte für mich was Scheinheiliges mit, das fand ich als Kind schon unerträglich, und... so 'ne verlogene Religiosität; auch alle Beteiligten, selbst den Regisseur eingeschlossen, waren irgendwie so verlogene heilig“, erzählte Krämer nach seiner Premiere im Deutschlandfunk über Kleins Barlach-Vermittlung, die seinerzeit hoch gepriesen wurde. „Und das andere“, erinnert sich Krämer des früh in ihm hervorgerufenen Barlach-Ekels, „war eben so 'ne Art Nachkriegsmuff, wozu ja der Barlach nichts konnte, daß damals die Kunsthallen nicht so hell und klar waren, sondern düster und, wissen Sie, wie in den Schulen die Ausstellungsschränke, wo man die alten Vögel drin hatte.“ Barlach entschlüsselte sich Krämer, wie er in Hamburg auf der Podiumsdiskussion



„Barlach inszenieren“ anlässlich von Barlachs 50. Todestag im Oktober 1988 sagte, „in einer harten Arbeit am Text“, und es stellte sich heraus, daß da „Rollenfutter“ ist, der Text beglaubigte sich in einer mit äußerster Skepsis begonnenen Arbeit als „total szenisch“. Obwohl Krämer jedem wohlfeilen metaphysischen Bezug entgegenarbeitete, selbst seinem „armen Vetter“ Hans Iver für den Satz „Es läßt sich nicht leugnen, vor meinen Augen ist die Latüchte heller als der Sirius“ die Laterne nicht einmal in Reichweite gönnte, sondern an der Rampe stehen ließ, während Iver in entgegengesetzter Richtung aus der Dünenmulde in den Bühnenhimmel sprach, brachte er um so stärker den Grundkonflikt Barlachscher Welterfahrung zur Geltung: das Duell des Menschen mit sich selbst. Die Falle, in der Iver und sein *alter ego* Siebenmark, in der Barlachs Dramengestalten stecken, ist das eigene Ich.

Diese Erfahrung macht nicht nur jeder Mensch neu und jeder Regisseur und Schauspieler, der sich mit Barlach befaßt, sondern auch das Publikum und die Theaterkritiker sind immer wieder wie zum erstenmal verblüfft: „Krämer räumt Barlach auf. Er macht ihn durchsichtig. Er macht ihn hell“, rezensierte [Friedrich Luft](#) das Berliner Gastspiel der Bremer. „So verblüffend hell und durchsichtig, ohne weihevoll Unbegreiflichkeit und ungebärdiges Wabern läßt sich Barlach also spielen“, schrieb schon Reinhard Kill über [Ciullis](#) „Armen Vetter“ 1977 in Köln. Nie machten sich die Regisseure in jugendlichem Alter an Barlach. Die Befragung der künstlerischen Mittel und der eigenen Kompromißlosigkeit, auf die man sich mit Barlach einläßt, hat offenbar auch etwas mit der Lebensmitte zu tun. [Frank-Patrick Steckel](#), dem 1977 in Frankfurt eine außerordentlich kluge Inszenierung des „Armen Vetter“ gelang, äußerte auf der Hamburger Podiumsdiskussion: „Ich glaube nicht, daß ich zehn Jahre früher wirklich verstanden hätte, was in dem Stück steht. Ich meine, ich weiß nicht, ob ich es heute verstanden habe, aber damals hätte ich, glaube ich, überhaupt keine Chance gehabt, das Stück zu verstehen.“ Und Rolf Winkelgrund überlegte, er habe „mit einer so nach der Hälfte des Lebens einsetzenden Unruhe begonnen, dem Barlach nun endlich mal auf den Grund gehen zu wollen.“ Für die Freundlichkeiten zu seinem 50. Geburtstag bedankte sich Barlach bei [Tilla Durieux](#) so: „Ich frage mich mit leichtem Unwillen, wo soll das hinaus, wenn man immer älter wird? Da muß etwas nicht in Ordnung sein hinsichtlich der allgemeinen Vorstellung vom Leben, es stellt sich der dumme Vergleich mit der Wurst ein, die auch immer kürzer wird, soll man so fortwursteln wie bisher? Da man nicht haltmachen kann oder rückwärts krabbeln, so muß man sein Heil schon in immer neuen Dimensionen suchen und den Stengel des Daseins in die Dicke wachsen lassen, wenn's angeht.“

*Helmar Harald Fischer, Ernst Barlach: „Ich bin ein Spieler von Profession“, in: Die Deutsche Bühne, September 1989, jetzt abgedruckt in: Ernst Barlach Gesellschaft, Mitteilungen 1990, S. 7-15.*

## Die Regisseure der Barlach-Dramen in alphabetischer Reihenfolge

[Aichhorn](#), Michael, 1997 Rostock: Der arme Vetter  
Aichhorn, Michael, 2004 Hamburg: Die gute Zeit  
Andersson, Jöns, 1952 Hannover: Die Sündflut  
Andersson, Sigrid, 1994 Wiesbaden: Der arme Vetter  
Arnold, Joseph J., 1988 Zürich: Der Findling  
Bäcker, Paul, 1983 Lübeck: Der blaue Boll  
Bäcker, Paul, 1988 Lübeck: Der arme Vetter  
Ballhausen, Günter, 1974 Wuppertal: Die echten Sedemunds (mit Jürgen Bosse)  
[Bauer](#), Hans, 1967 Darmstadt: Der blaue Boll  
Bauer, Hans, 1970 Darmstadt: Der arme Vetter  
Bauer, Karl, 1927 Hannover: Der arme Vetter  
Baumbach, Felix, 1925 Karlsruhe: Der arme Vetter  
[Becker](#), Hans-Ulrich, 1999 Hamburg: Der arme Vetter  
Beiswanger, Rudolf, 1945 Hamburg: Der tote Tag  
Bensch-Rutzer, Hans, 1928 Nordhausen: Der arme Vetter  
Bernsau, Alexander, 1964 Köln u.a.: Der tote Tag  
[Binder, Ernst M.](#), 2000 Schwerin: Der arme Vetter  
[Bischoff](#), Thomas, 1993 Parchim: Die gute Zeit  
Bischoff, Thomas, 1999 Bremen: Der blaue Boll  
Blatt, Walther, 1964 Aachen: Die Sündflut  
[Blum](#), Albrecht Viktor, 1924 Wien: Der tote Tag  
Bodemühl, Olaf, 1990 Berlin: Der tote Tag  
Böhm, Karl Hans, 1927 Gera: Der arme Vetter  
Borchardt, Peter, 1963 Berlin: Der tote Tag  
Brandenburg, Friedrich, 1925 Hamburg: Die Sündflut  
Brandenburg, Friedrich, 1926 Stuttgart: Der blaue Boll  
[Buch, Fritz Peter](#), 1927 Frankfurt: Die Sündflut  
Caspari, Karlheinz, 1947 Bonn: Der tote Tag  
[Ciulli](#), Roberto, 1977 Köln: Der arme Vetter  
Deppisch, Hans-Walther, 1967 Rendsburg: Die Sündflut  
Dietz, Ernst, 1958 Oldenburg: Der arme Vetter  
Dost, Herbert, 1954 Darmstadt: Die Sündflut  
[Dresen](#), Adolf, 1977 Basel: Der arme Vetter  
Dresler, Kinner von, 1932 Hamburg: Der tote Tag  
Eggers-Kestner, Kurt, 1934 Altona: Der blaue Boll  
Eggers-Kestner, Kurt, 1935 Altona: Die echten Sedemunds  
[Ehrhardt](#), Kurt, 1963 Hannover: Die echten Sedemunds  
[Engeroff](#), Klaus, 1988 Wilhelmshaven/Ratzeburg: Der arme Vetter  
[Eschberg](#), Peter, 1989 Bonn: Die echten Sedemunds  
Eydel, Horst, 1970 Minden u.a.: Die Sündflut  
[Falckenberg](#), Otto, 1924 München: Der tote Tag  
[Fehling](#), Jürgen, 1923 Berlin: Der arme Vetter  
Fehling, Jürgen, 1925 Berlin: Die Sündflut  
Fehling, Jürgen, 1930 Berlin: Der blaue Boll  
Gansers, Irimbert, 1971 Wien: Der arme Vetter  
Gerloff, Peter-Christian, 1986 Bamberg: Der tote Tag  
Gien, Martin, 1929 Gera: Die gute Zeit  
Gnekow, Horst, 1952 Schleswig: Der tote Tag  
Godard, Alfons, 1927 Köln: Die Sündflut

Gordon, Wolff von, 1928 Wiesbaden: Die Sündflut  
Greid, Hermann, 1925 Düsseldorf: Der tote Tag  
Groß, Edgar, 1920 Halle: Der arme Vetter  
[Groß](#), Fritz, 1990 Karlsruhe: Der blaue Boll  
Gruner, Michael, 1981 Hamburg: Der arme Vetter  
Gruner, Michael, 1983 Hamburg: Der blaue Boll  
Gruner, Michael, 1989 Stuttgart: Der arme Vetter  
Günther, Paul, 1923 Berlin: Der tote Tag  
Hampe, Michael, 2001 Karlsruhe (Oper): Die Sündflut  
Hartmann, Georg, 1928 Dessau: Die Sündflut  
[Hawemann, Horst](#), 1986 Schwerin: Die echten Sedemunds  
Heidrich, Walter, 1967 Lübeck: Der arme Vetter  
Henneberg, Claus H., 2001 Karlsruhe (Oper): Die Sündflut  
Hergenröder, Uwe, 2004 Dortmund: Der arme Vetter  
[Hess](#), Gerhard, 1981 Kiel: Die echten Sedemunds  
Hiller, André, 1992 Parchim: Der tote Tag  
Hoffmann, Horst, 1925 Barmen-Elberfeld: Der arme Vetter  
[Hoffmann-Harnisch](#), Wolfgang, 1924 Stuttgart: Die Sündflut  
Hubermann, Leo, 1927 Magdeburg: Der arme Vetter  
Hubers, Michael, 1998 Pforzheim: Der arme Vetter  
[Iltz, Walter Bruno](#), 1925 Gera: Die Sündflut  
Immisch, Ernst, 1927 Rostock: Die Sündflut  
Janßen, Thomas, 1997 Darmstadt: Der arme Vetter  
Jeck, Volker, 1970 Osnabrück: Die Sündflut  
Jeker, Valentin, 2000 Bad Godesberg: Der blaue Boll  
[Jessner, Fritz](#), 1925 Königsberg: Die Sündflut  
Jessner, Fritz, 1928 Königsberg: Der Findling  
[Jessner, Leopold](#), 1921 Berlin: Die echten Sedemunds  
Keienburg, Eberhard, 1997 Leipzig: Die Sündflut  
Keller, Willy, 1930 Würzburg: Der arme Vetter  
Kenter, Heinz Dietrich, 1924 Aachen: Der tote Tag  
Kenter, Heinz Dietrich, 1953 Essen: Der blaue Boll  
Kenter, Heinz Dietrich, 1955 Essen: Der Graf von Ratzeburg  
Klein, Heinz Joachim, 1951 Nürnberg: Der Graf von Ratzeburg  
Klein, Heinz Joachim, 1958 Mannheim: Die Sündflut  
Klein, Heinz Joachim, 1959 Mannheim: Der blaue Boll  
Klein, Heinz Joachim, 1963 Mannheim: Der Graf von Ratzeburg  
[Klein](#), Heinz Joachim, 1970 Ingolstadt: Die Sündflut  
Knapp, Ralf, 1991 Hildesheim: Der arme Vetter  
Knick, Gerhard, 1966 Linz: Die Sündflut  
[Krämer](#), Günter, 1988 Bremen: Der arme Vetter  
Krämer, Günter, 1990 Köln: Der arme Vetter  
Krolkiewicz, Ralf Günter, 1994 Augsburg: Der arme Vetter  
Kuhr, Ernst, 1958 Tübingen: Die Sündflut  
Küppers, Hannes, 1932 Essen: Die Sündflut  
Lackner, Peter, 1990 Santa Barbara/USA: Die Sündflut  
[Legal](#), Ernst, 1924 Darmstadt: Die echten Sedemunds  
[Lietzau](#), Hans, 1956 Berlin: Der arme Vetter  
Lietzau, Hans, 1957 Berlin: Der Graf von Ratzeburg  
Lietzau, Hans, 1958 Berlin: Die echten Sedemunds  
Lietzau, Hans, 1961 Berlin: Der blaue Boll

