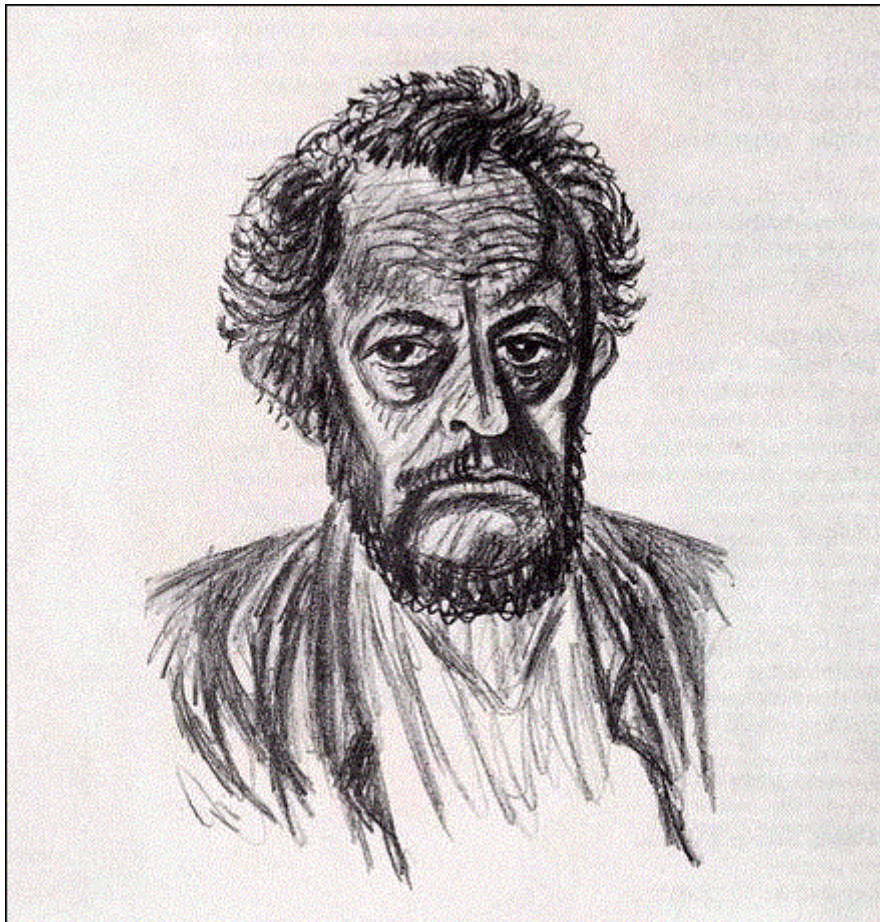


Ernst Barlach – Schlüssel zu seinen Dramen

Heft 3: Die echten Sedemunds



„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

Die echten Sedemunds (1920).....	3
Interpretationen	4
Friedrich Düsel 1921	4
Alfred Klaar 1921	7
Helmut Dohle 1957	8
Paul Fechter 1957.....	10
Willi Flemming 1958.....	16
Hans Franck 1961.....	20
Herbert Meier 1963 (Literaturhinweis).....	23
Karl Graucob 1969 (Literaturhinweis)	23
Herbert Kaiser 1972 (Literaturhinweis)	23
Henning Falkenstein 1978	23
Manfred Durzak 1979 (Literaturhinweis)	25
Ilse Kleberger 1984.....	25
Helmar Harald Fischer 1987	26
Hannelore Dudek 1995	30
Stimmen der Kritik	32
Carl Anton Piper 1921.....	32
Herbert Ihering 1921	35
Fritz Engel 1921.....	36
Siegfried Jacobsohn 1921.....	37
Carl von Ossietzky 1921	38
Max Hochdorf 1921.....	39
Alfred Klaar 1921	39
Siegfried Jacobsohn 1921.....	40
Emil Faktor 1921.....	41
Julius Bab 1921	41
Arthur Eloesser 1923	41
Hinweise für den Unterricht	42
Existentielle Themen.....	42
Literatur zu den Themen des Dramas.....	42
Kritische Einsichten zu den <i>Echten Sedemunds</i>	42
Literatur zur Behandlung von Dramen im Deutschunterricht.....	42

Die echten Sedemunds (1920)

uraufgeführt: 1921 Hamburg ([Erich Ziegel](#))

inszeniert: 1921 Berlin ([Leopold Jessner](#)), 1924 Darmstadt ([Ernst Legal](#)), 1935 Altona (Kurt Eggers-Kestner), 1958 Berlin ([Hans Lietzau](#)), 1963 Hannover ([Kurt Ehrhardt](#)), Hamburg ([Hans Lietzau](#)), 1965 Fernsehaufführung ([Hans Lietzau](#)), 1974 Wuppertal (Günter Ballhausen/ Jürgen Bosse), 1981 Kiel ([Gerhard Hess](#)), 1986 Güstrow ([Horst Hawemann](#)), 1988 Berlin ([Rolf Winkelgrund](#)), 1989 Bonn (Peter Eschberg), 2003 Neuss ([Sylvia Richter](#))

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

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

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

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

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

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

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

Interpretationen

[Friedrich Düsel](#) (1921)

[Alfred Klaar](#) (1921)

[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)

Stimmen der Kritik

Interpretationen

Friedrich Düsel 1921

„Die echten Sedemunds“ sind von einem sonst höchst feinfühligem Kritiker als „Kopfg Geburt“ bezeichnet worden, was in diesem Falle heißen soll, sie seien aus dem kalt überlegenden Verstande geboren worden. Eine unbegreifliche Verkennung ihres innersten Lebensnerves! Schon die offensichtliche Verwandtschaft mit dem „Toten Tag“, dieser aus tausend Wunden blutenden Erlebnisdichtung, hätte davor warnen müssen. Wie sich dort ein Sohn wundreibt an den zärtlichen Fesseln, die Mutterliebe um ihn gelegt hat, so wird hier ein verlorener Vater vor den Richterstuhl des Sohnes gezerrt, des Mantels seiner Würde und der Maske seiner Liebe entkleidet und an den [Pranger](#) des öffentlichen Skandals gestellt, wobei dann freilich dieser Junge erkennen muß, daß er Blut vom Blute des Alten ist und daß die schimpfliche [Dornenkrone](#), die er jenem auf die Stirn drückt, ihre Stacheln in sein eigenes Fleisch bohrt. So etwas läßt sich nicht „machen“; so etwas kommt nicht aus dem „Kopfe“. So gut wie [Ibsen](#) könnte auch Barlach von sich sagen: Dichten heißt Gerichtstag halten über sich selbst.

Noch kurzsichtiger haben sich die gezeigt, die in den sieben fast lücken- und pausenlos abrollenden Bildern nicht mehr als einen Jahrmarktsulk erblicken mochten, der, wie man in Mecklenburg, der (nicht alleinigen) Heimat dieser Komödie, sagt, mit den [Philistern](#) und [Pharisäern](#) der Kleinstadt „Kuhlsäg“ (Kuhlsau) spielt. Was der Dichter um den eigentlichen Sinnkern seines Stückes an buntem Schützenfesttrubel und närrischer Schaubudenromantik herumgebaut hat, ist zwar keineswegs bloßes Schmuck- und Schnörkelwerk, dem Zuschauer die Zeit zu vertreiben oder gute Laune zu machen, es quillt sogar unter den niederdeutschen Händen seines Schöpfers wider alle dramatische Ökonomie viel zu sehr auf, aber schließlich offenbart es sich doch als Hintergrund und Spiegelbelag für den zwischen Vater und Sohn ausgefochtenen [Konflikt der verschiedenen Generationen](#) und Gefühlswelten.

[Schützenfest](#) mit [Menagerie-Zirkus](#), [Schaubuden](#) und [Karussell](#); dicht daneben der [Friedhof](#), die Ruhestätte der Toten. Ein gelähmtes junges Mädchen, dem ein Gefolge von [Wandervögeln](#) auf buntbebänderten [Lauten](#) lockende Weisen vorklimpert, wird vorübergefahren; ein Tischlerlehrling sucht den Besteller für seinen Kindersarg, ein Gärtnerbursche den Trauerkunden für seinen Kranz, beide finden aber daneben noch Zeit, den mächtigen, scheinbar vom Himmel herabspringenden [Löwen](#) anzugaffen ... Das ist der sinnlos-sinnvolle Auftakt zu dem tragikomischen Spektakel der Menschlichkeiten, so nun anhebt. Ein Sohn, der junge Sedemund, ist von seinem Vater telegraphisch an dessen „Krankenbett“ gerufen worden, erfährt aber noch vor der Türe, daß der Alte, kreuzfidel, sich das Frühstück schmecken läßt wie in seinen besten Tagen. Da weiß er, was die Glocke geschlagen hat, daß Vater und Onkel ihn nur deshalb nach Hause haben wollen, weil er da draußen mit seinen sozialistischen Ideen die wohlgesittete Bürgerehrbarkeit der Sedemunds gefährden könnte, weiß, daß der Alte gegen ihn mit denselben Praktiken operiert, die er, sein unbekümmertes Herrentum in vollen Zügen zu genießen, gegen seine Frau herausgekehrt hat: immer, wenn er sich neue Freiheiten gönnen oder für alte Sünden Ablass erkaufen wollte, legte er sich zu Bett und spielte den Kranken, auch damals, als er seiner lebensmüden, schon mit dem Jenseits vertrauten Frau das falsche Geständnis einer alten Untreue erpreßte, nur damit sein eignes arg belastetes Gewissen ein sanftes Ruhekissen habe. Die Mutter aber hat den Sohn in ihrer Todesstunde in diese väterlichen Kniffe eingeweiht, und so findet nun der Alte an dem Jungen seinen Meister.

Ein durchtriebener Freund hilft ihm wacker dabei. Ja, dieser Herr Grude wird der eigentliche Puppenspieler, der die Fäden zieht. Ein merkwürdiger Kauz das! Vor Jahr und Tag hat er sich, in junger Ehe von allerlei spukhaften [Marotten](#) geplagt, freiwillig in die „[Anstalt](#)“ des Dr. Faßlich begeben, weil er schonsam oder gescheit genug war, lieber sich als die andern für verrückt zu halten. Jetzt hat er auf ein paar Stunden Urlaub für das Begräbnis eines Bekannten genommen. Da trifft er nun mit seinem Jugendfreund Gerhard Sedemund zusammen, hört von dessen Heimkehrbescheid und hat alsbald sein Plänchen gegen die satte Philister- und Heuchlerzunft fertig. Der alte Sedemund, der eben selbst noch den Todkranken spielte, glaubt an die aufgebundene Mär, daß sein Sohn aus der Fremde auf dem Leichenwagen heimgekehrt sei, und rückt in Begleitung seines sauberen Bruders Waldemar mit Trauerkränzen an – wobei wir über die in der nachbarlichen Enge einer Kleinstadt doppelt grobe Unwahrscheinlichkeit solcher gelungenen Fopperei mit ähnlichem [Saltomortale](#) hinwegsetzen müssen wie der Heimkehrer an Vater und Onkel, als diese auf dem Schauplatz erscheinen.

