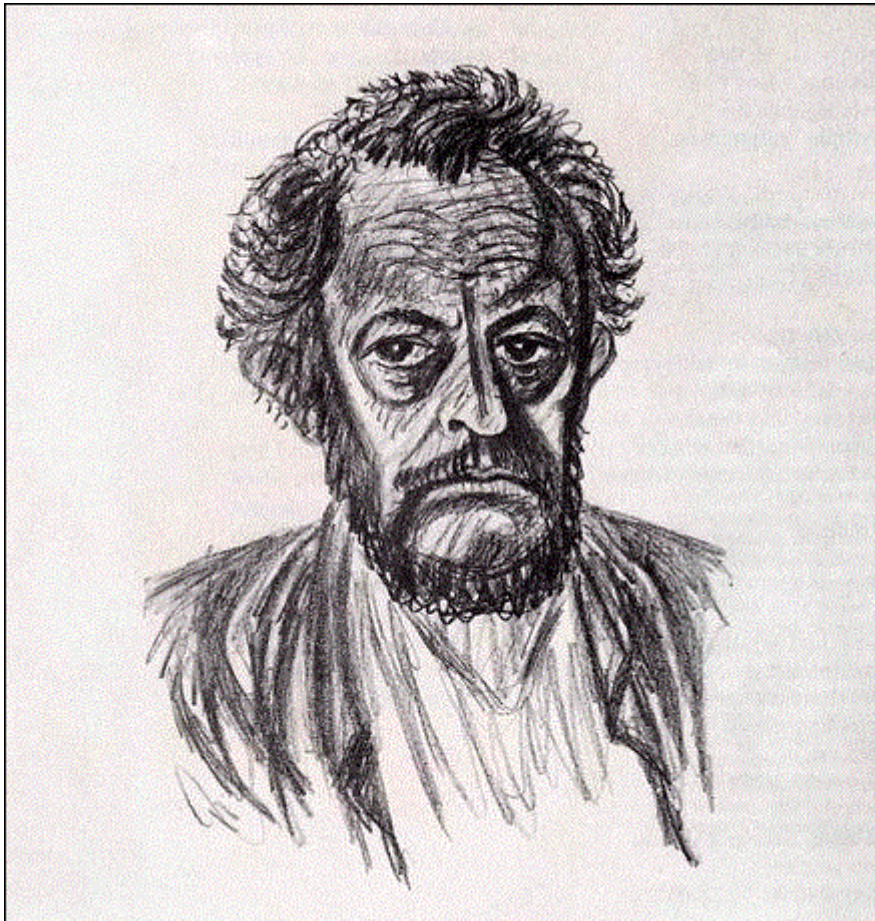


Ernst Barlach – Schlüssel zu seinen Dramen

Heft 2: Der arme Vetter



„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

Der arme Vetter (1918).....	3
Entstehungsgeschichte	3
Aufführungsgeschichte.....	5
Aus Briefen Ernst Barlachs.....	6
Barlach an Julius Cohen 1916, 1917	6
Barlach an Karl Barlach 1919	6
Weitere Briefe	6
Interpretationen	7
Herbert Ihering 1918	7
Arthur Sakheim 1919	8
Paul Schurek 1952.....	9
Helmut Dohle 1957	11
Paul Fechter 1957.....	16
Willi Flemming 1958.....	19
Hans Franck 1961.....	22
Herbert Meier 1963 (Literaturhinweis).....	26
Karl Graucob 1969 (Literaturhinweis).....	26
Herbert Kaiser 1972.....	26
Henning Falkenstein 1978	27
Manfred Durzak 1979 (Literaturhinweis)	29
Ilse Kleberger 1984.....	29
Helmar Harald Fischer 1987	29
Hannelore Dudek 1995	34
Andrea Fromm 2007	35
Wolfgang Tarnowski 2007.....	35
Stimmen der Kritik	38
Arthur Sakheim 1919	39
Bernhard Diebold 1921	40
Paul Fechter 1923.....	40
Alfred Klaar 1923	42
Herbert Ihering 1923	43
Kurt Pinthus 1923	45
Fritz Engel 1923.....	45
Siegfried Jacobsohn 1923.....	45
Max Osborn 1923	46
Alfred Döblin 1923	46
Weitere Kritiken.....	47
Hinweise für den Unterricht	48
Existentielle Themen.....	48
Literatur zu den Themen des Dramas.....	48
Kritische Einsichten zum <i>Armen Vetter</i>	48
Literatur zur Behandlung von Dramen im Deutschunterricht.....	49

Der arme Vetter (1918)

Entstehungsgeschichte

Erste Pläne für Barlachs zweites Drama reichen bis in das Jahr 1907 zurück, als sich Barlach in Wittenbergen aufhielt, das er auch zum dramatischen Ort des Geschehens auserkor. Auch die darstellenden Figuren gehen auf diesen Aufenthalt zurück: Paul Schurek identifizierte die Wirtin Thinka aus dem alten Gasthaus am Steilufer als die Wirtin.

Und die Geschichte mit dem *Schönen Emil* wird vom Wirt Jan Wiggers bestätigt. Über diese Begebenheit erzählte Barlach Piper während seines Besuches in Güstrow im Jahre 1919: „Der arme Vetter heißt Hans Iver. Ich habe den Namen, glaube ich, aus Klaus Groth. Iver bedeutet soviel wie Eifer. Den Wirt Jean, der darin vorkommt, gibt es wirklich in Wittenbergen bei Blankenese. Wir haben da viele Dummheiten getrieben und haben wirklich eine Strohuppe, genannt „Der schöne Emil“, ins Wasser geworfen, als er dann vorbeitrieb, glaubten die Leute, es sei ein Ertrunkener. Manchmal stellte sich einer duhn und ließ sich mit großen Umständen zu Bett bringen.“ (Ernst Barlach, Briefe I, S. 806) Auch zwei Schiffskatastrophen haben Barlach sehr beschäftigt und spielen in das Drama hinein: Der Unfall der *Bulgaria*, ein der HAPAG-Reederei zugehöriger Doppel-Schraubendampfer, der auf seiner Reise von New York nach Hamburg 1899 in einen Orkan geriet sowie der Untergang des Dampfers *Primus* am 20. Juli 1902. (Briefe I, S. 774, Anm. 97.1)

Die über Jahre gehegten Überlegungen und Notizen zum Drama wurden erstmalig im Herbst des Jahres 1911 verarbeitet: Das Drama, das während der Arbeit unterschiedliche Werktitel erhielt – *Osterdrama* (frühe Notizen 1906/07), *Die Osterleute* (1910-12), *Die Walküre* (1911, von zwei entworfenen Texten zu *Die Osterleute* wurde der erste in *Walküre* umbenannt) und *Der hohe Herr* (1912) war laut Barlach im September 1912 fast fertig. Dennoch verschwieg er es vor Cassirer: Einerseits befürchtete er, dass die Abgabe im Verlag Cassirer an die Anfertigung von Lithografien wie beim *Toten Tag* geknüpft war, andererseits erkannte er, dass er mit dem Drama sein Inneres offenbarte. Denn das Stück, welches „den Menschen als verarmtes und ins Elend geratenes Nebenglied aus besserem Hause ansieht“, und welches mit dem Selbstmordversuch Ivers beginnt, beschreibt „ein Gefühl“ von Überflüssigkeit, welches Barlach selbst „jahrelang“ mit sich herumgetragen hatte, und welches ihn zu Selbstmordgedanken geführt hatte. 1890 sah sich Barlach selbst als „armen Vetter“, der als Mündel jeden Sonntag seine Aufwartung bei der Altonaer Familie seines Vormundes und Onkels Heinrich Barlach machen musste, der als Jurist und Notar in Wohlstand lebte und in den höchsten gesellschaftlichen Kreisen verkehrte. Dieser nahm Einfluss auf alle Entscheidungen Barlachs und untersagte ihm die Berufswahl als freier Künstler, während er es seinem Sohn erlaubte (Briefe I, S. 89).

Barlachs Dramenfiguren waren somit keine Konstruktion, sondern das Produkt seiner eigenen, inneren emotionalen Befindlichkeit. Er war der Ansicht, dass es sich „in Wirklichkeit“ so zugetragen hatte: „Iver steht auf einem andern Stern, gehört nicht hierher. Das Gefühl habe ich jahrelang mit mir getragen: Man ist hier überflüssig. Ich dächte, so was genügt, um einen zu zermürben.“

Im März 1917 erfuhr Cassirer von dem Drama, dass Barlach „auch liegen gelassen“ hätte. Nachdem Barlach Cassirer das überarbeitete Manuskript gegeben hatte, forderte dieser ihn auf Lithografien anzufertigen. Die meisten waren bereits nach zwei Monaten entworfen und im Juli 1917 legte Barlach der Hof-Buch- und Steindruckerei Dietsch & Brückner in Weimar das erste Blatt zur Korrektur vor. Im selben Jahr be-

gann er auch mit der Überarbeitung des Textes und ließ eine Abschrift des Dramas anfertigen. Ende 1917 lag das Buch dem Buchhandel in gehefteter und kartonierter Form vor. 1919 erschienen die zweite und dritte Auflage des Textes und es kam zu Teilabdrucken: Bereits im *Kunstblatt* vom Januar 1918 erschien der Schlussteil des XII. Bildes, und das Jahrbuch des Verlags Paul Cassirer *Unser Weg* vom 15. Dezember 1919 druckte die Hälfte des VII. Bildes mit dem Titel *Ernst Barlach/Gespräch am Strande*. Mitte April 1919 reiste Barlach nach Berlin, um Originallithographien zu signieren, die für eine Vorzugsausgabe in 300 nummerierten Exemplaren mit Handpresse von M.W. Lassally in Berlin gedruckt wurden.

Den Textband für diese Mappe druckte Otto v. Holten, Berlin. 1926 wurde die vierte Auflage der Standard-Ausgabe im Verlag Cassirer publiziert sowie 1946 das VIII. Bild des *Armen Veters*. Es wurde in der Dezemberausgabe der Zeitschrift *Prisma* unter dem Titel *Expressionistisches Schauspiel* veröffentlicht.

(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, S. 221.*)

Aufführungsgeschichte

uraufgeführt: 1919 Hamburg ([Erich Ziegel](#))
inszeniert: 1920 Halle (Edgar Groß), 1923 Berlin ([Jürgen Fehling](#)), 1924 Leipzig (Erich Schönlink), 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 (Gastspiel in 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 Krokiewicz), 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 verzweifeltes 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“ (B I 539).

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

Interpretationen

[Herbert Ihering](#) (1918)
[Arthur Sakheim](#) (1919)
[Helmut Dohle](#) (1957)
[Paul Fechter](#) (1957)
[Willi Flemming](#) (1958)
[Hans Franck](#) (1961)
[Herbert Meier](#) (1963)
[Karl Graucob](#) (1969)

[Herbert Kaiser](#) (1972)
[Henning Falkenstein](#) (1978)
[Manfred Durzak](#) (1979)
[Ilse Kleberger](#) (1984)
[Helmar Harald Fischer](#) (1987)
[Hannelore Dudek](#) (1995)
[Andrea Fromm](#) (2007)
[Wolfgang Tarnowski](#) (2007)

Stimmen der Kritik

Aus Briefen Ernst Barlachs

Barlach an Julius Cohen 1916, 1917

Materialsammlung, S. 222

Barlach an Karl Barlach 1919

Materialsammlung, S. 222

Weitere Briefe

in der von Andrea Fromm zusammengestellten und erläuterten Materialsammlung in: *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, S. 222 f.*

Interpretationen

[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 zusammensetzen und in Landschaft und Räume setzen kann. Sein Werk hat den Augenaufschlag eines aufgestörten 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.

Welches Erlebnis hat Barlach diese Sprache gegeben? Das Erlebnis: Mensch und Welt. Hans Iver, der arme Vetter, trifft am Strande der schon sich ins Meer verlierenden Nordelbe mit Exemplaren der Menschenrasse zusammen, die auf denselben Dampfer warten und auf der Heide und im Wirtszimmer unter den feuchten Nebeln eines ungemütlichen Osterabends ihre Plattheiten und Süchte entfalten. Diese Menschen, durch ihre Banalität verzerrt, werden noch einmal verzerrt durch die verschwimmende Atmosphäre der aus dem Strom aufsteigenden Wasserdünste und ein drittes Mal durch Hans Ivers Augen. Hans Iver, mit seinem Schicksal an die Sterne geknüpft, stößt sie noch tiefer in ihre Banalität zurück. Selbst der sichere Durchschnittsmensch Siebenmark, der seelische Witterung hat, erkennt sein „Manko“ und sagt: „Mir fehlt der Abglanz vom Jenseits, das ist es!“ Nur Siebenmarks Braut, die als Fräulein Isenbarn durch die zwölf Szenen geht, wird über sich hinausgehoben. Iver aber hockt frierend am Strand neben einer Laterne und spricht zu sich und ihr: „Man könnte denken: Hast du Vergnügen an deinem bißchen Leuchten? Oder willst du nicht lieber versaufen? Dein Licht geht von selbst aus. Wer weiß, wenn ich mich ins Gebüsch lege – ich will mich aufs Lauern verlegen und so wollen wir still um die Wette leben und sterben.“ Er löscht sich aus. „Die Laterne brennt einsam weiter.“

So wird am Schlusse des neunten Abschnittes die seelische Situation zum ersten Mal zu einer plastischen szenischen Formel verdichtet. Diese szenische Formel ist ein Bild. Und dieses Bild ist eine Vision des Holzschnitzers Barlach: der gedrückte, fröstelnde, hockende Mensch in der Einsamkeit. Von hier aus empfinden wir das Verhältnis des bildenden Künstlers zu seinen dichterischen Figuren. Barlach fühlt nicht, daß seine dramatische Rede den Gestalten keine Plastik gibt, weil er sie vor seinem inneren Auge als Bildwerk vollendet sieht. Deshalb entwickeln sich seine Menschen auch nicht im Fortschreiten einer Handlung. Holzgeschnitzte Einzelfiguren und Gruppen werden wechselnd zusammengestellt und verschiedenen Lichtwirkungen ausgesetzt. Das Licht belebt und ändert sie. Der Raum (der Schauplatz) ist von Einfluß, nicht das Geschehen. Im Grunde ist die Sprache nicht das Gestaltungsmittel, sie wird zu etwas Gestaltetem hinzuerfunden. Barlach öffnet Figuren, die er als Plas-

tiker kennt, den Mund und würde es nicht begreifen, wenn wir, die wir uns an die Worte halten, ihm sagten: Wir kennen sie nicht. Er würde nicht verstehen, daß wir verfließende Konturen sehen, wo er als Bildhauer kantige Umrisse erblickt.

Am Schlusse des Dramas wissen wir es: die Menschen dieses Künstlers reden nicht. Die Sprache geht als etwas Fremdes zwischen ihnen hin und her. Sie bleiben starr und unbeweglich in ihrer bildhaften Schwere. Ihre Sprache ist die Atmosphäre, die sie umgibt. So kann dieser [Plastiker](#) die dichterische Luft der norddeutschen Fluß-, Heide- und Strandlandschaft schaffen, nicht indem er sie poetisch gestaltet, sondern indem er als [Bildhauer](#) schwere, gedrungene, belastete norddeutsche Menschen hinsetzt und ihre Konturen so verstärkt, daß sie wieder wie [Spukgebilde](#) jener wallenden, verschlingenden Nebel erscheinen, deren Suggestion sie selbst erst schaffen, und die Atmosphäre des Raumes geht über in die Atmosphäre der Seele, die wiederum nicht Personen erzeugen, sondern die wie etwas Gestaltloses zwischen ihnen wogt, das sich auflöst und verdichtet, und ein Abglanz ist der brennenden Intensität des ringenden Menschen und Schöpfers Barlach.

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

Arthur Sakheim 1919

Unter den geisterseherisch geschauten und leidenschaftlich ergrübelten Gestalten dieser unüblichen dramatischen Dichtung ragen drei von Grund aus entwickelte, gänzlich entschleierte und durchlichtete Repräsentanten des Menschengeschlechts: Lena Isenbarn, Siebenmark und Hans Iver. Fräulein Isenbarn, mit Siebenmark verlobt, dem fremden Mann Hans Iver zauberstark verbunden, ist grillenhaft und still lyrisch, eine verzückte, gequälte und quälende Seele; erdkräftig erotisch, ohne das pikante Blendwerk der kükenwarmen Gewöhnlichkeit. Siebenmark, in Firma „Vertrauensvoll und Wohlgemut“, mit Glücksgütern gesegnet, nicht ohne etliches Verständnis für anderer Leute jähen Kummer, geschäftig, achtungswert, mitunter sentimentalisch, ein klarer Geist im Sinne der vielberufenen goldenen Mittelstraße, sozusagen ein unschuldiger Verbrecher, wird durch Beziehung zu den beiden Auserwählten, seiner Braut und Hans Iver, in ein Zweifeln, [Hamletisieren](#), in eine unauslöschliche Lebensprüfung hineingezogen. Dieser Hans Iver nun ist der heilige Rebell, regelloser Ketzer unter den Korrekten, bannstrahlender Phantast unter den überzeugten Realisten, Hungerleider nach dem Unerreichlichen, Verschwender, Popanz und maskenhaftes Truggesicht unter den banalen Kämpen einer stämmigen Dutzendwahrheit. Er wird von gewaltigen Haß-Dämonen, seinen eigenen rasend bemühten Traumgedanken, gejagt, von einer blutsaugenden Angst vor der unverrückbaren Lebensalltäglichkeit gehetzt. Versucht dieses schale, nichtige, widerwärtige Leben abzuschütteln. Solche Tat gelingt ihm nur halb. Erst recht gerät er in die zähe Nachbarschaft des ihm so Gräßlichen: der öden Mitmenschen, ihrer pfuschenden Neugier und mißgebildeten Fürsorge, ihrer eifrigen Kleinlichkeit, ihres geilen Schwindels. Die Lärmer glauben nicht an die Menschgöttlichkeit, an den mit fremdem Leid und Jammer beladenen Weggenossen, an die flammenden Gewänder des Weltschmerzes, – an jemand, dessen angstgepreßtes Atemholen keinem heuchlerischen, gesetzverletzenden Gemüt entstammt. In den Augen des hochgeneigten Auditoriums wird erleuchtete Inbrunst zum Gaudium, zur rabiaten Affenkomödie, bluternste Wahrheit zu selbstischer Regung und schwadronierender Hochstapelei. So hebt ein erbitterter Kampf an – des Wunden und Leidenden, dessen knirschende Reizbarkeit nach vertuschten Rätseln des Daseins forscht, der röchelnd noch den schonungslosen Jähzorn und das souverän ironische Bewußtsein behält, – mit der Dummheit und Tücke,

dem Ungetüm Banalität, mit der unausstehlichen Welt des „großen Krummen“ (wie Vater [Ibsen](#) sagte). Ob ernsthaft pflichttreu und klagemännisch trübgemut oder beschwipst und leichtlebig witzelnd, vor Sankta [Venus](#) auf dem Bauche rutschend, – aber dieses vertierte und verlotterte Philistergezücht liegt immer auf der Lauer, redet in Zischelzungen, lästert recht bestialisch den Heroismus der sittlichen Kraft und die welterlösenden „Sprichwörter der Ewigkeit“. In dieser fortwährenden Leidenschaft, mitten im rühmlichen Streit erlischt das seltsame, sühnende, heilende Licht des Hans Iver. Er hat die unterdrückte, tiefgründige, kräftig aufschießende Seele Lena Isenbarns gewonnen und erlöst, den geriebenen Mann des selbstbewußten Gleichgewichts, den wohlgesinnten Bürger Siebenmark, mit diabolischer Grazie in die Enge getrieben und zu einem unumwunden Beschämten, zu einem nicht widerstehenden, gefolterten Erkennen gemacht.

(Arthur Sakheim, 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. 122-124.)

Paul Schurek 1952

Nahe Hamburg liegt das idyllische Städtchen Wedel, Ernst Barlachs Geburtsort; hierhin kehrte er als Dreißigjähriger zurück, ein erster Versuch, seßhaft zu werden abseits vom Lärm der Welt. In seinem hinterlassenen Romanfragment *Seespeck* spiegelt er sein Leben in diesen Jahren: Vormittags hockte er in einem kleinen Laden in der Kuhstraße, formte kleine Keramik für die Firma Mutz, kurios verschnörkelte Meerjungfern, Faune, Putten; nachmittags lief er draußen herum, in seiner „Wohnstube“, wie er das freie Gelände nannte, soweit sein Wanderfuß es durchmaß.

Er spürte den Weltgeheimnissen nach, in welcher Verkleidung sie ihm auch über den Weg laufen mochten, saß oft im Pfeifenqualm eines abgetakelten Lehrers und hörte dessen „wahre Geschichten“, trank im Wirtshaus mit „Eme und Ador“, zwei unternehmungslustigen Handlungsgehilfen, die zwar aus Paris waren, aber aussahen „wie jedermann überall aussieht“, ging mit dem Posthalter auf Entenjagd, besuchte die trinklustigen Freunde Garbers und Wohlers in Hamburg – trieb sich am liebsten aber allein auf der buschigen Heide herum, zwischen Tinsdahl und Wittenbergen hoch überm Strom, eben dort, wo er sein Osterdrama spielen ließ, den „Armen Vetter“. So manches Erlebnis ging über in diese Bühnendichtung, wie etwa die Begegnung auf dem Elbdampfer mit einem besoffenen Bäcker, einem „Koloß von Wuthammel“, die platte Gewöhnlichkeit personifiziert – als „Frau Venus“ überlebte er sich selber.

Einige Szenen des Dramas begeben sich in dem alten Gasthaus unten vor dem Steilufer, wo Barlach gut Freund war. Es steht noch heute da, und eine der Köchinnen von damals ist jetzt freundliche Wirtin dort. Sie spricht gern von dem jungen Barlach: „Ich seh ihn noch vor mir, war ja man ein spitteliges Kerlchen, und er ging bannig lejehr im Zeug. Erst kam er uns Deerns je'n büschen unheimlich vor — na, he weer son beten spökig un gruglich – Sie verstehn mich woll! Aber wir kannten ihn bald, das war alles nur so sein Wesen. Er klöhnte gern über das, was uns anging; über sich oder gar über seine Arbeit sprach er nie. Manchmal fuhr er mit den Fischern raus, lag auch viel allein im Boot, konnte überhaupt gut mit sich alleine fertig werden. Mit dem Leuchtturmwärter hockte er viel zusammen, Jochen Brand, auch schon tot. Manche Nacht hat er mit ihm oben im Leuchtturm gesessen, den Rum nahmen sie mit.“

Der guten Frau Heuer fällt noch so manches ein. Sie kennt die Entstehungsgeschichte des „Schönen Emil“, der im „Armen Vetter“ sein spukhaftes Wesen treibt. „Na, eine Dame, die Sonntags immer rauskam, sagte mal, er sei doch Bildhauer, er solle ihr

doch mal einen hübschen Mann machen – da kriegte sie einen aus Draht und Lumpen mit Stroh im Bauch und im Kopf. Den hat er dann Pflingsten heimlich in die Elbe gelegt, Jan Hörmal hat ihm geholfen, der Brückenwärter, der so schön grienen konnte – das gab einen großen Hallo bei unseren Kaffeegästen im Garten, als die komische Wasserleiche da vorbeitrieb! Wohlers und Garbers waren auch dabei.