Lietzau, Hans, 1963 Hamburg: Die echten Sedemunds  
 Lietzau, Hans, 1991 München: Der blaue Boll  
 Löhlein, Max, 1972 Lüneburg: Der blaue Boll  
 Ludwig, Robert, 1959 Grömitz u.a.: Der tote Tag (mit Reinhold Netolitzky)  
 Ludwig, Robert, 1927 Plauen: Die Sündflut  
 Lüdi, Peter, 1995 Neustrelitz u.a.: Der blaue Boll  
[Lühr](#), Peter, 1959 München: Die Sündflut  
 Märker, Friedrich, 1919 Leipzig: Der tote Tag  
 Markgraf, Erhard, 1965 Rostock: Der arme Vetter (mit Heinz Weimer)  
 Marquardt, Fritz, 1992 Berlin: der arme Vetter  
[Maurenbrecher](#), Otto, 1927 Barmen-Elberfeld: Die Sündflut  
[Mittler](#), Leo, 1925 Breslau: Die Sündflut  
 Nagy, Richard, 1960 Kiel: Der arme Vetter  
 Noller, Alfred, 1925 Dresden: Der arme Vetter  
 Nygrin, Fritz, 1948 Güstrow: Die Sündflut  
 Panning, Ottokar, 1958 Lübeck: Die Sündflut  
[Pfeiffer](#), Hermann, 1930 Osnabrück: Die Sündflut  
 Pietschmann, Helmut, 1962 Wien: Der arme Vetter (mit Wolfgang Mayr)  
 Preß, Hans, 1930 Dortmund: Der arme Vetter  
 Rappard, Gillis van, 1953 Detmold: Die Sündflut  
 Razum, Hannes, 1958 Celle: Die Sündflut  
 Redl, Wolf, 1989 Bochum: Der tote Tag  
 Richter, Raymund, 1992 Nürnberg: Der arme Vetter  
 Richter, Raymund, 1998 Kiel: Der arme Vetter  
[Richter, Sylvia](#), 2003 Neuss: Die echten Sedemunds  
 Schaffner, Hermann, 1962 Kassel: Die Sündflut  
 Schön, Ernst Ludwig, 1925 Nürnberg: Die Sündflut  
 Schön, Ernst Ludwig, 1929 Nürnberg: Der arme Vetter  
 Schönlank, Erich, 1924 Leipzig: Der arme Vetter  
 Schroeder, H. A., 1928 Aachen: Der arme Vetter  
 Schubert, Clemens, 1926 Oldenburg: Der arme Vetter  
[Schüler, Hans](#), 1925 Erfurt: Die Sündflut  
 Schultze-Griesheim, Hermann, 1929 Coburg, Zwickau: Die Sündflut  
[Schüttler, Hanfried](#), 2002 Würzburg: Der arme Vetter  
 Schweiger, Peter, 1965 Wien: Der tote Tag  
[Sellner](#), Gustav Rudolf, 1951 Darmstadt: Der Graf von Ratzeburg  
 Sellner, Gustav Rudolf, 1954 Darmstadt: Die Sündflut  
 Simon, Werner, 1953 München: Die Sündflut  
[Steckel](#), Frank-Patrick, 1977 Frankfurt: Der arme Vetter  
 Steckel, Frank-Patrick, 1981 Berlin: Der blaue Boll  
 Steig, Friedrich, 1955 Bielefeld: Die Sündflut  
[Storz, Gerhard](#), 1929 Mannheim: Der arme Vetter  
 Thormann, Erich, 1963 Bremerhaven: Der tote Tag  
[Truckenbrodt](#), Susanne, 1997 Berlin: Der Findling  
[Truckenbrodt, Susanne](#), 2004 Berlin: Die Sündflut  
 Tügel, Hans, 1946 Hamburg: Die Sündflut  
 Tügel, Hans, 1961 Münster: Die Sündflut  
 Waszerka, Ingo, 1995 Schwerin: Der blaue Boll  
[Weisse](#), Nikola, 1991 Münster: Der blaue Boll  
 Werkhäuser, Fritz Richard, 1926 Königsberg: Der tote Tag  
 Winkelgrund, Rolf, 1985 Berlin: Der blaue Boll

[Winkelgrund](#), Rolf, 1988 Berlin: Die echten Sedemunds  
[Ziegel](#), Erich, 1919 Hamburg: Der arme Vetter  
Ziegel, Erich, 1921 Hamburg: Die echten Sedemunds

### Die Regisseure der Barlach-Dramen in zeitlicher Reihenfolge

Märker, Friedrich, 1919 Leipzig: Der tote Tag  
[Ziegel](#), Erich, 1919 Hamburg: Der arme Vetter  
Groß, Edgar, 1920 Halle: Der arme Vetter  
[Jessner, Leopold](#), 1921 Berlin: Die echten Sedemunds  
[Ziegel](#), Erich, 1921 Hamburg: Die echten Sedemunds  
[Fehling](#), Jürgen, 1923 Berlin: Der arme Vetter  
Günther, Paul, 1923 Berlin: Der tote Tag  
[Blum](#), Albrecht Viktor, 1924 Wien: Der tote Tag  
[Falckenberg](#), Otto, 1924 München: Der tote Tag  
[Hoffmann-Harnisch](#), Wolfgang, 1924 Stuttgart: Die Sündflut  
Kenter, Heinz Dietrich, 1924 Aachen: Der tote Tag  
[Legal](#), Ernst, 1924 Darmstadt: Die echten Sedemunds  
Schönlank, Erich, 1924 Leipzig: Der arme Vetter  
Baumbach, Felix, 1925 Karlsruhe: Der arme Vetter  
Brandenburg, Friedrich, 1925 Hamburg: Die Sündflut  
[Fehling](#), Jürgen, 1925 Berlin: Die Sündflut  
Greid, Hermann, 1925 Düsseldorf: Der tote Tag  
Hoffmann, Horst, 1925 Barmen-Elberfeld: Der arme Vetter  
[Iltz, Walter Bruno](#), 1925 Gera: Die Sündflut  
[Jessner, Fritz](#), 1925 Königsberg: Die Sündflut  
[Mittler](#), Leo, 1925 Breslau: Die Sündflut  
Noller, Alfred, 1925 Dresden: Der arme Vetter  
Schön, Ernst Ludwig, 1925 Nürnberg: Die Sündflut  
[Schüler, Hans](#), 1925 Erfurt: Die Sündflut  
Brandenburg, Friedrich, 1926 Stuttgart: Der blaue Boll  
Schubert, Clemens, 1926 Oldenburg: Der arme Vetter  
Werkhäuser, Fritz Richard, 1926 Königsberg: Der tote Tag  
Bauer, Karl, 1927 Hannover: Der arme Vetter  
Böhm, Karl Hans, 1927 Gera: Der arme Vetter  
[Buch, Fritz Peter](#), 1927 Frankfurt: Die Sündflut  
Godard, Alfons, 1927 Köln: Die Sündflut  
Hubermann, Leo, 1927 Magdeburg: Der arme Vetter  
Immisch, Ernst, 1927 Rostock: Die Sündflut  
Ludwig, Robert, 1927 Plauen: Die Sündflut  
[Maurenbrecher](#), Otto, 1927 Barmen-Elberfeld: Die Sündflut  
Bensch-Rutzer, Hans, 1928 Nordhausen: Der arme Vetter  
Gordon, Wolff von, 1928 Wiesbaden: Die Sündflut  
Hartmann, Georg, 1928 Dessau: Die Sündflut  
[Jessner, Fritz](#), 1928 Königsberg: Der Findling  
Schroeder, H. A., 1928 Aachen: Der arme Vetter  
Gien, Martin, 1929 Gera: Die gute Zeit  
Schön, Ernst Ludwig, 1929 Nürnberg: Der arme Vetter  
Schultze-Griesheim, Hermann, 1929 Coburg, Zwickau: Die Sündflut  
[Storz, Gerhard](#), 1929 Mannheim: Der arme Vetter



[Fehling](#), Jürgen, 1930 Berlin: Der blaue Boll  
 Keller, Willy, 1930 Würzburg: Der arme Vetter  
[Pfeiffer](#), Hermann, 1930 Osnabrück: Die Sündflut  
 Preß, Hans, 1930 Dortmund: Der arme Vetter  
 Dresler, Kinner von, 1932 Hamburg: Der tote Tag  
 Küppers, Hannes, 1932 Essen: Die Sündflut  
 Eggers-Kestner, Kurt, 1934 Altona: Der blaue Boll  
 Eggers-Kestner, Kurt, 1935 Altona: Die echten Sedemunds  
 Beiswanger, Rudolf, 1945 Hamburg: Der tote Tag  
 Tügel, Hans, 1946 Hamburg: Die Sündflut  
 Caspari, Karlheinz, 1947 Bonn: Der tote Tag  
 Nygrin, Fritz, 1948 Güstrow: Die Sündflut  
 Klein, Heinz Joachim, 1951 Nürnberg: Der Graf von Ratzeburg  
[Sellner](#), Gustav Rudolf, 1951 Darmstadt: Der Graf von Ratzeburg  
 Andersson, Jöns, 1952 Hannover: Die Sündflut  
 Gnekow, Horst, 1952 Schleswig: Der tote Tag  
 Kenter, Heinz Dietrich, 1953 Essen: Der blaue Boll  
 Rappard, Gillis van, 1953 Detmold: Die Sündflut  
 Simon, Werner, 1953 München: Die Sündflut  
 Dost, Herbert, 1954 Darmstadt: Die Sündflut  
[Sellner](#), Gustav Rudolf, 1954 Darmstadt: Die Sündflut  
 Kenter, Heinz Dietrich, 1955 Essen: Der Graf von Ratzeburg  
 Steig, Friedrich, 1955 Bielefeld: Die Sündflut  
[Lietzau](#), Hans, 1956 Berlin: Der arme Vetter  
 Lietzau, Hans, 1957 Berlin: Der Graf von Ratzeburg  
 Dietz, Ernst, 1958 Oldenburg: Der arme Vetter  
 Klein, Heinz Joachim, 1958 Mannheim: Die Sündflut  
 Kuhr, Ernst, 1958 Tübingen: Die Sündflut  
[Lietzau](#), Hans, 1958 Berlin: Die echten Sedemunds  
 Panning, Ottokar, 1958 Lübeck: Die Sündflut  
 Razum, Hannes, 1958 Celle: Die Sündflut  
 Klein, Heinz Joachim, 1959 Mannheim: Der blaue Boll  
 Ludwig, Robert, 1959 Grömitz u.a.: Der tote Tag (mit Reinhold Netolitzky)  
[Lühr](#), Peter, 1959 München: Die Sündflut  
 Nagy, Richard, 1960 Kiel: Der arme Vetter  
[Lietzau](#), Hans, 1961 Berlin: Der blaue Boll  
 Tügel, Hans, 1961 Münster: Die Sündflut  
 Pietschmann, Helmut, 1962 Wien: Der arme Vetter (mit Wolfgang Mayr)  
 Schaffner, Hermann, 1962 Kassel: Die Sündflut  
 Borchardt, Peter, 1963 Berlin: Der tote Tag  
[Ehrhardt](#), Kurt, 1963 Hannover: Die echten Sedemunds  
 Klein, Heinz Joachim, 1963 Mannheim: Der Graf von Ratzeburg  
[Lietzau](#), Hans, 1963 Hamburg: Die echten Sedemunds  
 Thormann, Erich, 1963 Bremerhaven: Der tote Tag  
 Bernsau, Alexander, 1964 Köln u.a.: Der tote Tag  
 Blatt, Walther, 1964 Aachen: Die Sündflut  
 Markgraf, Erhard, 1965 Rostock: Der arme Vetter (mit Heinz Weimer)  
 Schweiger, Peter, 1965 Wien: Der tote Tag  
 Knick, Gerhard, 1966 Linz: Die Sündflut  
[Bauer](#), Hans, 1967 Darmstadt: Der blaue Boll  
 Deppisch, Hans-Walther, 1967 Rendsburg: Die Sündflut