Dann aber, ehe der Scherz trivial wird, treten sich die beiden Sedemunds im Ernst gegenüber. Auge in Auge liest der Sohn dem Vater das Sündenregister, auch vor versammelten Schützenbrüdern und Festgästen heizt er ihm gehörig ein, schlägt ihn „sozusagen ans Kreuz der öffentlichen Kennzeichnung“. Doch der Alte findet sich wieder, der „echte“ Sedemund erwacht in ihm, und in einer von gottlos höllischem Feuer umzüngelten und doch wieder vom sanften Hauch der Demut und Andacht bewegten Szene unter dem Bilde des Gekreuzigten in der Totenkapelle weist er seinen sittsam entrüsteten Mitbürgern und Mitbürgerinnen sein blankes, gesundes Bestiengebiss, das noch heute trotz jedem Jungen scharf genug ist, das Wildbret der Hölle anzureißen. So ist er in seinem wilden, dämonischen Bekennermut der rechte Anführer für den Trab der Höllenbrüder und -schwestern, der, halb [Karnevalszug](#), halb Leichenparade, der Orgelspieler vom Schützenfest mit vollem Register voran, aus der Kapelle auf den Kirchhofkreuzweg zieht, um auch dem Heiligsten die Zähne ins Gesicht zu blecken.

Noch einmal stoßen hier Vater und Sohn aufeinander. Der Sohn in dem erhabendünkelhaften Richter- und Rächerbewußtsein dessen, der als der bessere Mensch den Unwert der Väter an den Pranger stellt; der Vater strotzend und trotzend im Gefühl seiner saftschwellenden Lebensfülle, drin Heiliges und Unheiliges sich untrennbar mischen wie in Gottes Schöpfung, und dem Jungen mitsamt seiner Tugendhärte schließlich doch unendlich überlegen durch seine schicksalhaften Erfahrungen, drin Gut und Böse, Recht und Unrecht sich so eng verketten. Da geht auch dem jungen Sedemund wohl ein Licht darüber auf, wie schwer es ist, hier auf Erden den Tugendrichter zu spielen, und ein wenig Selbstsühne mag schon dabei sein, wenn er sich entschließt, gleich seinem Freunde Grude, eine Weile wirklich in die Anstalt zu gehen, um Gras über den angezettelten Skandal wachsen zu lassen.

Das der Kern des Stückes. Drum herum aber bläht sich eine gar krause und borstige Schale, verknorpelt aus sinnschwerer [Symbolik](#) und breitbehaglicher Zustandsschilderung. In der [Menagerie](#) des Herrn Candido Franchi ist der Löwe verreckt, nur sein Fell ist von ihm übriggeblieben. Genug für den immer sprungbereiten [Witz](#) Grades, es als Symbol zu nehmen und das Philisterpack damit zu schrecken und zu entblößen. Die Bestie, sprengt er aus, sei gar nicht tot, sondern lebendig entsprungen. Da entpuppen sich die mit Schießprügeln bewaffneten Schützen als bibbernde und bebende Angstmeier, die polizeiliche Amtsgewalt wirft sich erschrecklich in Pose, über alt und jung, reich und arm, ehrbar und schmutzig kommt der Löwe, ihr „Kafferngewissen“, und sprengt die Riegel ihrer Brust, daß alle heimlichen Lüste, Bosheiten, Gemeinheiten, Jämmerlichkeiten und Erbärmlichkeiten wie eine Herde Säue (um mit

dem alten mecklenburgischen Satiriker [Lauremberg](#) zu reden) auf dem Schützenplatz herumlaufen. Damit aber ist das Symbol „Löwe“ für Barlachs quecksilberne Phantasie und sein tiefes Wissen um das Labyrinth der Menschenbrust längst nicht erschöpft. Neben dem abgebalgten Löwen gibt es auch noch den wahren Löwen, das majestätische Ungeheuer, den Wüstenkönig. Das ist das höhere, unverfälschte, ungezähmte Selbst in uns, so etwas wie das sokratische [Daimonion](#). Dieses edle Raubtier kommt über den alten Sedemund, als er sich unter dem Christusbilde in der Kapelle die Brust aufreißt und seine Mitbürger, die entsetzten Kriechtiere, in den Zwinger blicken läßt, darin die wilden Leidenschaften der nackten Sinne mit den hochfliegenden Sehnsüchten des Gewaltmenschen im zerfleischenden Kampfe liegen. Diese Löwenstimme des echten Gewissens bringt am Ende auch das selbstgerechte Belfern des jungen Sedemund zum Schweigen ...

Immer wieder, in immer neuen Spielarten und Beleuchtungen taucht dabei das Verhältnis zwischen Eltern und Kindern auf. Grude, der junge Ehemann, hat sich in trübem Sonderlingstum in die Heilanstalt geflüchtet, und unterdessen erblüht ihm im Schoße seines Weibes das Vaterglück, das ihn zur Verantwortung zurückruft, dem er aber zuvor noch schnell seinen letzten tollen Jungenstreich ablistet; Schneider Mankmoos, ein gottgeduldiger, aber halb verkommener [Tagedieb](#), treibt sich schmarotzend auf dem Schützenplatz herum und zu Hause muß seine Elfjährige bei der toten Mutter Wache halten und zugleich vier jüngere Geschwister betreuen; ein mit unrechtem Gut gemästeter Fuhrherr – in Firma Gierhahn & Ehrbahn – verschachert seine uneheliche Vaterschaft an einen hinterm Zaun aufgelesenen Rohling, wonach selbst die Gräber zu wispern und die Toten zu reden beginnen; das lahme junge Mädchen im Rollstuhl lüstelt's recht wie ein [Hexlein](#) vom Blocksberg nach dem Junker Pferdefuß, widert's aber vor Kind und Mutterschaft; ein junger Bildhauer, der beauftragt oder verurteilt ist, dem Christus eines alten Meisters einen neuen Arm anzusetzen, hat unter dem Kruzifix die Vision, wie Christus in seiner Sterbestunde über Marias „klägliche Mütterlichkeit“ hinweggesehen habe, dieweil die Frauen ihre Kinder von Geistes Gnaden oft schon im Mutterleibe mit gemeiner Menschlichkeit vergiften – ein bitterer Anklang an den „Toten Tag“.

Man sieht, Reines und Unreines, Hohes und Niederes wuchert und wuselt hier wirr durcheinander. Erhabenes Pathos überschlägt sich in platte Possenreißerei, [Hanswurst](#) umarmt den [Heiland](#), Drehorgelgequietsch und Tubaton des Weltgerichts kommen von *einer* Walze, und dazwischen knallt es von [Shakespearischen Quibbles](#), gehäuften und überladenen Wortspielen, aus denen bald geheimer Tiefsinn aufblitzt, bald nur irgendein billiger Jux hervorschnellt. Ein an halben, unfertigen Genialitäten überreiches Stück, das an [Grabbes](#) und [Büchners](#) wilde Schößlinge erinnert.

(Friedrich Düsel, „Die echten Sedemunds“. Drama von Ernst Barlach. Verlegt im Jahre 1920 bei [Paul Cassirer](#), Berlin, 1921, in: Elmar Jansen (Hg.), Ernst Barlach: Werk und Wirkung. Berichte, Gespräche und Erinnerungen, Berlin: Union 1972, S. 126-131.)

Alfred Klaar 1921

Die echten Sedemunds – das sind eigentlich im Sinne Barlachs die falschen Sedemunds, die [Philister](#) und heuchlerischen Egoisten der Gesellschaft, die ein junger Sprößling der Sippe, der von seiner Mutter bessere Instinkte empfangen hat, zu beschämen und zu überwinden sucht. Der Vater und der Onkel, ein alter Genießer, in dem noch die Leidenschaft fortwühlt, und sein Bruder, ein in Gemeinheit erstarrter Dummkopf, locken den Jüngling, der in der Welt draußen als „Adamist“, als Sozialethiker angebliches Unheil anrichtet, durch eine traditionelle Familienlist in die Heimat zurück, um ihn unschädlich zu machen. Papa Sedemund spielt den Sterbenskranken, wie er es einst gegen seine Frau getan, um sie zu unterjochen und sie moralisch zu vergewaltigen, und hofft auch dadurch den Sohn kleinmachen und ihn in ein [Irrenhaus](#) stecken zu können. Der junge Sedemund aber wehrt sich gegen diesen teuflischen Plan und findet dabei einen Bundesgenossen in seinem Freunde Grude, der bereits freiwillig ins Irrenhaus gegangen ist, weil er sich sagte, daß „er oder die ganze Welt verrückt“ sein müsse, und der sich nur einen Tag Urlaub erbeten hat, um irgend jemanden – man weiß nicht recht, wen – zu begraben. In Wahrheit aber, um die alten Sedemunds und ihre ganze klägliche Umwelt durcheinander zu hetzen. Dieser angebliche Leichenbitter und Irrenhausurlauber, eine [Hamletnatur](#), die gelegentlich auch Hamletworte im Munde führt, ist mit seinen Friedhofsphantasien, seinen tiefsinnigen und trivialen Scherzen und Streichen, mit denen er auch seine geliebte Frau, die ihm ein Kind verheißt, nicht verschont, der Spiritus rector der ganzen vielköpfigen Gesellschaft, die, durch [Jahrmart](#) und [Schützenfest](#), durch rätselhaftes [Begräbnis](#) und mystische Kapellenfeierlichkeit zusammengeballt, die Szene bevölkert. Das Hauptmittel, dessen sich dieser Hexenmeister bedient ..., ist ein verendender Löwe der [Schaubude](#), dessen Riesenkonterfei mit aufgerissenem Maule den Hintergrund mehrerer Szenen füllt und der förmlich symbolisch-metaphorisch ausgeweidet wird, um den Wirbel von episodischen Vorgängen und Figuren in Worten zusammenzuhalten und genialisch auszudeuten. In jedem Menschen steckt solch ein „innerer Löwe“, der ihn zu verschlingen droht als „Kafferngewissen“, als Seele, als zweites Ich – und das ist das Beste, das Überpersönliche in der Menschennatur, das sie davor bewahrt, in der Sorge für Magen und Beutel unterzugehen.

Das Märchen, daß der Löwe „ausgekommen“ ist, dient dazu, arme Schlucker in Galopp zu setzen, feige Schützen zu entlarven und einen strammen, mit allen Salben geriebenen Polizeiwachtmeister lächerlich zu machen. Das Fell des verendeten Löwen versinnbildlicht die geistige Macht, in die sich der ironische Weltverbesserer hüllt, und der erweckte „innere Löwe“ bringt den alten Sedemund dazu, bald als Beichtender, der den ganzen Unrat seines Innern nach außen kehrt, bald als Bußprediger, bald als ironischer Satiriker – in einer [Kapelle](#), in der sich die Menschen aus unbekanntem Gründen vor einem [Kruzifix](#), das ein [Bildhauer](#) ergänzt, versammeln – die Gewissen aufzurütteln und mit seinen Höllenbrüdern einen ganzen [Hexensabbat](#) ins Werk zu setzen.