Die uralte Frau Wiggers kam dazu, die Wirtin von damals, sie lebt noch, und sie wird als rüstige „Thinka“ im „Armen Vetter“ noch sehr lange leben. Die Runen auf ihrem Antlitz tanzten vor Freude, als sie hörte, das wir von Barlach sprachen. „He wull mi je mal dood scheeten!“ kreischte sie, „aber das war je man nur Spaß, hahaha! Er war ein selten guter Mensch, konnte keinem auch nur ein Haar krümmen. Weißt Du noch, wie er den Terrier immer mit Schokolade fütterte? Damit hat er ihm dann so kleine Kunststücke abgeluchst, zum Beispiel: ein brennendes Streichholz mit der Pfote ausschlagen, hehe! Weißt Du noch, wie er dem Jungen das Seilschipp abgekauft hat? Das hatte der sich gebastelt, mit roten Backen kam der Junge bei mir angelaufen, die Hand voll Geld: Kik, hett Barlach mi gewen! Dreimal so viel wie er verlangt hatte, war je grade Weihnachten.“

Das müde Auge der Uralten feuerte noch so ein bisschen, streitbar blitzte es mich an. „Jä, nu is er berühmt! Damals hat je mancher ihn minnchtig angekuckt – nachher wollten sie erst recht nix von ihm wissen – nu kommen sie alle an! Aber nu is er tot, nu hat er nix mehr davon ...“

Der Maler Julius Wohlers, ein hagerer Achtziger, weiß auch noch allerlei aus Barlachs Gesellenzeit. Im Hammerbrocker Atelier von Garbers werkte er oft mit dem Freund zusammen. Hier formte er einen riesigen Neptun für das Hapaghaus – „ein massives Irren“, so nannte er später selber diese Arbeit.

„Als der Koloß oben stand“, so erzählte mir Wohlers, „ruderte ich Barlach langsam über das Alsterbecken. Ich sagte mehrmals: Kik, dor steit he! Er wollte erst gar nicht hingucken, endlich schielte er so halb hin, griente verlegen und sagte nichts. Ja, Garbers und Barlach, das war ein unzertrennliches Paar, schon seit Paris. Garbers war der Baas, er hatte das Sagen. Ich sehe noch die Photos in der Zeitung vor mir, als die beiden am Altonaer Rathaus arbeiteten „der Bildhauer Garbers mit seinem Gehilfen Barlach“, so stand darunter. Ach, das ist lange her. Nichts mehr da von alledem. Garbers und seine Frau begruben die Trümmer von Hammerbrock. Auch Barlach liegt unter der Erde. Nur ich sitze immer noch hier. Froo, schenk mir noch een Grog in!“

Er saß in seiner kleinen Stube im Alten Land im Sofa unter seinen Bildern, die heimische Landschaft farbenfreudig spiegeln.

„Garbers utzte ihn gern, besonders wegen seiner literarischen Ambitionen, wenn ich das mal so sagen darf. Barlach konnte es ja nicht lassen, Andeutungen zu machen.

Wenn er mal zu unserm Mittwochnachmittag beim Bier nicht kam, dann fluchte Garbers: ‚He schriwwt al wedder‘. Einmal saß ich mit Barlach allein, da rückte er plötzlich damit heraus, er müsse mir jetzt etwas vorlesen, ob ich es hören wolle oder nicht! Er zog auch gleich ein dickes Papierbündel aus der Tasche, raschelte darin herum, steckte es dann aber ebenso plötzlich wieder weg. Er brummte: ‚Nee, lat wi dat!‘ und kam nie wieder darauf zurück.“

Durch das offene Fenster herein tönte das Geklingel und Geknatter aus den Kirschbäumen, das die Stare wegscheuchen sollte; ein ferner Leierkasten dudelte zwischendurch.

„Er ließ sich nicht gern unter die Weste gucken. In ihm war was los, das merkte man. Da wühlte und bohrte was! Ach, sein gutes Gesicht, das er uns zeigte, geduldig, immer zu einem Spaß bereit — das war nicht alles! Das war nicht der ganze Barlach.“

Nein, das andere Gesicht gehörte dazu, das ernste, verzweifelnde Suchergesicht. Er zeigt es uns im „Armen Vetter“, dieser bittersüßen Frucht der Wedeler Schlendertage.

„Haben Sie nicht manchmal Momente“, so schreit dort der todwunde junge Hans Iver den robusten Dutzendmann Siebenmark an, „wo Sie verarmter Vetter den hohen Herrn in seinem Glanze vorüberfahren sehen? das heißt: Sie spüren's in sich, als käme Ihnen etwas nahe, von dem ein Verwandtes zu sein Ihnen wißbar wird. Und das Herz stockt Ihnen, sie schnappen nach Luft und Sie brüllen wie ein Vieh auf in Ihrem Elend! Sie – Herr Zwieback – brüllen Sie nicht auch manchmal über Ihr Elend?“

Das ist das andere Gesicht des jungen Barlach. Er kämpfte das Schicksal eines Hans Iver durch, er ging nicht unter. Grude steckte schon in ihm und das bessere Selbst des Blauen Boll. Er holte sich Kraft aus der anderen Tiefe seines Wesens, da fand er, was er brauchte: Gelassenheit und Heiterkeit genug, das Vertrauen ins Ganze, ins Weltgeheimnis, ins Weltwunder.

Stärkung kam ihm vor allem auch aus der Natur. Das Heimatliche weitete sich ihm zum Begriff des Seins überhaupt, des menschlichen Daseins zwischen Himmel und Erde, eingebettet in eine höhere Ordnung, die nur ahnend zu erfassen, nicht zu begreifen ist.

(Paul Schurek, 1952. Manuskript Ernst Barlach Haus, Paul Schurek [1890-1962] war Mechaniker und Gewerbeschullehrer. Durch einen Besuch in Barlachs Atelier ergab sich ein freundschaftlicher Kontakt. Er setzte sich in vielen Zeitungsartikeln und Publikationen für Ernst Barlach ein.)

Helmut Dohle 1957

In [Barlachs Totem Tag](#) spielt sich die Auseinandersetzung des „Gottessohnes“ mit dem Irdischen in der Einsamkeit, gleichsam im Verborgenen ab. Sie mutet an wie ein Zweikampf in einer Sage aus grauer Vorzeit, in der Nachbarschaft von Göttern, Geistern und Zwergen.

In dem Drama „Der arme Vetter“ vollzieht sich dieser Kampf und die Verzweiflung des „Gottessohnes“ vor den Augen der Menschen, in aller Öffentlichkeit. „Er (Hans Iver) ist ein Höhenmensch, der in die Gemeinschaft des Lebens hineingestoßen allzutief der Erde niederziehende Gewalt empfindet“ ([Heuer](#)). Die Problematik ist die gleiche wie im *Toten Tag*. Verschieden sind lediglich ihre Bedingungen. Hans Iver wird zum Prüfstein für seine Mitmenschen. An ihm scheiden sich die Geister, und Barlach zeigt, daß die Zeit noch nicht reif ist für eine Erlösung, daß die Menschen noch nicht bereit sind.

Die Geschehnisse ereignen sich an einem Ostertag. Die Natur erwacht aus ihrem Winterschlaf. Die christliche Welt feiert die Todesüberwindung und Auferstehung ihres Erlösers. Und gerade an diesem Tage erfüllt sich das Schicksal des Barlachschen „Gottessohnes“ Hans Iver.

Er zweifelt nicht, wie der Sohn im *Toten Tag*, an seiner göttlichen Herkunft. „Aus sehr gutem Hause, – ja, aber verbummelt, verlumpt“, sagt er von sich. „Ich weiß ... daß ich von einem göttlichen Funken gebrannt bin.“

„Papa ist einer von den allerersten, bescheiden gesagt.“ Aber Hans Iver fühlt sich schuldig, weil er sich seiner Ohnmacht bewußt wird. Er vermag die Welt nicht zu verbessern, zu erlösen. „Wenn Ihnen plötzlich die Augen darüber aufgehen und sie müssen selbst sagen, daß Sie ein Bastard sind? Was ein Lump von Natur und Anlage ist, empfindet nichts davon, aber wenn man den ganzen diffizilen Schmach auf

der Zunge hat, den Geruch vornehmer Leute in der Nase!“ Seine Unfähigkeit liegt schwer auf seinem Gewissen. „Im Schlaf fang ich an zu träumen, daß ich gestohlen habe, und über Tage will mir scheinen, sie sind mir wegen Mordes auf den Hacken.“ Eine geheime Angst hat ihn befallen, und in ihr liegt ein Motiv für seinen beabsichtigten Selbstmord. „... schließlich verträgt man den eigenen Geruch nicht mehr, man riecht vor sich selber wie ein Fremder. Haben Sie einmal mit Leuten in der Herberge zu Mittag essen müssen und bei sich gedacht: hu, was für Manieren, was für ein Eßbegriff; lieber hungern, als satt werden – was? So kommen, so gehen, so schmatzen, so sich hinfliegeln, zu so-etwas überhaupt gehören – und Angst gekriegt, das muß nun dauern; auf dieser Bank balanzierst du dich so langsam in Gleichgewicht und Zufriedenheit – zusammen mit den andern hin?“ Barlach gibt hier ein Gleichnis. Der „Eßbegriff“ der Leute in der Herberge ist der „Lebensbegriff“ der Menschen, die Hans Iver umgeben. „So kommen, so gehen“ – so unbeständig sein! „So schmatzen, so sich hinfliegeln“ – so lebensgierig sein! Hans Iver hat ein Grauen davor, sich selber untreu zu werden, in das platte, viehische Leben der anderen hinabzusinken. „Dann lieber hungern, als so satt werden“ – lieber sterben, als so leben müssen!

Er greift zur Pistole und der Schuß schreckt die vielen Osterspaziergänger auf. Aber der Selbstmord mißlingt. Hans Iver ist nur verwundet und man trägt ihn in ein Wirtshaus. Dort begegnet er einer zusammengewürfelten Gesellschaft von Ausflüglern und Schiffern. Er rüttelt die Menschen auf und erforscht, ob ein guter Kern in ihnen ist, ob es sich für ihn noch zu leben lohnt.

Die beiden Menschen, auf deren Dasein das Zusammentreffen mit Hans Iver einen entscheidenden Einfluß hat, sind Fr. Isenbarn und ihr Verlobter, Herr Siebenmark. Das Mädchen ist müde, „sie selbst zu sein“. Sie fühlt in sich den Drang, um ein höheres Leben zu ringen. Ihr ist, „als ob man auferstünde“. „Auferstehung ist doch kein leeres Wort – sieh dich doch bloß um“, sagt sie entzückt beim Osterspaziergang.

In Siebenmark kennzeichnet Barlach den Menschen der heutigen Zeit. Er spürt zwar auch das „Es“ hinter den Dingen. „Du monologisierst so lange wir unterwegs sind; mir ist dabei, als sprächest du mit einem Dritten, der aus Luft ist, aber er hält Schritt mit uns.“ Sein Instinkt für höhere Dinge erstickt jedoch in der Diesseitigkeit, in seiner Stofflichkeit. Für ihn besteht das bessere Leben aus Geschäften und Erfolgen. Er möchte realere Dinge als eine Auferstehung seiner Braut. „... du brauchst nicht auferstehen, mein Schatz, du bist mir lebendig genug, vollständig“. Sie aber steht wie unter einem Zwang. Das höhere Leben wirkt in ihr, denn sie wird nicht gefragt, ob sie will.

Am deutlichsten offenbaren sich die Gegensätze der Brautleute bei einem Spiel. Sie wollen versuchen für rauschendes Wasser hinter Schiffsplanken ein Gleichnis zu finden. Für Fr. Isenbarn ist das Wasserrauschen „... wie das Ziehen und Sausen des Blutes in den Adern des größeren Lebens um uns, in dem wir treiben.“ Dem steht die Deutung Siebenmarks gegenüber: „Wasserrauschen hinter der Schiffswand – mir war das immer wie das Getöse der grundlosen, ewig widerhaarigen Unvernunft, in der wir mühsam Weg und Steg suchen müssen.“

Es ist vorauszusehen, wie Hans Iver auf diese beiden grundverschiedenen Menschen wirken muß. Schon als der Verwundete gesprächsweise in der Kneipe erwähnt wird, kommt es zu einer ersten Differenz. „Ich bitte dich, wir können uns doch mit solchen Sachen nicht aufhalten“, wirft Siebenmark seiner Braut vor. „Sieh doch, alle Leute wissen, was da oben los ist, – und keiner kümmert sich darum.“

Niemand kümmert sich um den Verwundeten! Alle sind gleichgültig gegen ihren Nächsten! Das ist bezeichnend für die Situation in diesem Stück. Nur Fr. Isenbarn distanziert sich von den „Leuten“. Sie ahnt ihren Weg, der zu Hans Iver führt. Zunächst beschreitet sie ihn rein instinktiv, vom Mitgefühl für einen Leidenden ergriffen.

Siebenmark spürt die Entfremdung. „Wenn es dich so quält mit dem Menschen, so will ich etwas mit dem Wirt verabreden; er (Hans Iver) soll wie mein Vetter gehalten werden.“ Aber Iver ist ein „armer Vetter“, denn Siebenmarks Wille zum Helfen entspringt seinem Egoismus, nicht aber dem Bedürfnis, helfen zu müssen. Er glaubt, sich mit Geld von der Mitverantwortlichkeit für den Nächsten loskaufen zu können. Er verbittet sich jede persönliche Belästigung. „... ist der Mensch da oben nicht eigentlich tot? ... du dringst sonst immer aufs Geistige und machst ein solches Wesen aus diesem Zufallsdasein? – ist dieser Rest noch ein Mensch?“ Schauernd erkennt Frl. Isenbarn das wahre Gesicht ihres Verlobten. „Weißt du, das hat die ganze Zeit in mir geraunt und nun machst du es mit deinen Worten hörbar.“

So steht das Verhältnis der beiden Menschen zueinander in dem Augenblick, als Hans Iver sie mit den anderen Gästen zu sich ruft, um ihre Gesinnung zu prüfen. Er spielt ihnen eine hintergründige Komödie vor, gibt sich den Anschein, als werde er verfolgt, und bezeichnet den Chemiker Engholm als Spitzel. Die Leute horchen auf, als er sagt: „... haben Sie schon mal jemand umgebracht?“ Ihre Neugier erwacht, sie wittern eine Sensation und buhlen um Ivers Vertrauen. „Auf jeden Fall habe ich keine Handschellen mit“, beteuert Engholm, und Siebenmark sagt: „... wenn Sie sich von einer Last befreien wollen, so finden Sie bei uns allseitig gute Gesinnung.“ „Wieso anvertrauen?“ fragt Iver. „Das dickste Vertrauen zwischen uns ist eine ebenso gute Erfindung, wie ein Notenband für Singvögel. Sie pfeifen doch jeder, wie ihm der Schnabel gewachsen ist“. In diesen Worten liegt die ganze Tragik Hans Ivers. Die Menschheit wird sich nie zu einem vereinten Streben nach dem Guten zusammenfinden können.

Iver kämpft um jeden einzelnen Menschen. „Haben Sie nicht manchmal Momente, wo Sie verarmter Vetter den hohen Herrn in seinem Glanz vorüberfahren sehen?“ Siebenmark bleibt die Antwort schuldig. Für ihn ist Iver „größenwahnsinnig“. Das nächste „Opfer“ Ivers ist Frau Keferstein. Er hat sie in der Heide überrascht, als sie ihren Mann mit dem Schiffer Bolz betrog.

„Seh'n Sie den Zeigefinger ... da, da. Überall ... da ist die dicke Ratte wieder so ein Rattenleben ist als Musik keinen Ton schlechter als Ihres: sucht ihren Fraß und ihr Vergnügen ... Aber denken Sie mal an die, die sich vor uns ekeln, wie Sie sich vor den Ratten.“ Frau Keferstein ist der Ansicht, daß sich auch ein Rattenleben „lohnt“. Sie kennt weder Scham noch Reue. Sie fürchtet nur den Zeigefinger, den Skandal.

Auch Engholm besteht die Probe nicht. Seine Gedanken haben keine Flügel. Sie vermögen nicht, sich vom Irdischen zu lösen. Für ihn steht fest, daß Iver seine Tat übertreibt, daß er „mit einer kleinen Sache großen Schaum“ schlägt. „Es kommt auf das gewisse Eingeweide Gewissen an, was das dazu sagt“, verteidigt Iver seinen Standpunkt. Engholm ergeht sich in allerlei Mutmaßungen, spricht von einem dummen Streich und geschäftlichen Verlusten, Iver ist zutiefst enttäuscht. „Was anders gibt es einfach nicht, was?“ Keiner versteht seine Gewissensnot, niemand begreift, daß man auch durch Unterlassung eine Schuld auf sich laden kann. Ein letztes Mal appelliert Iver an das Gewissen der Menschen: „... schämen Sie sich nie für andre mit? ... Was soll D a s leben: Da-sein in den tausend Provinzen, zu denen jeder Lebende Pässe hat – würgt es Sie nie, wenn Sie sich beim Zähneputzen zufällig im Spiegel sehen? Können Sie wirklich nicht finden, daß Sie – Negendahl – ich – Engholm, nennen Sie noch Millionen Namen, daß wir alle zusammen mit sehr schäbigem Recht an der Krippe des Lebens stehen?“

Das Echo auf seine Worte bleibt aus, und es hält Iver nicht länger. Er will hinaus ins Freie, um sein Vernichtungswerk zu vollenden. Dabei gerät er in der unteren Wirtsstube in den grotesken Zug der „Frau Venus“. Ein Tierarzt hat sich als Liebesgöttin maskiert und wird von einer Schar Betrunkener gröhrend umtanzt. Diese Menschen

ziehen alles in den Schmutz, sie sind nur „sie selbst“. Ihre Parole lautet: „Wieso ist die Welt nicht schön? Warum sollte sie besser sein – sind wir nicht alle seelenvergnügt?“ Sie sind „Wölfe, die sich so lange anheulen, bis alle zufrieden sind“. Barlachs Vorliebe für das Grotteske, der wir noch häufig begegnen werden, legt gerade die Wahrheit in die Spottverse dieser Menschen: „Wollte er (Iver) die Welt mit seinem heiligen Blut düngen – war sie ihm nicht gut genug?“

Das Symbol für den innerlich hohlen und im Diesseits verstrickten Menschen ist eine Strohpuppe, der „schöne Emil“ genannt, die auch in den gespenstischen Tanz hineinragen wird.

So sind die Menschen, das ist die Menschheit, die Hans Iver erlösen wollte. Diese Horde ist nicht erlösungsbedürftig, ist nicht wert, erlöst zu werden. Ein weiteres Motiv bestärkt Iver in seinem Entschluß, aus dem Leben zu scheiden: er schämt sich, Mensch zu sein! In Frl. Isenbarn spürt er die Gleichgesinnte. „... Wir sind in derselben Gegend zu Hause, man hört's am Dialekt ... aber Pst! Es soll niemand wissen, die Gegend ist bei manchen Leuten schlecht angeschrieben ...“ Auch sie vermag ihn nicht zu halten. Aber in ihr ist „Anderes freigeworden“. Sie war bis dahin noch in sich „versteckt und gepreßt“. Ihr Verhalten wiederum hat Herrn Siebenmark „schlechthin aufgebrochen, in ein neues Reich gehoben“. Und ihre Seele, die ihm „verhältnismäßig dunstfern“ war, hat sich ihm „offenbar“ gemacht. Er bietet sich an, Iver erneut mit Geld zu helfen, um durch diese Tat bei seiner Braut „heimisch“ zu werden, denn er erkennt bedauernd: „Mir fehlt der Abglanz vom Jenseits.“

Im achten Bild erfolgt die große Auseinandersetzung zwischen Hans Iver und Siebenmark. Es ist eine unheimliche Szene am nächtlichen Strand, im Scheine einer Windlaterne. Siebenmark bietet Iver das Geld an. Er muß ihn offenbar immer noch für verrückt halten, weil er glaubt, dieser werde es annehmen. „... machen Sie mich auch zum Siebenmark?“ fordert Iver seinen Gegner heraus. Er ist jetzt ein anderer, als vorhin im Wirtshaus. Die Zeit, wo er das Gewissen der Menschen erforscht und zu ihnen in Gleichnissen sprach, ist vorbei. Er will jetzt die verrannte Menschheit, die er in Siebenmark verkörpert sieht, mit beißender Schärfe treffen und wundschiagen. Daher verletzt er Siebenmark an seiner empfindlichsten Stelle. „Wollen Sie bestreiten, daß Sie in ihrer Braut nur sich selbst erkennen, nur verkappt, in anderer Gestalt, mit Lock- und Reizmitteln besetzt? ... In Gedanken haben Sie ein Selbstporträt gemacht aus Ihrer Braut, noch dazu ein gemeines, geschmeicheltes ... Sie haben Ihr faules Selbst in ein Besseres eingezwängt. Sie machen sich trüchtig mit Schmutz ...“ Siebenmark bäumt sich auf, greift zuerst Iver an. „Wer fühlt sich nun geprügelt, der Gott in Ihnen oder Ihr geringes Selbst?“ Dann wütet er wider sich selbst. „Ich bring dich um, du Hund, du Ich ...“ Iver hat sein Ziel erreicht, denn es ist Siebenmark bitter ernst wenn er schreit: „Wer schafft die siebenmärkische Welt aus der Welt?“

Hans Iver steht abseits, die Lampe in der Hand. Seine ganze Verzweiflung klingt an, wenn er spricht: „Es läßt sich nicht leugnen, vor meinen Augen ist die Latuchte heller als der Sirius, eine Tranlampe überscheint ihn. Es muß eben jeder selbst sehen, wie er's macht, daß die Funzel nicht alle himmlischen Lichter auslöscht.“ Er erkennt, daß alles menschliche Tun nur ein „Frostschauer“ der Ewigkeit, daß der Mensch nur ein „Spottgedanke“ über sich selbst ist. Für ihn gibt es nur *einen* Ausweg, um zu verhindern, daß die irdische „Funzel“ seine göttlichen Anlagen überstrahlt: den Tod.

Hans Iver steckt noch „tief im Sumpf der [Strindbergschen](#) Liebesträgheit des Ichs“ ([Diebold](#)).

Das Stück schließt mit einer letzten Aussprache zwischen Frl. Isenbarn und Herrn Siebenmark im Anblick des toten Iver. Das Kräfteverhältnis hat sich gänzlich verlagert. Der Tote ist Frl. Isenbarns Bräutigam. Sie ist endlich „zufrieden mit sich“, sie

spürt den „Anfang, endlich einen Anfang!“ „Muß man ins Grab, um fort zu sein? Nein, es gibt Anfang und Ende gemischt, verklammert.“

Als Siebenmark sie vor die Wahl stellt, sagt sie (vergl. Bühnenanweisung: mit Entzücken und eilig): „Ihn – ihn wähle ich.“ Sie wird „Ihr Leben als Gleichnis“ leben, als „Nonne“, und die Welt ist ihr Kloster.

Wenn [Lietz](#) sagt, daß Iver an Siebenmark zum „Mörder“ geworden ist, weil er ihm die Lebenssicherheit genommen hat, so ist dies nur vordergründig richtig. Muß nicht erst der alte, verseuchte Körper abgetötet, „ermordet“ werden, muß nicht die Diesseitigkeit Siebenmarks in ihren Grundfesten erschüttert werden, damit der Sinn für das höhere Leben keimen und Frucht tragen kann? Und insofern lebt der „göttliche Funke“ Hans Ivers nicht nur in Fr. Isenbarn weiter, sondern er ebnet auch Siebenmark den Weg zur besseren Einsicht.