Heidrich, Walter, 1967 Lübeck: Der arme Vetter  
 Bauer, Hans, 1970 Darmstadt: Der arme Vetter  
 Eydel, Horst, 1970 Minden u.a.: Die Sündflut  
 Jeck, Volker, 1970 Osnabrück: Die Sündflut  
[Klein](#), Heinz Joachim, 1970 Ingolstadt: Die Sündflut  
 Gansers, Irimbert, 1971 Wien: Der arme Vetter  
 Löhlein, Max, 1972 Lüneburg: Der blaue Boll  
 Ballhausen, Günter, 1974 Wuppertal: Die echten Sedemunds (mit Jürgen Bosse)  
[Ciulli](#), Roberto, 1977 Köln: Der arme Vetter  
[Dresen](#), Adolf, 1977 Basel: Der arme Vetter  
[Steckel](#), Frank-Patrick, 1977 Frankfurt: Der arme Vetter  
 Gruner, Michael, 1981 Hamburg: Der arme Vetter  
[Hess](#), Gerhard, 1981 Kiel: Die echten Sedemunds  
[Steckel](#), Frank-Patrick, 1981 Berlin: Der blaue Boll  
 Bäcker, Paul, 1983 Lübeck: Der blaue Boll  
 Gruner, Michael, 1983 Hamburg: Der blaue Boll  
 Winkelgrund, Rolf, 1985 Berlin: Der blaue Boll  
 Gerloff, Peter-Christian, 1986 Bamberg: Der tote Tag  
[Hawemann, Horst](#), 1986 Schwerin: Die echten Sedemunds  
 Arnold, Joseph J., 1988 Zürich: Der Findling  
 Bäcker, Paul, 1988 Lübeck: Der arme Vetter  
[Engeroff](#), Klaus, 1988 Wilhelmshaven/Ratzeburg: Der arme Vetter  
[Krämer](#), Günter, 1988 Bremen: Der arme Vetter  
[Winkelgrund](#), Rolf, 1988 Berlin: Die echten Sedemunds  
[Eschberg](#), Peter, 1989 Bonn: Die echten Sedemunds  
 Gruner, Michael, 1989 Stuttgart: Der arme Vetter  
 Redl, Wolf, 1989 Bochum: Der tote Tag  
 Bodemühl, Olaf, 1990 Berlin: Der tote Tag  
[Groß](#), Fritz, 1990 Karlsruhe: Der blaue Boll  
[Krämer](#), Günter, 1990 Köln: Der arme Vetter  
 Lackner, Peter, 1990 Santa Barbara/USA: Die Sündflut  
 Knapp, Ralf, 1991 Hildesheim: Der arme Vetter  
[Lietzau](#), Hans, 1991 München: Der blaue Boll  
[Weisse](#), Nikola, 1991 Münster: Der blaue Boll  
 Hiller, André, 1992 Parchim: Der tote Tag  
 Marquardt, Fritz, 1992 Berlin: der arme Vetter  
 Richter, Raymund, 1992 Nürnberg: Der arme Vetter  
[Bischoff](#), Thomas, 1993 Parchim: Die gute Zeit  
 Andersson, Sigrid, 1994 Wiesbaden: Der arme Vetter  
 Krolkiewicz, Ralf Günter, 1994 Augsburg: Der arme Vetter  
 Lüdi, Peter, 1995 Neustrelitz u.a.: Der blaue Boll  
 Waszerka, Ingo, 1995 Schwerin: Der blaue Boll  
 Aichhorn, Michael, 1997 Rostock: Der arme Vetter  
 Janßen, Thomas, 1997 Darmstadt: Der arme Vetter  
 Keienburg, Eberhard, 1997 Leipzig: Die Sündflut  
[Truckenbrodt](#), Susanne, 1997 Berlin: Der Findling  
 Hubers, Michael, 1998 Pforzheim: Der arme Vetter  
 Richter, Raymund, 1998 Kiel: Der arme Vetter  
[Becker](#), Hans-Ulrich, 1999 Hamburg: Der arme Vetter  
[Bischoff](#), Thomas, 1999 Bremen: Der blaue Boll  
[Binder, Ernst M.](#), 2000 Schwerin: Der arme Vetter

Jeker, Valentin, 2000 Bad Godesberg: Der blaue Boll  
Hampe, Michael/ Henneberg, Claus H., 2001 Karlsruhe (Oper): Die Sündflut  
[Schüttler, Hanfried](#), 2002 Würzburg: Der arme Vetter  
[Richter, Sylvia](#), 2003 Neuss: Die echten Sedemunds  
[Aichhorn](#), Michael, 2004 Hamburg: Die gute Zeit  
Hergenröder, Uwe, 2004 Dortmund: Der arme Vetter  
[Truckenbrodt, Susanne](#), 2004 Berlin: Die Sündflut

## Literatur zu den Dramen Ernst Barlachs

### a) allgemein

- [Däubler, Theodor](#), Ernst Barlach als Dramatiker. Ansprache im Kunstsalon [Cassirer](#) 3. Dezember 1917, in: Elmar Jansen (Hg.), Ernst Barlach: Werk und Wirkung. Berichte, Gespräche und Erinnerungen, Berlin: Union 1972, S. 109-116.
- Golther, Wolfgang, Ernst Barlach – Der Dichter, in: Mecklenburgische Landes-Universitäts-Gesellschaft. Dritter Jahresbereich für das Jahr MCMXXVII (1927), S. 25-36.
- Hauch, Edward Franklin, Ernst Barlach and the Search for God, in: Germanic Review 2 (1927) 157-166.*
- Rüther, Eugen, Barlachs Dramen. Versuch einer Sinndeutung, in: Zeitschrift für Deutsche Bildung 3 (1927) 601-610.
- Sydow, Eckart von, Ernst Barlach, der Künstler und Dichter. Versuch einer Wesensschau, in: Hanns Martin Elster (Hg.), Das Pantheon. Ein Hausbuch deutscher Dichtung und Kunst in der Gegenwart, Berlin: Deutsche Buch-Gemeinschaft 1927, S. 179-196.
- Rüther, Eugen, Barlachs dramatischer Stil, in: Zeitschrift für Deutsche Bildung 4 (1928) 69-78.
- Die Berliner Inszenierungen im Spiegel der Kritik 1921-1930, in: Elmar Jansen (Hg.), Ernst Barlach: Werk und Wirkung. Berichte, Gespräche und Erinnerungen, Berlin: Union 1972, S. 165-212.
- Heuer, Alfred, Barlach in der Oberprima, Zeitschrift für Deutschunterricht 46 (1932).*
- Flemming, Willi, Barlach der Dichter, Berlin: Bühnenvolksbundverlag 1933.
- Flemming, Willi, Weltanschauung und Lebensgefühl in den Dramen Ernst Barlachs, in: Der Wagen. Ein Jahrbuch, hrsg. im Auftrage der Vereinigung für volkstümliche Kunst zu Lübeck von Paul Brockhaus, Lübeck: Franz Westphal 1933, S. 41-51.
- Lietz, Gerhard, Das Symbolische in der Dichtung Barlachs, Diss. Marburg 1934 (gedruckt 1937).*
- [Lüth, Paul E. H.](#), Abfall und Abenteuer. Über die Dichtung Ernst Barlachs, in: ders., Meditationen über Geist – Gestalt – Geschichte, Tübingen 1947, S. 131-165.
- Engel, Heinrich, Ernst Barlachs dichterisches Werk, in: Aufbau 5 (1949) 997-1005.
- Hollmann, Werner, Das religiöse Erlebnis bei Ernst Barlach, in: Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur. Vol. XLII, Januar 1950, Nr. 1; wieder abgedruckt in: Doppelstein, Jürgen (Hg.), Barlach Journal 1999-2001. Texte, Reden, Kritik, Hamburg: Ernst Barlach Gesellschaft 2002, S. 232-238.
- Fetting, Hugo, Die dramatische Technik Barlachs, Diplom-Arbeit Ost-Berlin 1951.*
- Horn, Friederike, Die Dichtung Ernst Barlachs und ihr ethischer Gehalt, Diss. Wien 1951.*
- [Ihering, Herbert](#), Der Sprachschöpfer Ernst Barlach, in: Deutsche Akademie der Künste (Hg.), Ernst Barlach. Ausstellung Dezember 1951 – Februar 1952, Berlin: Karl Lemke 1951, S. 43-45.
- Franzen, Erich, Ernst Barlach als dramatischer Dichter, in: Merkur 6 (1952) 621-626.*
- Lazarowicz, Klaus, Barlachs religiöse Existenz, in: Eckart 22 (1953) 126-134.
- Bremer, Klaus, Barlach und die Bühne, in: Akzente. Zeitschrift für Dichtung 3/1954, München: Hanser 1954, S. 226-233.
- Krapp, Helmut, Der allegorische Dialog, in: Akzente. Zeitschrift für Dichtung 3/1954, München: Hanser 1954, S. 210-219.

- Schwerte, Hans, Über Barlachs Sprache, in: Akzente. Zeitschrift für Dichtung 3/1954, München: Hanser 1954, S. 219-225.
- Wagner, Horst, *Ernst Barlach und das Problem der Form*, Masch. Diss. Münster 1955.
- Beckmann, Heinz, Religion in Ernst Barlachs Werk. Vortrag, gehalten auf der Jahresversammlung der Ernst Barlach Gesellschaft in Hamburg, am 10. Dezember 1955. **Achtzehnte** Mitgliedergabe der [Ernst Barlach Gesellschaft](#) zum 16. Juli 1956.
- Fleischhauer, Dietrich, *Barlach auf der Bühne. Eine Inszenierungsgeschichte*, Masch. Diss. Köln 1956.
- Lazarowicz, Klaus, Nachwort (1956), in: Ernst Barlach, Die Dramen (Das dichterische Werk in drei Bänden). In Gemeinschaft mit Friedrich Droß herausgegeben von Klaus Lazarowicz, München: Piper <sup>4</sup>1985, S. 575-617.
- Dohle, Helmut, Das Problem Barlach. Probleme, Charaktere und Dramen, Köln: Christoph Czwiklitzer 1957.
- [Muschg, Walter](#), Der Dichter Ernst Barlach (Abhandlungen der Klasse der Literatur, Jahrgang 1957, Nr. 3), Verlag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz in Kommission bei Franz Steiner Verlag, Wiesbaden 1958; wieder abgedruckt in: Walter Muschg, Die Zerstörung der deutschen Literatur, Bern: Francke <sup>3</sup>1958, S. 231-261.
- Muschg, Walter, Ein Opfer. Ernst Barlachs Briefe, in: ders., Die Zerstörung der deutschen Literatur, Bern: Francke <sup>3</sup>1958, S. 84-109.
- Braak, Kai, *Zur Dramaturgie Ernst Barlachs*, Diss. Heidelberg 1960.
- Lichter, Elisabeth, *Wort und Bild in den Dramen Ernst Barlachs*, Diss. Heidelberg 1960.
- [Michel, Karl Markus](#), Sprachgewalt oder Gewalt an der Sprache? Der Dramatiker Barlach, in: Frankfurter Hefte. Zeitschrift für Kultur und Politik 15 (1960) 549-553.
- Lazarowicz, Klaus, Einführung in die Dichtung Ernst Barlachs, in: Zugang zu Barlach. Einführung in sein künstlerisches und dichterisches Schaffen. Beiträge von Martin Gosebruch, Klaus Lazarowicz und Harald Seiler (Evangelisches Forum, Heft 1), Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1961, S. 30-39.
- [Muschg, Fr. Adolf](#), *Der Dichter Barlach*, Diss. Zürich 1961.
- [Jens, Walter](#), Ernst Barlachs Dramen, in: ders., Zueignungen. 11 literarische Porträts, München: Piper 1962, S. 52-62.
- [Meier, Herbert](#), Der verborgene Gott. Studien zu den Dramen Ernst Barlachs, Nürnberg: Glock und Lutz 1963 (= ders., Die Dramen Barlachs. Darstellung und Deutung, Diss. Freiburg/Schweiz 1954).
- Beckmann, Heinz, Die metaphysische Tragödie in Ernst Barlachs Dramen, in: Hans Harmsen (Hg.), Ernst Barlach Gesellschaft e.V. Den Mitgliedern und Freunden zur Jahreswende 1964/1965, S. 2-33.
- Eichholz, Renate, *Ernst Barlachs kleine Prosa 1895-1914*, Diss. Basel 1965.
- Kruse, Joachim, Zum literarischen Frühwerk Ernst Barlachs, in: Nordelbingen 34 (1965) 241-254.
- Page, Alex, Das Vater-Sohn-Verhältnis in Ernst Barlachs Dramen (1965), in: Jürgen Doppelstein (Hg.), Barlach Journal 1997-1998 – Texte, Reden, Kritik, Hamburg: Ernst Barlach Gesellschaft o.J., S. 222-232.
- Deppert, Fritz, Schuld und Überwindung der Schuld in den Dramen Ernst Barlachs. Diss. Frankfurt/M. 1966.