Zuletzt scheinen die alten Sedemunds endgültig besiegt zu sein, und der allmächtige Grude verkündet an der Seite seines durch die [Mutterschaft](#) geheiligten Weibes ein erlösendes jüngeres Geschlecht.

(Alfred Klaar zum Drama „Die echten Sedemunds“, Premiere: 1. April 1921. 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. 169 ff.)

Helmut Dohle 1957

Wir beginnen hier (beim Drama „Die echten Sedemunds“) die Untersuchung der Probleme und Charaktere mit den Bühnenanweisungen zum ersten Bild. Es heißt dort: „Man sieht gerade auf die ‚Zirkus Menagerie‘ von Candido Franchi, deren Schauseite mit Jagddarstellungen von blutiger Romantik tapeziert ist, zuoberst aber, und am zermalmendsten ist der Überfall kakaofarbiger Menschen durch einen scheinbar vom Himmel herabspringenden Löwen getüncht.“

Die wörtliche Wiedergabe scheint gerechtfertigt, denn Barlach gibt in diesem einen Satz die Analyse des Stückes.

[In seinem Tagebuch skizziert Barlach die Keimzelle dieses Stückes: „Mir fällt ein Drama ein, das auf dem bewußten Rummelplatz in Steglitz spielen könnte: Begräbnis, Kirchhofsmusik, Schützenfestgeknalle, Karussell, Tierbudengebrüll, alles durcheinander, Stimmung vom jüngsten Tage. Motto: Gott, der diesen Wirrwarr erregt, wie mußte er leiden.“]

Die „kakaofarbigen Menschen“ sind die Leute einer korrupten Gesellschaft mit ihren mehr oder weniger beschmutzten Westen! Der Löwe ist ihr schlechtes Gewissen, das über sie kommt. Daß das Ungeheuer „scheinbar vom Himmel“ herabspringt, ist nicht zufällig. Barlach will andeuten, daß der Gott noch seine lenkende Hand im Spiel hat, denn wenn der Wind rauscht, dann ist das der „Doktor“, der „Weltdoktor, der horchen will“ (Der arme Vetter).

Diese Deutung der Bühnenanweisungen wird von Grude bestätigt, der zu dem jungen Sedemund beim Anblick des Bildes sagt: „Sieh, wie er über sie kommt, das Kaffergewissen über uns [Kaffern](#).“

Damit sind wir bei den eigentlichen Trägern der Handlung. Herr Grude, der freiwillig in eine Irrenanstalt ging, um herauszufinden, ob die Welt oder er verrückt ist, hat für einige Stunden Urlaub zum Begräbnis seines Freundes erhalten. Der junge Sedemund, der seit Jahren nicht mehr zu Hause war, wurde durch ein fingiertes Telegramm zurückgerufen. Auf Familienbeschluß soll er ebenfalls in eine Anstalt überführt werden. Man fürchtet, er könne durch seine politische Tätigkeit das Ansehen der Familie schädigen. Er ist kein „echter Sedemund“. Er ist ein Weltverbesserer wie Hans Iver, jedoch ohne göttliche Herkunft. Doch steht er, wie die „Gottessöhne“, außerhalb der menschlichen Gesellschaft, die er verachtet. Er möchte wie [Adam](#) seinem „frischen Ursinn vertrauen“. Aber Adam hatte es leichter, denn er besaß „keinen Papa ... keinen überkommenen, moralischen Kommentar“. Der junge Sedemund und seine Freunde wagen sich „seitwärts der üblichen Wege“, ihr Werk soll „gleichsam durch die Nasen eindringen – Augen zuklappen, Ohren verstopfen, das gilt nun nicht mehr, Luft holen müßt Ihr, und darum sollt Ihr riechen, wie es um Euch steht ... Die Leute glauben nur ans Habeglück, sie sollen doch auch ans Gebeglück glauben ... ohne Sinn und überpersönlichen Zweck gilt der ganze Aufwand dem Bauch und Beutel.“

Zum ersten Male wird hier die Richtung des Weges angedeutet, den der Mensch einschlagen soll. Sein Streben muß „überpersönlich“ sein, muß die Mitmenschen einbeziehen. Der junge Sedemund jedoch, der Verkünder dieser Parole, steht außerhalb der Gesellschaft. Er distanziert sich von seinem Onkel: „... ich denke, deine Eide sind nicht meine Eide“. Gerade er müßte bei sich beginnen, und „sich selbst geben“, was er von den anderen fordert. So verwundert auch sein Entschluß nicht, freiwillig in die Irrenanstalt zu gehen, der ihn in den Augen der Familie zu einem „echten Sedemund“ macht. Er wird seinen Idealen untreu und flieht in die [Anstalt](#), um den Sedemunds zu entgehen, von denen es zum Himmel stinkt „wie ein Haufen Unrat“.

Wie sehen nun die anderen Vertreter der Familie aus? Der alte Sedemund, der „Papa“, hat „eine spukhafte Autorität zur Stütze der väterlichen Weltanschauung ... Professor Druckhammer war meines Vaters Zuflucht ... denn mein Vater war und ist ein

Mann, über den allerlei Unziemlichkeiten Gewalt hatten, und so fand oder erfand er in Professor Druckhammer eine Art ärztliches Kamel, das ihn durch die Wüste zu fernen Oasen trug, wo er bei seiner dank Professor Druckhammers Fügsamkeit festlich verlaufenden Lebensordnung gut gedieh.“

In diesen Worten des jungen Sedemund wird die ganze abgründige Verlogenheit, die morbide Gesellschaftsordnung der „echten Sedemunds“ bloßgelegt. Erlaubt ist, was gefällt! Aber den Schein wahren! Die Maske nur straff über den Kopf gezogen, damit keine Falten sichtbar werden! Lieber die Frau zum Selbstmord treiben und den Sohn in ein Irrenhaus stecken, als einen Zweifel an der Ehrbarkeit des Namens aufkommen lassen. Dem Vater zur Seite steht sein Bruder Waldemar, dessen Machenschaften wir im Verlaufe der Handlung erkennen werden.

Die beiden „Irren“, Grude und der junge Sedemund, verschwören sich. Sie wollen das Gewissen, den „Löwen“, auf die Gesellschaft loslassen; sie wollen die „gutgeölte Maschine ... gewaltig in Unordnung“ bringen. Denn: „... wo keine Furcht bildet, da muß ein Bild schrecken. Wer das stille, sanfte Säuseln (des Gewissens) nicht hört, dem muß man mit Donnern und Hörnern ins Ohr trompeten.“ Der günstige Umstand, daß der Zirkuslöwe „Schesar“ (Cäsar) eingeht, kommt den Verschwörern zu Hilfe. Sie kaufen dem Menageriebesitzer das Fell des toten Tieres ab und verpflichten ihn zum Stillschweigen. Unter dem Motto: nur nicht weitererzählen! bringen sie das Gerücht vom entsprungenen Löwen unter die Leute. Der Erfolg bleibt nicht aus. Die schaurige Nachricht macht unter dem Siegel der Verschwiegenheit die Runde, und bald ist die ganze Stadt auf den Beinen. Einige haben den Löwen „schon im Leibe“, und „schon andere stecken voll von ihm – und wo war er? Weit weg und nur nah gedacht.“

In der gelähmten Sabine finden die beiden Außenseiter eine Komplizin. Sie wird „als Lamm dem Löwen preisgegeben“. Sie ist der „Köder“ für den „Affenlöwen“, auch „Kafferngewissen“ genannt, denn wenn dieses unglückliche Wesen, das im Rollstuhl gefahren werden muß, den Löwen gesehen hat, glaubt es jeder.

In vielen Nebenszenen, in deren Mittelpunkt vor allem die Schützengilde steht, die ausgezogen ist, den Löwen zu erlegen, glossiert Barlach mit hintergründigem Humor die *kleinen* menschlichen Schwächen. Wie sonst mit ihrer Ehrbarkeit, so prunken sie jetzt mit ihrer „Schützenkurage“. Wenn einer der Schützen im Karussell etwas Gelbes sieht, hört der zweite den Löwen „schnaufen und scharren“. Ein anderer, der mutig einige Schritte näher geht, stellt fest: „daß die Sache seine Richtigkeit hat. Er (der Löwe) liegt im Dunkeln. Ich habe sogar seine feurigen Augen funkeln sehen. Man riechts auch“.

„Es stinkt, Mensch, aber nicht mehr nach Löwe, sondern menschlicher“, macht Grude sich lachend aus dem Staube.

Die Schützen bedrängen den Schneider Mankmoos, den „tollen Kerl von Flickschneider“, der zuerst das Gerücht vom entsprungenen Löwen weitererzählt hat, und machen ihn für den Tumult verantwortlich. Sie setzen ihm zu, bis sie seinen Orden entdecken. Einen Orden vom Großherzog! „Wenn der Mann 'nen Orden hat, hat er auch was Ordentliches zu bedeuten“, ist die allgemeine Meinung. Man erklärt den „verrückten“ Grude für allein schuldig, und die Schützen schwärmen aus, um ihn einzufangen.

Verwirrung und Geschrei nehmen zu, Schüsse fallen, Frauen kreischen, und das Treiben erreicht seinen Höhepunkt. Der Wachtmeister erklärt das Gebiet des Friedhofs als Gefahrenzone und gibt Anweisung, dicht beieinander stehenzubleiben.

Jetzt, wo die Spannung ihren Siedepunkt erreicht hat, entlädt sich das Gewitter. Der „Löwe“ kommt über die Menge, und das schlechte Gewissen zerrt die *großen* Sünden ans Licht. Die Hand des jungen Sedemund legt sich „hart“ auf seinen Vater. Alle Anwesenden hören die Beschuldigungen des Sohnes, der den Vater des Mordes an

seiner Mutter bezichtigt, deren Tod der alte Sedemund auf „eine echt sedemundsche Formel“ gebracht hatte.

Nun ergreift Onkel Waldemar im Augenblick höchster Gefahr für die Familienehre die Initiative. Er schreit laut hinaus, was er von den anderen ehrsamem Bürgern weiß. „Der ganze unerquickliche Sumpf bürgerlicher Gemeinheit stinkt uns an: Bestechung, Verkauf der Vaterschaft, Meineide, kurz alles, was heute und je entlarvte Bonzen, Spießler und Banausen auf dem Gewissen haben und hatten“, sagt [Lietz](#).