Es scheint verfehlt, nur aus der Gleichheit eines Namens und des Ortes der Handlung das Drama mit der Sage von Hans Iver, dem [Werwolf](#), in Verbindung zu bringen, wie [Heuer](#) es tut. Den Namen hat Barlach tatsächlich daher entnommen. Aber für [Heuer](#) spricht weder dies, noch die Tatsache, daß der „Werwolf Hans Iver“ ein Leidender und Einsamer ist wie der „Arme Vetter Hans Iver“. Nach der Erklärung von Klaus [Groth](#) zur Sage (vgl. „Quickborn: Wat sick dat Volk vertellt“, Nr. 8: Hans Iver) gilt es als böser Zauber und ein „schweres, unheilbares Leiden“, wenn ein Mensch als Werwolf umgeht. Der Werwolf muß seine natürliche Gestalt wieder annehmen, sobald er erkannt und beim richtigen Namen angeredet wird.

Wo aber findet im *Armen Vetter* ein solches „Erkennen“ statt? Fr. Isenbarn erkennt in Iver den Gottessohn, nicht aber einen Werwolf. Auch fehlt das „Anrufen“ völlig. Ich schließe mich [Lietz](#) an, wenn er sagt, daß vielmehr eine Ähnlichkeit mit dem „Steppenwolf“ von Hermann [Hesse](#) vorliegt. Denn Hesse sagt in seinem „Traktat vom Steppenwolf“: „Am Anfang der Dinge ist nicht die Unschuld und Einfalt; alles Erschaffene, auch das scheinbar einfachste, ist schon schuldig, ist schon vielspältig, ist in den schmutzigen Strom des Werdens geworfen und kann nie mehr, nie mehr stromaufwärts schwimmen.“

Diese Auffassung deckt sich mit den Gedanken Barlachs, daß die [Erbsünde](#) die Wurzel allen Übels sei. Hans Iver spricht dies wie folgt aus: „Meinen Sie, daß die Geschichte von der Erbsünde so ein voller Nonsens ist? Nein, da ist was dran. Um nichts und wieder nichts wird man nicht so verknackt, so verleugnet von den eignen, vornehmen Verwandten, so zu Leuten ausgetan wie unsereins.“ Die Erbsünde besteht nach Barlach in unserem Körpersein. Wir mißhandeln den Gottesfunken in uns, indem wir ihn mit unserer Leiblichkeit behängen.

Barlach gibt in seinem [Brief](#) an Karl Barlach vom 12.4.1916 einen Hinweis auf den *Armen Vetter*. „Ich habe seit Jahren ein Drama liegen, das aus dem Bewußtsein aufgebaut ist, – na sagen wir gleich, das eine Art mißlungene Seitenlinie des Höheren darstellt. ‚Armer Vetter‘. Man ahnt das Bessere, Vornehmere (naturwissenschaftlich: das Zukünftige), man spürt in Sehnsucht über sich hinaus ... Nun kommen aber alle die Bastardnaturen, die von jeder Seite etwas haben, äußerlich ist man oft das eine, innerlich und unbewußt das andere. Kennst du ‚Tonio Kröger‘ von Th. [Mann](#)? ‚Rameaus Neffe‘ von [Diderot](#), übersetzt von [Goethe](#)? Ein paar Beispiele!“

Danach erscheint [Diebolds](#) Deutung abwegig. Für ihn ist das Stück „eine matte Melancholie vom ewigen Selbstmörder“, weil er das Drama als Einzelwerk betrachtet. „... während es für den Beschauer des Gesamtwerkes von Barlach Symbol und Weg ist“, sagt [Lietz](#).

Symbol für was? Für die Unerlösbarkeit der Welt? Für die ewige Wiederkehr des Kampfes zwischen Gott und dem Irdischen im Menschen? Welchen Weg zeigt das Drama?

Im *Toten Tag* unterliegt der „Gottessohn“ dem Alb, dem Geist, der die Menschen leiden macht. Die Menschheit bleibt auf unbestimmte Zeit ihrem Schicksal überlassen. Aber diese Welt schreit nach Erlösung, denn der Tag ist tot!

Der „Arme Vetter“ zerbricht an den Menschen selbst. Er steht mitten im Leben, und ihm erweist sich die Welt als nicht erlösungsbedürftig.

Das Drama zeigt also keinen Weg. Es ist nur ein Meilenstein auf dem Wege der Menschheit, der noch abwärts führt. Ob überhaupt eine Erlösung im Barlachschen Sinne möglich ist, und wie sich eine solche vollzieht, werden die folgenden Dramen erweisen.

Literatur:

Barlach, Ernst, *Leben und Werk in seinen Briefen*. Mit 25 Bildern. Herausgegeben von Friedrich Droß, München: Piper 1952.

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

Heuer, Alfred, *Barlach in der Oberprima*, *Zeitschrift für Deutschunterricht* 46 (1932).

Lietz, Gerhard, *Das Symbolische in der Dichtung Barlachs*, *Diss. Marburg 1934 (gedruckt 1937)*.

(*Helmut Dohle*, *Das Problem Barlach. Probleme, Charaktere und Dramen*, Köln: Christoph Czwiklitzer 1957, S. 35-43.)

[Paul Fechter 1957](#)

Die Entwicklung des Dichters Barlach wird von dem Schicksal seiner Stellung in der Zeit bestimmt. Sein zweites Drama, „Der arme Vetter“ von 1918, treibt das Gespräch dieser Zeit mit den Menschen der wesensfremden Umwelten weiter zu Blickrichtungen und Erfahrungen, in denen sich, wenn auch in neuer Verhüllung die gleiche Haltung zur Welt auswirkt. Es geht wie im „Toten Tag“ um den Kampf zwischen totem und lebendigem Leben, zwischen der undurchsichtigen und der transparenten Welt, zwischen Erde und Himmel, Sinn und Sinnlosigkeit. Die Realität des lichtlosen Daseins nur auf dieser Erde stößt auf die vom ersten Ahnen der echten Wirklichkeit erhellt und muß dem armen, verlachten Schimmer aus dem Jenseits den Sieg lassen. Der arme Vetter liegt am Ende als Opfer einsam, von eigener Hand gefällt, in der dunklen Nacht; in seine Einsamkeit aber tritt ein anderer Mensch herüber, dem seine Welt aufgegangen und aufgeleuchtet ist, neigt sich ihm und seinem Sterben und schenkt ihm seine Seele. In ausgleichender Gerechtigkeit läßt Barlach diesen erkennend sich Beugenden hier eine Frau sein; neben die Mutter, die den *Toten Tag* heraufbeschwört, stellt er das Mädchen, das als einzige die feinen Ohren hat, die leise Stimme des echten Lebens zu hören und zugleich den Mut und die Kraft, die der Sohn der ersten Tragödie nicht aufbringt, bekennd zu folgen und das alte dem neuen zu opfern.

Die fünf Akte des Dramas spielen am Nachmittag, Abend und in der Nacht eines Ostersonntags irgendwo an der Elbe bei Hamburg. Die Märchenwelt des „Toten Tag“ ist der Wirklichkeit gewichen, die mit Ausflüglern und Schiffen, Wirtshäusern und Dampfern, Plattdeutsch und barockem Humor die Szene erfüllt und für Alben und Gnomen, Gespenster und Transzendenz keinen Raum läßt. Das Jenseits wandert draußen am Rande der sonntäglich heiteren Welt, verkleidet in die schmale Gestalt eines jungen Menschen, Hans Iver, dem sich die Tore des Diesseits langsam schon geschlossen haben. Er ist trotzdem so stark, daß er am Ende als Sieger noch von drüben ein anderes Leben in seinen Bereich des nicht nur Wirklichen hinüberzieht. Diese Kraft wächst ihm aus seinem Anteil am Wesentlichen zu: er besitzt den Zugang zur Substanz, ohne im Gestrüpp der Worte hängen zu bleiben; damit hat er den unmittelbaren Zugang zur Substanz auch der anderen, in denen ebenfalls unverdecktes Wesen lebt. Daran aber, daß von dieser Erbschaft Gottes so wenig in so

wenigen Menschen zu finden ist, daß der eigene Besitz nur hinreicht zu der Qual, ohne Zutun seines Trägers immer wieder eingehen zu müssen in die gemeine, leblose Welt der anderen, weil dieses Sich-im-andern-Verlieren zum Schicksal der Substanz gehört, daran ist Hans Ivers Kraft und Wille zum Leben mit den anderen gebrochen. Er irrt am Ostersonntag ziellos zwischen den Wanderern und Spaziergängern durch die Dünen von Lüttenbargen und versucht schließlich durch einen Revolverschuß seinem für ihn sinnlosen Leben ein Ende zu machen.

Kurz vor der Tat hört er für einen Augenblick von ferne das Singen Fräulein Isenbarns, fühlt im Hören ihr Wesen und kreuzt so den Weg des Menschen, der das ist und besitzt, was er sucht, dessen Leben mit seinem zusammenklingen würde, wenn aus dem bloßen Moment der Berührung von ferne eine wirkliche Berührung hätte werden können. Fräulein Isenbarn wandert mit Herrn Siebenmark durch die Heide der Untereibe; sie sind verlobt und einander so fremd, wie Menschen nur zu sein vermögen. In ihr ist die Welt, das andere; sie hat teil am echten Leben, fühlt es in sich wie Hans Iver, fühlt es wie Auferstehung zusammenströmen, als ob etwas Glänzendes, Mächtiges, das sich verloren hatte, sich wieder herantastet. Es ist, als ob sie die Nähe der verwandten Seele spürt, die ausgesandt ist, sie zu erlösen, ihr die Kraft zu geben, sich aus der Bindung an Herrn Siebenmark zu befreien, die nichts als Bindung an das tote Leben ist. Siebenmark ist ein „braver Mensch“; aber er gehört zu denen, die immer nur sie selber sind. Der Raum seines Lebens hat seine sicheren Grenzen und Weiten, und die [Zehn Gebote](#) vernageln ihm die [mystische](#) Welt. Zwei Welten sind aufeinandergestoßen, die nichts miteinander gemein haben. Fräulein Isenbarn war es müde, sie selbst zu sein; Siebenmark nahm das für eine Umschreibung der Tatsache, daß sie in ihn verwandelt werden wollte, weil der innere Vorgang, den sie meinte, das Mitleben in anderen, das Eingehen in einen andern und das Sichablösen von den eigenen Grenzen für ihn ein nie Erlebtes, Fremdes, Unvollziehbares ist. Er fühlt sich selbst als Grammophon – wie er meint, nur der Worte Fräulein Isenbarns, in Wahrheit aber aller. Er sieht in jedem sich, macht ein Selbstporträt aus seiner Braut, verkleidet sich in sie. In einem letzten, unverhüllten Gespräch gegen das Ende hält Hans Iver ihm die Unvereinbarkeit zwischen sich und seiner Braut nackt und ohne Schleier vor, zeigt ihm, wie er sich gar zu bequem bei ihr zu Tisch gesetzt habe. „Schmatzen vertragen Menschen nicht von vornherein. Erst müssen sie ausgepowert sein, armgeseelt, schalgesalzt – dann, ja dann dulden sie üble Gerüche und das ganze faule Selbstsein eines andern in sich, vorher nicht, sie nicht.“

Nach diesem Gespräch vollzieht sich eine geheimnisvolle Wandlung in Siebenmark. Er läuft tobend am Strande umher, wie ein Verzweifelter anrennend gegen die Wände seines Ichs. Er will die siebenmärkische Welt aus der Welt schaffen, die Braut Siebenmarks zur Braut ohne Siebenmark machen, ohne sie aufzugeben. Er steht an den Grenzen seiner Möglichkeiten, da, wo sein Leben versagt, wo alle Mittel versagen und die göttliche Rangordnung an die Stelle der irdischen tritt. Er will es sich nicht eingestehen, daß der andere der Stärkere, der Sieger, der Überlegene ist und daß es keinen Appell, keine Berufung dagegen gibt. Die Rollen haben sich vertauscht: der arme Vetter, als den er vorher den jungen Selbstmörder selbstsicher und im Bewußtsein seiner finanziellen Überlegenheit der Fürsorge des Wirts im Gasthause empfahl, hat sich als der Herr des Lebens erwiesen, und er, Siebenmark, läuft verwirrt, rasend, aus allen Sicherheiten seines Daseins gehoben, durch die Nacht, jetzt selber der *Arme Vetter*, obwohl der andere nichts tut, nicht einmal das Geld nimmt, das Siebenmark ihm als letzten Versuch eines Ausgleichs der Positionen beim Schein einer Laterne in die Hand zu drücken versucht. Weder die Schläge, die er in seiner Hilflosigkeit dem Hilflosen gab, noch seine Reden ändern etwas am Ausgang des Kampfes, der die fünf Akte erfüllt. Hans Iver kriecht, während Siebenmark

in die Nacht davonstürmt, mit seiner Laterne in ein Gebüsch in den Dünen und stirbt dort einsam und verlassen, überlegen das Spiel des Ewigen, in das Siebenmark geraten ist, noch einmal betrachtend, ehe er seine Wunde vom Nachmittag aufreißt und verblutet. Man bringt den Toten in das Gasthaus zurück, und an seiner Leiche vollzieht sich die letzte Aussprache zwischen Siebenmark und Fräulein Isenbarn. Der Zusammenstoß mit Hans Iver hat ihm die Situation ihr gegenüber ebenfalls zur Klarheit gebracht; aus dieser Klarheit ergibt sich die Klärung, die den Sieg des Toten vollkommen macht. Fräulein Isenbarn empfindet seinen Tod auch als den ihren. Ihr Leben ist zu Ende; sie will sich, da das einzige, was sie noch an Leben hat, von Siebenmark und aus seiner Welt zu ihr kommt, ihm opfern, bei ihm bleiben. In seinem helllichtig gewordenen Elend aber durchschaut der *Arme Vetter* Siebenmark dieses Spiel und durchkreuzt es. Er sieht, daß sie sich, wie er sagt, „in Siebenmark begraben lassen will, um in Iver aufzuerstehen“. Das lehnt er ab; er stellt sie vor die Wahl zwischen ihm und dem Toten. Und Fräulein Isenbarn wählt ohne Zaudern den Toten, den sie schon zuvor zum Abschied auf den Mund geküßt hat. Wesen kann allein zu Wesen, Leben allein zu Leben. Wie dem Spiel der Masken der Zugang zum wahren Leben verschlossen ist, so auch den Menschen unter dem Schicksal der Wahrheit der Ausweg in die Welt des Scheins. Wem das Schicksal die Gnade der Beziehung zum Göttlichen gab, den stellte es zugleich unter die Verpflichtung des Lebens nur in seinen Bereichen; sonst wird er zum Mörder wie Hans Iver, der sich immer wieder in phantastisch ausgesponnenen Erzählungen aller möglichen Untaten bezieht, die er in Wahrheit nur gegen sich selber begangen hat.

Das scheint der Wesenskern dieser zweiten Gestaltung des Kampfes um Gott zu sein, die der fast Fünfzigjährige schuf. Die skurril [barocke](#) Einkleidung setzt vor das eindeutige Erfassen des letzten Sinns mehr als eine sichernde Wand, und die inneren Vorgänge vollziehen sich in Bereichen, über deren wirkliches Bild zuletzt nur der [Dichter](#) aussagen kann, dessen tiefstes Erfassen und Deuten nur dichterischen Menschen mit den gleichen Ausmaßen innerer Kraft und Erfahrung gegeben ist. Der Zugang zu dieser Tragödie ist sogar vielleicht noch schwieriger als der zum „Toten Tag“, weil um den Kernvorgang die gespenstisch reale Wirklichkeit sich breitet, weil Siebenmark nicht allein steht, sondern umgeben ist von einem Gefolge dämonisch unheimlicher Schemen der Realität, in denen das Leben verzerrt, verbogen das Theater des gleichen Kampfes noch einmal spielt, jetzt mit dämonischer Sinnlosigkeit und Bosheit, aus der am Ende doch immer wieder, dumpf entleert, ins Grotteske transponiert, die gleiche Weise vom Kampf zwischen Gott und der Welt ertönt. Durch den breit vitalen Humor der niedersächsischen Umwelt, durch das Schwatzen und Gelächter der wunderlichen Typen, die Barlach um die drei Zentralfiguren herumgestellt hat, bricht immer von neuem der Widerschein der ungeistig höllischen Welt, vor der Hans Iver flieht, und an der doch, als an dem Gegenbild, das geistige Dasein erst seine volle Realität erhält.

Das Gesicht des Dichters Barlach bekommt von dieser Welt aus neue Züge. Neben den Künden letzter seelischer Schicksale im „Toten Tag“ tritt der Gestalter ewiger Wirklichkeiten, wie sie von [Jean Paul](#) bis [John Brinckman](#) die Erzählung mehr noch als das Drama durchwandern. Zu Fräulein Isenbarn stellt Barlach Frau Keferstein, die dem Osterausflug bewußt erotische Tönung gibt, in den Dünen und der Heide Begegnungen herbeiführt, deren eindeutige Zweckhaftigkeit den empirisch grotesken Hintergrund für das kaum angedeutete Geschehen zwischen den Seelen Hans Ivers und Fräulein Isenbarns bildet. Zu Hans Iver gesellt sich der Ätznatronlaugenfabrikant, der als ehemaliger Lehrer wirklich einiges auf dem Gewissen hat und teils mit Zynismus das Wesentliche von sich fern hält, teils von seinen Erfahrungen her eine Ahnung sogar vom metaphysischen Sinn des „Opfers“ von Hans Iver hat. In einem mit

seinem eigentlichen Gehalt unterirdisch wie bei [Hamsun](#) verlaufenden Dialog mit Herrn Engholm, der einen kranken Sohn zu Hause hat und über ihn jammert, gleitet über die Tat des jungen Mannes ein blasser Abglanz des Karfreitags- und Ostergeschehens: der innere Wandel Fräulein Isenbarns durch die Begegnung mit diesem Schicksal scheint vom Transzendenten her etwas vom Auferstehen im geistig Religiösen zu bekommen. Weiter ab vom Zentralkreis des inneren Geschehens bewegen sich die diesseitigen Gestalten des Schiffers Bolz, dem Frau Keferstein ihr Ostererlebnis dankt, und seines Freundes Griewank; ihnen reiht sich der Zollwächter Sieg an, der Siebenmarks Nachtwanderung geleitet, der Wirt Jan, der als der Herr der irdischen Heerscharen in der Wirtsstube von Lüttenbargen regiert, der Kapitän Pickenpack, zuletzt die Fahrgäste des Dampfers, in deren primitiver Maskerade diese irdische Welt noch eine zweite absichtliche Verkleidung bekommt und die Verschleierung des wirklichen Lebensvorgangs, die sich zwischen den drei Menschen abspielt, ins grotesk Dämonische gesteigert wird. Neben die Enthüllung der Seelen tritt ihre Verhüllung, durch deren lächerlichen Spuk zuletzt doch wieder, trotz allem, das nackte menschliche Selbst, die erdgebundene, verzerrte Schamlosigkeit des ungöttlichen Seins grinst, in das der Mensch sich vor den Aufgaben seiner eigentlichen göttlichen Substanz flüchtet. Barlachs eingeborener Sinn für die [Komik](#) der Welt gibt hier für Momente dem Begriff [Humor](#) eine Transparenz, zu der er nicht das Licht von oben, sondern den trüben Schein des höllischen Feuers nutzt, das er am andern Pol seiner Welt aufglühen und durch ihre Ritzen schimmern läßt, um so das ganze Abbild ihrer inneren Weite zu haben. In diesem unheiligen [Karneval](#) des als Frau [Venus](#) verkleideten dicken Tierarztes, der ausgestopften Puppe des schönen Emil, der [parodistischen](#) Chöre halb betrunkenen Passagiere, in dem lächerlichen [Hexensabbat](#) der Gewöhnlichkeit, in dem Hans Ivers Abschiedsworte an die Welt öffentlich verlesen und die Begegnung der beiden Seelen dem allgemeinen Gelächter preisgegeben wird, ergibt sich ein Bild des Lebens, das etwas von der Atmosphäre mittelalterlicher [Mysterien](#), etwa des [Redentiner Osterspiels](#) und seiner dialektischen Gegensätzlichkeiten, hat. Gerade um der melancholischen Transparenz willen bekommt dieser niederdeutsch bizarre Humor gelegentlich Momente, die die Welt [Shakespeares](#) nicht nur streifen, sondern mit ihrer unheimlich fahlen Durchsichtigkeit Möglichkeiten des Hinausgehens über ihren Bereich andeuten.

([Paul Fechter](#), *Ernst Barlach* (1957), Gütersloh: Bertelsmann Lesering 1961, S. 73-78.)

Willi Flemming 1958

An seinen Vetter Karl schreibt der Dichter (6.10.1920): „Ich bin zu einseitig Mensch, armer Vetter, Verbannter, Zuchthäusler, sehe mit einer ... hellseherischen Unerbittlichkeit im Menschen die Hälfte von etwas Anderem“. Schon im Frühjahr 1919 bestätigte er dessen Vermutung: „Du hast Recht: 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“. Jedoch, meint er weiter, für das Drama „ist ein Beweis vonnöten, daß es dem Ivo (der Hauptfigur) wirklich bitterernst ist, daß er nicht nur redet. Zudem: es brennt den Einen mehr als den Andern; es sind Naturen, die nicht darüber wegkommen, daß sie in der Falle stecken; sie wollen heraus und müssen tun, was Ivo tut“. Er verdeutlicht dessen Art noch durch den Hinweis (10.2.18 an Karl): „Ivo steht auf einem andern Stern, gehört nicht hierher. Das Gefühl habe ich jahrelang mit mir getragen: Man ist hier überflüssig. Ich dünkte, sowas genügt, um einen zu zermürben“. Auch bei seinem Freund [Däubler](#) hatte er den Eindruck eines „verirrten Herrn aus einer höheren Existenzform“ (23.4.16). „Man ahnt

das Bessere, Vornehmere, man spürt in Sehnsucht über sich hinaus“ (12.4.16). Das vermag ein österliches Ahnen und Aufbrechen zu geben. So hieß der erste Entwurf auch die „Osterleute“. Bereits während der Lithographien zum „Toten Tag“ (1911-12) geschahen die ersten Niederschriften und im Sommer 1913 wurde es überarbeitet. Dann tritt es 1916 dem Dichter wieder nahe und nun hat es mit seinem endgültigen Titel wohl auch den Wortlaut gefunden „Armer Vetter“. Und zwar weil es „aus dem Bewußtsein aufgebaut ist, ... daß man eine Art mißlungene Seitenlinie des Höhern darstellt“ (12.4.16); oder ähnlich formuliert (23.4.16): weil es „den Menschen als verarmtes und ins Elend geratenes Nebenglied aus besserem Hause ansieht (unehelic, bastardhafte Beschaffenheit)“. Dieses Gefühl spricht Iver direkt aus zu Siebenmark seinem Gegenspieler, und das ist wohl die Kernszene (128). Es gibt zugleich den Maßstab für das Verhalten dieser Leute auf dem Osterausflug (daher „Osterleute“). Solch geistige Vertiefung spiegelt sich auch in der Kleinigkeit, wie der Name der Hauptfigur vom Vornamen Ivo in Hans Iver geändert wurde. So lautet der Titel einer Ballade von [Klaus Groth](#) (Nr. 8 der Gruppe „Wat sik dat Volk vertelt“). Es ist nicht ein zufälliger Anklang an den von Jugend an gekannten Holsteiner Dichter; es liegt innerer Bezug vor. Denn der Bauer Hans Iver irrt als [Werwolf](#) Erlösung suchend bei Nacht umher und wird durch den Anruf der jungen Magd befreit zum Sterben. „Denn is he storbe, bi Nacht, alleen“, aber „Gott hett sin arme Seel erlöst“. Soweit Klaus Groth. Barlach hält die Einsamkeit in einer Bleistiftzeichnung (wohl 1917) schon fest, die zur Illustration mit einigen kleinen Änderungen benutzt wurde. Auf der kahlen Kuppe des hohen Ufers der Elbe steht die kleine Gestalt mit dem dreimal so langen Schlag Schatten verloren da. Mehrfach variiert wird dann der große Abschiedsmonolog mit der Laterne am Ufer vor dem Sternenhimmel. Überhaupt enthalten die großformatigen Lithographien viel bedeutsamere Formulierungen als jene zum ersten Drama. Sie wurden meist 1917 gearbeitet und erschienen 1919, die Textausgabe ein Jahr früher. Auch die Bühne griff gleich zu. Die [Hamburger Kammerspiele](#) brachten das Stück im März 1919 ohne die Anwesenheit des Dichters. Es soll, so berichtet er [Piper](#) (14.4.19), „interessant gewesen sein und ein lebhaftes Widerstreben und Mitgehen mit- und durcheinander stattgefunden haben. Stilisierte Bühnenbilder? Da schaudert mir gelinde. Ich hätte die allergrößte Selbstverständlichkeit und Milieuechtheit gewünscht, gerade den richtigen Hintergrund für die inneren Vorgänge, die davon losplatzen und herausdrängen müßten. Die Hauptrollen wurden offenbar nach Möglichkeit einwandfrei gebracht“. Sein Vetter Karl schrieb seine Eindrücke und Barlach dankt ihm (Frühjahr 19) für den ausführlichen Brief über die „Armen Vetter“-Misere“. Der Dichter ist „erstaunt, daß man die Vorgänge nicht gelassener hinnimmt“, sondern „schwerer belastet“ findet, was ihm „ganz natürlich“ erschien, ja es als „niederdrückend und gewaltsam“ bezeichnet. Auch die Aufführung vom Anfang Mai 1923 im Berliner Staatstheater war „nach Zeugnissen verlässlicher Leute von starker Wirkung, wenn auch die Presse natürlich völlig zwiespältig“ urteilte (an Karl 27.5.23). Wenig beachtet wurde der Versuch von Nordhausen im November 1928. Die für München vorgesehene Vorstellung in der Spielzeit 1927/29 kam nicht zustande.