- Beth, Hanno, Ernst Barlach: Eine Einführung in sein Denken und sein Werk, in: Hans Harmsen (Hg.), Ernst Barlach Gesellschaft e.V. Den Mitgliedern und Freunden zur Jahreswende 1966/1967, S. 14-32.
- Gross, Helmut, Zur Seinserfahrung bei Ernst Barlach. Eine ontologische Untersuchung von Barlachs dichterischem und bildnerischem Werk. Mit 24 Tafeln, Freiburg: Herder 1967.
- Schmidt-Sommer, Irmgard, Sprachform und Weltbild in den Dramen von Ernst Barlach, Diss. Tübingen 1967.*
- Engel, Heinrich, Das Kind als Symbol im Werke Barlachs, in: Hans Harmsen (Hg.), Ernst Barlach Gesellschaft e.V. Den Mitgliedern und Freunden zur Jahreswende 1967/1968, S. 25-53.
- Graucob, Karl, Ernst Barlachs Dramen, Kiel: Walter G. Mühlau 1969.
- [Kaiser, Herbert](#), Der Dramatiker Ernst Barlach. Analysen und Gesamtdeutung, München: Wilhelm Fink 1972.
- Beckmann, Heinz, Ich habe keinen Gott. Ernst Barlachs religiöse Provokation (Kaiser Traktate 10), München: Chr. Kaiser 1974.
- Fleischhauer, Peter, Die Metaphernsprache im Werk Ernst Barlachs. Untersuchungen zur frühen Prosa und zu ausgewählten Dramen, Diss. Köln 1975.
- Durzak, Manfred, Barlach als Dramatiker, in: ders., Das expressionistische Drama. [Ernst Barlach](#) – [Ernst Toller](#) – [Fritz von Unruh](#), München: Nymphenburger 1979, S. 13-29.
- Engel, Heinrich, Ernst Barlachs Dichtung im Urteil [Thomas Manns](#), in: Hans Harmsen (Hg.), Ernst Barlach Gesellschaft e.V. Den Mitgliedern und Freunden zur Jahreswende 1979/1980, S. 81-83.
- Engel, Heinrich, Grundkühne und grundsonderbare Dramen. Ernst Barlach zum hundertsten Geburtstag, in: Hans Harmsen (Hg.), Ernst Barlach Gesellschaft e.V. Den Mitgliedern und Freunden zur Jahreswende 1979/1980, S. 88-89.
- Heukäufer, Margarethe, Sprache und Gesellschaft im dramatischen Werk Ernst Barlachs, Heidelberg: Carl Winter 1985.
- Fischer, Helmar Harald, Vorworte zu den acht Einzelausgaben der Barlach Dramen, München: Piper 1987-1988.
- Barlach, Ernst, Bilder zum Dramatischen Werk. Mit einem Aufsatz von Christian Rathke und einer **Bibliographie** von Elisabeth Steyn. Katalog der Ausstellung vom 17. Juli bis 28. August 1988 im Schleswig-Holsteinischen Landesmuseum Schloß Gottorf in Schleswig, Schleswig: Landesmuseum 1988.
- Fischer, Helmar Harald, Barlach als Schriftsteller und Dramatiker, in: Ernst Barlach Gesellschaft (Hg.), Mitteilungen 1988, S. 18-20.
- Hammer, Klaus (Hg.), Ernst Barlach. Dramen, Leipzig: Philipp Reclam jun. 1989.
- Fischer, Helmar Harald, Ernst Barlach: „Ich bin ein Spieler von Profession“, in: Ernst Barlach Gesellschaft (Hg.), Mitteilungen 1990, S. 7-15.
- Pathe, H. R. Winfried, Das [Groteske](#) in den Dramen Ernst Barlachs, Frankfurt: Peter Lang 1990.
- Schmitz, André, Ernst Barlach und das Theater. Rückblick auf die Spielzeit 1990/91, in: Ernst Barlach Gesellschaft Hamburg (Hg.), Jahrbuch 1991/1992, S. 9-12 (und weitere Besprechungen von Barlach-Dramen, S. 13-48).
- Nachricht: „Zur Spielzeiteröffnung hat das Mecklenburgische Landestheater Parchim in einer Inszenierung von Thomas Bischoff Barlachs Drama „**Die gute Zeit**“ herausgebracht, das am 18.9.1993 in Parchim Premiere hatte.“ In: Ernst Barlach Gesellschaft Hamburg (Hg.), Jahrbuch 1993/1994, S. 151.
- Richter, Jochen H., Die Konzeption des „Neuen Menschen“ in Ernst Barlachs dramatischem Schaffen, Frankfurt: Peter Lang 1992.*

- Beutin, Wolfgang, *Barlach oder der Zugang zum Unbewußten. Eine kritische Studie*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1994.
- Beutin, Wolfgang, „Er hat wohl tiefe Keller in seiner Seele“. Die Tiefenpsychologie Barlachs – Barlach und die Tiefenpsychologie, in: Beutin, Wolfgang/ Bütow, Thomas (Hg.), *Barlach-Studien: Dichter, Mystiker, Theologe. Die Referate der Güstrower Tagung (29.12.1994-1.1.1995) der Evangelischen Akademie Nordelbien anlässlich von Barlachs 125. Geburtstages am 2. Januar 1995*, Hamburg: von Bockel 1995, S. 111-139 (darin: „Der Prozeß, der zur Götterlehre geführt hat“. Die Dramen).
- Crepon, Tom, Ernst Barlach als Literat und Autobiograph, in: Beutin, Wolfgang/ Bütow, Thomas (Hg.), *Barlach-Studien: Dichter, Mystiker, Theologe. Die Referate der Güstrower Tagung (29.12.1994-1.1.1995) der Evangelischen Akademie Nordelbien anlässlich von Barlachs 125. Geburtstages am 2. Januar 1995*, Hamburg: von Bockel 1995, S. 13-25.
- Fromm, Andrea, Traum und Vision bei Ernst Barlach, in: Beutin, Wolfgang/ Bütow, Thomas (Hg.), *Barlach-Studien: Dichter, Mystiker, Theologe. Die Referate der Güstrower Tagung (29.12.1994-1.1.1995) der Evangelischen Akademie Nordelbien anlässlich von Barlachs 125. Geburtstages am 2. Januar 1995*, Hamburg: von Bockel 1995, S. 85-110.
- Martens, Gunter, Das hüllensprengende Drängen des Werdens. Bemerkungen eines Literaturwissenschaftlers zur Beziehung zwischen Bild und Text im Gesamtwerk Ernst Barlachs, in: Beutin, Wolfgang/ Bütow, Thomas (Hg.), *Barlach-Studien: Dichter, Mystiker, Theologe. Die Referate der Güstrower Tagung (29.12.1994-1.1.1995) der Evangelischen Akademie Nordelbien anlässlich von Barlachs 125. Geburtstages am 2. Januar 1995*, Hamburg: von Bockel 1995, S. 27-47.
- Sroka, Anja, Söhne und Väter. Barlachs Drama – Barlachs Dramen, in: Beutin, Wolfgang/ Bütow, Thomas (Hg.), *Barlach-Studien: Dichter, Mystiker, Theologe. Die Referate der Güstrower Tagung (29.12.1994-1.1.1995) der Evangelischen Akademie Nordelbien anlässlich von Barlachs 125. Geburtstages am 2. Januar 1995*, Hamburg: von Bockel 1995, S. 49-84.
- Dudek, Hannelore, Die acht Dramen Ernst Barlachs. Beilage zum Katalog „Ernst Barlach – der Dramatiker“. Eine Wanderausstellung des Landesmuseumsdirektors des Landes Schleswig-Holstein und der Vereins- und Westbank in Zusammenarbeit mit der [Ernst Barlach Stiftung Güstrow](#), Schleswig 1995.
- Fischer, Helmar Harald, Ernst Barlach als Dramatiker, in: Landesmuseumsdirektor des Landes Schleswig-Holstein und Vereins- und Westbank in Zusammenarbeit mit der Ernst Barlach Stiftung Güstrow (Hg.), *Ernst Barlach – der Dramatiker. Werke aus den Sammlungen des Schleswig-Holsteinischen [Landesmuseums](#) Schleswig, der [Stiftung Rolf Horn](#) Schleswig und der Ernst Barlach Stiftung Güstrow*, Schleswig 1995, S. 5-9.
- Fischer, Helmar Harald, Barlach auf der Bühne – Uraufführungen und Inszenierungen seit 1945, in: Landesmuseumsdirektor des Landes Schleswig-Holstein und Vereins- und Westbank in Zusammenarbeit mit der Ernst Barlach Stiftung Güstrow (Hg.), *Ernst Barlach – der Dramatiker. Werke aus den Sammlungen des Schleswig-Holsteinischen Landesmuseums Schleswig, der [Stiftung Rolf Horn](#) Schleswig und der Ernst Barlach Stiftung Güstrow*, Schleswig 1995, S. 50-52.
- Probst, Volker, Ernst Barlachs illustratives Werk, in: Landesmuseumsdirektor des Landes Schleswig-Holstein und Vereins- und Westbank in Zusammenarbeit mit der Ernst Barlach Stiftung Güstrow (Hg.), *Ernst Barlach – der Dramatiker.*

- Werke aus den Sammlungen des Schleswig-Holsteinischen [Landesmuseums Schleswig](#), der [Stiftung Rolf Horn Schleswig](#) und der [Ernst Barlach Stiftung Güstrow](#), Schleswig 1995, S. 11-22.
- Bubrowski, Ulrich/ Doppelstein, Jürgen, Der Schriftsteller Ernst Barlach, in: Jürgen Doppelstein/ Volker Probst/ Heike Stockhaus (Hg.), Ernst Barlach – Artist of the North. German Edition, Hamburg/ Güstrow: Ernst Barlach Gesellschaft/ Ernst Barlach Stiftung 1998, S. 36-37.
- Hammer, Klaus, Es gibt viele Halteplätze zwischen Himmel und Hölle. Ernst Barlach und das epische Theater, in: Jürgen Doppelstein/ Volker Probst/ Heike Stockhaus (Hg.), Ernst Barlach – Artist of the North. German Edition, Hamburg/ Güstrow: Ernst Barlach Gesellschaft/ Ernst Barlach Stiftung 1998, S. 264-269.
- [Andresen, Dieter](#), Das Unnennbare. Ernst Barlach (Vortrag aus der Reihe: Bibel und Christentum im Werk norddeutscher Dichter. Seminarreihe im Nordelbischen Bibelzentrum Schleswig 2001), in: ders., Krafffeld Heimat. Profile des Nordens, Norderstedt: Books on Demand 2006, S. 268-290.
- Sroka, Anja, Ernst Barlach. [Mystik](#) und Kunst, in: Jürgen Doppelstein/ Heike Stockhaus (Hg.), Ernst Barlach. Mystiker der Moderne, Hamburg: Ernst Barlach Gesellschaft 2003, S. 114-140.
- Tarnowski, Wolfgang, Ich habe keinen Gott, aber Gott hat mich. Ernst Barlachs Bild vom verborgenen Gott und vom „Werden“ des Menschen, in: Jürgen Doppelstein/ Heike Stockhaus (Hg.), Ernst Barlach. Mystiker der Moderne, Hamburg: [Ernst Barlach Gesellschaft](#) 2003, S. 74-112.
- Fromm, Andrea/ Thieme, Helga (Hg.), Barlach auf der Bühne. Inszenierungen 1919-2006. Mit Beiträgen von Moritz Baßler, Ulrich Bubrowski, Andrea Fromm, Maik Hamburger, Henning Rischbieter, Daniel Roskamp, Hannfried Schüttler, Frank-Patrick Steckel, Helga Thieme und Rolf Winkelgrund, Hamburg/ Güstrow: Ernst Barlach Haus Stiftung Hermann F. Reemtsma/ Ernst Barlach Stiftung Güstrow 2007.
- Tarnowski, Wolfgang, „Ich habe keinen Gott, aber Gott hat mich“. Ernst Barlachs Bild vom verborgenen Gott und vom „Werden“ des Menschen. Über die Rolle der Religion in seinem Denken und Werk, Hamburg: Ernst Barlach Gesellschaft 2007.
- Thieme, Helga, Zwischen Gretchen und Circe. Frauengestalten im literarischen Werk Ernst Barlachs, in: Andrea Fromm/ Helga Thieme (Hg.), „... das Kunstwerk dieser Erde“ – Barlachs Frauenbilder, Güstrow: Ernst Barlach Stiftung 2010, S. 131-138.