Einige sind wirklich vom „Löwen gebissen“. Dem Schneider Mankmoos erscheint seine verstorbene Frau, und er gelobt sein Leben zu bessern. Auch der alte Sedemund klopft an die Brust. „Das Aas“, sagt er von sich selbst, „soll den Fliegen Rosenduft vorflunkern ... Der Schlingel, der Junge hat mir einen Zentner ans Bein gebunden!“

Bevor jedoch der alte Sedemund in seinen Selbstbezichtigungen zu offen wird, rettet Onkel Waldemar, die Stütze der Familienehre, wieder die Situation. „Keiner hier ist besser als ich!“ Das ist das erlösende Wort. Der Löwe ist tot, das Gewissen beruhigt. Der Wachtmeister hat nichts gehört. Er will „ohne Not bestrenommte Bürger nicht behelligen“. Ein guter Ruf gilt den Hütern des Gesetzes „einen ganzen Hürnpel mehr als genaue Gerechtigkeit“.

Den Abschluß bilde ein Zitat, das noch einmal mit aller Deutlichkeit Barlachs bisher vertretene Auffassung von der Erlösung der Welt aufzeigt. Ein Bildhauer sagt vor einem Christusbild: „... so wie die Dame dasteht, genau so gehört die Maria darunter, die Mutter, deren überlebensgroßer Sohn über ihr, abgewandt, nicht achtend ihrer kärglichen Mütterlichkeit ob der Welt hinschaut ... Die Frauen bedenken nicht, daß ihre Kinder von Geistes Gnaden, sie vergiften sie im Leibe mit gemeiner Menschlichkeit.“

Die Frauen, vor allem die Mutter im *Toten Tag*, sind also die ärgsten Feinde der Erlösung, weil sie die Erdgebundenheit verkörpern, die den Söhnen anhaftet und sie am Höhenflug hindert.

(Helmut Dohle, *Das Problem Barlach. Probleme, Charaktere und Dramen*, Köln: Christoph Czwiklitzer 1957, S. 47-51.)

[Paul Fechter 1957](#)

Dieser skurrile [Humor](#) des Jenseitigen bestimmt die Grundatmosphäre der dritten dramatischen Arbeit Barlachs, der „Echten Sedemunds“ aus dem Jahre 1920. Sie beginnt fast spielerisch [surreal](#): zwischen Tod und Leben, Schützenfest und Begräbnis, Irrenhaus und Schaubuden entrollt sich ein Durcheinander des Unvereinbaren von Ernst und Unwirklichkeit, Wahrheit und Lüge, Gelächter und Tränen. Ein [Spaß](#) reißt den Menschen die Maske ab, die das Schicksal ihnen nicht abzureißen vermochte. Die Formeln des Lebens stehen starr, sinnlos und leer neben seinen formlosen Wirklichkeiten; über [Eulenspiegelien](#) erhebt sich die nackte Wahrheit, die am Ende ganz anders aussieht, als selbst die vermuten, die sie wollten. Durch Drehorgelklänge und Narrheit hindurch werden die Stimmen der Toten vernehmbar, und zuweilen scheint es, daß auch sie nicht viel besser sind als die Lebenden in den Kümmerlichkeiten ihrer Lügen und ihrer Falschheit, mit der sie doch ihre eigentliche Wirklichkeit nicht überdecken, geschweige denn verwandeln konnten. Denn zuletzt sind alle wohl zugleich gut und böse, falsch und richtig, schuldig und unschuldig – ja, vielleicht sogar echt und unecht. Es bleibt unentschieden, wohin die echten Sedemunds gehören, zum Vater, der sein Leben vor der Welt aufbaut und zugleich allerlei Unziemlichkeiten erlaubt, Gewalt über ihn zu haben, oder zum Sohn, der ein Adamit ist, dem ersten Menschen folgen will, weil der der einzige ohne Vorfahren ist, der

keinen überkommenen moralischen Kommentar hatte: er grub¹, aber er grübelte nicht. Es geht wie im „Toten Tag“ wieder um den Widerstreit der Generationen, nur daß diesmal die Kinder von Geistes Gnaden leben und nicht die Väter. Das Recht scheint jeweils bei den Jungen, den Kommenden zu sein, obwohl es ihnen nicht erspart bleibt, ebenfalls Väter zu werden. „Wer weiß, wo unsere Wirklichkeiten sind?“ sagt einmal der alte Sedemund: in dieser [Komödie](#) weiß es zuletzt wirklich niemand mehr, auch der Zuschauer nicht. Es ist, als ob man vor dem Leben selber sitzt, und Maske um Maske fällt ab; aber als Kern erscheint nicht ein Gesicht, sondern immer neuer Schein, bis im Tode das letzte Zwiebelhäutchen fällt und darunter Echtes, Wesentliches auch nicht zutage tritt.

Ein Weltgefühl von solcher Art, niedersächsisch-irdisch eingekleidet, erfüllt die sieben Bilder des Dramas. Die gnadenlose Lebensgemeinheit, wie Barlach die Lebensgemeinschaft der menschlich familiären Koexistenz sowohl der Geschlechter wie der Generationen umschreibt, wird an immer neu variierten Beispielen aufgezeigt und entlarvt, durch den Schein hindurch zurückgeführt zu der kümmerlichen Nacktheit ihrer menschlichen Existenz, über der hier kein Abglanz ferner Göttlichkeit, kein Traum von Auferstehung leuchtet, sondern lediglich die ewige Wiederkehr des Gleichen, die Aussicht auf neue Väter und neue Kinder, die alle dieselben Wege gehen wie die Vorangegangenen, sich für die jeweils echten ansehen und am Ende auch nur bei den Toten landen, die über sie lachen. Sie bauen sich eine Welt von scheinbarer Solidität und Dauer mit Schwindel und falscher Ehrbarkeit auf, leben in einer Welt des Als-Ob, bis einmal das eigentliche Ich, das jeder unsichtbar hinter sich mit sich herumträgt, sich zu regen und loszubrechen beginnt. Dann bricht die Welt des Scheins für Augenblicke zusammen, die Wirklichkeit leuchtet fahl und höllisch glimmend aus der Tiefe auf, bis sie von einem neuen, ebenso unechten Vorbau aus Fiktion und Als-Ob wiederum verhüllt, verdeckt wird und die Kulissen des Gewohnten bis zum nächsten Einbruch des Wahrheitsspuks wieder gerettet sind.

In Barlachs [Komödie](#) bringt diesen Einbruch ein toter Löwe hervor oder besser, der Eulenspiegelstuk, der sich an diesen toten Löwen heftet. Der Menageriebesitzer Candido Franchi hat einen alten Löwen Cesar; Cesar ist krank und stirbt; sein Brüllen tönt nicht mehr wie sonst durch die Budenstraße. Diese Stille nutzt der junge Grude, der sich freiwillig wie [Wedekinds](#) Ernst Scholz im „Marquis von Keith“ in die Heilanstalt des Dr. Faßlich begeben hat, indem er sagt: „Entweder seid ihr alle verrückt oder ich allein.“ Grude verbreitet unter den Gästen des Schützenfestes das Gerücht, der Löwe Cesar sei entsprungen; er läßt das ganze Nest an ihn glauben: der Löwe wird ein Gespenst, eine spukhafte Autorität und damit eine [metaphysische](#), jenseitige Wesenheit. Er identifiziert sich mit dem eigentlichen Ich, das wir alle mit uns herumtragen; das wird zum unhörbar brüllenden Löwen hinter dem Rücken, der Löwe wird wie auf Franchis großem Reklamegemälde an der Menagerie zum Kafferngewissen über den [Kaffern](#), die die Erde bevölkern. Eine spukhaft lächerliche Flucht vor dem gar nicht vorhandenen Verfolger hebt an; jeder bekommt das Löwengewissen in den Nacken und beginnt, unter seinem Druck zu bekennen, zu gestehen, sich zu demaskieren. Der tote Löwe beherrscht für einen kurzen Abend die Stadt, wie es sonst höchstens die menschlichen Toten tun, obwohl man die durch Erbbegräbnisse und Opfergaben, Kränze und Grabsteine stumm und unschädlich zu machen sucht.

Aus dem Kampf um dieses Bekennen und um den Zufall und die Wiederherstellung der bürgerlichen Ehrbarkeitsfassade entwickelt sich der [barock](#) verschlungene Wirrwarr der [Komödie](#). Sie setzt ein mit der Rückkehr des jungen Sedemund in seine Heimatstadt. Er hat vom Vater ein Telegramm erhalten, das ihn an dessen Kranken-

¹ „Als Adam grub und Eva spann, / Wo war denn da der Edelmann?“ Aus: „Wir sind des Geyers schwarze Haufen“ von [Heinrich von Reder](#), 1865.

lager ruft. Er ist aber von seiner toten Mutter gewarnt: wenn einmal ein solches Telegramm unter Berufung auf einen mysteriösen Professor Druckhammer an ihn kommen sollte, möge er auf der Hut sein, hat sie ihm eingeschärft. Das Schicksal aber macht den Schwindel des alten Herrn darüber hinaus, noch bevor der junge Sedemund das Haus betritt, offenbar. Der junge Mann begegnet dem alten, saufenden Schneider Mankmoos, dessen Frau gerade gestorben ist, und erfährt von dem die Wahrheit. Mankmoos war zum alten Sedemund gegangen, ihn um eine Unterstützung für die Beerdigung seiner Frau zu bitten. Der Alte saß behaglich bei einem stattlichen Frühstück im Bett; sein Bruder, Onkel Waldemar, der kein R aussprechen kann und nichts weiter als ein Simulant ist, leistete ihm Gesellschaft. Die erbetene Unterstützung lehnte der Alte ab; von Krankheit aber war keine Rede. Das Telegramm sollte den Sohn nur nach Hause zurückholen, weil er draußen durch seine adamtisch weltanschaulichen und politischen Bestrebungen mit seinen Freunden auffiel und weil der Vater fürchtete, durch dieses Auffallen kompromittiert und in seiner Lebensbehaglichkeit gestört zu werden.

Folge dieser Aufklärung ist, daß der junge Sedemund nicht nach Hause geht, sondern mit seinem gleichaltrigen Freunde Grude die Komödie von dem toten Löwen Cesar schürt und die Rache teils dem Freunde, teils dem Schicksal überläßt. Grude hat einer Beerdigung wegen Urlaub aus seinem Irrenhaus. Er wandert in Gehrock und Zylinderhut über den Schützenplatz und durch die Budenstraße, auf einer Art wunderlicher Flucht vor seiner jungen Frau, die ihn sucht, um ihm zu erzählen, daß sie ein Kind erwartet, zugleich aber bemüht, dem Irrenhaus, für das er die Welt immer noch ansieht, die Reize neuer Verwicklungen zu geben. Grude trifft Onkel Waldemar, zeigt ihm den Leichenzug, der draußen vor dem Schützengarten wartet, während Kutscher und Leichenträger drinnen zechen, und redet ihm ein, es handle sich um die Beerdigung seines Neffen Gerhard, des jungen Sedemund, der, vom Vater hergerufen, unvermutet gestorben sei. Er schickt den alten Herrn mit der Trauerbotschaft zu Vater Sedemund, rät ihm, schleunigst Kränze für beide zu beschaffen. Im nächsten Bild erscheinen denn auch die alten Sedemunds in Trauergala mit Kränzen am Arm und stoßen im Schützengarten auf Grude wie auf den angeblich Verblichenen. Auf den väterlichen Schwindel ist der Schwindel des Sohns gesetzt: Grude zieht sich hinter seine angebliche Verrücktheit zurück und berichtet gleichzeitig dem Freunde, was ihm Onkel Waldemar gestanden hat, daß er, um die Wirkung seiner politischen Ungewöhnlichkeiten zu paralisieren, vom Vater angehalten werden sollte, angeblich freiwillig sich in die Anstalt des Dr. Faßlich zu begeben. Als Ausgleich schlägt der junge Sedemund vor, daß der Alte die Kränze, die ihm zugedacht waren, am Grabe der Mutter niederlegen solle, die, vom Manne und seinen Unziemlichkeiten belastet und gequält, wie der Sohn es sieht, an langsamem Selbstmord zugrunde ging, indem sie sich so zurichtete, daß von ihr nichts mehr blieb.