Sehen wir nun selber zu, was das Stück eigentlich bietet. Am Ostertage treffen wir auf einer buschbewachsenen Heide der Hamburger Umgebung Fräulein Isenbarn mit Herrn Siebenmark auf dem Spaziergang. Sie singt, hingenommen von dem lauen Hauch, voller Auferstehungsahnung, ihr ist, „als ob es in meine Seele aus vielen Weiten zusammenströmte, als ob etwas Glänzendes, Mächtiges, das sich verloren hatte, sich wieder heranfindet, als ob ganz altes Fremdes wieder ganz jung bekannt wird. Wirklich, als ob man auferstünde!“ Er hat nur seine Uhr in der Hand, seine geschäftlichen Pläne im Kopf und geschmeichelte Verliebtheit im Herzen für die schöne und wohlhabende junge Dame aus den besten Kreisen. Ein junger Mensch kreuzt ihren

Weg, der Gesang des Fräuleins hatte ihn angelockt, wirr entweicht er ihnen; im Gespräch mit dem ärmlich gekleideten Voß, einem wegen Amtsverfehlung abgetakelten Schulmeister, hören wir, was ihn hetzt. Aus bester Familie stammend, ist er verlumpt. Nicht soziale Not noch Verbrechen, sondern die Erkenntnis seiner inneren Verkommenheit hat ihn zerbrochen. „Man muß auf sich passen, sonst wird man im Umsehen zu zwei Hälften zerhackt. Lieber ordentlich nichts als zweimal halb.“ Diese innere Halbheit, Besseres zu wollen und zu müssen und doch nur Erbärmliches zu können, dieser Ekel vor seiner Wirklichkeit drückt ihm den Revolver in die Hand. Den Verwundeten haben Ausflügler in die Wirtschaft des Ausflugsortes gebracht; dort liegt er oben im Stübchen über der Gaststube, in der sich vor dem draußen tobenden Schneetreiben die Ausflügler drängen. Diese haben für den armen Kerl kein Interesse; doch Fräulein Isenbarn zuliebe nimmt Herr Siebenmark sich seiner an als eines „Armen Veters“, nicht persönlich natürlich, und er weist es weit von sich, daß der Wunde etwa zu ihm gebracht werde, doch die Kosten für ihn will er großzügig bezahlen. Ein zweiter Selbstmordversuch, aus dem Fenster zu springen, wird vereitelt, ruft aber das Brautpaar und ein paar andere Gäste nach oben. In einer Stimmung voll bitteren Galgenhumors und nicht ohne Bedürfnis der Selbstrechtfertigung versucht Iver, in Bildern die anderen etwas ahnen zu lassen von dem, was in ihm vorgegangen war: „Haben Sie nicht manchmal Momente, wo Sie, verarmter Vetter, den hohen Herrn in seinem Glanze vorüberfahren sehen? Das heißt: Sie spüren’s in sich, als käme Ihnen etwas nahe, von dem ein Verwandtes zu sein Ihnen wißbar wird. Und das Herz stockt Ihnen, Sie schnappen nach Luft und Sie brüllen wie ein Vieh auf in Ihrem Elend.“ Die Zuhörer verstehen so wenig wie der oberflächliche Leser, daß die Geschichte von seinem Freunde Negendahl, die er nun zum besten gibt, nur eine Einkleidung dafür ist, wie ihm die Erbärmlichkeit seines Alltags-Ich klar wird, wie der Ekel davor und die vergiftende Wirkung auf Frau und Kinder ihn zu seiner Tat gebracht haben. Nur Fräulein Isenbarn, die alles mitangehört hat, ist betroffen von der Ahnung dessen, was in der Seele des Armen bohrt, fühlt einen Hauch der Verwandtschaft mit ihm, der doch ihrer Seele armer Vetter ist. Und sie steht auch zu ihm, als er unten in dem lärmenden Bierulk der Gäste hervorgezogen, aufgezogen und verspottet wird. Selbst der Zettel, den er als Begründung seiner Tat in der Tasche hatte, wird zum Gaudium der Anwesenden verlesen. Aus der Gewißheit, daß doch ein göttlicher Funke in ihm stecke, richtet er den Revolver gegen seine Brust, eben um jenen aus seiner Umkerkerung zu befreien, um wenigstens aufzuhören zu sein, was er ist, weil er nicht werden kann, was er sein müßte. Verwandte Töne sind in Fräulein Isenbarns Seele aufgeklungen, während Siebenmark alles für Windbeutelei und Schwindel hält. Doch auch ihn pflügte dies Erlebnis auf: Der Schmerz seiner Braut über das rohe Gejohle, jenes aus der Seele steigende Mitleiden mit dem armen Vetter hat ihn so tief gerührt, daß er mit einer Tat seine Hochachtung vor ihr beweisen will. Das hieße, sie endlich in ihrem Eigensein erfühlen und anerkennen. Aber Iver, dem er nun eine Geldunterstützung aufzunötigen unternimmt, bringt ihm gerade zum Bewußtsein, wie erbärmlich und egoistisch die Liebe zu seiner Braut gewesen, die er zu seinem Abbild umzupressen strebt: „Wollen Sie bestreiten, daß Sie in Ihrer Braut nur sich selbst erkennen, nur verkappt, in anderer Gestalt, mit Lock- und Reizmitteln besetzt?“ „Es ist alles eins: Wir entleeren uns selbst, schütten Unrat aus und füllen andere damit an. Sie kratzen einer Göttin die Augen aus und setzen Ihre Boxaugen dafür ein – staunen und wundern sich und sagen: Ihre Augen sind mein Himmel!“ Ihr besseres Selbst sogar, wollte er es sich nicht einverleiben? Das hat den Geschäftsmann doch außer sich gebracht, aber was hilft sein Toben in der Nacht am Strand der Elbe. Er vermag Siebenmark in sich nicht totzuschlagen, aus seiner siebenmärkischen Welt keinen Weg zu finden. Unterdessen geht Iver den seinen zu Ende. Man

kann nicht den andern erlösen. „Es muß eben jeder selbst sehen, wie er's macht, daß diese selbstige Funzel nicht alle himmlischen Lichter auslöscht.“ Der andere läuft herum, er „hat Ratten im Leib – und er rennt, weil sie ihn beißen, und bedenkt nicht, daß sie Stücke von ihm selbst sind“. „Aber es muß ja nicht gelaufen sein, es gibt nicht rechts, es gibt nicht links mehr. Gott, ich danke dir, Gott, daß du das alles von mir losmachst. Es gibt bloß noch hinauf, hinüber, trotz sich – über sich.“ Er verkriecht sich in ein Gebüsch zum letzten Schlaf. – An seiner Leiche in der Scheune vollzieht sich die letzte Auseinandersetzung der beiden Brautleute. Schon manchmal hat Siebenmark das Gefühl unsicher gemacht, als ginge seine Anschauung von seiner Braut nicht voll auf, als stehe so etwas wie ein unsichtbarer Seelenbräutigam ihm im Wege; nun tritt dieser Tote als solcher ihm direkt entgegen. Noch will sie trennen, „jeder soll seinen Teil haben“, auch den Körper will sie ihm geben, wohl weil sie sich doch dem Verlobten gegenüber gebunden fühlt. Doch seine brutale, egoistische Art zeigt ihr den Weg, hier gibt es nur ein Ende, der Anfang gehört ihr allein. Sie trennt sich von ihm mit einem Kuß auf den Toten. Nun versteht er, wie sie vorher das gemeint, was sie ihm vom Hinnehmen ins Ohr geflüstert: „Frau Siebenmark opfert sich Siebenmark. Sie läßt sich in Siebenmark begraben, um in Iver aufzustehen“. Er verlangt klare Entscheidung, frei hat sie die Wahl und scheidet sich von ihm. Ein neues Leben beginnt sie, keine nonnenhafte Entsagung, sondern mitten in der Welt, im Leben dient sie ihrem eigenen hohen Sinn, Magd eines hohen Herrn“.

Das ist die eigentliche innere Handlung, in der sich das Problem verkörpert. Ein Gerank von Einfällen, von Kontrasten schlingt sich darum; in buntem Reigen kommen und gehen Personen, tauchen Gesichter aus dem Nebel, bald scharf geschnitten, genau beobachtet in Haltung und Sprachfarbe, bald ferner stehend im halbdunklen Hintergrund. Da sind die klotzigen Genußmenschen wie das köstliche Paar des handfesten Schiffers Bolz und der mannstollen Madame Keferstein, oder der stämmige brave Wirt Jan und seine Thinka. Knapp, doch deutlich umrissen der Kapitän Pickenpack und Sieg, der pflichtgetreue Zollwächter, der seine Instruktionen kennt. Neben dem engbrüstigen Chemiker Engholm, dessen Gemüt nur für seine Familie reicht, steht der gallenbittere Skeptiker Voß, der die seine verlassen hat. Voll Drastik entspinnen sich die Situationen: Wie schlägt der Disput der drei Jünglinge beim Kaffee gleich das Thema über Gott an, voll leichter Ironie zunächst, dann steigert es sich ernsthafter in der tollpatschigen Blasphemie des Bolz und der entsprechend deftigen Abfuhr durch den Schiffer Griewank. Bitterer Drastik voll ist das Gelärm der Biermimik um den feisten, jovialen Tierarzt als Frau [Venus](#). Ein Nachtstück in [Callots](#) Manier erscheint die Situation mit dem [allegorischen](#) Geständnis Ivers auf dem Boden zwischen Gerümpel und Gebälk. Groß und ruhig steht die Landschaft an der Elbe zunächst im Sonnenglanze, zuletzt bei klarer Sternennacht. Die Wucht der auf wenige Hauptscenen konzentrierten Handlung des *Toten Tag* hat sich geweitet zu malerischer Fülle in Breite und Tiefe. Doch überall klingt das Grundmotiv durch, hallt es variiert, kontrastiert oder auch nur [arabeskenhaft](#) verschlungen und umspielt weiter.

(Willi Flemming, Ernst Barlach. *Wesen und Werk*, Bern: Francke 1958, S. 187-192.)

[Hans Franck 1961](#)

Wie bei dem *Toten Tag* läßt sich auch bei dem *Armen Vetter* der Zusammenhang mit dem persönlichen Leben Ernst Barlachs nicht nur im Untergründigen erahnen, sondern im Oberwärtigen erkennen. Dieses Drama ist die Widerspiegelung, die Nachgestaltung, die künstlerische und menschliche Austragung jener scheinbar sinnlosen Jahre, die er als halbgescheiterter Nichtstuer, als beschäftigungsloser Bildhauer in Wedel an der Elbe umherstromernd verbrachte. Wie [Goethe](#), da er den Tod durch

seine Dichtung hundertfältig geistig durchdachte und durchlitt, nicht nötig hatte, gleich seinem [Werther](#) und dessen Vorbild, das Leben eigenhändig auszulöschen, vielmehr Tausenden mittelst der künstlerischen Übersteigerung den Weg zur Errettung von einer Zeitseuche, dem Weltschmerz, aufzeigte: so hatte Barlach nicht nötig, gleich Hans Iver – gleich Hans dem Eiferer – die Waffe gegen sich zu kehren, so oft er auch nahe daran war, es aus Verzweiflung an der verruchten Welt zu tun. Es genügt für uns, die Verworrenheit des Alltäglichen mit höchster Eindringlichkeit darzustellen, um die Sehnsucht nach ihrer Ausschaltung, ihrer Beiseiterückung zu erwecken, die mit einer seiner schönsten und zartesten Werkbildungen nicht nur sprachlicher Ausdruck, sondern schaubare Gestalt geworden ist.

An einem Ostertag erscheint auf buschbewachsener Heide an der Oberelbe, auf jener Heide, wo Barlach die Tage und Nächte nichtstuerisch verbrachte, singend Fräulein Isenbarn mit ihrem massigen Verlobten. Sie ist selber ein Stück Ostern. Denn sie will auferstehen aus dem Grab der Alltäglichkeiten. Dieses Auferstehen ist ihr kein leeres Wort. Es soll Tatsache, soll Erlebnis werden. Hans Iver, der vom Leben Gehetzte, geistert vorüber. Alltägliche Menschen folgen. Hans Iver führt mit Einem von ihnen ein tastendes Gespräch, in welchem der Sohn vornehmer Eltern sich verbummelt, verlumpt nennt. Der Verzweifelte hebt, als er allein ist, den Revolver. Läßt ihn aber, da Fräulein Isenbarn und Siebenmark nahen, unbenutzt sinken. Die beiden Verlobten reden, nach dem Verschwinden Hans Ivers, erneut aneinander vorbei. Fräulein Isenbarn spricht, um ein ganzer Mensch zu werden, von dem anderen, dem besseren, dem reineren Leben. Siebenmark spricht von Geschäften. Lüsternheit der Menge macht, als die Beiden gegangen sind, sich breit. Ein Schuß fällt. Hans Iver hat die Waffe abermal erhoben und jetzt abgedrückt. Jedoch sich nur schwer verwundet. Man schleppt den Halbtoten heimlich in das obere Stockwerk eines Wirtshauses. Unter ihm spielen sich – spukhaft und doch wirklich – tolle Vergnüglichkeitsszenen zwischen den Einheimischen und großstädtischen Sonntagsausflüglern ab. Siebenmark und Fräulein Isenbarn müssen alles über sich ergehen lassen. Beide erfahren von dem Selbstmordversuch. Er will die Sache mit geldlicher Vorsorge aus der Welt schaffen. Sie stöhnt auf: „Kann das Leben so zur Krankheit werden, daß man dagegen wütet? ... Nein! Nein! Nein, es kann nicht, es darf nicht – aber ... leben müssen kann schlimmer sein als sterben müssen?“ Hans Iver tritt aus seinem Zimmer auf den Vorplatz hinaus. Hilfeversuche gleiten an ihm ab. Er schließt sich in seinem Zimmer ein. Die Tür wird aufgebrochen. Eine gespensterhafte Szene folgt, bei welcher der schöne Emil, eine überlebensgroße ausgestopfte Kleiderpuppe, die Hauptrolle spielt. So daß man schließlich fragt: Sind die Lebendigen tote Puppen? Ist die tote Puppe das einzig Lebendige? Todüberschattete Gespräche schließen sich an. Nur Fräulein Isenbarn ahnt ihren tieferen Sinn. Der verspätete Dampfer speit eine tobende Gesellschaft hungernder, frierender großstädtischer Ausflügler in die Wirtshausräume. Wüstestes Verhalten Halbbetrunkener. Hans Iver erduldet den Spott. Siebenmark, der ihn schützen soll, versagt. Fräulein Isenbarn tritt für ihn ein. Sie und der Verwundete kommen sich innerlich näher. Siebenmark, um seine Braut nicht zu verlieren, bleibt trotz dringender Geschäfte zurück, als die Ausflügler singend abziehen. Die entscheidende Auseinandersetzung zwischen den beiden Verlobten ist unvermeidlich. Siebenmark ist voll unendlicher Güte und unermüdlichem Willen, das ihm Wesensfremde zu verstehen. Aber seine Worte verschütten in der Angerufenen, was sie freilegen möchten. Fräulein Isenbarn gesteht: Sie weiß nichts Besseres. Aber ihr ahnt: Es gibt Besseres. Sie fühlt: Es muß Besseres geben. Jedoch sie braucht, es zu finden, Zeit. Um dieses Bessere wird am Elbestrand bei sternklarer Nacht gerungen. Von Hans Iver und Siebenmark. Zwischen Beiden. Der Eine gegen den Anderen. Für Hans Iver heißt das Ergebnis: „Es gibt nicht rechts, es gibt nicht links mehr. Gott, ich

danke dir. Gott, daß du das alles von mir losmachst. Es gibt bloß noch hinauf, hinüber, trotz sich – über sich.“ Diese Erkenntnis bedeutet für Hans Iver: Tod. Aber Siebenmark hat dadurch nicht den Sieg errungen. Hat nicht die Braut zurückgewonnen. Zwar will sie sich ihm opfern. Aber Siebenmark, dessen Empfinden durch das Gespräch mit Hans Iver geschärft ist, erkennt die wahre Sachlage. „Meinst du“, sagt er, „ich sähe nicht längst, wo du hinaus willst? ... Du willst vom toten Leben in den höheren Tod hinauf – Frau Siebenmark opfert sich Siebenmark. Sie läßt sich in Siebenmark begraben, um in Iver aufzustehen ... Du hast die Wahl zwischen uns beiden.“ Als Fräulein Isenbarn sich vergewissert, daß sie wählen darf, wird ihr von dem, der ebenfalls über sich emporkommen möchte, aber nicht aus seiner Haut herauskann, bedeutet: „Aber vergiß nicht, daß dein nächstes Wort so scharf und entscheidend ist wie ein Schuß.“ Worauf Fräulein Isenbarn mit Entzücken erklärt: „Ihn – ihn wähle ich“ und sich dem atemlosen Toten vermählt, der wesentlicher ist als die atmenden Lebendigen, welche zur Mehrzahl, ohne es zu wissen, lebende Leichname sind. Ein Nachspiel erweist, daß Fräulein Isenbarn dem Hans Iver nicht in die jenseitige Welt nachgefolgt ist. Sie dient einem hohen Herrn. Nicht durch Abscheidung. Der hohe Herr ist „ihr eigener hoher Sinn – und dem dient sie als Nonne – ja, ihr Kloster ist die Welt, ihr Leben – als Gleichnis.“ Die zurückbleibenden Gespenster der Wirklichkeit trösten sich mit einem steifen Grog.

Vor allem Anderen ist an diesem dramatischen, ur-barlachischen Meisterwerk zunächst einmal die ungemaine Fähigkeit anzuerkennen, bezwingend die Atmosphäre, besser gesagt: das Atmosphärische wiederzugeben, darin seine Gestalten leben und weben. Auch bei dem *Toten Tag* bedeutete die Mitgestaltung der Umwelt eine nicht leicht zu überschätzende künstlerische Tatsache. Aber dort handelte es sich im Wesentlichen um die Festhaltung einer einheitlichen Stimmung: des Dumpfen, Düsternen, Lichtlosen, Lebensfernen. Obendrein um die Stimmung eines Innenraumes. Im *Armen Vetter* geht es um etwas Vielfältiges, Verschiedenfaches, Freies, Fernes. Mit der höheren Aufgabe sind die Kräfte Barlachs gewachsen. Es ist unübertrefflich, wie und mit welchen Mitteln der Dichter es zustande bringt, uns – ohne Aufhebens davon zu machen – die Umwelt seiner Gestalten mitleben zu lassen. Man riecht das Wasser der breit und trüg gewordenen Elbe. Man spürt, die Brust weitend, den frischen Atem des in sie eindringenden Meeres. Man vernimmt das Stöhnen der einsamen Heide. Man hört das Flirren der Uferbüsche. Man duckt sich unter der grauen Last des niedrigen nordischen Himmels, den Sterne nur mühsam erhellen. Man läßt den Landwind durch sich hinwehen, den Meerwind um sich herumsausen. Kurz: Man lebt in einer erdichteten Welt, als ob sie die wirkliche Welt wäre.

Das unerschöpfliche Kunstmittel, dessen Barlach sich, um dieses Ziel zu erreichen, meisterlich bedient, ist neben seiner außerordentlichen Gestaltungskraft die schöpferische Sprache. Während der Stilwille, die Erhöhungsabsicht im *Toten Tag* noch des öfteren zu sprachlichen Übersteigerungen, Vergewaltigungen, Billigkeiten, Verdunkelungen, Manieriertheiten verleitete, die eine ausreichende Verwirklichung seiner künstlerischen Absichten manches Mal verhinderten, bedient der Dichter sich im *Armen Vetter* einer körnigen Prosa. Um ganz sicher zu gehen, daß die erdachten Gestalten echt wirken und auch mit dem Ausdruck dessen, was sie zu sagen und zu tun haben, uns bezwingen, ruft er bei einigen von ihnen das [Plattdeutsch](#) zuhilfe. Keineswegs nur durch gelegentliche Einschübsel, durch zweckmäßig als Lichter aufgesetzte Einzelworte. Sondern in aller gebotenen Ausführlichkeit. Da Barlach das holsteinisch gefärbte Platt von Kindesbeinen an beherrschte, gelingen ihm durch dieses Sprachmittel ebenso überraschende wie eindringliche Wirkungen. Alles, auch das Sonderbarste, Verzerrteste, Spielmäßigste steht unter dem Zeichen: Wahr! Wirklich! Lebensnah! Es ist nicht zu verwundern, wie oft, sondern wie selten der Dichter gegen

diesen Grundsatz der Grundsätze seiner gesamten Kunst verstößt und da, wo er vorgibt, daß seine Gestalten sprächen, belehrend durch sie hinweg redet. Worüber in anderem Zusammenhang noch Abgrenzendes gesagt werden muß. Hier gilt es zu wiederholen: Der am Anfang stehende *Arme Vetter* ist – wie der bei den mystischen Dramen am Anfang stehende *Tote Tag* – das überragende Meisterwerk seiner realistischen Dramen.