#### b) zu einzelnen Dramen

- [Ihering, Herbert](#), Ernst Barlach. **Der arme Vetter** (26.5.1918), in: ders., Aktuelle Dramaturgie, Berlin: Die Schmiede 1924, S. 100-102.
- Sakheim, Arthur, Zur Konzeption des „**Armen Veters**“. Uraufführung in den Hamburger Kammerspielen 20. März 1919, in: Elmar Jansen (Hg.), Ernst Barlach: Werk und Wirkung. Berichte, Gespräche und Erinnerungen, Berlin: Union 1972, S. 122-126.
- [Witkowski, Georg](#), „**Der tote Tag**“. Uraufführung am Leipziger Schauspielhaus 22. November 1919, in: Elmar Jansen (Hg.), Ernst Barlach: Werk und Wirkung. Berichte, Gespräche und Erinnerungen, Berlin: Union 1972, S. 118-122.
- Märker, Friedrich, Das neue Drama, in: Blätter des Leipziger Schauspielhauses 1 (1919/20) 1-5 (bes. S. 4-5 über Barlachs Drama „**Der tote Tag**“).

- Düsel, Friedrich, „**Die echten Sedemunds**“. Drama von Ernst Barlach. Verlegt im Jahre 1920 bei [Paul Cassirer](#), Berlin, 1921, in: Elmar Jansen (Hg.), Ernst Barlach: Werk und Wirkung. Berichte, Gespräche und Erinnerungen, Berlin: Union 1972, S. 126-131.
- [Franck, Hans](#), „**Der Findling**“. Ein Spiel in drei Stücken. Mit [Holzschnitten](#) von Ernst Barlach. Berlin, [Paul Cassirer](#), 77 S. [1922], in: Elmar Jansen (Hg.), Ernst Barlach: Werk und Wirkung. Berichte, Gespräche und Erinnerungen, Berlin: Union 1972, S. 132-135.
- [Eloesser, Arthur](#), Ein Widerspruch bleibt. „**Die echten Sedemunds**“ - „**Der tote Tag**“ – „**Der arme Vetter**“. Die Berliner Aufführungen, 1923, in: Elmar Jansen (Hg.), Ernst Barlach: Werk und Wirkung. Berichte, Gespräche und Erinnerungen, Berlin: Union 1972, S. 136-141.
- [Rühle, Günther](#), Theater für die Republik 1917-1933 im Spiegel der Kritik, Frankfurt: S. Fischer 1967, bes. S. 289-297 (**Die echten Sedemunds**); 453-459 (**Der arme Vetter**); 460-465 (**Der tote Tag**); 624-632 (**Die Sündflut**); 1052-1059 (**Der blaue Boll**).
- [Kenter](#), Heinz Dietrich, Theaterrede am Tag der Erstaufführung von Ernst Barlachs Drama „**Der tote Tag**“ (12. April 1924 in Aachen), in: Hans Harmsen (Hg.), Ernst Barlach Gesellschaft e.V. Den Mitgliedern und Freunden zur Jahreswende 1978/1979, S. 56-59.
- [Mann, Thomas](#), Theaterbrief zu der Münchener Aufführung „**Der tote Tag**“ von Ernst Barlach (1924), in: Hans Harmsen (Hg.), Ernst Barlach Gesellschaft e.V. Den Mitgliedern und Freunden zur Jahreswende 1979/1980, S. 77-80; vollständig (und ohne Druckfehler!) in: Elmar Jansen (Hg.), Ernst Barlach: Werk und Wirkung. Berichte, Gespräche und Erinnerungen, Berlin: Union 1972, S. 142-146.
- [Musil, Robert](#), „**Der tote Tag**“. Wiener Festwochen, Mai 1924, in: Elmar Jansen (Hg.), Ernst Barlach: Werk und Wirkung. Berichte, Gespräche und Erinnerungen, Berlin: Union 1972, S. 149-150.
- [Ihering, Herbert](#), Ernst Barlachs „**Sündflut**“ in Stuttgart. Uraufführung am 27. September 1924, in: Elmar Jansen (Hg.), Ernst Barlach: Werk und Wirkung. Berichte, Gespräche und Erinnerungen, Berlin: Union 1972, S. 150-155.
- Ihering, Herbert, Ein neuer Barlach: „**Der blaue Boll**“. Buchausgabe. Verlag Paul Cassirer, Berlin [1926], in: Elmar Jansen (Hg.), Ernst Barlach: Werk und Wirkung. Berichte, Gespräche und Erinnerungen, Berlin: Union 1972, S. 155-159.
- [Engel, Fritz](#), Ernst Barlach: „**Die gute Zeit**“. Uraufführung am Reussischen Theater Gera 28. November 1929, in: Elmar Jansen (Hg.), Ernst Barlach: Werk und Wirkung. Berichte, Gespräche und Erinnerungen, Berlin: Union 1972, S. 159-163.
- [Barlach, Ernst](#), Selbstanzeige: **Die gute Zeit**, in: ders., Das dichterische Werk in drei Bänden. Dritter Band: Die Prosa II, München: Piper 1959, S. 406-407.
- [Vietta, Egon](#), *Der „**Graf von Ratzeburg**“ und der Entwurf einer neuen Barlach-Dramaturgie*, in: *Die Neue Rundschau* 62 (1951).
- Vietta, Egon, Versuch einer ersten Deutung des „**Grafen von Ratzeburg**“ in: Kulturverwaltung der Stadt Darmstadt und Landestheater Darmstadt (Hg.), Ernst Barlach. Dramatiker – Bildhauer – Zeichner. Aus Anlass der Uraufführung „Der Graf von Ratzeburg“ im Landestheater und der Ausstellung „Ernst Barlach“ auf der Mathildenhöhe veröffentlicht, Darmstadt: Eduard Stichnote 1951, S. 21-47.
- Dross, Friedrich*, **Der Graf von Ratzeburg**. *Zur Geschichte des Manuskripts*, in: *Das Neue Forum* 1951/52, S. 49-52.
- Vietta, Egon*, *Offerus und Heurtebise*, in: *Das Neue Forum* 1951/52, S. 106.

- Weigand, Kurt, *Eine Bemerkung über Ratzeburg und seinen Sohn Wolf*, in: *Das Neue Forum* 1951/52, S. 126-127.
- Pater Lotz, Ernst Barlachs „*Graf von Ratzeburg*“ in christlicher Sicht, in: *Das Neue Forum* 1951/52, S.103-105.
- Kenter, Heinz Dietrich, Barlachs „*Blauer Boll*“ (Essen 1953/54). Einführende Worte, gesprochen zur Ernst-Barlach-Matinee, in: Hans Harmsen (Hg.), [Ernst Barlach Gesellschaft](#) e.V. Den Mitgliedern und Freunden zur Jahreswende 1978/1979, S. 64-68.
- Lazarowicz, Klaus, *Die Symbolik in Ernst Barlachs „Graf von Ratzeburg“ in Zusammenhang mit dem dichterischen Gesamtwerk*, Diss. Göttingen 1954.
- Karsch, Walther, Drama der inneren Aktion. Anmerkungen zu Ernst Barlachs „*Der Graf von Ratzeburg*“ (aus Programmheften der Bühnen der Stadt Essen 1955/1956), abgedruckt in: Hans Harmsen (Hg.), Ernst Barlach Gesellschaft e.V. Den Mitgliedern und Freunden zur Jahreswende 1978/79, S. 78-80.
- Sawatzki, Günther, Der Wettlauf zwischen Dienst und Freiheit. Anmerkungen zu Ernst Barlachs „*Der Graf von Ratzeburg*“ (aus Programmheften der Bühnen der Stadt Essen 1955/1956), abgedruckt in: Hans Harmsen (Hg.), Ernst Barlach Gesellschaft e.V. Den Mitgliedern und Freunden zur Jahreswende 1978/79, S. 80-82.
- Schlien, Helmut, Vorworte zu Ernst Barlach, *Die Sündflut*. Drama in fünf Teilen, Emsdetten: Lechte 1956, S. 5-13.
- Chick, Edson M., Ernst Barlach (Twayne's World Authors Series No. 26), New York: Twayne 1967; darin die erweiterten Neufassungen folgender Aufsätze:  
 Diction in Barlachs *Sündflut*, *The Germanic Review* 33, 1958.  
 Comic and grotesque elements in Ernst Barlach, *Modern Language Quarterly* 20, 1959.  
 Ernst Barlach, „*Der arme Vetter*“, A study, *Modern Language Review* 57, 1962.  
 Ernst Barlach and the theatre, *The German Quarterly* 36, 1963.  
 „*Der blaue Boll*“ and the problem of visions in Barlach, *The Germanic Review* 40, 1965.
- [Muschg, Walter](#), Nachwort, in: Ernst Barlach, *Der arme Vetter*. Drama. Nachwort von Walter Muschg, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1958, S. 99-106.
- Wagner, Horst, Barlach – *Die Sündflut*, in: Benno von Wiese (Hg.), *Das deutsche Drama. Vom Barock bis zur Gegenwart. Interpretationen*, Band II, Düsseldorf: August Bagel 1958, S. 338-356.
- Muschg, Walter, Nachwort, in: Ernst Barlach, *Die Sündflut*, München: Piper 1962.
- Lucas, W. I., Barlach's „*Der blaue Boll*“ and the new man, *German Life and Letters* 16, 1962/63.
- \*\*\* (Stuttgarter Waldorfschüler), „*Der Graf von Ratzeburg*“, in: Hans Harmsen (Hg.), Ernst Barlach Gesellschaft e.V., Den Mitgliedern und Freunden zur Jahreswende 1971/1972 und als Jahresgabe, Hamburg 1972, S. 18-30.
- Rühle, Ursula, *Notizen zu Barlachs „Die echten Sedemunds“*, in: *Programm der Wuppertaler Bühnen, Spielzeit 1974/75*.
- Drei Inszenierungen des „*Armen Vetter*“ 1977: Köln, Frankfurt, Basel, in: Hans Harmsen (Hg.), Ernst Barlach Gesellschaft e.V. Den Mitgliedern und Freunden zur Jahreswende 1977/1978, S. 9-187.
- Nachlese zum „*Armen Vetter*“, in: Hans Harmsen (Hg.), Ernst Barlach Gesellschaft e.V. Den Mitgliedern und Freunden zur Jahreswende 1978/1979, S. 39-52.