Damit ist das zweite Motiv der Komödie angerührt, die Frage nach Gut oder Böse, Echt oder Unecht, Schuldig oder Nichtschuldig. Der junge Sedemund sieht in seinem Vater den Schuldigen am Tode der Mutter und verwirft ihn. Des Alten Herz ist in der Tat nicht frei von Fehl, aber in einem wesentlich anderen Sinne, als der Sohn meint. Der alte Sedemund gewinnt es nicht über sich, die Kränze am Sarge der Frau niederzulegen, er schließt vielmehr das Erbbegräbnis sorgfältig ab, nicht so sehr, weil er sich schuldig an ihrem Tode fühlt, als weil das alles ganz anders gewesen ist. Als mit der Angst vor dem angeblich entsprungenen Löwen die allgemeine Enthüllung der Seelen und der Fall der Masken beginnt, als mutige Schützen sich in Sicherheit bringen und der Wandervogel Susemihl, der die durch Kinderlähmung unbeweglich gewordene junge Sabine in ihrem Rollwagen fuhr, Gefährt und Mädchen stehenläßt und davonläuft, da packt Vater Sedemund den Wagen mit der Kleinen und rollt sie

weiter durch die groteske Gespensterflucht. Sabine ist ein Stückchen [Hamsun](#) im Rollstuhl, eine jüngere Schwester von Edvarda und der Teresita im „Spiel des Lebens“, nur sanfter, weniger hart, mit Augen falsch und fromm, eine kleine Teufelin und eine Heilige zugleich, von der die junge Frau Grude sagt: „Das arme Ding – sie kann nicht Mutter werden.“ Der alte Sedemund spürt ihr wirkliches lebendiges Wesen, daß sie wie er in der Hölle des Menschseins sitzt, und enthüllt in einem doppelbödigen Gespräch den Ablauf des [Strindbergkampfes](#) zwischen ihm und seiner Frau. Er stellt, von dem Sohn gezwungen, die Geheimnisse seines Lebens vor den anderen heraus; ein ungläubig überlegener Sünder, der vor diesen anderen eines voraus hat: wirkliche Erfahrung und wirkliches Erlebthaben. Er weiß, daß jeder um die eigenen [Eulenspiegeleien](#) und die des andern weiß und daß es im Grunde auf ein Austauschen herauskommt, um die Rechnung zum Stimmen zu bringen. Der einzige, der alles weiß, der wirkliche Löwe des Lebens, der hinter den Menschen her ist, ist der Gekreuzigte; sonst fletscht nur das Löwenmaul Skandal die Zähne, und vor dem ist ihm nicht bange. Er fährt den Rollwagen mit der Kleinen im Kreise umher; der alte, versoffene Mankmoos, der Orgeldreher schließen sich ihm an – und dann berichtet er, wie sich das Schicksal seiner Frau vollzog. Er berichtet den Lebensaustausch zwischen seiner Frau und ihm, und zwar so, daß er bewußt jetzt die Schuld auf seine Seele nimmt. Er hat seiner Frau das gleiche Stückchen aufgespielt wie jetzt dem Sohn; er spielte ihr die Komödie von Krankheit und Totenbett vor, spielte Verdacht und verlangte ein nachträgliches Geständnis. Er spielte den Sterbenden, um sie zu zwingen, ja zu sagen, weil er sonst nicht sterben könnte. In Wahrheit wollte er ihr von dem, was er ihr getan hatte, etwas von gleicher Art anhängen – und sie, aus Gnade und Güte, sagte ja. Er wollte so seine Schuld verkleinern, wollte auch etwas zu verzeihen haben, und sie bezichtigte sich eines Bösen und starb daran. Sie hatte sich einen Makel aufgebrannt, war wie angesteckt von seiner bösen Sucht und ging, wie der Sohn sagte, daran zugrunde.

Das ist die eine Betrachtung des Vorgangs, die von der Frau, vom Sohne aus. Die von des Alten Seite her bekommt ein ganz anderes Gesicht. Er enthüllt es, als er nachher den Sohn allein im Dunkel trifft und niemand mehr zuhört. Da stellt er seine Rechnung auf: seine Frau war eine gute Mutter, aber eine miserable Frau. Er wußte, wie schön die Welt ist, sie verstand nichts davon. Er hat sie ins Unrecht gesetzt, um ihr das Brot der Selbstgerechtigkeit aus den Händen zu nehmen. Dadurch, daß er zuerst mit der Lunge der Leute sich angeklagt hat, hat er die Mutter im Sinne des Sohnes reichlich gerächt; jetzt, da sie im Dunkel einander Mann gegen Mann gegenüberstehen, kann er dem jüngeren die ganze Wahrheit weisen. Der ist völlig verwirrt; gut und böse, echt und unecht, schuldig und unschuldig gleiten ineinander – das einfache Ja und Nein, von dem er ausging, verliert seine Wirklichkeit. Der alte Sedemund erweist sich als der Stärkere; er gaukelt der kranken Sabine einen Narrenkram vor, weil es das einzige ist, sie im Ernst zu erbauen. Er schenkt ihr seinen Sohn als ihren Mann, und obwohl der zuerst auffährt und sich wehrt, geht er schließlich auf die tief sinnige [Eulenspiegelei](#) des Alten ein, und das Mädchen ermahnt ihn, dem Vater etwas sehr Gutes, Wunderbares zu tun, denn er ist ein sehr guter Mann. Und als der Junge das zu bezweifeln wagt, schickt sie ihn empört fort und ruft nach dem Vater: der soll sie wegführen. Von dem Jungen will sie nichts wissen. „Die kleene Scheene hat schon'n hellisch richtigen Riecher“, sagt der alte Orgeldreher, weil sie trotz ihrer gelähmten Beine das Leben und das Wissen um das Leben in sich trägt. Der junge Grude aber kehrt, nachdem er dem Wachtmeister und den anderen das Löwenfell zeigend den Scherz aufgeklärt hat, heim in sein Haus zu seiner Frau und dem verheißenen Kind, ausbündig bekehrt von seiner Narrheit durch die Erfahrungen mit den Narrheiten des Tages. Die junge Frau folgt ihm strahlend; für den Sohn aber bleibt

nur noch die Welt der Fremden, die das Märchen vom entsprungenen Löwen ebenso aus der gewohnten Form gebracht hat wie den Vater Sedemund. Er erlebt, wie der eine der beiden Geschäftsinhaber der Beerdigungsfirma Gierhahn und Ehrbahn, die vor Beginn der Löwenhetze einen sehr zweideutigen Kinderhandel getrieben haben, in echten, nicht nur gespielten Wahnsinn ausbricht, weil er auf dem nächtlichen Friedhof die Stimme seiner Mutter vernahm, die sich bei ihm beklagte, daß die Toten sich seine Geschichte mit dem gekauften Vater für sein uneheliches Kind unter Lachen und Fingerzeigen auf ihn erzählen. Als sie schließlich verschwindet und er sie aus der Tiefe weinen hört, bricht sein bißchen irdischer Verstand zusammen: den einen hat der Löwe des Gewissens wirklich gefressen. Dem jungen Sedemund, dessen [Gregers-Werle](#)-Haltung zum Leben zuletzt das Ganze angerichtet hat, bleibt nichts übrig als resigniert an Stelle seines ausgebrochenen Freundes Grude sich freiwillig in die Anstalt des Dr. Faßlich zu begeben und somit für Vater und Onkel und die anderen die Möglichkeit zu schaffen, alles, was er verlangt, gesagt hat, für Unternehmungen eines Wahnsinnigen zu erklären. Onkel Waldemar ist beglückt und nennt ihn begeistert einen echten Sedemund; bitter erwidert er: „Echter Sedemund? Ja – so sind sie, unverbesserlich! Es stinkt zum Himmel von Sedemunds wie ein Haufen Unrat, ein Löwenmaul spaltet sich, und ein Löwenrachen heult Wut über uns, und du nennst mich einen echten Sedemund ... Was hat's denn nun mit der Echtheit auf sich? Wie ist Vaters und wie meine beschaffen, da wir beide echte Sedemunds bleiben?“ Die Antwort gibt Grude, der Arm in Arm mit seiner Frau noch einmal zurückkommt. Sie will, er soll leise auftreten, solange sie zwischen den Gräbern sind; er aber sagt lachend: „Ach was, gerade über Gräber hin, mitten zwischen dem Grauen durch, fort mit ihm unter unsere Füße in die Grube. Die Alten haben ihre Zeit gehabt und sind in Grund und Boden getreten; jetzt kommen wir und nach uns unsere Kinder. Alles wird gründlich anders, es lebe die neue Zeit und die echten Grudes!“