([Hans Franck](#), *Ernst Barlach. Leben und Werk*, Stuttgart: Kreuz 1961, S. 259-263.)

Herbert Meier 1963 (Literaturhinweis)

Der verborgene Gott. Studien zu den Dramen Ernst Barlachs, Nürnberg: Glock und Lutz 1963 (= Herbert Meier, Die Dramen Barlachs. Darstellung und Deutung, Diss. Freiburg/Schweiz 1954), 41-58.

Karl Graucob 1969 (Literaturhinweis)

Ernst Barlachs Dramen, Kiel: Walter G. Mühlau 1969, 33-43.

Herbert Kaiser 1972

Bis ins Mark getroffen und gehetzt von der Erkenntnis, nur ein „armer Vetter“ des „hohen Herrn“ zu sein (128), irrt Hans Iver an einem Ostertag am Elbstrand umher und quält sich mit Selbstmordgedanken. Er schießt tatsächlich auf sich, trifft aber nicht tödlich. Der Schwerverwundete wird von Ausflüglern geborgen und in die Wirtschaft nach Lüttenbargen gebracht. Dort bei Jan sammeln sich nach und nach die Osterspaziergänger, um mit dem letzten Dampfer zurückzufahren.“ Unter ihnen befinden sich auch Lena Isenbarn und ihr Verlobter Siebenmark. Dieser, ein geschäftiger und berechnender Vordergrundsmensch, hat kein Organ für die geistigen Regungen seiner Braut, die eine österliche Unruhe und Sehnsucht nach innerer Erneuerung erfaßt hat. Die Spannung zwischen den beiden wird besonders deutlich, als Siebenmark sich dem allgemeinen Aufbruch anschließen will, Fr. Isenbarn aber nicht, weil sie von Verantwortung und Sorge um den verletzten Iver ergriffen ist.“ Dieser muß schließlich einsehen, daß er sich zuviel zugemutet hat, als er ungeachtet seines Zustandes zum Dampfer hinuntergehen will. Das Schiff hat jedoch Verspätung, so daß die kleine Ausflugsgesellschaft im Wirtshaus warten muß. Sie versammelt sich in und vor Ivers Zimmer, aber die Gefährlichkeit seiner Verletzung wird allgemein verkannt. Fr. Isenbarn ist die einzige, die Ivers geistig-seelische Situation versteht. Schließlich kommt der Dampfer doch noch an, eine Gruppe angetrunkener Ausflügler macht sich in der Wirtsstube breit und läßt sich besonders von den dummdreisten, widerlichen Späßen der Frau Venus, eines verkleideten Mannes, unterhalten. In diesen Trubel wird Hans Iver hineingezerrt und zu Tode beleidigt, als Frau Venus sein geistiges Vermächtnis allen vorliest. Am Ende wird Iver sogar aus seinem Zimmer verdrängt und muß in der Scheune übernachten. Inzwischen ist der innere Abstand zwischen Fr. Isenbarn und Siebenmark noch offensichtlicher geworden. Er ahnt, was in seiner Braut vorgeht, kann aber ihre Einstellung innerlich nicht nachvollziehen, weil es ihm letztlich immer nur um sich selbst zu tun ist. In der Nacht kommt es am Strand zu einer erregten Auseinandersetzung zwischen Iver und Siebenmark, in der der Todwunde dessen wesensmäßige Selbstsucht schonungslos entlarvt. Als Geschäftsmann jedoch verfällt Siebenmark nur auf die Idee, sich mit Geld symbolisch von den Vorwürfen Ivers loszukaufen; der Weg zum tiefsten Verständnis und zur eigenen Wandlung bleibt ihm verschlossen, Iver, der sich in die Einsamkeit der Nacht zurückgezogen hatte, wird schließlich tot im Ufergebüsch gefunden. An seiner Leiche kommt es zum endgültigen Bruch zwischen den Brautleuten: Lena Isenbarn, vor die Wahl gestellt zwischen dem toten Iver und dem lebenden Siebenmark, gibt mit einem Kuß den Toten als ihren wahren (Seelen-)Bräutigam zu erkennen.

(Auszug aus: Herbert Kaiser, *Der Dramatiker Ernst Barlach*, München: Fink 1972, S. 19-62, hier: S. 29-30.)

Henning Falkenstein 1978

In denselben Briefen erwähnte Barlach aber schon Entwürfe zu einem Drama *Osterleute*, das er später *Der arme Vetter* nannte. Hier schlug er eine andere Richtung ein. Statt der ohnehin nicht erfüllten Fünf-Akte-Struktur des *Toten Tages* finden sich zwölf Szenen (der Untertitel „Drama in fünf Akten“ in der Buchausgabe ist ein Druckfehler). Die Zahl der Personen hat sich verdreifacht; auch sind es keine Typen oder Geister, sondern realistischere Personen mit norddeutschen Namen. Aus Äußerungen Barlachs ist bekannt, daß er die Vorbilder für sie in den [Wedeler](#) Jahren bei Spaziergängen getroffen hatte. Die überhöhte Sprache des ersten Dramas ist einer viel glatter lesbaren Prosa gewichen, die sogar [Platt](#) enthält. Konsequenterweise scheint auch die Handlung nicht mehr reduziert oder nicht kausal verknüpft zu sein, sondern breit und realistisch: An einem Ostersonntag treffen Lena Isenbarn und ihr Verlobter Siebenmark an der Oberelbe den verwirrt umhereilenden Hans Iver, der versucht, sich zu erschießen. Der Schuß ist jedoch nicht tödlich, und Iver wird von anderen Spaziergängern in eine [Wirtschaft](#) gebracht. Dort scheint er sich zu erholen, spricht davon, der arme Vetter eines hohen Herrn zu sein, was aber nur von Lena Isenbarn ernst genommen wird. Mehr und mehr Spaziergänger finden sich in der Wirtschaft ein, die meisten warten auf einen [Dampfer](#) nach [Hamburg](#), so die alternde ordinäre Frau Keferstein, die sich mit dem [Schiffer](#) Bolz einläßt, oder der ehemalige [Lehrer](#) Voss, der [Chemiker](#) Engholm. Die Ankunft des Dampfers verzögert sich, weil das Wetter immer schlechter wird; endlich aber erscheint Pickenpack, der [Kapitän](#) des Dampfers, mit mehreren, zum Teil angeheiterten Passagieren, der Grog fließt in Strömen, läßt das schlechte Wetter vergessen und erhöht die Stimmung, bis der [Tierarzt Bönhaase](#), als Frau [Venus](#) verkleidet, Zoten reißt und schließlich unter dem Gegröle der Anwesenden das geistige Vermächtnis von Hans Iver verliert, obwohl sich dieser mit all seiner geschwächten Kraft dagegen sträubt. Endlich fährt der Dampfer mit den Ausflüglern ab. Iver, den man aus seinem Zimmer vertrieben hat, verkriecht sich in ein Gebüsch am Ufer und stirbt dort an seinen Verletzungen, die wohl ernster waren als angenommen. Darauf trennt sich Lena Isenbarn von ihrem ganz praktisch denkenden Verlobten, denn durch Ivers Tod hat sie erkannt, daß sie nicht zu ihm paßt.

Vergnügte, Grog trinkende Ausflügler – was für ein Gegensatz zu Kules Schicksalsstab und dem Götterroß Herzhorn! Ein völlig realistisches Stück? Diese Ansicht hält einem zweiten Lesen nicht stand, denn zu vieles paßt nicht in dieses Bild. Nach seinem Selbstmordversuch wird Iver blutüberströmt ins Wirtshaus getragen, aber keiner ruft einen [Arzt](#) oder leistet [Erste Hilfe](#); man rät ihm einfach, sich auszuschlafen, und gibt ihm Grog. Der [Wirt](#) meint, er habe sich nur den Fuß verstaucht; schließlich schickt man ihn in die Scheune. Der ganze Selbstmordversuch wird nicht nur von den Gästen einfach ignoriert, sondern auch von Iver selbst, denn er erscheint bald danach in der Gaststube und setzt sich geistig und selbst körperlich mit den Gästen auseinander. Damit nimmt Barlach Iver und die allein ihn verstehende Lena Isenbarn aus dem sonst realistischen Geschehen heraus und stellt sie auf eine andere Ebene. Die anderen verstehen Iver nicht, obwohl dieser mit der erfundenen Geschichte von Negendahl versucht, Kontakt zu ihnen zu finden. Wie Negendahl sieht er sich als einen Lumpenbruder, nicht, weil er, wie die Zuhörer interpretieren, einen [Mord](#) begangen hätte, sondern weil er als Mensch zu irdisch und nicht geistig genug sein kann; deshalb möchte er [Selbstmord](#) begehen. Siebenmark versteht das nicht und will ihm verzeihen, nennt ihn einen Ehrenmann; damit versucht er aber, ihn in eine materielle Welt zurückzuholen, der Iver gerade entfliehen möchte. Ähnlich wie im *Toten Tag* offenbart sich auch hier das Problem der Sprache: Iver kann sich nicht ver-

ständig machen, weil die Sprache nicht über das Empirische direkt hinausgehen kann. Ausdrücke wie „göttlich“ oder „geistig“ bleiben notwendig vage, deshalb versuchte Barlach es hier mit einer neuen Technik, der [Parodie](#); das Göttliche, Geistige ist dadurch darstellbar, daß es lächerlich gemacht wird – der angetrunkene feiste Tierarzt liest, zigarrrauchend und lächerlich als Frau Venus verkleidet, Ivers Vermächtnis: „... ich weiß es, ... daß ich von einem göttlichen Funken gebrannt bin und gehe ohne Trostlosigkeit an meine Tat. Wer mich findet, darf sich nicht um mich betrüben ...“ (D S. 148) Die Parodie geht aber noch weiter. Der Kern von Barlachs Stück ist die jenseitige Welt von Hans Iver und Lena Isenbarn, nicht die der Spaziergänger, die Barlach zwar mit so viel Leben, so vielen persönlichen Elementen und soviel Witz – man denke an den Ulk mit der Kleiderpuppe –, aber eben doch als lächerlich darstellt, gerade weil sie so begrenzt ist. Da diese Welt so lebendig ist, ist sie theatralisch wirksam. Ihre wichtigste Funktion ist jedoch die einer Gegenwelt zu Iver; sie zeigt, wie er gerade nicht ist: Er ist kein vordergründig von Geld und Besitz lebender [Geschäftsmann](#) wie Siebenmark, der in seiner Braut nur eine Selbstbestätigung mit sexuellen Reizen sieht, auch kein Lehrer wie Voss, kein Naturwissenschaftler und Familienvater wie Engholm, keine in Sexualität lebende Frau Keferstein, kein in Grog ertrinkender Tierarzt Bönhaase, kein im Amt abgestumpfter [Zöllner](#) Sieg. Verschieden, wie alle diese Personen auf den ersten Blick erscheinen, haben sie doch etwas gemeinsam: sie sind alle einer ungeistigen, materiellen Welt verhaftet. In einem derartig lächerlich gemachten realistischen Gegenbild erscheint so indirekt ein Bild vom „Hohen Herrn“ Ivers; dieser weiß von ihm, kann ihn aber selbst auch nicht erreichen, weil er nur ein „armer Vetter“ ist, das heißt ein Mensch.

Die Vorstellung, armer Vetter zu sein, hatte Barlach selbst beinahe sein ganzes Leben lang. Zuerst ganz wörtlich, als er in [Altona](#) bei einer wenig geliebten Tante war, später bildlich, wie Stellen aus dem stark autobiographischen Roman *Seespeck* und viele Briefe zeigen, die er während der Arbeit an dem Drama und anlässlich seiner Drucklegung schrieb, die wegen des Weltkrieges erst 1918 erfolgen konnte (B 354, 385). Trotz seiner neuen Ideen und seines erhöhten menschlichen und künstlerischen Selbstbewußtseins nach seiner Rückkehr aus [Rußland](#) litt er unter der Vorstellung, als ein „armer Vetter“ überflüssig zu sein. „... 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.“ (B 403.) Endlich war es doch dieses Vertrauen, das ihn zu den Jahren seiner größten Schaffensfreude führte. Als seine Mutter zu seinem Bruder Nikolaus in die mecklenburgische Kleinstadt [Güstrow](#) zog, ahnte er noch nicht, daß er bald selbst dorthin ziehen würde. 1909 übergab er ihr dort seinen kleinen Sohn zur Pflege, denn er hatte einen einjährigen kostenfreien Studienaufenthalt in der Villa Romana in [Florenz](#) gewonnen. So wie er in [Berlin](#) gern allein war, blieb er es auch in Florenz, obwohl er nicht der einzige Stipendiat war. Sein Zimmer und sein [Atelier](#) waren herrlich, aber die selten schöne Stadt mit ihrer übergroßen Fülle an Kunstschätzen beeindruckte ihn kaum: „Güstrow kann sich wohl neben eine toskanische Stadt stellen ... Ja es ist ein sehr übles Zeichen für unsere Kultur, daß alle Welt sich in [Italien](#) herumtreibt.“ (B 183.) Wie vor ein paar Jahren in [Paris](#) führte der Auslandsaufenthalt dazu, daß er sich als ein mit Scheuklappen behafteter [Deutscher](#) fühlte. „... man ist einfach nicht fähig, anders zu klingen als man gestimmt ist. Hätte ich nur hier den Gang über die Felder, den ich in Berlin hatte ... ich würde mich viel wohler fühlen“, klagte er (B 181) – und das nach Spaziergängen in der [Toskana](#)!

(Henning Falkenstein, Ernst Barlach (Köpfe des XX. Jahrhunderts, Band 89), Berlin: Colloquium 1978, S. 42-46.)

Manfred Durzak 1979 (Literaturhinweis)

Der unerlöste und der erlöste Kleinbürger: Barlachs „Der arme Vetter“, in: Manfred Durzak, Das expressionistische Drama. [Ernst Barlach](#) – [Ernst Toller](#) – [Fritz von Unruh](#), München: Nymphenburger 1979, S. 30-44.

Ilse Kleberger 1984

1911 fing er an, das Drama zu schreiben, das zuerst „Die Osterleute“, dann „Der hohe Herr“ und endgültig „Der arme Vetter“ hieß.

Die handelnden Personen sind diesmal Abbilder realer Gestalten aus seinen Wedeler Jahren, plattdeutsch sprechende Schiffer, kleinbürgerliche Männer und Frauen, die sich auf einem Osterausflug befinden. Wirt und Wirtin des Gasthauses an der Elbe, wo die Gesellschaft einfällt, sind echte Porträts. Mit [Humor](#) ist die vulgäre, leichtlebige Festtagsgemeinschaft gesehen. Doch ein junger Mann mit Namen Hans Iver taucht auf, der Ernst und Betroffenheit in das lockere Treiben bringt. Er hat gerade einen Selbstmordversuch hinter sich und wird gegen Ende des Stückes an einem zweiten sterben. Die alkoholisierten, närrischen Leute nehmen auch ihn nur als [Narren](#) und merken vorerst nichts von seiner bitterernsten Gottsuche. Iver glaubt, daß man Gott erst erkennen könne, wenn die leibliche Person zerstört wird. So nimmt er sich das Leben, um ganz mit Gott vereint zu werden. Die Gesellschaft um ihn wird dadurch kaum verändert. Nur eine junge Frau, Fräulein Isenbarn, die zusammen mit ihrem Verlobten, einem nüchternen Geschäftsmann, diesen Osterausflug machte, entdeckt ihre geistige Verwandtschaft zu Iver und will sich seiner Gottsuche anschließen. Zwar nimmt sie sich nicht das Leben, verschwindet aber aus der bürgerlichen Welt und wird die „Magd eines hohen Herrn“. Sie findet ihren Gott im Leben.

Um dieses Stück, in dem Barlach sein Verhältnis zur Alltagswelt und sein Drängen aus ihr fort darstellte, kämpfte er mit ganzer Seele. Wie Iver war auch er auf der Suche nach Gott. Doch die Befreiung kam ihm nicht durch einen Selbstmord, sondern in der ständigen Auseinandersetzung mit diesen Gedanken in seinen Werken. Er schrieb darüber: „... fast alle meine Plastiken seit 10 Jahren, seit ich in Rußland war und den Jungen habe, schwafeln ihr Teil davon.“

([Ilse Kleberger](#), *Ernst Barlach. Eine Biographie*, Leipzig: E. A. Seemann 1998, S. 73-74.)

Helmar Harald Fischer 1987

Hans Iver treibt die „Unzufriedenheit mit dem eigenen Ausmaß“ um, ein Wissen, nur armer Vetter eines anderen, Besseren, Umfassenderen zu sein. Die animalische Selbstbesessenheit, mit der die Leute einem Glück nach ihrem Bilde nachjagen, ist ihm ein Greuel. „Denken Sie mal an die, die sich vor uns ekeln wie Sie sich vor den Ratten.“ Sein Porträt vom Menschen hat andere Ebenbildlichkeit, aber er vermag ihm nur als Opfer zu entsprechen.

Ivers österlicher Tod läßt in Lena Isenbarn die Hoffnung auferstehen, daß der Mensch seine bessere Identität lebend finden könnte.

„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“, schreibt Barlach nach der Uraufführung des *Armen Vetter* am 20. März 1919 in den Hamburger Kammerspielen an seinen Vetter Karl Barlach. Das Publikum hatte mit Beifall und Opposition reagiert. Die *Neue Hamburger Zeitung* rubrizierte Barlach oberhalb von [Unruh](#), [Hasenclever](#), [Kaiser](#), [Johst](#) neben [Strindberg](#) und [Wedekind](#) und beantwortete die in der Rezension rhetorisch gestellte Frage, ob die Vorgänge in

seinem Drama schwer zu verstehen seien, mit: „Nein, nicht im geringsten für den, der je in diesem Gedankenreich lebte.“ Ähnlich antwortete Barlach auf Einwände seines Veters, der „vom Kunstwerk Erbauung und Befreiung“ verlangte – ewiger Bürgeranspruch gegen die freiheitsbesessene Kunst –: „Geht die Erschütterung von mir in andre über, wie es doch bei vielen tut, so will ich nicht mehr erwarten und begnüge mich damit, ein Wort gegen etwas für etwas Besseres gesagt zu haben oder vielmehr etwas in Erinnerung gebracht zu haben, das im Trubel des Daseins zu leicht vergessen wird ... : ... denkt daran, daß es so, wie es ist, trostlos mit uns aussieht, und rettet euch, wenigstens in der Idee, in ein würdigeres Dasein, da ihr euch ja nicht alle umbringen könnt!“

Nicht Geringschätzung des Selbstmords klingt darin an, vielleicht ein bißchen dramatisches Kalkül: „Da ist ein Beweis vonnöten, daß es dem Iver wirklich ernst ist, daß er nicht nur redet“, erklärte Barlach, aber gerade dafür wurde er in einer gepfefferten Polemik gegen die „Barlach-Hausse“ von [Alfred Döblin](#) verspottet: von ihm bekäme Iver keinen Totenschein, denn nächste Saison träfe er den Knaben wieder, der zu den begehrtesten Artikeln der neuen Dramatik gehörte, mit der Moral aufs schrecklichste verheiratet und trotz aller Schüsse nicht kleinzukriegen sei. [Jürgen Fehlings](#) Inszenierung des *Armen Vetter* am Preußischen Staatstheater, Premiere mit Erwin Kaiser, [Heinrich George](#) und [Johanna Hofer](#) am 23. Mai 1923, war schon am Tag darauf die Premiere von Barlachs erstem Stück *Der Tote Tag* am Neuen Volkstheater gefolgt, und zwei Jahre zuvor hatte [Leopold Jessner](#) am Schauspielhaus am Gendarmenmarkt Barlachs *Echte Sedemunds* inszeniert. Doch Döblins Großstadttatüde war eher ein Hinterherposieren. Das expressionistische Jahrzehnt des Theaters mit Kriegsbegeisterung und Kriegsverzweiflung, der gescheiterten Revolution und jahrelangen Kämpfen um eine neue Republik und einen neuen Menschen ging mit dem Abklingen der Inflationszeit gerade zu Ende. Nur wollte Döblin lieber mit [Toller](#), [Brecht](#), [Piscator](#) eine neue Zukunft aufklärenden Theaters statt subjektivistische Darstellung von Individualkonflikten auf der Bühne sehen. Geschrieben war Barlachs Stück ohnehin zuvor, 1911-13, Pläne reichen bis 1907 zurück, als er „zum mindesten sechsten bis siebenten Mal“ den [Werther](#) las und mal wieder nach [Wittenbergen](#) bei Blankenese – das Lüttenbargen im *Armen Vetter* – kam: „Dachte an den Ostertag, den dunkelkühlwindigen, den brausenden Wind, – Ostern der Wedeler Zeit mit der singenden Maid, die ich vorbeiließ und nachher in den Büschen vergeblich suchte.“ Barlachs Wedeler Zeit, 1901-04, vor den bitteren zweiten Berliner Jahren, ist auch in dem autobiographischen Roman *Seespeck* Literatur geworden. Barlachs Selbstmordnähe, geäußert über die Zeit noch nach der Rußlandreise 1906, als der Sohn Nikolaus schon geboren war – „Es ging so miserabel, daß ich mehr als einmal mit dem Jungen hätte von dannen gehen mögen. Ich war dazu bereit. Es hing an manchen Tagen nur an dem letzten Entschluß“ – hatte Verwandtschaft mit dem Teil seines Wesens, der sich unerbittlich das Äußerste abverlangte und keinen Kompromiß vor sich selbst zuließ. Er mußte damit fertig werden, daß er mit 36 Jahren immer noch nicht erreicht hatte, was er von sich erwartete, daß er nach Abschluß der Schulzeit mit 18 Jahren sich für seine Begriffe seit weiteren 18 Jahren in der Ausbildung befand. Modisch war Hans Ivers Selbstmord für seinen Autor also gewiß nicht, wenn auch für die Zeit, als der *Arme Vetter* zum erstenmal auf der Bühne erschien, Expressionismus angesagt war. „Es gibt unter gewissen Umständen keinen Trost, man lehnt ihn mit Empörung ab und spuckt auf versöhnende Geschenke des Daseins“, verteidigt Barlach seinen Iver 1919. Ein Jahr später, Barlach ist 50, begeht seine Mutter Selbstmord. Seit dem Tod ihres Mannes 1884 hatte sie fünf Söhne und ihren Enkel Nikolaus großgezogen.

Die [Elblandschaft](#) zwischen [Uetersen](#) und [Buxtehude](#), [Pinneberg](#) und [Großborstel](#), die nackten Strandhügel und die buschige Heide bei [Tinsdal](#) hat Barlach im *Seespeck* vielfältig und suggestiv als seine „Wohnstube“ beschrieben. In dieser Landschaft spielt *Der Arme Vetter*. Barlach begann ihn – wie anschließend *Seespeck* – auszuarbeiten, als er dabei war, sich eine neue Landschaft zu erschließen, die neue „Wohnstube“ um [Güstrow](#), mit über 40 Jahren zum ersten Mal, dank [Paul Cassirer](#), bei einem festen Einkommen als freischaffender Künstler.