- Durzak, Manfred, Der unerlöste und der erlöste Kleinbürger: Barlachs „**Der arme Vetter**“, in: ders., Das expressionistische Drama. [Ernst Barlach](#) – [Ernst Toller](#) – [Fritz von Unruh](#), München: Nymphenburger 1979, S. 30-44.
- Durzak, Manfred, Jahrmarktsfest und Totentanz: Barlachs „**Die echten Sedemunds**“, in: ders., Das expressionistische Drama. Ernst Barlach – Ernst Toller – Fritz von Unruh, München: Nymphenburger 1979, S. 45-59.
- Durzak, Manfred, Die wiedergewonnene Wirklichkeit: Barlachs „**Der blaue Boll**“, in: ders., Das expressionistische Drama. Ernst Barlach – Ernst Toller – Fritz von Unruh, München: Nymphenburger 1979, S. 60-77.
- Wohlfahrt, Hans-Jürgen, „**Der arme Vetter**“. Aufführung Thalia Theater Hamburg (Premiere am Ostersonntag, 19. April 1981), in: Hans Harmsen (Hg.), Ernst Barlach Gesellschaft e.V. Den Mitgliedern und Freunden zur Jahreswende 1981/1982, S. 6-10.
- Lersch, Hans-Jürgen, „**Der arme Vetter**“, in: Hans Harmsen (Hg.), Ernst Barlach Gesellschaft e.V. Den Mitgliedern und Freunden zur Jahreswende 1981/1982, S. 12-14.
- Otto, Christian, Das Kieler Theater spielt Barlachs „**Die echten Sedemunds**“, in: Hans Harmsen (Hg.), Ernst Barlach Gesellschaft e.V. Den Mitgliedern und Freunden zur Jahreswende 1981/1982, S. 15-17.
- Butzlaff, Wolfgang, Barlachs Spökenkieker Stück „**Die echten Sedemunds**“ im Kieler Schauspielhaus, in: Hans Harmsen (Hg.), Ernst Barlach Gesellschaft e.V. Den Mitgliedern und Freunden zur Jahreswende 1981/1982, S. 18-19.
- Jansen, Elmar, **Der blaue Boll**, vormals Baal. Randbemerkungen zur Genealogie des Dramas und seiner Hauptgestalt, in: Ernst Barlach, **Der blaue Boll**, Schaubühne am Lehniner Platz, Berlin 1981/82, S. 111-119.
- Grack, Günther, Aus Barlachs Welt. Steckel inszenierte den „**Blauen Boll**“ in der Schaubühne, in: Hans Harmsen (Hg.), Ernst Barlach Gesellschaft e.V. Den Mitgliedern und Freunden zur Jahreswende 1982/1983, S. 7-10 (und weitere Besprechungen, S.11-23).
- [Thalia Theater Hamburg](#) (Hg.), Theaterheft „**Der blaue Boll**“, Spielzeit 1983/84.
- Jansen, Elmar, Lachbar oder nicht. Barlachs „Boll“ auf der Bühne, in: Theaterheft Ernst Barlach, **Der blaue Boll**, Deutsches Theater, Kammerspiele, 102. Spielzeit. Intendant Dieter Mann. Redaktion Maik Hamburger. Gestaltung Heinz Rohloff. Umschlag Eberhard Keienburg, Coswig (Anhalt): Lewerenz 1985.
- Michaelis, Rolf, Ballade von den halben Leuten. Michael Gruner inszeniert Barlachs „**Blauen Boll**“ am Thalia Theater, Hans Harmsen (Hg.), Ernst Barlach Gesellschaft e.V. Den Mitgliedern und Freunden zur Jahreswende 1984, S. 14-24 (und weitere Besprechungen, S. 25-38).
- Müller, Horst O., Aufführung **Der blaue Boll** (Kammerspiele Lübeck) Problematik der Barlach-Dramen?, in: Ernst Barlach Gesellschaft Hamburg (Hg.), Mitteilungen 1985, S. 47-48.
- Müller, Horst O., **Der blaue Boll**. Drama von Ernst Barlach, in: Ernst Barlach Gesellschaft Hamburg (Hg.), Mitteilungen 1986, S. 50-67 (und weitere Besprechungen, S. 67-71).
- Bubrowski, Ulrich (Hg.), Ernst Barlachs Drama „**Der Arme Vetter**“. Aufnahme – Kritik – Wirkung. Ein Kapitel deutscher Theatergeschichte, München: Piper 1988.
- Lazarowicz, Klaus, Der werdende Gott. Zum [Theodizee](#)-Problem in Barlachs **Sündflut**. Vortrag aus der Reihe der „Ratzeburger Vorträge“ am 10. Oktober 2001 im Ernst Barlach Museum Ratzeburg, abgedruckt in: Doppelstein, Jürgen (Hg.), Barlach Journal 1999-2001. Texte, Reden, Kritik, Hamburg: Ernst Barlach Gesellschaft 2002, S. 100-116.

[Denecke, Axel](#), Weisheit in Dichtung und Bibel. Barlachs „Sündflut“ und Noahs Gehorsamsethik (1. Mose 6-8). Ein Vergleich, in: Jürgen Doppelstein/ Heike Stockhaus (Hg.), Ernst Barlach. Mystiker der Moderne, Hamburg: Ernst Barlach Gesellschaft 2003, S. 142-162.

Thieme, Helga, „Faust“-Motive in Ernst Barlachs Drama „Der blaue Boll“, in: Volker Probst (Hg.), „In Güstrow traf ich ...“ Von Runge bis Barlach – Goethe und Mecklenburg. Geleitwort von Jochen Golz, Güstrow: Ernst Barlach Stiftung 2004, S. 53-66.

### c) Literaturgeschichtliches

[Diebold, Bernhard](#), [Anarchie](#) im [Drama](#), Frankfurt/M. 1921.

Ziegler, Klaus, Das Drama des [Expressionismus](#), in: Der Deutschunterricht, Heft 5 – 1953: Das Drama der Gegenwart, S. 57-72.

[Bab, Julius](#), Ernst Barlach, in: Hermann Friedmann/ Otto Mann (Hg.), Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert, Heidelberg 1954.

Mann, Otto, Ernst Barlach, in: Hermann Friedmann/ Otto Mann (Hg.), Expressionismus. Gestalten einer literarischen Bewegung, Heidelberg 1956, S. 296-313.

Brinkmann, Richard, Expressionismus. Forschungs-Probleme 1952-1960 (Sonderdruck aus: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Jahrgang 33/1959, Heft 1, und Jahrgang 34/1960, Heft 2), Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1961.

Hohoff, Curt, Ernst Barlach, in: Albert Soergel/ Curt Hohoff, Dichtung und Dichter der Zeit. Vom [Naturalismus](#) bis zur Gegenwart, Bd. 2, Düsseldorf 1961, S. 358-369.

Just, Klaus Günther, Ernst Barlach, in: Benno v. Wiese (Hg.), Deutsche Dichter der [Moderne](#). Ihr Leben und Werk, Berlin <sup>2</sup>1969, S. 428-447.

Hohendahl, Peter, Das Bild der bürgerlichen Welt im expressionistischen Drama, Heidelberg 1967.

Paulsen, Wolfgang, Zur Struktur von Barlachs Dramen, in: ders. (Hg.), Aspekte des [Expressionismus](#). Periodisierung – Stil – Gedankenwelt. Die Vorträge des ersten Kolloquiums in Amherst/ Massachusetts, Heidelberg: Stiehm 1968, S. 103-132.

Rothe, Wolfgang, Ernst Barlach, in: Otto Mann (Hg.), Christliche Dichter im 20. Jahrhundert. Beiträge zur europäischen Literatur, Bern/ München <sup>2</sup>1968, S. 269-285.

Lazarowicz, Klaus, Ernst Barlach, in: Wolfgang Rothe (Hg.), Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien, Bern/München: Francke 1969, S. 439-453.

### d) (Auto-)Biographisches

Barlach, Ernst, Eine Steppenfahrt, in: Kunst und Künstler, XI. Jahrgang, 1912/13, 1. Heft, S. 3-12 (herausgegeben von der [Ernst-Barlach-Gesellschaft](#) e.V. als [Jahresgabe](#) für das Jahr [1961](#) in einer nummerierten Auflage von 1000 Exemplaren).

Barlach, Ernst, Seespeck (1913/14). Nach Ernst Barlachs nachgelassener Handschrift herausgegeben von Friedrich Droß mit einem Nachwort von [Friedrich Schult](#), Berlin/ Frankfurt: Suhrkamp vorm. S. Fischer 1948.

- Barlach, Ernst, Güstrower Tagebuch. In Auswahl kommentiert von Elmar Jansen, Berlin: Union <sup>2</sup>1980.
- Barlach, Ernst, Ein selbsterzähltes Leben, Berlin: [Paul Cassirer](#) 1928 (erweiterte Neuausgabe mit 91 Abbildungen, München: Piper 1948).
- Barlach, Ernst, Der gestohlene Mond, Berlin: Suhrkamp 1948 (Rostock: Hinstorff 1967).
- Barlach, Ernst, Das schlimme Jahr. Mit einem Text von Franz Fühmann, Rostock: Hinstorff <sup>4</sup>1967.
- Carls, Carl Dietrich, Ernst Barlach. Das plastische, graphische und dichterische Werk. Mit fünfundachtzig Abbildungen, Berlin: Rembrandt 1931 (<sup>8</sup>1968).
- Freundesworte – Ernst Barlach zum Gedächtnis, Hamburg: Privatdruck 1939.
- Schurek, Paul, Begegnungen mit Barlach. Ein Erlebnisbericht, Hamburg: Claassen & Goverts 1946 (TB: München: Paul List 1959); Berlin: EVA <sup>3</sup>1960.
- [Schult, Friedrich](#), Barlach im Gespräch, Frankfurt: Insel 1948 (neue Ausgabe: Friedrich Schult, Barlach im Gespräch. Mit ergänzenden Aufzeichnungen des Verfassers. Herausgegeben von Elmar Jansen, Leipzig: Insel 1985).
- [Jackson, Naomi](#), *Ernst Barlach. The Development of a Versatile Genius, Masch. Diss. Radcliffe 1950.*
- Frentzel, Erna, Ernst Barlach, in: Die Zeichen der Zeit, Heft 1/51, Berlin: EVA 1951, S. 15-20.
- Jenssen, Christian, Ernst Barlach. Der große Menschenbildner (Lux-Lesebogen 129), Murnau: Sebastian Lux o.J. (1952).
- Lautz-Oppermann, Gisela, Ernst Barlach, der Illustrator. Eine Auswahl aus Barlachs Illustrationswerk, Wolfshagen-Scharbeutz: Franz Westphal 1952.
- [Brecht, Bertolt](#), Über Ernst Barlach, in: Heute und Morgen 5/1953, S. 335-337.
- Carls, Carl Dietrich, Die letzten Jahre Ernst Barlachs, in: Heute und Morgen 5/1953, S. 338-341.
- [Johnson, Uwe](#), *Ernst Barlach, „Der gestohlene Mond“, Diplomarbeit Leipzig 1956.*
- [Schmidt-Henkel, Gerhard](#), *Ernst Barlachs posthume Prosafragmente „Seespeck“ und „Der gestohlene Mond“. Ein Beitrag zur Erkenntnis der existentiellen Autobiographie in Romanform, Diss. Berlin F.U. 1956.*
- [Fechter, Paul](#), Ernst Barlach. Mit 40 Seiten Bildern, Gütersloh: 1957 (Lizenzausgabe: Bertelsmann Lesering 1961), bes. S. 57-123.
- Gay, Fritz, Der Frager. Gedanken über Ernst Barlach, Dresden: Wolfgang Jess 1957.
- [Riedl, Peter Anselm](#), Ernst Barlach Gedenkstätte in Ratzeburg. **Zwanzigste** Jahressgabe für die Mitglieder der Ernst Barlach Gesellschaft 1957.
- Flemming, Willi, Ernst Barlach. Wesen und Werk, Bern: Francke 1958, bes. S. 181-234.
- Schweizer, Heinz, Ernst Barlachs Roman „Der gestohlene Mond“ (Basler Studien zur deutschen Sprache und Literatur 22), Bern 1959 (= Diss. Basel 1957).
- Barlach, Karl, Mein Vetter Ernst Barlach, Bremen: Heye 1960.
- [Franck, Hans](#), Ernst Barlach. Leben und Werk, Stuttgart: Kreuz 1961, bes. S. 231-340.
- Schurek, Paul, Barlach. Eine Bildbiographie, München: Kindler 1961.
- Stiftung Hermann F. Reemtsma (Hg.), Ernst Barlach Haus. Hamburg-Kleinflottbek. Jenischpark, Hamburg 1962.
- Bevilacqua, Giuseppe, Ernst Barlach, 1963.*
- Deutsche Akademie der Künste zu Berlin (Hg.), Ernst Barlach zum 25. Todestag. Gedenkausstellung Oktober-November 1963, Berlin: [DAK](#) 1963.