So verklingt die Dichtung. Die [Ironie](#) dieses Ausklangs ist nur zu deutlich: in Wahrheit bleibt alles beim alten, und die neuen Menschen sind genauso hoffnungslose Fälle wie die vorangegangenen. Es gibt nichts Echtes, es gibt keine Wahrheit, keine neuen Generationen: es gibt nur das ewig gleiche aus gut und böse, falsch und richtig, schuldig und unschuldig unauflösbar ineinandergewirrte Leben, das so oder so gedeutet, so oder so gewertet, verworfen oder bejaht werden kann. Für Augenblicke lockt das Grauen, die Angst vor dem Jenseits Willen zur Wahrheit und zum Bekennten hervor. Wenn die Angst versinkt, steigen die alten Sicherungen der Lüge wieder auf, und die scheinbaren Wahrheiten mit völlig anderen Gesichtern. Das Göttliche hat sich aus der Welt in ferne Hintergründe des Seins zurückgezogen; es ist vielleicht nicht einmal Zielbegriff und Zielgefühl wie noch im „Toten Tag“, im „Armen Vetter“. Nicht ohne Grund tauchen Gesichter wie das [Wedekinds](#) oder [Hamsuns](#) unter dem Lesen auf: der Schatten einer entgötterten Welt liegt über Drama und Autor, und ihre Last löst sich eigentlich nur noch im Formalen, Sprachlichen. In dem lebt der junge Barlach mit der Lust am Einzelnen fort, mit der auch der Bildhauer zu ringen hatte. Dieses Einzelne ist nicht wie in der Plastik im Zug der großen und groß gewollten Form aufgegangen, sondern beherrscht hier die sprachliche Gestalt der Dichtung mehr noch, als es die vorangegangenen beherrschte. Der Bild- und Sinn- und Klanggehalt der einzelnen Wörter wirkt sich in der Oberfläche des Ganzen aus, sie kräuselnd, erhöhend, vertiefend, aus der Ruhe der sachlich bestimmten Fläche in ein ständiges Auf und Ab barocker Sinn- und Klang- und Bildbeziehungen vom Wort zum Nachbarwort hebend und senkend, so daß der Weg zum Kern von der solcherart bereicherten Oberfläche her noch schwerer zu erkennen und zu betreten ist. Wieder taucht die Erinnerung an [Claus Berg](#) und seine Apostel im [Dom von Güstrow](#) auf; der Kampf um die Annäherung an die letzte Wahrheit des Wesentlichen bekommt etwas

von den Näherungsmethoden der höheren Mathematik: wie dort das gesuchte Ergebnis zwischen den Grenzen „Größer als“ und „Kleiner als“ von oben und von unten her mehr und mehr eingeengt wird, so hier die innere Wirklichkeit zwischen Ausdruck von oben und Ausdruck von unten, zwischen sprachlicher Übersteigerung im Formalen und dem Ziel der noch unter das eigentlich erstrebte Ziel gehenden Bloßlegung von Fundamenten, die sonst unterhalb des Vorgangsbereiches bleiben. Wenn der betrunkene Leichenkutscher seinen Pferden die Ohren abschneidet, sieht man wohl die gewollte Parallele zu der Rolle, die die Ohren beim menschlichen Klatsch und Skandal spielen; das Anschauliche der Tat geht aber in Regionen, die ebenso unter dem Bereich des Ganzen bleiben wie zuweilen die Akzente, die einzelne Worte bekommen. Wenn der junge Grude die Charakteristik der kleinen Sabine bis zum Gebrauch des Wortes schweinisch für ihr Mündchen vertieft, vollzieht sich dasselbe: der gewollte Eindruck liegt oberhalb des gebrauchten Ausdrucks. Auf der anderen Seite bewegen sich die von [Fischart](#) bis zu [Brinckman](#) reichenden linearen Spiele zwischen den Worten zuweilen so sehr oberhalb des gesuchten Ausdruckszieles, daß das Bildhafte der Wortwelt mit dem Reichtum seines ornamental quellenden Dekors die innere Form zuweilen allzu hüllend überdeckt und ebenfalls nur vom „Kleiner als“ eine tastende Annäherung gestattet.

„Wiegst du da nicht das Portemonnaie in der Hand, als wäre es mein verschrumpfter Herzbeutel?“ sagt der alte Sedemund zu seinem Sohn. „Ich möchte mir aber ausbitten, daß diese meine gegenwärtige famose Form nicht Herrn Sedemunds einzige ist. Da ist noch eine andere, großmächtig wie ein Punkt. Dieser Punkt Namenlos ist mit Herrn Sedemund eins, so eins, daß er sein Eigentliches ist, und so kommt es heraus, daß Herr Sedemund eigentlich gar nicht Herr Sedemund ist, sondern der Punkt, den keine Faust fassen kann, daß Herr Sedemund nur der Kofferträger seines Selbst ist, das wie ein Punkt ohne Ohr, ohne Odem, ohne Qual, rein wie das Nichts, sündlos wie die Sonne – ganz eigentlich drin sitzt. Wohin Herr Kofferträger Sedemund den Punkt abzuliefern hat, das weiß er nicht, der sogenannte Herr Sedemund, dessen kluger Sohn aus dem Narrenkram den Abfall von Antwort wohl selbst herausfindet.“

Stellt man daneben die Beispiele spielender Assoziationsfreude des Begrifflichen wie des Lautlichen, vom Schwein bis zum Schwan, vom Biest bis zur Bestie, von Zeugung bis zur Überzeugung, von vielen Stabreim-Ansätzen bis zu offenen Reimklängen, so ergibt sich die gleiche Annäherungsmethode, nur aus entgegengesetzter Richtung. Über die [Tragikomödie](#) vom Kampf zwischen den Sündern und den Gerechten, die beide nur ein über sie verhängtes Schicksal leben müssen, breitet sich das Knorpelwerk eines niederdeutschen [Eulenspiegel-Barock](#), mehr noch einer verspäteten [Eulenspiegel-Gotik](#), die somit auch wieder zum [Jugendstil](#) führt. Die schon um ihrer Tiefe willen schwer nachzulebenden Linien einer ekstatisch aufrauschenden Wirklichkeit leben sich mit Mitteln aus, die ihren Sinn und ihre Richtung noch mehr verschleiern, also daß am Ende der Autor seine Welt vom Sprachlichen her beinahe ebensosehr für sich behält, wie er sie der nicht eben sehr hochgeachteten Welt übermittelt.

([Paul Fechter](#), Ernst Barlach (1957), Gütersloh: Bertelsmann Lesering 1961, S. 78-85.)

Willi Flemming 1958

Das dritte Stück, die 1920 erschienenen „echten Sedemunds“, geht in dem Ausbau dieser Technik noch weiter: wie von einem Karussell gewirbelt, huschen die Gestalten und Szenen vorüber; bunte Bilder in raschem Wechsel, schnell ausgeschnitten, drängen und jagen sich. Verschlungen und verflochten gehen verschiedene Beziehungen und Handlungsstränge neben- und durcheinander, so daß dem naiven Leser zunächst wohl etwas wirr, ja seekrank werden kann. Trotzdem handelt es sich um kein zufälliges Ragout, sondern um ein künstlerisch wohl erwogenes und komponiertes Ganzes. Aber da die flackernde Bewegung des Lebens in dieser [Tragikomödie](#) nachzubilden und zum Erlebnis zu bringen versucht wird, ist die Verbindung nicht durch ein klares Nebeneinander, noch durch einfaches Nacheinander zu geben. Musikalisch sind die einzelnen Abschnitte der sieben Bilder gearbeitet, abgestimmt zueinander.

Aber nicht nur formal, auch geistig rückt das neue Stück eng neben das vorhergehende und auch zeitlich liegt es ganz nahe, da es sich nach dem Tagebuch auf Sonntag, den 19. September 1915 datieren läßt. Seinen Ausgang nahm es von einem realen Ereignis (EB. Ges. 1953, S. 18 f). „Vor dem Glevinertor in Güstrow hatte die Zirkusmenagerie Holzmüller ihre Tiere heimisch gemacht.“ So beginnt das letzte Kapitel des „Seespeck“ (160). Es steht selbständig, wie angehängt, und enthält eine [Schnurre](#). Die Lust zur [Eulenspiegelei](#) kennen wir an Barlach. So mag auch die Szene mit dem frechen Kindermädchen noch einigermaßen der Wirklichkeit entsprechen, der Fiktion, daß der Löwe ausgebrochen sei. Jedoch wichtiger dürfte das davor Geschehene sein: bei dem Gegröhle der Zuschauer denkt der Sichentfernende: „Ich wollte doch, der Löwe brächte sie einmal auf die Beine“ (161). Die ganze komisch-gruselige Löwenjagd, die schließlich mit dem Einfangen des Ausreißers, eines Affen, endet; noch mehr die Reaktion der verschiedenen Menschentypen bei diesem Ereignis mögen bereits der ausgestaltenden Phantasie des Dichters entstammen. Schon hier vertiefen sich die Vorgänge ins Weltanschauliche. „Er sah, daß die Wesen durch Menschsein mehr voneinander geschieden als zueinander geführt werden. ... Wir sind ja alle Menagerietiere, dachte er; aus unserer freien Wildnis sind wir in den Käfig des Menschentums gebracht – und hier ... im Menschsein werden wir schlimmer zugerichtet als Eisbären, Kondoren, Affen und Löwen ... Wenn wir ausbrechen, geht's uns wie den Bestien, wir werden doch wieder eingefangen.“

Damit kommen wir schon dem Grundgehalt des Dramas nahe und der Gestalt des Grude. Aber noch ein anderes Erfahrungs kam hinzu, das sich nach dem Tagebuch auf Sonntag, den 17. Juni 1917 datieren läßt (EB. Ges. 1953, S. 30): ein Rummelplatz in Steglitz mit seinem bunten Durcheinander, mit seinem Getute und Getue. Ist das nicht die Verbildlichung des sinnleeren Treibens der Menschen, das sie Leben nennen? Paul Schurek (77) fand im Nachlaß folgende Notiz: „Mir fällt ein Drama ein, das auf dem bewußten Rummelplatz in Steglitz spielen könnte: Begräbnis, Kirchhofsmusik, Schützenfestgeknalle, Karussell, Tierbudengebrüll, alles durcheinander. Stimmung vom jüngsten Tage. Motto: Gott, der diesen Wirrwarr erregt, wie mußte er leiden; denn diese Gärung, diese Zerfleischung von Gefühl ist Abbild eines Vorganges. Das Glück, die Harmonie wird krampfhaft, wüst, verzweifelt gesucht und Enttäuschung, Not, Leid geerntet. Was im einzelnen durcheinanderdrängt und treibt, bedeutet des Ganzen Unbehagen. Aufgabe: Begriff des ungeheuren Leidens zugänglich gemacht durch die menschliche Angst und Pein, der Löwe ist los.“

Damit wird die alte [Schnurre](#) vom entsprungenen Wüstenkönig aufgenommen, erweitert, vertieft. Es ist im Grunde das gleiche Problem wie im „Armen Vetter“. Dort war es von der tragischen Seite gefaßt, auch Siebenmark, „der bourgeoise Egoist“, rang

ernstlich, obschon vergeblich mit sich. Hier nun wird dazu das [Satyrspiel](#) geschrieben. Das Vergebliche und Törichte der Weltverbesserer, das Verlogene der wohlstandigen Stützen der Gesellschaft gezeigt. Es triumphiert das Draußenherum des großen Krummen in [Ibsens „Peer Gynt“](#) gegenüber dem Mittendurch des Idealisten. Wie im „Armen Vetter“ wird das Treiben der „Realisten“ gemessen und beleuchtet von der Forderung: Mensch werde wesentlich ([Angelus Silesius](#)). Das Fundament des Stückes ist das uns vertraute Grunderlebnis Barlachs, daß der Mensch mehr ist als sein Alltags-Ich. An die Formulierung bei unserem großen gotischen Mystiker, [Meister Eckhart](#), vom göttlichen Fünklein als dem Seelengrunde erinnert des alten Sedemunds Empfindung in dem Moment tiefster Aufgewühltheit: „Ich möchte mir aber ausbitten, daß diese meine gegenwärtige famose Form nicht Herrn Sedemunds einzige ist! Da ist noch eine andere großmächtig wie ein Punkt. Dieser Punkt namenlos ist mit Herrn Sedemund eins, so eins, daß es sein Eigentliches ist, und so kommt es heraus, daß Herr Sedemund eigentlich gar nicht Herr Sedemund ist, sondern der Punkt, den keine Faust fassen kann; daß Herr Sedemund nur der Kofferträger seines Selbst ist, das wie ein Punkt ohne Ohr, ohne Odem, ohne Qual, rein wie das Nichts, sündlos wie die Sonne – ganz gemütlich drin sitzt. Wohin Herr Kofferträger Sedemund den Punkt abzuliefern hat, das weiß er nicht.“