Barlachs zweites Drama ist so konkret an der Realität festzumachen, daß der Freund [Paul Schurek](#) ein halbes Jahrhundert später noch lebende Modelle von Figuren im *Armen Vetter* interviewen konnte, in dem alten Gasthaus unter dem Steilufer von Wittenbergen die uralte Wirtin Thinka aus dem *Armen Vetter* treffen, Geschichten von Barlach und dem „Schönen Emil“ hören und die Bestätigung von Jan Wiggers', des Wirts, trockenem Humor durch eine seiner „drolligen jungen Kökschen“ von damals: „Er ist je auch in dem Theaterstück drin ... Sie wissen woll ... Wir haben es später gelesen, ja, is'n büschen schwierig, allns versteh ich je nich.“

So wie Iver – „Iver bedeutet so viel wie Eifer“ – von seinem Autor und Seelenverwandten alles andere als unkritisch gesehen wird, so verbietet sich Barlach karikaturhafte Denunziation sogar innig gehaßten Pharisäertums. Wie er im *Selbsterzählten Leben* von einem philosophischen jungen Mann mit Bezug auf sich selbst schreibt: „auch ihm war es nicht erspart, im Vers das Aufblühen der eigenen Seele zu feiern“, und Iver im *Armen Vetter* von der Inkarnation deutscher Gasthausgemeinschaft, dem Tierarzt als Frau Venus, verspotten läßt: „Wollte er die Welt mit seinem heiligen Blute düngen – war sie ihm nicht gut genug?“ so zeichnet er Ivers Gegenspieler Siebenmark, in dem so gern die beispielhafte Borniertheit des Bourgeois gesehen wird, sogar auf den Lithographien differenziert, wie ein Vergleich der „Begegnung“- und „Frau Venus“-Szene mit dem verzweifelt sein hündisches Ich in Szene X äffenden Siebenmark zeigt. Barlach hat mit der Figur Siebenmarks lange vor [Hans Magnus Enzensbergers](#) *Kursbuch*-Kleinbürger-Selbstbezeichnung klargemacht, daß ein Siebenmark die Auchmöglichkeit eines Iver ist. (Eifern tun wir ja hauptsächlich gegen das, was uns gefährlich nahe ist.) Das unterstreicht auch der Vergleich mit dem *Seespeck*-Roman, in dem Seespeck alias Barlach alias Iver sich in einem Übersichhinaus erlebt, in einer Entrücktheit, „zu der das bißchen Eigen-Ich das bellende Hündchen abgab, das vor dem Unverständlichen seine tierischen Laute nicht unterdrücken konnte“. Im *Armen Vetter* ist es Siebenmark, der ein Übersichhinaus erlebt, allerdings unfreiwillig, sein „Eigen-Ich“ stellt alle Haare auf: „Willst du ran, willst du kuschen! Stillgehalten, Bestie! Wie heißt du noch? Siebenmark? Ich bring dich um, du Hund, du Ich!“

Ivers mutwilligen Herabsetzungen begegnet Siebenmark durchaus kontrolliert, wenn Iver auch schamlos seine Selbstverletzung ausnutzt, um seine Rücksichtslosigkeit zu bemänteln. Als er Siebenmark aber dort angreift, wo der sich im Verlaufe des Stückgeschehens selbst anzugreifen begonnen hat, trifft er die Substanz. Daß für Lena Isenbarn Liebe eine andere Dimension hat, ist Siebenmark durch die Veränderung klargeworden, die Iver bei ihr ausgelöst hat. Siebenmark reagiert darauf – Angriff, denkt er, ist die beste Verteidigung – mit einem Außerachtlassen aller Verpflichtungen, die seine berufliche und damit für ihn auch persönliche Geltung ausmachen. Aber er tut es mit einer demonstrativ-fatalistischen Toleranz gegenüber dem undinglichen Weltempfinden Lena Isenbarns, so daß gerade diese zur Schau getragene Souveränität ihm selbst am unübersehbarsten vor Augen führen muß, wie weit er davon entfernt ist, auf jene so ganz andere Welterfahrung, die keiner Zweckbeglaubigung und Zielversicherung bedarf, ernsthaft – das heißt, sich selbst zur Disposition stellend – eingehen zu können. Und er wird rasend über der Einsicht, daß Iver das

ebenso gut weiß wie Lena Isenbarn und ihn auch noch hochnimmt damit, daß ausgerechnet dieser [Desperado](#) ihm die Braut ausspannen könnte, wenn er nur Gelegenheit dazu hätte. Und er erschießt ihn, nochmal und nochmal, denn er weiß, daß es keine andere Genugtuung für ihn geben kann, weil keine andere Verbindung mit einer Frau ihm wenigstens die eine Genugtuung für sein Ahnen einer seine Möglichkeiten übersteigenden Liebesfähigkeit verschaffen könnte. Nicht ohne Selbstverleugnung hat er auch schon so viel investiert, daß er glaubt, nicht noch einmal von vorn anfangen zu können. Aber deshalb will er auch, verzweifelt-rigoros, Klarheit, Entscheidung, nichts Ungefährliches, Schwelendes, denn er spürt ohnehin, für Iver würde sich Lena entscheiden, wenn sie nur Zeit und Gelegenheit dazu hätte. Wider Erwarten ist der Revolver leer.

Dieser lebenswütige Rigorismus Siebenmarks, der umso heftiger zunimmt, je mehr seine Schwäche wächst, macht Iver erst bewußt, um welche kapitale Auseinandersetzung es hier geht. Wie Siebenmark hatte er um jeden Preis, trotz seiner Verletzung, den Dampfer erreichen wollen. Erst jetzt setzt er dem an aktives Entscheiden sich klammernden Siebenmark die Gelassenheit dessen entgegen, der nicht zurückschlagen muß. Iver erhält eine Lektion über die Ohnmacht der Macht des Handelns just in dem Augenblick, als er von seiner Fähigkeit, handelnd seinem Ungenügen an sich selbst ein Ende zu bereiten, ernüchert ist, und er entdeckt in dem Nichtwollenmüssen seine persönliche Freiheit. „Es muß ja nicht gelaufen sein ... Es gibt bloß noch hinauf, hinüber, trotz sich, über sich.“

Lena Isenbarn bietet Siebenmark als Lohn des Kampfes an, mit ihr zu schlafen, aber neben Ivers Leiche: „... es soll eben nichts mißverstanden werden ... Ich bin endlich zufrieden mit mir.“ Fräulein Isenbarn ist für Iver eine ganz andere als für Siebenmark. „So waren Seespecks Meta und Lorenzens zwei so verschiedene Personen, daß sie zu Vergleichen nicht zusammenzubringen waren.“ Lena Isenbarn hat Disposition für beide. Und Siebenmark versteht gut: „Einen Walkürenauftritt hast du gespielt ... Frau Siebenmark ... läßt sich in Siebenmark begraben, um in Iver aufzustehen.“ – „Du hast ja den Anteil daran, aber den Anfang, den laß ungeschoren, das ist mein Eigentum allein.“ Sie spürt, daß der Tatmensch Siebenmark gebrochen ist, daß er für die Zukunft weder ihr Gegenpol würde sein können noch ihr Vertrauter auf dem Weg einer Selbstverwirklichung gegen die Macht des Faktischen. „Ihr eigener hoher Sinn“, dem zu folgen sie sich entschlossen hat, wird ihre Zukunft nicht zuallererst in Beziehung auf einen Mann definieren.

Das Übersichhinaus muß nicht religiös verstanden werden, es ist das Herausfallen aus der Rolle, die zu spielen man sich genötigt sieht, das Verlassen der Überschaubarkeit, in die alle Ordnung hineinzwingt.

Während Seespecks Wedeler Jahre, verglichen mit demselben Lebensabschnitt seines Autors, eher bukolisch geschildert sind, fehlen Iver zwei Eigenschaften, die ihn gegenüber Barlach herabsetzen. Deshalb fällt es jeder Aufführung schwer, das Interesse an ihm bis zum Schluß nicht erlahmen zu lassen. Im *Selbsterzählten Leben* sagt Barlach über sein Leben in [Wedel](#): „Es war immer noch übervoll von Schwäche, Irren, Maßlosigkeit und Verlorengehen an alles durchsichtig Ungestaltbare, voll Ungegorenheit und doch immer lauterster Hingebung an strömendes Geschehen und schwankende Weile.“ Diese Schwäche hat auch Iver, dem Barlachs schwere Jahre in Berlin und das Bewußtsein eines Neubeginns in [Güstrow](#) ebenso wie dem Stück natürlich immer zuzurechnen sind. Aber Iver hat nicht, was man Barlachs Selbstbeschreibung in seiner Autobiographie oder im *Seespeck-Roman* selbstverständlich ergänzend hinzufügt: die Dimension des Ringens um die künstlerische Ausdrucksmöglichkeit.

Und Iver fehlt außerdem ein Movens, das seinem Original, Barlach, Antrieb war. Weiß Iver sich nur verzweifelt die Hälfte von was Besserem, sucht Barlach nach einer besseren Hälfte in Gestalt einer Frau. Friedrich Schult fand in einem Schreibheft folgende Niederschrift aus dem Jahre 1903: „Krank, mittellos und von Liebes-Notwendigkeit bedrängt; allen drei Übeln stehe ich ratlos gegenüber ... Seit Jahren kenne ich mehrere edle weibliche Wesen. Alle sind bis zu einem gewissen Grade ganz echt. Ich verehere jede einzelne. Soll ich eine wählen? Die das Anciennitätsrecht hat? Oder die Mittelste? Meine Schuld ist, daß ich nicht beschränkt genug bin: ich müßte an eine glauben können, an die andre aber nicht, und das ist unmöglich. Ich kann mit gutem Gewissen keine wählen – alle abwechselnd voller Überzeugung.“ Der *Seespeck*-Roman redet vielfältig auch über dieses Thema. Ivers Not aber scheint nur die Sehnsucht nach der Herausbildung seiner persönlichen Wahrheit zu sein. Und wenn auch zart und schamhaft das Verwandtschaftliche zwischen Lena Isenbarn und Hans Iver von Anfang an zu korrespondieren beginnt, wenn das Drama sich auch wie ein Kampf zwischen zwei Rivalen entwickelt, hat Iver von seinem Text her doch keine Möglichkeit, sich als Mann, der eine Frau begehrt, zu zeigen, und wenn der Regisseur sie ihm szenisch einräumt, schwächt er die Figur, denn warum sollte sie sich umbringen, wenn sie den Nebenbuhler der Frau wegen besiegt hätte? Eindeutigkeit macht effektvollere Theaterstücke. Aber Barlachs Stücke sperren sich gegen jede Form von Vereinfachung. Sie zeigen die Widersprüchlichkeit menschlicher Existenz in der Gier nach irdischem Wohlbehagen und zwanghafter Sehnsucht nach transzendentelem Sinn. Barlachs Grundempfinden, daß der Mensch nicht ist, sondern wird, steht jeder Darstellung mit dem Charakter des So-und-nicht-anders entgegen.

Am liebsten sähe Barlach auch dieses Stück als Komödie aufgeführt. Hans Bauer hat es 1970 in Darmstadt versucht und kam damit weit. 1977 war *Der Arme Vetter* in Basel, Frankfurt und Köln zu sehen, inszeniert von [Adolf Dresen](#), [Frank-Patrick Steckel](#) und [Roberto Ciulli](#). Gemeinsamer Ansatz war ein so bisher in das Stück nicht eingebrachtes historisches Bewußtsein. Gegenüber den 17 Inszenierungen bis 1930 machte [Hans Lietzau](#) 1956 mit [Wolfgang Borchert](#), [Walter Franck](#) und Helga Roloff in Berlin überhaupt erst wieder mit dem Stück bekannt. Im selben Jahr erschien als Band I des *Dichterischen Werks* der von Friedrich Droß und Klaus Lazarowicz herausgegebene Dramenband, während die Briefe erst 1969 ediert waren. Die übrigen drei Aufführungen in Oldenburg, Rostock und Lübeck, vor Bauers Darmstädter Inszenierung 1970, wurden ebenso lobend anerkannt wie mit den üblichen Einordnungen à la „Gottsucher“ und „Backsteinmystiker“ gleich wieder unschädlich gemacht. Die bisher letzte Aufführung, von Michael Gruner inszeniert, war 1980/81 in Hamburg zu sehen.

Die verschiedenen zur selben Zeit entwickelten Deutungen des *Armen Vetter* 1977 haben gezeigt, welche szenische Energie in Barlachs Drama steckt, welche Uner-schöpflichkeiten einer [Comédie humaine](#) bis in die Nebenfiguren, die das Leid anderer persönlich nehmen oder sich zynisch ins Nichthandelnmüssen zurückziehen oder die wie die Trolle „sich selbst genug“ sind. Diese Inszenierungen ließen hoffen, daß kontinuierliche Beschäftigung mit seinem Werk auf der Bühne den immer noch wenig bekannten Dramatiker Barlach mehr und mehr erschließen wird. Für die Präsenz und Nachlesbarkeit des dramatischen Werkes auch in Einzelausgaben soll diese Taschenbuchausgabe in acht Bänden sorgen.

(*Helmar Harald Fischer, Vorwort zu Ernst Barlach, Dramen: Der Arme Vetter. Mit 20 Zeichnungen von Ernst Barlach, München: Piper 1987, S. 7-15.*)

Hannelore Dudek 1995

Das Drama, früher auch „Osterleute“ betitelt, beginnt mit dem Gespräch zwischen den Verlobten Siebenmark und Lena Isenbarn während eines Osterspazierganges. Sie haben voneinander gänzlich verschiedene Sichtweisen. Siebenmark ist glücklich darüber, daß Lena Isenbarn in ihm sich wiederfinden möchte. Sie ist darüber verstimmt, in späteren Szenen wird sie darüber reden. Die Begegnung mit Hans Iver verläuft für das Paar befremdlich. Zwar fragt Iver nach dem Weg, doch wendet er sich mit einer für die beiden unverständlichen Bemerkung in die falsche Richtung.

Hans Iver und Voss, der ehemalige Schulmeister, dem die Jugend zum Verhängnis wurde, führen Gespräche, in denen jeder nur sich selbst versteht. Voss äußert, daß er sich für das Wohl Hans Ivers verantwortlich fühlt, der sich an der Elbe zu erschießen versuchte.

Engholm, der immer an seinen Sohn denkt, Frau Keferstein, die sich einen vergnüglichen Osterspaziergang mit fremden Herren erhofft, Bolz, der diesem Wunsche gern nachkommt und dabei von Geistern dieser Gegenwart spricht, sie alle werden nach dem Unglück Hans Ivers im Gasthaus zusammentreffen.

Der Verletzte wird in das nahe gelegene Gasthaus gebracht und ist zunächst nur zu hören, während sich die anderen in wechselnden Gesprächen austauschen. Es wird immer deutlicher, daß jeder nur in seiner Welt lebt.

Siebenmark will sich trotz des Unglücks nicht in seinen Plänen hindern lassen, nach Hamburg zurückzukehren. Seine Geschäfte fordern ein schnelles Heimkommen. Lena Isenbarn wird im Verlaufe dieses schicksalhaften Abends klar, daß sie mit Siebenmark nichts gemein hat. Siebenmark dagegen glaubt, daß eine finanzielle Unterstützung des Hauses Iver seine Braut wieder günstiger stimmen würde.

Beide bleiben im Gasthaus, nachdem der Rest der Gäste sich auf den Heimweg machte, da der erwartete Dampfer nicht mehr zu kommen schien. Alle Gespräche erweitern die Kluft zwischen ihnen.

Iver, dem es besserzugehen scheint, rückt noch einmal in den Mittelpunkt des Geschehens. Sein Gespräch mit Siebenmark läßt Lena Isenbarn erkennen, daß sie wie Iver empfindet und deshalb mit Siebenmark brechen muß.

Mit der Ankunft des verspäteten Schiffes, von dem hungrige und verfrorene Menschen kommen, ändert sich die Situation. Es herrscht eine laute Betriebsamkeit. Vor allem durch einen verkleideten Herrn – Frau Venus – wird auf Kosten der Anwesenden und besonders des Hans Iver die Unterhaltung aller betrieben. Die Puppe des „schönen Emil“ spielt dabei eine wichtige Rolle. In dieser lauten, lärmenden, ausgelassenen Umgebung finden Hans Iver und Lena Isenbarn zueinander.

Siebenmark merkt, daß seine Braut ihm entgleitet.

Die Auseinandersetzung mit Iver, der schließlich doch Selbstmord verübt, führt auf das am Anfang des Dramas sich anbahnende Ende zu.

Lena fühlt sich mit Iver eins, sie folgt fortan ihrer eigenen Lebensvorstellung.

(Hannelore Dudek, 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, S. 6-8.)

Andrea Fromm 2007

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

Unter ihnen ist Hans Iver, der beschlossen hat, sich an diesem symbolischen Tag umzubringen. Seine Situation ist hoffnungslos, da es unmöglich ist, dem Dualismus der menschlichen Existenz zu entfliehen, denn sein niederes, irdisches und materielles Dasein steht einem geistig-spirituellen Ideal im Wege. Im Freitod und der Erlösung von der physischen Existenz sieht er den einzigen Weg zu einem göttlich-geistigen Dasein zu gelangen. In seinem geistigen Streben empfindet er sich als Außenseiter, da alle anderen nur mit der Befriedigung der profan-materiellen Bedürfnisse beschäftigt sind.

Paul Siebenmark, der mit seiner Verlobten Lena Isenbarn unterwegs ist, ist von dieser Sorte: Als karrierebewusster Geschäftsmann ist ihm nichts wichtiger als Geld, Karriere und ein unbeschädigtes Image. Zwischenmenschliche Beziehungen werden mit Geld geregelt. Als alle drei zusammentreffen, erkennen Iver und Frl. Isenbarn ihre verwandten Seelen. Denn auch sie, die sich in einer Aufbruchsstimmung befindet, stellt gegebene gesellschaftliche Normen in Frage und steht im Konflikt mit Siebenmarks Zweckorientiertheit.

Nachdem Iver, der mit einem Revolver unterwegs ist, nach einem misslungenen Suizidversuch angeschossen in das nahegelegene Wirtshaus getragen wird, wird ihre Hingezogenheit zueinander deutlich. Frl. Isenbarn stellt sich auf die Seite Ivers, als dieser in der Wirtsstube zum Gespött von Ausflüglern wird, die soeben mit dem Schiff angekommen sind. In deren Mittelpunkt steht Frau Venus, der verkleidete Tierarzt Bönhaase, Symbol für Dekadenz, Triebhaftigkeit und Frivolität. Iver wird gezwungen an obszönen Späßen teilzunehmen. Dabei ist er der Doppeldeutigkeit der Gesellschaft und der Frau Venus ausgeliefert.

Durch die religiösen und biblischen Anspielungen gerät Iver in die Rolle des österlichen Opferlamms. Als sie Ivers Abschiedsbrief vorliest, zeigt sich ihr Unverständnis, welches gleichzeitig als das Unverständnis der Gesellschaft zu werten ist.

Nachdem Iver seinen Verletzungen erlegen ist, die er sich beim Suizidversuch zugefügt hat, wendet sich Lena Isenbarn von Siebenmark ab, der nichts mehr als Spott und Skandal fürchtet. Sie identifiziert sich mit dem toten Iver und will als „Magd eines hohen Herrn“ Erneuerung in einem spirituell-geistigen Lebensentwurf finden.

(Andrea Fromm, Materialsammlung, in: Barlach auf der Bühne, Hamburg/Güstrow 2007, S. 221 f.)

Wolfgang Tarnowski 2007

„Werden“ als geheimnisvolles und unspektakuläres Walten Gottes im und mit dem Menschen – diese mystische Erfahrung stand schließlich so sehr im Zentrum von Barlachs Gottesdenken, daß er ihm zwei seiner gedankentiefsten und szenisch eindrucksvollsten Theaterstücke gewidmet hat: die Dramen „Der arme Vetter“ und „Der blaue Boll“. In beiden Stücken erheben sich die beiden Hauptpersonen, beunruhigt und inspiriert durch außergewöhnliche Begegnungen, von niederen zu höheren Bewußtseinsstufen. Dabei erkennen sie im „Über-sich-Hinauskommen“ die sanfte aber

unerbittliche göttliche Gewalt, das Muß ihrer Verwandlung, und sie begreifen, daß darin der Sinn ihres Daseins liegt. Und so geben sie schließlich dem Unausweichlichen ihre Zustimmung, machen sie ihr Muß zu ihrem Wollen. Oder anders ausgedrückt: Sie begreifen, daß ihre Freiheit vor ihrem verborgenen Gott in der vertrauensvollen Zustimmung zu der ihnen auferlegten Verwandlung, zu ihrem „Werden“ liegt, zu dem dieser Gott sie unmerklich hindrängt.

Dabei ist „Der arme Vetter“ im Hinblick auf das Thema „Werden“ eher ein Vorbereitungstext. Ursprünglich hatte Barlach dem Stück den Titel „Die Osterleute“ geben wollen. Der Schwerpunkt sollte also auf der „Auferstehung“, d.h. auf der inneren Erneuerung der Hauptfiguren, auf ihrem „Werden“ liegen. Im Laufe der Arbeit aber veränderte sich das Konzept: Durch die breitere und eingehendere Charakteristik der männlichen Hauptperson, des „Gotteseifers“ Iver (Iver heißt ja: Eifer!) standen nun zwei Aussagen gleichgewichtig nebeneinander.

Die erste dieser beiden Aussagen lautet: Der Mensch ist ein – wenn auch weitläufiger und in seiner Ausstattung armseliger – Verwandter, eben ein „armer Vetter“, seines unergründlichen Gottes, der, wie es an zentraler Stelle des Textes heißt, ihm „*wie ein Lichtstrahl oder ein Funke [...] einverleibt*“ ist. Das mache ihn – so weiter – „*für immer heil*“, so daß er „*auch in tiefster Not nicht verzeifeln*“ könne und sicher sein dürfe: „*nie wird es in ihm ganz finster*“. Doch Iver, im Drama der Verkünder solcher Grundwahrheit, vermag dieser seiner tröstlichen Erkenntnis selbst nicht zu entsprechen. Die Gottesehnsucht und -ungeduld macht ihm das Ausharren in der eigenen, armseligen Existenz unerträglich, und so wandert er, allein und verbittert, am Ostermorgen in die Heide bei Wittenbergen, richtet den Revolver auf sich und verletzt sich so schwer, daß er noch in derselben Nacht stirbt, nachdem er seinem tiefsitzenden Ekel, seinem Überdruß und seiner Verachtung für diese triviale Welt, in der seine eigene Gottes Wahrheit so wenig gilt, bitteren Ausdruck verliehen hat.