- Albus, Günter, Die weltanschauliche und künstlerische Entwicklung Ernst Barlachs und die Beziehung zwischen Literatur und bildender Kunst in seinem Werk, Diss. Leipzig 1965.*
- Gloede, Günter, Gestalt und Gleichnis bei Ernst Barlach. Mit 93 Abbildungen, Berlin: EVA 1965.
- Kruse, Joachim, Barlach in Paris, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte. Vierter Band 1965, München: Deutscher Kunstverlag 1965, S. 307-356 (= Sonderdruck für die Ernst Barlach Gesellschaft e.V. als **Jahresgabe 1965**).
- Werner, Alfred, Ernst Barlach, New York 1966.
- Wietek, Gerhard, Der junge Barlach in Hamburg und Altona, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Band XXI, Jahrgang 1967, Heft 1/2 (Sonderdruck für die [Ernst Barlach Gesellschaft](#) e.V. als **Jahresgabe 1967**).
- [Fühmann, Franz](#), Barlach in Güstrow (1968), Leipzig: Reclam <sup>2</sup>1977.
- Deutsche Akademie der Künste zu Berlin (Hg.), Ernst Barlach 1870-1970, Berlin: DAK 1970.
- Seiser, Robert, Ernst Barlach - Zu seinem 100. Geburtstag, in: Die Christengemeinschaft, Jg. 42, 1970, Dez.; wieder abgedruckt in Hans Harmsen (Hg.), Ernst Barlach Gesellschaft e.V., Den Mitgliedern und Freunden zur Jahreswende 1971/1972 und als Jahresgabe, Hamburg 1972, S. 31-36.
- [Jackson-Groves](#), Naomi, Ernst Barlach – Leben im Werk. Plastiken, Zeichnungen und Graphiken – Dramen, Prosawerke und Briefe (1972), Königstein: Karl Robert Langewiesche Nachfolger Hans Köster <sup>4</sup>1983.
- Jansen, Elmar (Hg.), Ernst Barlach: Werk und Wirkung. Berichte, Gespräche und Erinnerungen, Berlin: Union 1972 (<sup>2</sup>1975).
- Kaack, Hans-Georg, Barlach und das Dritte Reich, in: Lauenburgische Heimat, Heft 80, August 1974, Seite 36-47 (nachgedruckt in: Hans Harmsen (Hg.), Ernst Barlach Gesellschaft e.V. Den Mitgliedern und Freunden zur Jahreswende 1974/1975, S. 149-157).
- Schmidt, Jutta (Hg.), Ernst Barlach. Mit 27 einfarbigen Tafeln, Berlin: Henschel 1974.
- Schwartzkopff, Johannes, Meine Erinnerungen an Barlach, in: Hans Harmsen (Hg.), Ernst Barlach Gesellschaft e.V. Den Mitgliedern und Freunden zur Jahreswende 1974/1975, S. 83-90.
- Graucob, Karl, Ernst Barlach als Illustrator von [Goethe](#)-Gedichten. Erweiterter Eröffnungsvortrag im „Alten Vaterhaus“ in Ratzeburg zur Ausstellung der [Goethe](#) Gedichte Illustration 12. Juni bis 30. September 1976, Hamburg: Ernst Barlach Gesellschaft 1976.
- Falkenstein, Henning, Ernst Barlach (Köpfe des XX. Jahrhunderts, Band 89), Berlin: Colloquium 1978.
- [Wagner, Annalise](#), [Marga Böhmer](#). Ihr Leben und ihr Kampf um [St. Gertruden in Güstrow](#), Hamburg: Ernst Barlach Gesellschaft **Jahresgabe 1979/1980**.
- [Piper, Ernst](#), Nationalsozialistische Kunstpolitik. Ernst Barlach und die „entartete Kunst“. Eine Dokumentation, München: Piper 1983 (TB: Frankfurt: Suhrkamp 1987).
- Jansen, Elmar, Ernst Barlach. Mit acht farbigen Tafeln und siebenzig einfarbigen Abbildungen, Berlin: Henschel 1984.
- [Kleberger, Ilse](#), Ernst Barlach. Der Wanderer im Wind. Mit zahlreichen Abbildungen, Berlin: Erika Klopp 1984 (TB: München: dtv 1986); Neuausgabe: dies., Ernst Barlach. Eine Biographie, Leipzig: E.A. Seemann 1998.
- Krahmer, Catherine, Ernst Barlach mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek: Rowohlt 1984.

- Ernst Barlach. Mit einem Essay von Willy Kurth, Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft 1985.
- [Tille, Peter](#), Protokoll einer Vertreibung. Ernst Barlachs Güstrower Ehrenmal, in: Peter Tille, Steine wachsen nach. Features in Prosa, Berlin: Union 1985, S. 31-51.
- Crepon, Tom, Leben und Leiden des Ernst Barlach, Rostock: Hinstorff 1988 (<sup>2</sup>1990).
- Ochwadt, Curd, Ernst Barlach, Hugo Körtzinger und Hermann Reemtsma. Auch ein Beitrag zur Biographie der letzten Lebensjahre Ernst Barlachs. Mit einem Anhang: I. Dreißig Briefe und Postkarten Ernst Barlachs. Aus Briefen Körtzingers, Reemtsmas und Anderer. II. Einführung von Hugo Körtzinger zu: Ernst Barlach, Fries der Lauschenden (1936). Hugo Körtzinger: Ernst Barlach nachgerufen (Plattdeutsches Gedicht 1938), Hannover: Hejo 1988.
- Tille, Peter, Ernst Barlach. Eine Skizze seines Lebens und Schaffens (Hefte aus Burscheidungen Nr. 251), Berlin: Union Verlag 1988.
- Tarnowski, Wolfgang, Ernst Barlach und der [Nationalsozialismus](#). Ein Abendvortrag, gehalten am 20. Oktober 1988 in der [Katholischen Akademie Hamburg](#), Hamburg: Ernst Barlach Gesellschaft und Katholische Akademie Hamburg 1989.
- [Mattenklott, Gert](#), Ernst Barlach – Versuch eines Portraits, in: Ernst Barlach Gesellschaft (Hg.), Mitteilungen 1989, S. 52-67.
- [Albrecht, Dietmar](#), Literaturreisen: Barlach in [Wedel](#), [Hamburg](#), [Ratzeburg](#) und [Güstrow](#), Stuttgart: Klett 1990.
- [Neumann, Margarete](#), Der Geistkmpfer. 2 Novellen um Barlach, Berlin: Aufbau 1990.
- Beutin, Wolfgang, Barlach oder der Zugang zum [Unbewussten](#). Eine kritische Studie, Würzburg: Königshausen & Neumann 1994, bes. S. 67-96.
- Klinge, Ekkart, Ernst Barlach. Porzellan, Leipzig: E.A. Seemann 1995.
- Birnbaum, Brigitte, Ernst Barlach. Annäherungen, Schwerin: Demmler 1996.
- Clemens, Ditte, [Marga Böhmer](#). Barlachs Lebensgefährtin, Schwerin: Demmler 1996.
- Crepon, Tom, [Friedrich Schult](#). Freund Ernst Barlachs, Schwerin: Demmler 1997.
- Ernst Barlach Stiftung Güstrow (Hg.), Ernst Barlach. Bildhauer, Graphiker, Schriftsteller. 1870-1938, Güstrow 1997 (<sup>3</sup>2004).
- Doppelstein, Jürgen/ Probst, Volker/ Stockhaus, Heike, Ernst Barlach – Artist of the North, Hamburg/ Güstrow: [Ernst Barlach Gesellschaft Hamburg/ Ernst Barlach Stiftung Güstrow](#) 1998.
- Probst, Volker (Hg.), Ernst Barlach. Das Güstrower Ehrenmal. Eine Monographie. Zum 60. Todestag von Ernst Barlach. Mit Beiträgen von Ilona Laudan, Volker Probst, Margrit Schimanke, Inge Tessenow, Helga Thieme, Leipzig: E. A. Seemann 1998.
- Doppelstein, Jürgen (Hg.), Barlach Journal 1997-1998. Texte, Reden, Kritik, Hamburg: Ernst Barlach Gesellschaft 1999.
- Probst, Volker/ Thieme, Helga (Hg.), Reinhard Piper – Ernst Barlach. Stationen einer Freundschaft 1900 – 1938. Ausstellung zum 120. Geburtstag von [Reinhard Piper](#) 2. Mai – 22. August 1999, Güstrow: Ernst Barlach Stiftung 1999.
- [Muschg, Adolf](#), „Der gestohlene Mond“ von Ernst Barlach. Mein Jahrhundertbuch (48). In: Die Zeit, 25.11.1999, wieder abgedruckt in: Doppelstein, Jürgen (Hg.), Barlach Journal 1999-2001. Texte, Reden, Kritik, Hamburg: Ernst Barlach Gesellschaft 2002, S. 193-194.
- Sroka, Anja, Zwischen Himmel und Erde. Ernst Barlach. Mystik und Kunst oder die Revision des Christentums, Hamburg: Ernst Barlach Gesellschaft 2000.



- Fitschen, Jürgen/ Probst, Volker (Hg.), Die Gemeinschaft der Heiligen. Der Figurenzyklus an der [Katharinenkirche zu Lübeck](#) und das monumentale Werk Ernst Barlachs, Bremen/ Güstrow 2001.
- Doppelstein, Jürgen (Hg.), Barlach Journal 1999-2001. Texte, Reden, Kritik, Hamburg: Ernst Barlach Gesellschaft 2002.
- Doppelstein, Jürgen/ Stockhaus, Heike (Hg.), Barlach und Russland. Ernst Barlachs Russlandreise im Sommer 1906, Hamburg: Ernst Barlach Gesellschaft 2002.
- [Paret, Peter](#), An Artist Against the [Third Reich](#). Ernst Barlach, 1933-1938, Cambridge: Cambridge University Press 2003.
- [Tarnowski, Wolfgang](#)/ Babovic, Toma, Auf den Spuren von Ernst Barlach, Hamburg: Ellert & Richter 2005.
- Tarnowski, Wolfgang, „Ich habe keinen Gott, aber Gott hat mich“. Ernst Barlachs Bild vom verborgenen Gott und vom „Werden“ des Menschen. Über die Rolle der Religion in seinem Denken und Werk, Hamburg: Ernst Barlach Gesellschaft 2007.
- Tessenow, Inge/ Thieme, Helga, „außen wie innen“. Russland im Werk Ernst Barlachs, Güstrow: Ernst Barlach Stiftung 2007.
- Fromm, Andrea/ Thieme, Helga (Hg.), „... das Kunstwerk dieser Erde“ – Barlachs Frauenbilder, Güstrow: Ernst Barlach Stiftung 2010.