In jedem Menschen schläft der kategorische Imperativ seines höheren Soll und überfällt ihn unversehens wie ein Löwe. Dieser Grundgedanke wird gleich im Anfang als Bild an einer Menagerie vorgeführt und verkörpert in dem dort gezeigten Prunkstück, dem Löwen Cäsar. Doch der Wüstenkönig brüllt nicht mehr, ist krank und verscheidet. So ist's auch mit dem Bewusstsein vom geheimen Königtum des Menschen: im Käfig verdorben und gestorben, nur ein „Kafferngewissen“ bleibt übrig, das ihn gelegentlich schreckhaft überfällt, ihn zerfleischt, im günstigsten Fall ihn auffrißt. Aber das ist dann doch Vernichtung, weit entfernt von der intuitiven Sicherheit der als Führer anerkannten Stimme. Grude bringt dadurch die ganze Welt kleinstädtischer Ehrbarkeit in Gefahr, daß er verbreitet, der Löwe wäre ausgebrochen, Gewissensbisse fallen die honnetten Bürger an, die Scheinfassaden best renommierter Häuser wackeln. Dennoch tritt kein jüngstes Gericht ein, nur ein Erdbeben mit einigen Stößen, dessen Risse rasch überkleistert werden. Nicht der Löwe überfällt und verschlingt die Beteiligten, nur sein Fell erschreckt, das Grude auf dem Titelbild mit schmerzlicher Skepsis ausbreitet: „Kusch dich, Schesar, bist brav! Was wollt ihr denn? So geht's in der Welt, in euren Hosen und Jacken hängt euer Selbst selbst, euer Fell ist eure Farbe, und die Farbe bringt den Furor hervor. Das Löwenwams wirkte den Löwenwahn, Schesars Kleid und Ruf war so gut wie der Kerl und sein Gebrüll selbst, wie jeder sehen kann, der hören kann“.

Aber was soll die Welt damit? Grudes Tun war doch nur närrische Äfferei, wie sie der für einen Nachmittag zu einer Beerdigung aus der Nervenheilanstalt Entlassene eben noch fertigbringt. Er hat selbst so einen Spukgeist in sich: „Wir sind eben immer zwei, der Löwe hinter mir ist auch ein Stück von mir, eine Art eigentliches Ich“. Mit einem Gruwelmann im Gewissen bleibt der Mensch für die materielle Welt unbrauchbar, darum geht Grude wieder in die Anstalt und seine Tat bleibt schließlich doch nur ein Narrenstreich, der die braven Leute wohl aus ihrer Bierruhe etwas erschreckt, doch nicht gewandelt hat. Denn skeptisch endet alles, auch der junge Sedemund will seinen Freund dorthin begleiten. Als Führer einer neuen Gemeinschaft, die ein neuer Anfang wahrhaftigen Menschentums sein wollte, war er zurückgekehrt in die Vaterstadt; aber ihn faßt es auch. Was er als Recht und Wirklichkeit fest geglaubt hatte, die Schuld des Vaters und das edle Sich-Hinausgrämen der Mutter aus einer miserablen Ehe, es muß von mehreren Seiten angeschaut werden: was ist gut, was böse, wer heißt gut, wer darf als böse völlig verworfen werden? Die Welt reformieren zu

wollen, ist's nicht eine Narretei; war solch Versuch nicht würdig eines „echten Sedemund“, dem eine klangvolle Wendung nur zu leicht zur Hand ist und als Fassade die tiefere Wahrheit zudeckt? So will er zu seinem Freund Grude in der Anstalt sich internieren lassen für einige Zeit und dadurch den Ruf des Vaters restaurieren. Der Wissende duldet freiwillig, aus Liebe für die anderen! Wir sind allzumal Sünder. Was hilft es, vom Blinden zu fordern „sei sehend“. [Christus](#) risse in solchem Falle „ein Streichholz an und wies ihm den rechten Weg, das war die ganze Kunst. Im Dunkeln brauchen wir alle Stöcke, die Blinden wie wir Gesunden – alle stockblind“. Nicht „gerechtes Tun“, sondern gütige Gesinnung ist einzig das wahrhaft Gute.

Dieses gedankliche Thema gibt den inneren Zusammenklang der Szenen. Sie bekommen noch dadurch innigere Beziehungen zueinander, daß stets dasselbe Motiv abgewandelt wird, nämlich die elementarsten menschlichen Verknüpfungen: Eltern und Kinder, Gatte und Ehefrau. „Unsere Söhne sind unsere Richter und Rächer unserer Unwerte.“ „Die Frauen bedenken nicht, daß ihre Kinder von Geistes Gnaden sind, sie vergiften sie im Leibe mit gemeiner Menschlichkeit, sie glauben an keinen Geist als Gewissen um sich und in sich.“ Frau Grude überwindet die Versuchung, in habgieriger Liebe schon an das in ihr wachsende Kind zu denken, als Ersatz für die Enttäuschungen des Lebens. Sie reift zu frei schenkender Liebe heran, die geduldig warten kann, und versteht des Gekreuzigten Lehre: „Jeder Geborene wird einmal ans Kreuz geschlagen. Darum bringe deinen Sohn so auf den Weg, daß er in der grausamsten Stunde hinaufschaut und über der Welt schwebt“. So bekehrt sich denn auch der ehrsame Gierhahn, in Firma Ehrbahn & Gierhahn, Begräbnisinstitut, der ein uneheliches Kind durch eine erkaufte falsche Aussage einem anderen zugeschoben hat. Der Säufer Mankmoos wird zu seiner Schneiderei und seinen verwaisten Kindern zurückgescheucht; hat er zwar nicht den Löwen gefangen, so hat sein Kafferngewissen sich eben doch geregt. Im „Seespeck“-Kapitel ist sein Aussehen wohl nach der Wirklichkeit schon geschildert, jedoch ohne die Vertiefung und die Ausweitung seines Schicksals. Überall leuchtet aus den geborstenen Prunkfassaden ein Schein verborgener Echtheit, kündigt sich das bessere Selbst an, und der junge Sedemund behält recht: „Ich denke denn doch, schließlich klingt alles im All zum schönsten Ohrenschmaus zusammen – nur [der Rest ist Schweigen](#)“. Allerdings, dieser Rest ist auch da, wie der abgefeimte Phraseur und Schieber Onkel Waldemar; aber er gehört trotz aller hoffnungslosen Erbärmlichkeit mit dazu, eben als „Pause, die Atem- und Schöpfungspause, die Höhlen des Nichts, die das herrliche Was gliedern“.

Doch mit dieser schon beträchtlichen Zahl von wichtigen Personen ist es noch längst nicht getan. Prächtige Typen kommen dazu wie der seiner Amtsgewalt wohl bewusste Oberwachtmeister Lemmchen, die drei Schützen, die mit den [sieben Schwaben](#) verwandt sind, der Leichenkutscher oder der italienische Menageriebesitzer und der kuragierte Drehorgelspieler aus Sachsenland, der kein Spaß- und Spielverderber ist; nicht zu vergessen die gelähmte Sabine im Rollstuhl mit dem Heiligengesicht und der recht fleischlichen Liebessehnsucht im Herzen. Prächtige Situationen rollen sich vor uns ab, voll dämonischer Satire. Unvergesslich bleibt einem der Zug der Höllenbrüder in Erinnerung, der unter des alten Sedemunds Führung in der Kapelle sich entwickelt und über den nächtlichen Friedhof marschiert unter den Klängen der Gasenhauer auf der Drehorgel. Voll innerer Wucht auch diese Gewissensqualen des Alten in der Kapelle unter dem großen Kreuz und gegenüber der gotischen Christusstatue. Ganz anders, als bei [Tolstoi](#) etwa, die Art seines sich brockenweise entringenden Geständnisses. Wie einzigartig berühren die schauerlichen und durch ihre groteske Zuspitzung an das Komische streifenden Gespensterszenen; mehr komisch bei Mankmoos, mehr schauerlich bei Gierhahn. Daneben wieder schallende Komik. Die Leichenträger beim Schoppen nach schwerer Arbeit; vor allem die famosen

nächtlichen Löwenjagden, die drei Schützen vor dem leeren Karussell und ihr Sturmangriff auf diesen vermeintlichen Unterschlupf des Untieres, wobei sie den kuragierten Drehorgler nach der alten Devise „[Hannemann, geh du voran](#)“ als Trommelfeuer draufgeben lassen, sie selbst aber rückwärts avancieren; oder schließlich der reputable Herr Ehrbahn, der beschwört, die Augen des Wildes leuchten gesehen zu haben, und mutig drauflos schießt. [Tragik](#) und [Komik](#) verschlingt sich unentwirrbar in buntem Wirbel, das Leben ein Affentheater. Wie ein Karussell müßten bei einer Aufführung die Szenen sich atemlos jagen. Aber kein Kasperl- oder Marionettentheater darf daraus gemacht werden; im Gegenteil: dadurch verlöre das Ganze den tieferen Sinn und seinen tragischen Beigeschmack. Es ist kein Künstlerulk, sondern bittere Erkenntnis, aus Leid gekeltert. Diese Personen sind ja so lebenswahr, eben durch ihre „Echtheit“ erschreckend; sie gibt es nicht nur in dem gerade gewählten [Milieu](#) einer mecklenburgischen Kleinstadt. Daß nun aus solcher ungeschminkten Wirklichkeit etwas aufsteigt, das kein Gespensterspuk ist, sondern Überwirkliches, das dennoch darinnen verborgen steckt und lauert ans Licht zu kommen, das gibt dem Ganzen einen eigenen Hauch von [Magie](#), wie ihn selbst [E. T. A. Hoffmann](#) nicht zu beschwören vermocht hatte.