Ivers Verzweifelungstat und leidenschaftliche Worte setzen in der anderen Hauptperson des Dramas, Fräulein Isenbarn, einen Strom heftiger Emotionen frei. Auch sie befindet sich zu Beginn des Stücks mit ihrem Verlobten, einem Hamburger Geschäftsmann, auf einem Osterspaziergang in der Wittenbergener Heide, bei dem sie die kommenden Erschütterungen und Veränderungen des eigenen Lebens schon eingangs vorausahnt: „*Mir kommt es vor, wie schon oft – aber heute ganz anders, als ob es in meine Seele aus vielen Weiten zusammenströmte, als ob etwas Glänzendes, Mächtiges, das sich verloren hatte, sich wieder heranfindet, als ob altes Fremdes wieder ganz jung bekannt wird. Wirklich, als ob man auferstünde!*“ Als sie wenig später Zeugin von Ivers Selbstmordversuch wird, erschüttert sie das Ereignis tief und macht ihr die eigene Gottesehnsucht schmerzlich bewußt. Doch zugleich lehnt sie Ivers Konsequenz, die Flucht aus dem Leben, entschieden ab: „*Kann das Leben so zur Krankheit werden, daß man dagegen wütet? Wie? Und macht es nur schlimmer damit? Nein! Nein! Nein, es kann nicht, es darf nicht [...]*“. Vielmehr – das wird ihr zunehmend klar – muß der Mensch als „*Vetter eines hohen Herrn*“ dessen geheimnisvollem Drängen Rechnung tragen und seinen eigenen Weg suchen, einen Weg, der ihm zu- und angemessen ist, den Weg des „*Werdens*“: „*Muß man ins Grab, um fort zu sein? Nein, es gibt Anfang und Ende gemischt, verklammert. [...] Man ist ganz ins Selbstverständliche getaucht in dem Neuen, aber nun muß man sehen lernen, kriechen, gehen und danach all das andere.*“

Und so gipfelt die Geschichte in einer entschlossenen Lebenswende: Fräulein Isenbarn verläßt ihren ganz dem Alltäglichen und Vordergründigen verhafteten Bräutigam, bricht mit ihren bürgerlichen Traditionen und geht fort, um einen Weg einzuschlagen, auf dem sie, mitten im Leben, durch ein sinnerfülltes Tun wie selbstverständlich und gänzlich unspektakulär zur „*Magd eines hohen Herrn*“ zu werden ge-

denkt – eine gottzugewandte Existenz, die ein Mitspieler auf die Kurzformel bringt: „[...] *ihr Kloster ist die Welt, ihr Leben als Gleichnis.*“

Mit dieser programmatischen Aussage endet Barlachs Drama. Wie das Leben der Protagonistin sich fortan gestalten und wie es sie auf ihrem Weg des „Werdens“ weiter verändern wird, davon sagt der Text nichts. „Der arme Vetter“ ist somit ein Aufruf zum Mut innerer Erneuerung. Seine Botschaft lautet: Sterbt nicht in eurem Alltag! Bedenkt, daß ihr „Vettern“ eines unbegreiflichen Gottes seid! Dieses Bewußtsein muß den Gang eures Lebens von innen her durchleuchten! Aus ihm sollen wir Menschen die Kraft beziehen, aus der wir handeln müssen, auch wenn wir über unsere im Drama thematisierte „*höhere Abkunft*“ und über die Maximen unseres daraus resultierenden Handelns keine letzte Gewißheit haben können.

Der „Arme Vetter“ ist also, wie schon gesagt, ein Vorbereitungstext, der begründet, warum der Mensch zu ständigem Wandel bereit sein muß, entsprechend den immer neuen Notwendigkeiten, Einsichten und Möglichkeiten jedes Lebens. Man könnte auch sagen: „Der arme Vetter“ beschreibt den existentiellen Quellgrund des „Werdens“. Und er gibt – in der Figur Fräulein Isenbarns – die Richtung dieses Werdens an: hinauf, über sich hinaus. „*Ich habe oft behauptet*“, so Barlach im Februar 1930 in dem schon zitierten Brief an den Hamburger Studienrat und Schriftsteller Arthur Kracke, „*das größte Glück sei das Über-sich-Herauskommen, das momentane Eingehen in ein Übergeordnetes. Jeder fühlt das gelegentlich. Gib dem Menschen einen hohen Begriff (von sich), so ist er erlöst [...] von dem Leiden an sich selbst, seiner begrenzten Persönlichkeit.*“

(Wolfgang Tarnowski, „*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, S. 72-75.)

Stimmen der Kritik

Nicht [Erich Ziegel](#), nicht [Leopold Jeßner](#), die die ersten Regisseure für Barlach waren, haben seine schweren Phantasien auf der Bühne nachwirkend abgebildet, sondern [Jürgen Fehling](#). Fehling und Barlach: der Lübecker und der Güstrower: das war eine spontane Verwandtschaft von der Landschaft her. In Barlach fand Fehling seinen Autor, Fehling hatte das Verständnis für das Halbdunkel, die magischen Vorgänge, für die harte und klare Wahrheit von Barlachs Figuren und die Einmaligkeit seiner Rollen. Fehling hat das Prinzip seiner Regie einmal so definiert: „Ich hole aus dem von sich selbst noch nicht erkannten [...] Schauspieler M. mit allen seinen Zufälligkeiten [...] die ewige Persönlichkeit M heraus. Dasselbe versuche ich an der Rolle. Ich enthülle ihre Einmaligkeit, ihre Unverlierbarkeit im Reiche der geistigen Schöpfung.“ Diese Sätze wirken, als seien sie Ergebnisse aus seinen drei Barlach-Inszenierungen. Fehling wollte nicht entscheiden, wer von den Dramatikern nach [Wedekind](#) der größere sei: die [Lasker-Schüler](#) oder Barlach. Beide aber waren Autoren, die Fehling zu seinen vollendetsten Inszenierungen anspornten. Er nannte den „Armen Vetter“ die beste seiner Barlach-Inszenierungen, obwohl die Theaterkritiker den „Blauen Boll“ (1930) dafür ausgaben. Fehling traf in dieser Inszenierung auf den Schauspieler, der seiner Vorstellung von Menschendarstellung mit den Jahren am besten entsprach: ein Mann mit einem starken Körper, ein Stück Natur, der Ahnungen beschreiben, der Gesichte haben und die Seele leuchten lassen konnte: [Heinrich George](#). Von hier ab verbinden sich beider Wege. George sagte später: „Mich schmiß die erste Begegnung mit ihm zehn Jahre in meiner Entwicklung voraus.“ Für Fehling begann nun (nach dem „[Käthchen von Heilbronn](#)“) sein Ruhm als Regisseur über Berlin hinaus zu dringen. War er ein „Eroberer“ Barlachs? [Erich Ziegel](#) war Fehling vorausgegangen. Er hatte als erster mit dem „Armen Vetter“ ein Stück Barlachs auf die Bühne gebracht ([Hamburger Kammerstücke](#), 20.3.1919). Arthur Sakheim rühmte an Ziegels Inszenierung die „Hingabe an das Ahnungsvolle, Phantastische, In-sich-Gekehrte, Uranfängliche“ (Frankfurter Zeitung, 28.3.1919), und H. W. Fischer resümierte in der „Vossischen Zeitung“ vom 26. März 1919: „Der Erfolg blieb geteilt. Dieses Werk gehört unstreitig zu denen, die erst erobert werden müssen; aber es ist ganz gewiß eins, dessen Eroberung lohnt.“ Fehlings Inszenierung war eine Eroberung: aber eine, die kaum nachvollzogen werden kann. – Die Kapitulation vieler Kritiker vor Barlachs Stücken in Hamburg wie in Berlin deutete nicht nur auf das Fehlen von Maßstäben, sondern auf eine grundsätzliche Verschlossenheit. Für Fehling war Barlachs Welt weit geöffnet. – Für [Ihering](#) wurde Barlach – nach [Brecht](#) – der Autor, für den er sich am stärksten engagierte. [Siegfried Jacobsohn](#) schrieb in der „Weltbühne“ über diese Aufführung: „Es werden einem Schauer übers Gebein gejagt. ... Ein tiefbeglückender Abend“ (Weltbühne 1923 I, S. 641).

([Günther Rühle](#), *Ernst Barlach, Der arme Vetter. Staatliches Schauspielhaus Berlin, 23. Mai 1923, Regie Jürgen Fehling*; in: ders., *Theater für die Republik 1917-1933 im Spiegel der Kritik*, Frankfurt: S. Fischer 1967, S. 453-454)

Arthur Sakheim 1919

Das höchst innerliche, überzeugende, spontane, bisweilen rauhe und täppische Werk Barlachs („Der arme Vetter“) heischt ehrliche, aufgemunterte, konzentrierte Aufmerksamkeit. Es ist kein tumultuarisch erregtes tolles Maskenspiel nur; es kommt aus dem unberedten Chaos, daher, wo tolpatschige Nacht und uferlos lebendiges Grauen herrschen, – und drängt vorstürzend ans Licht. Es beizt mit spitziger Häkelei die Empfänglichkeit des Zuschauers, bereitet ihr abenteuerliche Fahrten, absonderliche Lebensstunden, packt das Leben bei den Hörnern, greift großzügig ins Gewissen. Man lerne, in das Naturhafte, Unheimliche, Durchglühte, Urplötzliche dieses Gesichtsausdrucks, in die warmfühlige, streitbare Gedankenfülle, in die minder ausgewogene und polierte als muskulös veristische Dichterprosa zu schauen. Ich habe, tief betroffen, viel Schönes und Wahres darin gefunden. Was dem rationalistischen Weltbild vielleicht monströses, formloses Gewirre scheint, nicht ganz gelenksichere Vertrautheit mit den ehrenfesten, überheblichen Erfordernissen der Bühne, verwilderte Ökonomie des Dramas, ist für mein Gefühl emporgerichtete, baumstarke Üppigkeit. Ein paar Szenen, wie die nächtliche Auseinandersetzung zwischen Iver und Siebenmark am Strom, wie die gespenstisch-barocke Frau-Venus-Szene, wirken schlechthin riesenwüchsig und rühren an das Wesen der Dinge. Barlachs Versonnenheit, Kult der Wahrheit, höhnische Schnurren, hinreißende Tiefsinnigkeiten, Wagnisse, Totenwirbeltänze, magisches Schnitzwerk, wilde Formen leben nicht für Hans Jedermann und jedes herzige Fräulein, erschließen sich nicht ebenso leicht wie die bierehrlichen Schalkhaftigkeiten des gemeinen Theaters. Aber er ist ein eindringlicher, unstillbarer Aufwühler und Förderer, – und die hohen Herren [Jean Paul](#), [E.T.A. Hoffmann](#), [Dostojewski](#), [Hamsun](#) brauchen sich des armen Veters nicht zu schämen. [Erich Ziegel](#) hatte die Dichtung ganz ohne ästhetische Theorie und strapaziöse Großtuerei, mit pulsierender Hingabe an das Ahnungsvolle, Phantastische, in sich Gekehrte, Uranfängliche inszeniert. Durch saumselige Methoden und feurige Zungen schufen sein Künstlertum und seine aufzüchtende Lehrmeisterschaft Szenen und darstellerische Gestaltungen von erlesener sachlicher Vollständigkeit und Intensität. Den Hans Iver spielte Herr Hadank lauter und feinfühlig, nachtwanderlich sicher, erstaunlich, bedeutsam. Den ersten Widerpart dieses blonden [Savonarola](#), Siebenmark, agierte Herr Bobrik mit zuverlässigster Feinheit und heiß hantierender Entfaltung seiner darstellerischen Kräfte. Die Isenbarn Fräulein Reglers, gehalten und schön, im Konkreten verankert und doch fast schüchtern und schämig. Als Dame Keferstein, die das Vergnügen liebt, schwelgte Fräulein Kündinger ergötzlich. Nicht vergessen sei der glänzend durchkomponierte „Chor der Rache“. Das Publikum verhätschelte das Werk nicht gerade mit betulicher Zustimmung; aber es gab doch des wohlgemeinten Beifalls genug. Der Erfolg ist – ein großes Hoffen, ein Stück Erfüllung.

(Arthur Sakheim, 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. 124-126.)

Bernhard Diebold 1921

Typus solcher Dekadenz ist Ernst Barlachs, des hervorragenden Bildhauers, „Der arme Vetter“; eine matte Melancholie vom ewigen Selbstmörder, der als [Sorges](#) „Bettler“-Typus Liebe sucht, aber mit unreifer Arroganz nur fordert, räsioniert und kritisiert, ohne selber wahrhaft von Liebe und Verzeihung für die Menschheit etwas zu wissen. Diese „Armen Vettern“ aus [Bitterlichs](#) schwacher Sippe sind unerträglich. Stecken noch tief im Sumpf der [Strindbergschen](#) Liebes-Trägheit des Ichs. ([Bernhard Diebold](#), *Anarchie im Drama*, Frankfurt: Frankfurter Verlags-Anstalt 1921, S. 302.)

Paul Fechter 1923

[...] Ich will versuchen, ein Bild vom Wesen dieser Dichtung zu geben: denn das Werk ist in einem sehr reinen Wortsinn [Dichtung](#), nämlich Formulierung der persönlichen Auseinandersetzung mit der Welt. In zwölf Bildern zieht ein Ostertag vorüber, am Ufer der Elbe unterhalb Hamburgs. Ein Brautpaar, Herr Siebenmark und Fräulein Isenbarn, sind ins Freie gewandert: sie genießen den Tag – sie strahlend, gelöst, ganz Gefühl, er männlich, mit der Uhr in der Hand, einen Tag auf Urlaub. Draußen kreuzt ihren Weg Hans Iver, ein junger Mensch, aus dem bürgerlichen Leben herausgefallen von einer halb wirklichen, halb von ihm selbst übersteigerten Schuld gepeinigt, ein Schiffbrüchiger, den schließlich ein halber Zufall dazu bringt, die Pistole gegen die eigene Brust zu richten. Man bringt ihn verwundet ins Wirtshaus; das Brautpaar, alle möglichen anderen Gäste finden sich auch dort ein, auf den Dampfer wartend, der sie heimbringen soll – und nun greift dieses fremde Schicksal plötzlich in das bisherige Gefüge der Beziehungen zwischen Herrn Siebenmark und Fräulein Isenbarn ein. Vor diesem armen, vom Leben halb zerbrochenen Menschen, der seinem Wesen, seiner Seele folgt, erkennt das Mädchen, wohin sie wirklich gehört, wo ihre Sehnsucht zu Hause ist – und dem bürgerlichen Mann, der nur Mann ist, dämmernt seine Unzulänglichkeit gegenüber der Frau auf. Er ringt mit sich, macht alle möglichen Versuche, auch in sich das Wesentliche, das Menschliche im Sinn der Frau heraufzuholen: er bekämpft den bloßen Mann in sich – und bleibt doch Mann und Bürger. Er ringt mit dem andern und mit sich, schlägt ihn und sich – und bleibt doch, der er war, Trieb, Körper, irdische Vernunft, nichts weiter. Der andere, verhöhnt von den Gästen, geprügelt von dem Stärkeren, bleibt Sieger – und stirbt. Das Mädchen aber, das kaum drei Worte mit ihm gesprochen hat, löst sich von dem Starken, Irdischen, Gewöhnlichen – und verbindet sich dem Toten, weil er und sie im Innersten von Anbeginn zusammengehörten.

Das zieht in einer lockeren Szenenfolge vorüber – umrahmt von Bildern und Gestalten des bürgerlichen Lebens, umspielt von Barlachs norddeutsch skurrilem Humor. Da sind Schiffer und Zollwächter, Kapitän und Wirt, Frau Keferstein, die am Sonntag auf bedenkenlose Abenteuer ausgeht, und der alte Engholm, der sich draußen die Sorge um sein krankes Kind verlaufen soll. Inmitten dieser halb behaglichen, halb unheimlichen, halb lächerlichen und halb gespenstischen Welt aber wird die Auseinandersetzung zwischen den drei Hauptgestalten ganz von selbst immer überwirklicher; sie löst sich unmerklich aus der Realität und gleitet in die Seele des Dichters zurück, wird Selbstgespräch, Dialog zwischen den Kräften des männlichen Ich – über das alte Thema der Liebe. Siebenmark ist nicht mehr nur der bürgerliche Mensch, der der Frau mit der Überheblichkeit und Selbstsicherheit der sogenannten Vernünftigkeit gegenübertritt: in ihm verdichtet sich, was im Mann an allzu Irdischem, Primitivem, an Trieb und eingeborener Rohheit dem tiefsten Suchen der Frau, sofern sie

eine Seele hat, gegenübersteht. Er ist all das im Mann, was anders ist als die Frau, all das, was wohl ahnt und zuweilen näher zu kommen versucht, aber immer wieder sich auflehnt gegen die Empfängnis im Seelischen, die von der Frau zu ihm kommt und, als gegen das eingeborene Haben- und Herrschenwollen gerichtet, abgelehnt wird. Der andere aber ist das, was Siebenmark vergeblich sucht, das, was erst die alten Seelen bekommen – das Wissen um das Wesen der Frauen, das Nahekommen und Ergreifen von innen her. In ihm ist erfüllt, wogegen sich der andere wehrt, obwohl er es ersehnt: in diesen beiden Gestalten stehen die beiden Pole der männlichen Art – Wesen und Sehnsucht, Anfang und Ziel sichtbar auseinandergetreten – sich gegenüber. Und die Frau zwischen ihnen neigt sich dem, dem sie sich allein schicksalhaft verbunden zu fühlen vermag – weil sie ein Leben lang nur durch ihn gebunden zu werden vermag.

Die Diskussion dieses alten Themas vom [Eros](#) und vom Sexus ist wohl der innerste Sinn des Dramas. Barlach hat sich nicht auf seine Herausarbeitung beschränkt: er hat mit Breite und Bosheit allerhand Lebensbilder und Lebenszüge herumgestellt, ist auch zuweilen wieder aus dem Inneren ins Äußere zurückgeglitten. Aber in den Szenen, die sich um diese Auseinandersetzung drehen, gibt er nur Wesentliches. In den Volksszenen, wenn man so sagen darf, horcht er zuweilen mit Spott, zuweilen voll Haß auf die Menschen und was sie sagen: in den andern spricht er rein aus sich. Gestaltet mit ganz Unmittelbarem, Erlebtem, ohne literarische Zutaten. Und gibt namentlich im ersten Teil damit ganz starke Wirkungen, weil er das Seelische nie direkt ausspricht, sondern nur seine Tatsächlichkeit an einem Bild, einem vielleicht ganz abgelegenen Wort aufzeigt. Nur einmal versucht er direkt zu berichten, in der Szene, da der verwundete Selbstmörder seine Schuld bekennt, und da verblasst die Wirkung. Vielleicht hat Barlach das auch empfunden – weil er den Jüngling später selbst sein Bekenntnis halb zurücknehmen läßt. Man kann dies Zurücknehmen mit Scham, sogar mit Rücksicht auf das Mädchen motivieren: es bleibt eine leise Unsicherheit, und von ferne überlegt man sogar ein bißchen, ob Barlach am Ende selbst nicht recht an das Reich seines „armen Vettters“ glaubt. Die Möglichkeit eines inneren Knicks liegt hier jedenfalls vor.

Technisch genommen leidet das Drama an seiner Länge. Über vier Stunden hält man kein Publikum fest, zumal die zweite Hälfte nur Abstieg, Ausklang der inneren Diskussion ohne Erholung im Irdischen ist. Dazu bleiben die Menschen auch zu sehr im Zeichnerischen stecken, ohne plastisch, dreidimensional zu werden – und dazu fehlt vor allem, besonders in der zweiten Hälfte, die Spannung, nicht nur im äußeren, sondern auch im innern Sinne. Das Interesse an dem Dramatiker Barlach hält mit dem an den Menschen nicht ganz Schritt, wobei allerdings zu sagen ist, daß hier wie überall der Mensch erheblich wichtiger ist.

Der Regisseur des Abends, Herr [Fehling](#), hatte ausgezeichnete Arbeit geleistet. Er hatte durch Herrn [Rochus Gliese](#) auf graublau gestimmte Prospekte malen lassen – die landschaftlichen perspektivisch etwas im alten Stil und als Szenen etwas leer, die Innenräume von starker Stimmungskraft –, und er hatte die einzelnen Auftritte ganz auf eine Mischung von Realität und Spukhaftigkeit, von Traum und Wirklichkeit gestimmt, die sehr stark wirkte. Die Szenen im Oberstock des Wirtshauses, dann die Verspottung Ivers durch die Dampfergäste waren beste Fehlingsche Regiearbeit und ebenso die Stimmung der Schlußbilder. Vergriffen waren für mein Gefühl die Szenen im zweiten Teil zwischen Iver und Siebenmark, mit dem dauernden Spazierrennen im Galopp: das Gewaltsame übertönte hier das Richtige. Ausgezeichnet waren die Einordnung aller Nebengestalten in das Ganze: auch die Gestaltungsenergien der einzelnen Schauspieler schienen auf den gleichen Grad gebracht, so daß alles nur Schatten und Umwelt war.

Siebenmark war Herr [George](#). Er brachte im ersten Teil starke Wirkungen, sprach wie aus eigener Erfahrung heraus. Im zweiten wurde er zuweilen laut, statt stark – wobei man allerdings die Hemmungen des Textes (wie die sehr schwierige Hundeszene) in Rechnung ziehen muß. Sein Gegenspieler Iver, Herr Kaiser. Sehr diskret und anständig, wenn auch im Gefühl zuweilen ein bißchen blaß, mehr Klang als Leben, was gerade für diese Rolle etwas gefährlich ist. Zwischen beiden Frau Hofer, schlank, blond, mit Gefühl – mit Bewegungen wie von [Hodlerschen](#) Bildern. Den dritten männlichen Seelenbestandteil, den Zyniker Voß, machte Herr [Legal](#) – und der Zuhörer stellte wieder einmal fast verwundert fest, wie weit im heutigen Menschen alle einzelnen seelischen Energien selbständig auseinander getreten sind. Es ist hohe Zeit, daß ein neuer „Faust“ geschrieben wird.

Am Schluß gab es starken Beifall, aber auch einiges Zischen. Es hatte von 7 bis 11 Uhr gedauert – aber dafür hatte man auch wieder einmal ein Stück Dichtung erlebt. Und da soll auch ein normales Theaterpublikum nicht zischen.

([Paul Fechter](#), *Deutsche Allgemeine Zeitung*, Berlin, 24.5.1923; abgedruckt in: [Günther Rühle](#), *Theater für die Republik 1917-1933 im Spiegel der Kritik*, Frankfurt: S. Fischer 1967, S. 454-456)

Alfred Klaar 1923

Das [Staatstheater](#), das sich unter der eigenwilligen Leitung von heute so spröde gegen unsere lebenden Dramatiker verhält, erschloß sich gestern zum zweiten Male einem Nichtdramatiker, dem bildenden Künstler [Ernst Barlach](#); auf sein von der Szene verschwundenes, aber noch unvergessenes Drama dunklen Angedenkens „Die echten Sedemunds“ folgte die in noch tieferes Dunkel getauchte Bilderfolge „Der arme Vetter“, die von 7 bis nach 11 Uhr nachts schattenhaft an uns vorüberzog und von einem verwunderten Publikum ebensoviel Geduld wie Aufmerksamkeit verlangte. Wenn ich den Autor dieser phantastischen Dialogskizzen, die in ihrem malerischen Rahmen einen gewissen Stimmungszauber ausüben, ohne jemals die Teilnahme der Gemüter zu erwecken, kurzweg einen Nichtdramatiker nenne, so geschieht es nicht, weil ihr Autor auf einem anderen Boden sich den Ruhm des Künstlers erwarb, sondern weil er das Recht dieses Bodens auf die Szene mitbringt und trotzig gegen das Gesetz der Bühne behauptet. Nicht im Nacheinander, nicht in einer Folge von motivierten, gesteigerten und gelösten Vorgängen, die uns fesseln und mit sich ziehen, sondern im Nebeneinander von Gruppenbildern, die uns eine einmal geschaffene Lage von verschiedenen Seiten zeigen, wirkt sich der phantastische Drang in dem „Armen Vetter“ aus. Ein Maler, ein Bildner, ein mit Ausnahmeorganen begabter Beauscher von Menschen und Landschaften hat da das Erlebnis einer schaurigen Nacht in allen Zuckungen des Stimmungswechsels festgehalten und füllt die Bühne dramatisch sorglos mit den Skizzen seiner Künstlermappe. Ausbreitend, nicht vorschreitend, entfaltend, nicht entwickelnd. Die Sinne werden gereizt, der Sinn wird nicht faßbar in Worten. Wir sehen und staunen. Den Schlüssel zum innerlich gegründeten Zusammenhang hält dieses Maler- oder Bildhauerstück als sein Geheimnis zurück ...