#### e) Werkausgaben

- Cassirer, Paul (Hrsg.), Der Bildermann. (Ab Nr. 3 mit dem Untertitel: Steinzeichnungen fürs deutsche Volk). Hefte 1-18 (alles Erschienene), Lieder des Bildermann und Beilagen, mit 85 Original-[Lithographien von Barlach](#), Heckel, Kirchner u. a., Berlin: Cassirer, 5. April – 20. Dez. 1916.*
- Barlach, Ernst/ Walter, Reinhold von, [Der Kopf](#). Ein Gedicht. Mit zehn [Holzschnitten](#) von Ernst Barlach, Berlin: Paul Cassirer 1919.
- Barlach, Ernst, Der tote Tag. Drama in fünf Akten, Berlin: Paul Cassirer <sup>4</sup>1925.
- Barlach, Ernst, Zeichnungen. Mit einer Einführung von [Paul Fechter](#), München: Piper 1935.
- Barlach, Ernst, Fries der Lauschenden. Einführung von Hugo Körtzinger, Hamburg: Petermann 1936 (Privatdruck).
- Barlach, Ernst, Fragmente aus sehr früher Zeit, Berlin: Ulrich Riemerschmidt 1939.
- Barlach, Ernst, Aus seinen Briefen. Herausgegeben von Friedrich Droß, München: R. Piper & Co. 1947.
- Barlach, Ernst, Rundfunkrede in der Vortragsreihe „Künstler zur Zeit“ im Deutschlandsender am 23. Januar 1933. **Erste** Gabe für die Mitglieder der [Ernst Barlach Gesellschaft](#) zum 24. Oktober 1947, Hamburg: C. Kayser 1947.
- Barlach, Ernst, Sechs frühe Fragmente. **Zweite** Gabe für die Mitglieder der Ernst Barlach Gesellschaft zur zehnjährigen Wiederkehr des Todestages Ernst Barlachs 24. Oktober 1948, Hamburg: C. Kayser 1948.
- Barlach, Ernst, Zwei frühe Fragmente. Nach einer Handschrift aus dem Jahre 1903, Wedel. Als Gruß den Freunden zum Weihnachtsfest 1948 Margarethe und Richard von Sichowsky, Hamburg.
- Barlach, Ernst, In eigener Sache. Nachwort von [Friedrich Schult](#). **Vierte** Jahrgabe der Ernst Barlach Gesellschaft, 24. Oktober 1949.
- Barlach, Ernst, Sechs kleine Schriften zu besonderen Gelegenheiten. Nachwort von Friedrich Schult. **Achte** Jahrgabe der Ernst Barlach Gesellschaft, 24. Oktober 1950.

- Barlach, Ernst, Güstrower Fragmente. **Zehnte** Jahresgabe der Ernst Barlach Gesellschaft, 24. Oktober 1951.
- Barlach, Ernst, Leben und Werk in seinen Briefen. Mit 25 Bildern. Herausgegeben von Friedrich Droß, München: Piper 1952.
- Barlach, Ernst, Drei Pariser Fragmente. **Zwölfte** Jahresgabe der Ernst Barlach Gesellschaft, 24. Oktober 1952.
- Barlach, Ernst, Kunst im Krieg. Das Werkgeschichtliche aus dem Tagebuch 1914-1917. **Vierzehnte** Gabe für die Mitglieder der Ernst Barlach Gesellschaft zum 24. Oktober 1953.
- Barlach, Ernst, Zwischen Erde und Himmel. 45 Handzeichnungen. Auswahl und Einführung von [Carl Georg Heise](#), München: Piper 1953.
- Barlach, Ernst, Zehn Briefe an einen jungen Dichter. **Sechszehnte** Mitgliedergabe der Ernst Barlach Gesellschaft zum 24. Oktober 1954.
- [Goethe](#), Walpurgisnacht. Holzschnitte von Ernst Barlach. Mit einem Nachwort von [Hans Maria Wingler](#), Feldafing: Buchheim 1955.
- Barlach, Ernst, Das dichterische Werk in drei Bänden:
- Band I: Die Dramen. In Gemeinschaft mit Friedrich Droß herausgegeben von Klaus Lazarowicz. Mit einem Nachwort von Klaus Lazarowicz, München: Piper 1956 (<sup>4</sup>1985).
  - Band II: Die Prosa I. Herausgegeben von Friedrich Droß unter Mitarbeit von Friedrich Schult, München: Piper 1958 (<sup>2</sup>1973).
  - Band III: Die Prosa II. Herausgegeben von Friedrich Droß. Nachwort von [Walter Muschg](#), München: Piper 1959 (<sup>2</sup>1976).
- Barlach, Ernst, Plastik. Mit 100 Bildtafeln. Auswahl und Einführung von Wolf Stubbe. Photos von Friedrich Hewicker, München: Piper 1959 (<sup>5</sup>1976).
- Barlach, Ernst, Spiegel des Unendlichen. Auswahl aus dem dichterischen Gesamtwerk (Einmalige Sonderausgabe. Veröffentlicht im Oktober 1960 als Band 71 der Reihe „Die Bücher der Neunzehn“), München: Piper 1960.
- Barlach, Ernst, Zeichnungen. Mit 100 Bildtafeln. Auswahl und Einführung von Wolf Stubbe. Fotos von Friedrich Hewicker, München: Piper 1961.
- Barlach, Ernst, Auswahl von Barlach-Texten zu der Holzschnittfolge „[Die Wandlungen Gottes](#)“, herausgegeben und übersetzt von [Naomi Jackson Groves](#) unter dem Titel „The Transformations of God. Seven Woodcuts by Ernst Barlach“, Hamburg: Christians 1962 (Den Mitgliedern der Ernst Barlach Gesellschaft als **Jahresgabe 1962**).
- Barlach, Ernst, 35 Plastiken. Auswahl und Nachwort von Wolf Stubbe. Aufnahmen von Friedrich Hewicker (1963), München: Piper Neuausgabe 1974 (<sup>4</sup>1980).
- Barlach, Ernst, Das schlimme Jahr. Grafik, Zeichnungen, Plastik, Dokumente. Mit einem Text von [Franz Fühmann](#), Rostock: Hinstorff 1963 (<sup>4</sup>1967).
- Barlach, Ernst, Der arme Vetter. Drama in fünf Akten. Textband und Mappe mit fünf- und dreißig Lichtdrucken im Hinstorff Verlag, Rostock 1964.
- Barlach, Ernst, Prosa aus vier Jahrzehnten: Ein selbsterzähltes Leben. Frühe Dichtungen. [Güstrower](#) Fragmente. Diario [Däubler](#). Konto [Kollmann](#). Schriften in eigener Sache. Barlachs Leben und Werk. Chronik und Dokumente. Herausgegeben mit einem Nachwort, Anmerkungen und Erläuterungen sowie einer Chronik von Elmar Jansen, Berlin: Union 1966.
- [Ernst Barlach Haus](#) Hamburg (Hg.), Mutz-Keramik. Werke von Ernst Barlach und andere ausgewählte Arbeiten aus den Altonaer und Berliner Werkstätten. Sonderausstellung in Verbindung mit dem [Altonaer Museum](#) in Hamburg vom 20. September – 15. November 1966, Hamburg: Christians 1966 (**Jahresgabe 1966** der Ernst Barlach Gesellschaft Hamburg).

- Barlach, Ernst, Das druckgraphische Werk. Dore und Kurt Reutti-Stiftung. Ausstellung [Kunsthalle Bremen](#), 28. Januar bis 24. März 1968, Bremen: Hauschild 1968 (**Jahresgabe 1968** der Ernst Barlach Gesellschaft Hamburg).
- Barlach, Ernst, Die Briefe 1888-1938 in zwei Bänden:  
 Die Briefe I: 1888-1924. Herausgegeben von Friedrich Droß, München: Piper 1968.  
 Die Briefe II: 1925-1938. Herausgegeben von Friedrich Droß, München: Piper 1969.
- Barlach, Ernst, Zwei Fragmente: Der alte Pan. Glücksmomente im höheren Reich. **Jahresgabe** der Ernst Barlach Gesellschaft zum 2. Januar 1970.
- [Goethe](#) Gedichte mit Steinzeichnungen von Ernst Barlach. Mit einem Nachwort von Elmar Jansen, Leipzig: Edition Leipzig 1978 (<sup>5</sup>1998).
- Barlach, Ernst, Werke und Werkentwürfe aus fünf Jahrzehnten. Veröffentlichung der Akademie der Künste der DDR in Zusammenarbeit mit den Staatlichen Museen zu Berlin, Hauptstadt der DDR. Gesamtedaktion Elmar Jansen.  
 Katalog 1: Plastik 1894-1937.  
 Katalog 2: Zeichnungen und Skizzenhefte 1891-1938.  
 Katalog 3: Druckgrafik 1910-1930, Handschriften und Briefe 1899-1936.  
 Ausstellung im [Alten Museum](#) April bis Juni 1981, Berlin: Akademie der Künste der DDR 1981.
- Das [Nibelungenlied](#). Aus dem Mittelhochdeutschen übertragen von Günter Kramer. Mit 33 Zeichnungen von Ernst Barlach. Mit einem Nachwort von Günter Kramer, einem Beitrag zur Wirkungsgeschichte des Nibelungenliedes von Hildegard Labenz und einer Studie zu Barlachs Zeichnungen von Elmar Jansen, Berlin: Verlag der Nation 1982.
- Ernst Barlach – [Reinhard Piper](#), Briefwechsel 1900-1938. Herausgegeben und erläutert von Wolfgang Tarnowski, München: Piper 1997.
- Barlach und [Goethe](#). Herausgegeben von Jürgen Doppelstein, Leipzig: E. A. Seemann 1997 (dieses Buch erschien anlässlich der zum 50-jährigen Bestehen der [Ernst Barlach Gesellschaft](#) unter Mitwirkung der [Ernst Barlach Stiftung Güstrow](#) durchgeführten Ausstellung „Barlach und Goethe“ – Zur künstlerischen Goethe-Rezeption bei Ernst Barlach“; auch als Broschüre und Ausstellungskatalog, hrsg. von: [Ernst Barlach Museum Wedel](#), [Albert-König-Museum](#), Ernst Barlach Stiftung Güstrow, [Freies Deutsches Hochstift/ Frankfurter Goethe-Museum](#), [Stiftung Weimarer Klassik](#), zugleich **Jahresgabe 1996/97** an die Mitglieder der Ernst Barlach Gesellschaft).
- Barlach, Ernst, Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Das literarische Werk: Dramen, Prosa, Briefe. Band 1-3: Dramen I-III. Herausgegeben von Ulrich Bubrowski, Leipzig: E. A. Seemann 1998-1999.
- Barlach, Ernst, Das bildnerische Werk: Plastik, Zeichnung, Druckgraphik. Herausgegeben von Volker Probst. Band 10 – Werkverzeichnis I: Die Druckgraphik. Bearbeitet von Elisabeth Laur, Leipzig: E. A. Seemann 2001.
- Barlach, Ernst, Ein selbsterzähltes Leben. Kritische Textausgabe. Herausgegeben von Ulrich Bubrowski, Hamburg: Ernst Barlach Gesellschaft <sup>2</sup>2006.
- Barlach, Ernst, Der Graf von Ratzeburg (1927-1936). In der Fassung der Handschrift. Kritische Leseausgabe. Herausgegeben von Ulrich Bubrowski, Hamburg: Ernst Barlach Gesellschaft 2006.

#### f) Meditatives

Ernst Barlach. Ausstellung Kunsthalle Bremen, 18. Januar bis 8. März 1959.

Hansen, Ernst, Ernst Barlachs Mose und Jesus. Meditationen, Hamburg: Agentur des Rauhen Hauses 1979.

Naczenski, Hans, Gesehen und ersonnen vor Plastiken von Ernst Barlach, Güstrow: Selbstverlag o.J.

Gahlbeck, Rudolf, Ernst Barlach. Sonette um sein Werk, Rostock: Hinstorff<sup>2</sup>1990.

Ott, Ueli, Wie die Träumenden. „Fries der Lauschenden“. Im Gespräch mit Ernst Barlach. Ein Begleiter durch das Jahr, Eschbach: Verlag am Eschbach 2001.

## **Wichtige Links**

### Seiten zu Barlach-Institutionen

[Ernst Barlach Gesellschaft Hamburg](#)

[Ernst Barlach Gesellschaft Hamburg - Wikipedia](#)

[Ernst Barlach Haus Hamburg](#)

[Ernst Barlach Lizenzverwaltung Ratzeburg](#)

[Ernst Barlach Museum Ratzeburg](#)

[Ernst Barlach Stiftung Güstrow](#)

[Ernst Barlach, Universitätsbibliothek, FU Berlin](#)

[Förderverein Ernst-Barlach-Museum „Altes Vaterhaus“ in Ratzeburg e.V.](#)

[www.kreis-gue.de](http://www.kreis-gue.de) (Ernst-Barlach-Theater, Güstrow)

### Seiten zu Barlachs Biographie

[Aktuelle Ausstellungen | Ernst Barlach Museum Wedel](#)

[BARLACH, Ernst](#) (aus: Bautz, BBK)

[Ernst Barlach - Wikipedia](#)

[Ernst Barlach Haus Hamburg](#)

[Ernst Barlach Stiftung Güstrow](#)

[Kulturmagazin Areion Online - Ernst Barlach](#)

### Seiten zu Barlach-Dramen

[Barlachs Dramen für's Theater](#)