[...] Das große Abenteuer in all dem Gewirre ist der mystische Einfluß, den der sterbende Jüngling, der „arme Vetter“, auf die romantische Braut und ihren Verlobten ausübt. Das Mädchen, das um ein zweites Selbst ringt, sieht in dem Todgeweihten und Toten die Erfüllung ihrer Sehnsucht. Der [Philister](#) möchte dem unbewußten Nebenbuhler und der Braut in ihre transzendente Sphäre folgen und vermag es nicht. Darüber scheinen alle zugrunde zu gehen. Eine kurze Schlußszene deutet auf diese Auflösung der Dissonanz ...

Das [Schauspielhaus](#) ist diesem malerischen Phantasiespiel nichts schuldig geblieben. Regisseur [Fehling](#) hat sich offenbar in die Gesichte Barlachs eingelebt. Die Dünenlandschaft ist schauerlich genug in ihrer mystischen Eintönigkeit, aus der ange deutete wilde Gestalten hervorschimmern. Die erste Gasthausszene mit den verschiedenen Gruppen, die aneinander vorbeireden und von denen doch jede zu ihrem Rechte gelangt, ist ein Meisterstück szenischer Durchbildung; die Interieurs des Wirtshauses mit den kläglichen Stuben, dem Schornstein, der, bloßgelegt, durch das Obergeschoß ragt, sind ungemein charakteristisch; alle Episoden haben scharfe Umrisse – einige dieser Nebengestalten, ein besorgter Vater, eilig, nervös, hilfreich – eine natürliche Gestalt, von Gronau natürlich dargestellt – das männersüchtige Weib, an dem [Elsa Wagner](#) ihre Verwegenheit im Satirisch-Mystischen übt, ein Zollwächter, für dessen schlichte, pflichtschuldige Korrektheit Walter Werner aufkommt, sorgen bezeichnenderweise für die dramatisch klarsten Eindrücke des Abends.

Und die Hauptdarsteller? Alle Ehre ihrer ruchlosen Anstrengung, uns in das Innere, in den Kern des Stückes hineinzuziehen. Erwin Kaiser war geradezu opferwillig in dem Bemühen, das flackernde Leben, die ironische Überlegenheit des Sterbenden festzuhalten, Johanna Hofer traf Ton und Miene einer metaphysischen Sehnsucht. [Heinrich George](#) hetzte sich und die Hörer in das Fieber des Halbphilisters hinein. Man sah vielsagende und zuletzt doch geistig stumme Bilder ...

Ein Häuflein Enthusiasten nahm den Willen einer Künstlernatur für die Tat. Dünnen, anhaltenden Beifall gab es zum Schluß. Die Unbefriedigung war wohl trotzdem allgemein. In solchen Experimenten darf das Leben des Staatstheaters nicht gipfeln. Es wird selbst zum armen Vetter, wenn es die große Erbschaft unserer Nationaldichtungen in wunderlichen Entstellungen bringt und bizarre Phantasien ohne feste Gestalt für das dramatische Leben unserer Tage ausgibt.

(Alfred Klaar, Vossische Zeitung, Berlin, 24.3.1923; abgedruckt in: [Günther Rühle](#), Theater für die Republik 1917-1933 im Spiegel der Kritik, Frankfurt: S. Fischer 1967, S. 456-458)

Herbert Ihering 1923

Ernst Barlachs Drama „Der arme Vetter“ hat die entscheidende Probe bestanden: es ist mit der Zeit gewachsen. Als es 1918 erschien, ergriff es wie das Drama eines Menschen, der lange stumm war und die Sprache erst fand, als er schon zu viel erlebt hatte. Die Sprache, die für den seelischen Ausdruck erst am Ende einer langen Entwicklung befähigt ist, schien ihre ersten Laute sofort für die letzten seelischen Erfahrungen hergeben zu sollen. Barlachs Werk hatte den Augenaufschlag eines Urmenschen, der in halb wachen Träumen das göttliche Geheimnis der Seele ahnt und sich und der Welt von dieser Ahnung Rechenschaft abzulegen beginnt. Oder es wirkte, als ob die Sprache nicht das Gestaltungsmittel sei, sondern zu etwas Gestaltetem hinzuerfunden wäre; als ob Barlach Figuren, die er vor seinem inneren Auge schon als Bildwerk vollendet sah, nachträglich reden machte. Oder: als ob holzgeschnittene Einzelfiguren und Gruppen wechselnd zusammengestellt und verschiedenen Lichtwirkungen ausgesetzt wurden, als ob das Licht sie belebte und veränderte, als ob der Raum (der Schauplatz) von Einfluß sei, nicht das Geschehen.

Aber dieses atmosphärische und scheinbar unerlöste Drama hat produktive, weiterwirkende Kräfte in sich. Sein geheimer Seelenklang schwang der Zeit entgegen. Sein Gleichnis wurde durch die Jahre tiefer. Sein menschlicher Adel in der Trübung der Tage reiner.

Dieses Drama hat das Geheimnis der produktiven Umlagerung. Es wächst durch alle Schichten hindurch. Und wenn Hans Iver, der arme Vetter, am Strande der sich ins Meer verlierenden Nordelbe, auf der Heide und im Wirtshaus unter den Nebeln eines

fröstelnden Osterabends mit platten, grausam banalen, tierisch brutalen Durchschnittsmenschen zusammentrifft, die alle auf denselben Dampfer warten, wenn sie an ihm sich enthüllen und tiefer in ihre Dumpfheit hinabgestoßen oder heller erleuchtet werden, so wird aus diesem Kampf zwischen Höhe und Tiefe, zwischen dem Abglanz des Jenseits absichtslos ein Gleichnis des ewigen Kampfes zwischen Licht und Dunkel. Die Menschen, Ausdruck der brauenden Atmosphäre einer Flußniederung und diese Atmosphäre wieder schaffend, real im Boden der Landschaft wurzelnd und an die Sterne reichend, sich stemmend gegen alles Überwirkliche und sich auflösend in die Unendlichkeit, verweben sich, durchdringen sich und finden ihr geheimnistiefes Ziel in der Beziehung, die zwischen Siebenmark, dem festen, anständigen, aber von der Höhe wieder hinabsinkenden Durchschnittsmenschen, seiner Braut, Fräulein I-senbarn, und Hans Iver schwebt, einer Beziehung, die ein erotisches Spiel in das letzte Gleichnis hinaufhebt, wo der eine Mensch nur noch Sinnbild, nur noch seelischer Akzent des anderen ist, wo Irdisches sich am Himmlischen sublimiert und Himmlisches am Irdischen erst sichtbar wird.

„Der arme Vetter“ ist das adligste und männlichste Drama unserer Tage. Die Aufführung muß durch alle Schichten dringen: von den platten Banausen bis hinauf in die Welt, wo Siebenmark und Iver fast in den Lüften kämpfen, wo die Menschen, wenn sie sich mit anderen schlagen, Schlachten mit ihrem eigenen Dämon ausfechten. [Jürgen Fehling](#) führte sie durch diese Schichten. Und wenn zu Beginn manche Figur vielleicht zu isoliert schien, wenn in der ersten Wirtshausszene noch einige Details ablenkten, am Schluß der Höhenkampf manchmal zu monoton geriet und zuletzt die konzentrierenden Striche fehlten, so ändert das nichts an der Fülle und Geschlossenheit, an der Gegenständlichkeit und [Phantastik](#) der ganzen Aufführung. Ein vorwärtstreibender, ein bereichernder Abend. Schauspieler, die sonst in sich selbst verschlossen blieben, wie Erwin Kaiser, waren gelöst. Dieser Darsteller, kunsträher, geistnäher als viele andere, ist ein tragischer Fall: er kann sich nicht ausdrücken. Diesmal hatte er nicht nur den vornehmen menschlichen Ton (der oft ans Langweilige grenzte), diesmal hatte er mit Variationen der Sprache körperliche Variationen, diesmal hatte er [Phantastik](#) und seelische [Beredsamkeit](#). Ebenso schien Johanna Hofer bereichert. Sie fand an der Situation Stützen für ihren Ton, sie hatte echte Ausbrüche und fiel nur in den Höhenszenen etwas in blassen Singsang zurück.

[Heinrich George](#) gab den Siebenmark. In allen Szenen der Diesseitigkeit prachtvoll knapp und geschlossen, fest und menschlich umgrenzt. In allen Szenen, wo er sich mit seinem anderen Selbst schlägt, wo er über sich hinausdrängen will, körperlich suggestiv, sprachlich gewaltsam. George fehlt zum letzten sprachliche Phantasie. Er preßt dann den Ton. Er arbeitet mit quantitativer, nicht mit seelischer Steigerung. Die kleineren Rollen, wie fast immer bei Fehling, vollendet: [Elsa Wagner](#) eine diskretphantastische mannstolle Frau Keferstein, [Albert Florath](#) ein derb-vergnüglicher Schiffer, Ernst Gronau ein skurril verzerrter Herr Engholm, [Ernst Legal](#) ein beizender Herr Voß. Eine ebenso reiche wie bescheidene Aufführung, die auch im Bühnenbild wesentlicher gestaltet war, als es dem sonst oft ins Oberflächliche abgleitenden [Rochus Gliese](#) jemals glückte.

[Die Rolle der Johanna Hofer übernahm später [Agnes Straub](#). Dazu schrieb [Ihering](#):]

Was es bedeutet, die Rolle nicht zu umgehen, sondern darzustellen, sie barlachisch aufzureißen, das zeigte erst [Agnes Straub](#). Wenn sie den Auseinandersetzungen zwischen Iver und Siebenmark zuhörte, so waren es *ihre* Auseinandersetzungen mit Siebenmark. Wenn es auf ihrem Antlitz fremd wurde oder sich aufhellte, so war es die Verdunkelung oder Erleuchtung in Siebenmark. Und am Schluß brach alles aus ihr heraus: Erwartung, Ekel, Entrücktheit. Entflammte das Gesicht, durchbebte die Stimme.

Das ist der Weg der Dichtung, der beschattete oder belichtete Weg des Göttlichen durch den Menschen. Es gibt eine Dichtung aus der Zeit. Es gibt eine Dichtung gegen die Zeit. Barlach ist der große Künstler gegen die Zeit. Auch sein Drama zeigt immer wieder ein neues Gesicht. Im Gestaltlosen erschütternd nach der Gestalt ringend; adlig und einsam. Weltzufern und weltzunah. Deutsch in einem tragischen, ergreifenden Sinne.

([Herbert Ihering](#), *Berliner Börsen-Courier* 24.5.1923; abgedruckt in: [Günther Rühle](#), *Theater für die Republik 1917-1933 im Spiegel der Kritik*, Frankfurt: S. Fischer 1967, S. 458-459)

Das Wesentliche war: ein Künstler unserer Zeit wurde aus unserer Zeit gespielt, und das Publikum ging mit (trotz einiger zischend Widerstrebender). Ein herrlicher Abend.

([Herbert Ihering](#) zum Drama „Der arme Vetter“, Premiere: 23. Mai 1923. *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. 184.)

Kurt Pinthus 1923

In Mecklenburg haust einsam seit langer Zeit ein fünfzigjähriger Mann, der mit Holz und Stein, mit Stift und Wort Gebilde schuf, die innig verwandt sind dem, was in vielen Ländern Europas seit zehn Jahren junge Künstler anstreben. Diese Gebilde standen da, gleichviel aus welchem Material, seltsam entwicklungslos, gerundet, vollendet in ihrer Art, längst bevor das Wort [Expressionismus](#) erfunden war und ehe diese vielen jungen Menschen auftauchten, die schon fast wieder verschollen sind ...

([Kurt Pinthus](#) zum Drama „Der arme Vetter“, Premiere: 23. Mai 1923. *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. 182.)

Fritz Engel 1923

Was taucht aus dem Nebelgedünste heraus? Nordische Heide, nordische Grübelei, die sich selber auffrißt, sich nie ganz verdaut und von neuem frißt; und Gestalten wie aus Shakespeares schottischen Hochmooren, irdisch-höllische Bastarde in einer Narrenkappe, die gleich Grabgeläute schellt. Nur: dieser [Shakespeare](#) war Gestalter, und Barlach, der Enkel von Sturm und Drang, ist es immer nur in Ansätzen. Seine Gesichte werden nicht dicht. Barlach wirft einen rohen Diamanten hin, und unser ist die Aufgabe, ihn glatt und glänzend zu schleifen. Immerhin: einen Diamanten.

([Fritz Engel](#) zum Drama „Der arme Vetter“, Premiere: 23. Mai 1923. *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. 184 f.)

Siegfried Jacobsohn 1923

Ernst Barlachs Dramatik bezeugt ihn in hohem Maße als Bildhauer. Er ist inwendig voller Figur, voller Gestalten und schlägt diese mit prachtvoller Schwung aus dem Stein oder schnitzt sie andächtig aus dem Holz. Es macht ihm nichts und braucht uns Genießern eines [obotritischen](#) Phantasieichtums noch weniger zu machen, daß er bei mancher mittendrin aufhört, um sich der nächsten zuzuwenden. Die Halfertigkeit ist keine Unfertigkeit, weil die Konturen, die da sind, niemand falsch weiterziehen wird. Der [Bildhauer](#) nähert sich dem [Dramatiker](#), indem er seine Gestalten bewegt und diejenige Luft zwischen ihnen herstellt, darin sie ohne Beklemmung zu atmen

vermögen. Aber der Bildhauer wird nicht ganz zum Dramatiker, weil seiner Fähigkeit, Gestalten zu schaffen, durchaus nicht die Fähigkeit entspricht, zwölf [Szenen](#) Gestalt über jede einzelne hinaus zu geben, sie vor Einförmigkeit zu bewahren, sie vorwärtszutreiben und zusammenzureißen.

([Siegfried Jacobsohn](#) zum Drama „Der arme Vetter“, Premiere: 23. Mai 1923. *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. 188.)

Max Osborn 1923

Wir haben uns an dieser Stelle schon ... darüber unterhalten, wie sonderbar es ist, daß ein Bildhauer und Zeichner, dessen ganzes Schaffen bestimmt ist von der straffsten Zusammenfassung großer Linien, sobald er zu schreiben beginnt, ins Ungeformte, Fessellose, ja ins Willkürliche ausschwärmt. Aber Barlachs Geist ist so erfüllt von Gesichtern menschlicher Gestalten, Gruppen, Beziehungen, er ist so geladen mit Welt- und Lebensgedanken, die unwiderstehlich zum Worte drängen, daß er vielleicht sein höchstes Glück in diesem Nebenrevier seiner von Schöpferdrang schwelenden Begabung findet. Es ist leicht nachzuweisen, daß hier sehr souverän mit den Gesetzen des Theaters umgegangen wird. Aber wichtiger ist der strömende dichterische Gehalt dieser Visionen.

([Max Osborn](#) zum Drama „Der arme Vetter“, Premiere: 23. Mai 1923. *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. 190.)

Alfred Döblin 1923

Da sitzt einer, schnitzt Holz. Es werden Frauenfiguren, einzeln, auf einer Bank, mehrere zusammen. Sie haben Umschlagetücher, faltige Röcke. Sehr gedrückt sind sie, Bauernfrauen (augenblicklich ist diese bäuerische Gedrücktheit freilich unmotiviert; die Eierpreise sind recht schön). Die hölzernen Figuren sah man oft, auch in Museen; ruhige, harmlose, anständige Arbeiten. Der Mann will nicht bluffen, es ist etwas ländlich Geduldiges, dazu Betrübliches, Bedauerliches an ihm und ihnen. Dies war Ernst Barlach. Er fing zu dichten an. Dramen von ihm wurden gedruckt, gespielt. Besonders das [Staatstheater](#) unter dem klugen Theatermann [Jessner](#) [karessierte](#) ihn. Plötzlich – die Saison ist zu Ende, man packt seine Sachen, geht nach Hause – plötzlich passiert ein Unglück, es muß noch was geschehen: Barlach wird entdeckt. Zwei Stücke von ihm werden aufgeführt. Schlag auf Schlag, hochrote Gesichter. Man strahlt: heil dem Tag, da du erschienen, dideldumm.

Bei dem einen Fünfkter („Der tote Tag“ im Neuen Volkstheater) bin ich nach dem vierten Akt weggegangen. Den Zwölfzener („Der arme Vetter“) im [Staatstheater](#) habe ich geduldig bis zum Ende getragen. Ein Bauer spricht langsam. Ich dachte im Staatstheater: Vielleicht fällt Barlach die Hauptsache noch ein. Meine Ausdauer sollte nicht belohnt werden.

Den „Armen Vetter“ kann ich schlecht erzählen, weil ich schlecht verstanden habe. Akkurat wie sein Verfasser. [Leibniz](#) nennt das „prästabilisierte Harmonie“. Das Stück geht programmäßig unterhalb [Hamburgs](#) vor. Systematische Namen wie [Buxtehude](#) tauchen auf. [Rochus Gliese](#) machte schöne Bühnenbilder vom Strand. [Jürgen Fehling](#) inszenierte beinahe so gut wie Martin die „Olympia“ von Weiß; die Scheinwerfer brauten wunderbare Nebel und Dämmer. Dazwischen lief der bekannte Jüngling, der zu den begehrtesten Artikeln der neuen Dramatik gehört und sich je nach

Bedarf im ersten oder letzten Akt erschießt, nie ohne furchtbaren Krakeel geschlagen zu haben. Dieser Jüngling, der trotz aller Schüsse nicht kleinzukriegen ist – man müßte es einmal mit einer Kanone versuchen –, ist mit der Moral aufs schrecklichste verheiratet. Er hat infolge seiner Pubertät in dies schlecht gehende Geschäft einheiraten müssen. In kurzer Zeit verramscht er den ganzen Plunder, steht vor dem Nichts. ... Der Jüngling im „Armen Vetter“ fragt alle: „Haben Sie schon einen umgebracht?“ Alle sind betroffen; bemerken Sie! Er untersucht die Gewissen seiner Umgebung frei nach [Gregers Werle](#) (Gestalt aus [Ibsens](#) „Wildente“) mit der sittlichen Forderung in der Hosentasche. Ganz im Beginn erschießt er sich am Strand vergeblich, läuft, liegt, brüllt während ungefähr sechs Bildern in einer Schenke, brüllt nach Moral (Schenke, Moral, Grammophon, wo bin ich Euch nicht schon begegnet? Ich empfehle Anzeigepflicht für diese Seuche). Ein Fräulein taucht auf, Isenbarn, die mit dem Spießier Siebenmark verbrautet ist. Sie ist noch nie in ein modernes Pubertätsstück gegangen, läuft daher dem unvollständig Erschossenen auf den Leim. Nachdem wir uns viele Bilder mit seinen Berichten über die Erbärmlichkeit aller Geschöpfe beschäftigt haben, stirbt der Verbreiter dieser Nachrichten, Hans Iver heißt er, weil er doch ein Einsehen hat.

Von mir bekommt er keinen Totenschein. Nächste Saison treff ich den Knaben wieder.

Sonst gibt es anekdotenhafte Dinge in dem Stück, Brocken, Bröckchen. Einige gute Hafentypen, Zollwächter, Schankwirt, humoristisch; freilich sind diese Typen schwer zu verfehlen. Das Beste an dem Stück, das Einzige, was ich behalten werde, ist ein Wort in der Schenke: Gott ist ganz allmächtig doch nicht; kann er Nord-Süd steuern? ([Alfred Döblin](#), *Barlach-Hausse*, 1923, in: *Elmar Jansen (Hg.), Ernst Barlach: Werk und Wirkung. Berichte, Gespräche und Erinnerungen*, Berlin: Union 1972, S. 290 f.)

Weitere Kritiken

in der von Andrea Fromm zusammengestellten und erläuterten Materialsammlung in: *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, S. 223-253.*

Hinweise für den Unterricht

Existenzielle Themen

[Selbstmord](#), Selbstmordverhütung, [Selbstfindung](#), [Glück](#), [Sinn des Lebens](#)

Literatur zu den Themen des Dramas

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.

Benson, Bernard, Der Weg ins Glück, München: Knauer 1989.

Claussen, Johann Hinrich, Glück und Gegenglück, Tübingen: Mohr Siebeck 2005.

[Frankl, Viktor](#), Das Leiden am sinnlosen Leben. Psychotherapie für heute, Freiburg: Herder ⁴1978

Jezirowski, Jürgen (Hg.): Leben als Last. Sterbehilfe – Freitod – Menschenwürde, Lutherisches Verlagshaus, Hannover 1986.

Kast, Verena, Der schöpferische Sprung. Vom therapeutischen Umgang mit Krisen, Olten: Walter ⁴1988.

Lauster, Jörg, Gott und das Glück. Das Schicksal des guten Lebens im Christentum, Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus 2004.

[Ringel, Erwin](#), Der Selbstmord, Eschborn: Klotz ⁸1997.

Ringel, Erwin, Selbstmordverhütung, Eschborn: Klotz ⁶1999.

Rückert, Hans-Werner, Entdecke das Glück des Handelns. Überwinden, was das Leben blockiert, Frankfurt: Campus ²2004.

Schwarz, Christian A., Anleitung für christliche Lebenskünstler, Emmelsbüll: C & P ⁴2002.

Kritische Einsichten zum *Armen Vetter*

Muschg, Walter, Nachwort, in: Ernst Barlach, Der arme Vetter. Drama. Nachwort von Walter Muschg, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1958, S. 99-106.

Chick, Edson M., Ernst Barlach, „Der arme Vetter“, A study, Modern Language Review 57, 1962; wieder abgedruckt in: ders., Ernst Barlach (Twayne's World Authors Series No. 26), New York: Twayne 1967, S. 30-50: The End Is the Beginning.

Herbert Kaiser, Der arme Vetter, in: ders., Der Dramatiker Ernst Barlach, München: Fink 1972, S. 19-62; darin:

Die Bedeutung des Raums (S. 20-23)

Die Bedeutung der Zeit (S. 23-26)

Die Bedeutung von Gegenständen und Vorgängen in der sinnl. Erfahrungswelt (S. 27-29)

Die Bedeutung des äußeren Vorgangs (S. 29-46) ([Auszug](#))

Die Bedeutung der Figuren (S. 46-51)

Die Bedeutung der Sprache (S. 51-62)

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.

Bubrowski, Ulrich (Hg.), Ernst Barlachs Drama „Der Arme Vetter“. Aufnahme – Kritik – Wirkung. Ein Kapitel deutscher Theatergeschichte, München: Piper 1988.

Literatur zur Behandlung von Dramen im Deutschunterricht

Beimdick, Walter, Theater und Schule. Grundzüge einer Theaterpädagogik, München²1980.

Heuer, Alfred, Barlach in der Oberprima, Zeitschrift für Deutschunterricht 46 (1932).

Renk, Herta-Elisabeth, Dramatische Texte im Unterricht. Vorschläge, Materialien und Kursmodelle für die Sekundarstufe I und II, Stuttgart²1980.

Waldmann, Günter, Produktiver Umgang mit dem Drama. Eine systematische Einführung [...] für Schule [...] und Hochschule, Baltmannsweiler 1996.