Wird aber eine solche Fülle von Personen und Nachdenklichkeiten, die bei erster und flüchtiger Lektüre wohl kaum voll zum Bewußtsein kommen, nun gar auf der Bühne sich zur Wirkung bringen lassen? Eigentlich war es erstaunlich, daß bald nach dem Erscheinen des Buches (1920) schon die Uraufführung geschah, und zwar in den [Hamburger Kammerspielen](#) (März 1921) und bald danach (1. April) in Berlin. Dort hatte nicht [Max Reinhardt](#), wie es zunächst schien, sondern [Jeßner](#) es im [Staatstheater](#) herausgebracht. [Barlach](#) wohnte der zweiten Vorstellung bei. Es wurde ihm eine Erfahrung, von deren negativer Wirkung er nicht loskam sein Leben lang. Schon bei dem Besuch des Intendanten erstaunte den Künstler, daß er „keineswegs Bühnenbilder von seiner Hand“ haben wollte, „und nachdem ich seine Skizzen gesehen, erkannte ich, daß da für mich nichts zu tun ist“ (13.3.21). Sie waren „für meine Vorstellungsart völlig neu“. Zwar erkennt er sie als Ergebnisse eines starken Stilwillens an, aber „hinterher beschleicht mein Herz eine Ahnung, daß zwei Dinge zusammengebracht werden, die nicht zusammen stimmen“. Und so war es tatsächlich. Er fand „ein Stück von Herrn Jeßner, aber nicht von mir oder doch nur da von mir, wo die mehr oder weniger nebensächlichen Personen ... das Wort hatten. Filmtempo und Expression; damit will ich nichts zu tun haben. Der Schützenplatz war menschenleer, das Grabmal war eine weiße Wand, groß wie ein Pharaonengrab, die 'große gegenwärtige Menge' eben keine Menge, die Kapelle keine Kapelle, der Kirchhof ein Regisseurkniff und der Grundton des Hauptsächlichen Geschrei und Monumental- und Stilbums“ (an [Piper](#) 19.4.21). Er berichtet (an [Düsel](#) 13.8.21) daß er „Jeßner, wenn auch mit leichter Beklommenheit, so doch unmißverständlich gesagt habe, daß ich mich nicht wiedererkenne. Was ich leise gedacht habe, war laut, was ich brutal und wüst gemeint, unterdrückt – na ... als bloßer Zuschauer wäre ich vielleicht der stärkste Pfeifer gewesen“. Tatsächlich „gab es eine fast einhellige Ablehnung und teilweise Verhöhnung“ des Stückes (27.5.23). Viel später erst brachte Altona eine Inszenierung von Kurt Eggers-Kestner, im Frühsommer 1935, gegen Ende der Spielzeit, die auf Verlangen der Amtsleitung der Kulturgemeinde gleich wieder abgesetzt wurde ([Schurek](#) 38).

([Willi Flemming](#), [Ernst Barlach. Wesen und Werk](#), Bern: Francke 1958, S. 193-200.)

Von dem zweiten der realistischen Dramen Ernst Barlachs berichtet Dieser am 17. Juni 1917: „Habe soeben wie eine Last, die ich bis an das Ende ihres Zieles getragen, den zweiten Band des [Dostojewskischen 'Idioten'](#) von mir geworfen. Beide, weder Nastassja Filopowna noch Aglaja, konnten es mir antun, genau wie früher. Mir fällt ein Drama ein, das auf dem bewußten Rummelplatz in Steglitz spielen könnte: Begräbnis, Kirchhofmusik, Schützenfestgeknalle, Karussell, russische Schaukel, Tierbudengebrüll, alles durcheinander. Stimmung vom Jüngsten Tage, Motto: Gott, der diesen Wirrwarr erregt (Lebenssymbol), wie muß er leiden! Denn: diese Gärung, dieser Dualismus, diese Zerfleischung von Gefühl usw. ist Abbild eines Vorgangs. Das Glück, die Harmonie wird krampfhaft, wüst, verzweifelt gesucht und Enttäuschung, Not, Leid geerntet. Was im Einzelnen durcheinander drängt und treibt, bedeutet des Ganzen Unbehagen –! *Aufgabe*: Begriff des ungeheuren Leidens, zugänglich gemacht durch die menschliche Angst und Pein. Der Löw ist los, [Kollmann](#), der Zeitungsprophet und Aufwiegler, Einpeitscher...“ Leider deutet der Druck an dieser Stelle durch einige Punkte an, daß entweder aus Rücksicht auf Noch-Lebende oder auf Barlach selber etwas weggelassen sei. Ob es zur Verständlichmachung der Wirrnisse des Dramas Bedeutsames hätte beitragen können, läßt sich nicht ermessen. Auch *Die Echten Sedemunds* hängen, gleich all seinen Dichtungen, mit dem Leben Ernst Barlachs zusammen. Aber sie sind nicht, wie der *Arme Vetter*, unmittelbar daraus hervorgegangen. Es galt keineswegs, eigenes persönliches Erleben zu gestalten, das zur Welt hin seinen Ausfluß nahm und von ihr vielfältig gehemmt wurde. Vielmehr ging es um die Nachzeichnung der [Umwelt](#) des Künstlers, die unaufhaltbar mit ihren Unvollkommenheiten und Absonderlichkeiten in sein Inneres eindrang und wesensgemäß erkannt, umfaßt, verarbeitet sein wollte. Als gegebene, vorhandene Wirklichkeit, welche unbewußt das Verlangen beherrschte, einer höheren, lebenswerteren Daseinsstufe zugeführt zu werden. Hatte für das Drama *Der Arme Vetter* die Elbe mit dem heidemäßigen Ufer in der Nähe Wedels den Hintergrund, den Untergrund, man ist versucht zu sagen: den Urgrund hergegeben, über den stoßweise der Meerwind belebend und befreiend hinfuhr, so liegt auf den *Echten Sedemunds* die stickige bedrückende Luft der Kleinstadt, der Stadt [Güstrow](#), in welcher Ernst Barlach verdammt war zu leben und zu leiden. Denn er mußte sich an den Ecken der Enge immer aufs Neue stoßen und verwunden. Aber nicht um der Klage oder der Anklage willen ist das Stück geschrieben, sondern mit dem Willen zur Hilfe. Er sagt nicht: Ich bin besser als Ihr, so daß ich viel durch Euch leiden muß. Sondern er behauptet und beweist: Trotz aller Verdorbenheiten und Verrücktheiten seid Ihr viel besser, als Euch bewußt ist. Erkennt es, und schon ist der erste Schritt zur Vermenschlichung getan. Gesteht es nicht etwa den Anderen, gesteht es Euch selbst, so wurde das Entscheidende für Euer Weiterkommen, für Euer Höherkommen bereits geleistet. Es ist dafür allerdings notwendig, daß die Erkenntnis nicht zu spät einsetzt und daß Ihr auf dem rechten Wege, wenn er betreten ist, auch verbleibt. Über den Budenplatz eines Schützenfestes gehen am dritten Rummeltag, bevor die Stadtleut' aus der Verschlafenheit erwacht sind, ein Tischlerlehrling mit einem Sarg und ein Gärtnerlehrling mit einem Kranz. Als sie verschwunden sind, treten nach Frau Grude, deren Mann aus dem Irrenhaus zum Begräbnis beurlaubt wurde, Mankmoos, dessen Frau gestorben ist, und der junge Sedemund auf. Sie führen dunkle Gespräche über Grude, der behauptet: Entweder seien Alle verrückt oder er allein. Denn für ihn hat das Lebendige Beziehung zum Verborgenen. Grude kommt mit dem Zirkusdirektor aus dem Zelt. Schesar, der Löwe – die Hauptanziehungskraft der Tierschau – ist krank. Nach halb verrückten, halb überklugen Gesprächen zwi-

schen Grude und dem jungen Sedemund, nach einem Zusammentreffen zwischen dem Zirkusdirektor und dem Flohdirektor, nach dem Auftreten zweier Schützenbrüder gehen die beiden Lehrlinge mit Kranz und Sarg trottelfast weiter. In die Schützenfestglorie gleiten Kranz und Sarg, Totenwagen, Leichenkutscher und Grabbesorger, Zirkusdirektor und Flohdirektor hinein. Der Spuk entwickelt sich heftig. Gleich dem Blitz schlägt die Kunde ein, daß der Löwe Schesar, welcher inzwischen verendet ist, ausgebrochen sei. Eine Weile setzt das Hin und Her zwischen Tod – Leben, Sinn – Unsinn, Wirklichkeit – Oberwirklichkeit, Tatsache – Schein sich fort. Der alte Sedemund, der seinen Sohn tot wähnte und zu dessen Begräbnis kam, trifft mit dem jungen Sedemund zusammen. Dieser sucht vergeblich von seinem Vater zu erfahren, warum die Mutter Selbstmord beging. Die Kunde, daß der Löwe ausgebrochen sei, verbreitet sich. Angst packt die Einen. Wut übermannt die Andern. Die Jagd auf den Löwen, der in Wahrheit tot ist, aber ausgebrochen sein und das Leben der Menschen bedrohen soll, nimmt unaufhörlich wüstere Formen an. Auch der Spuk steigert sich vor dem Erbbegräbnis der Sedemunds in Nähe der Selbstmörder-Ecke. Der Mann des Gesetzes, Wachtmeister Lemmchen, vermehrt – in dem Bestreben, Ordnung herzustellen – die Unordnung. Der Sohn stellt fest, daß seine Mutter rechtens nicht in das prunkvolle Erbbegräbnis der Sedemunds gehöre. Sondern in die Selbstmörder-ecke! Der Vater sucht sein schlechtes Gewissen dadurch zu beruhigen, daß er für jedes Selbstmördergrab einen Gedenkstein stiftet. In einer ausgeräumten frühgotischen Grabkapelle, die als Magazin für antikes städtisches Gerümpel dient, versammelt sich die Menge vor dem Bildhauer Bromann, der an einem alten gekreuzigten Christus arbeitet. Er klagt an: „Die Frauen bedenken nicht, daß ihre Kinder von Geistes Gnaden sind, sie vergiften sie im Leibe mit gemeiner Menschlichkeit. Sie glauben an keinen Geist als Gewissen um sich und in sich.“ Die werdende Mutter tritt für ihr Geschlecht mit den Worten ein: „jeder Geborene wird einmal ans Kreuz geschlagen. Darum bringe deinen Sohn so auf den Weg, daß er in der grausamsten Stunde hinaufschaut und über der Welt schwebt.“ Der junge Sedemund stimmt ihr zu. Der alte Sedemund spottet: „Christus hin, Christus her, wenn er heute lebte, würde er als Vagabund und Aufwiegler in Nummer Sicher gebracht – und sehr mit Recht.“ Der alte Sedemund, der von seinem Sohn Verklagte, wächst immer mehr zum Kläger auf; zum Ankläger Gottes und der Menschen. Zu ihnen gewandt, höhnt er: „O meine Lieben, was seid ihr für grundgute Geschöpfe, solange niemand weiß, was ihr für große Gauner seid!“ Er hofft, daß der Löwe – das Gespenst des Todes – heimhinkt vor seinem Hohn. Auf dem Kirchhof-Kreuzweg begegnen die von dem alten Sedemund geführten Höllenbrüder den lemurenhaften Menschen der Wirklichkeit in Gestalt des Irrsinnigen und des Wachtmeisters. Jener bringt das Fell des verendeten, also ungefährlichen Löwen; breitet es aus und legt sich darauf hin. Dieser schmeichelt sich, alles in den gehörigen Gang gesetzt zu haben. Der allgemeine Ruf: Der Löw ist los! wurde abgelöst durch den Ruf: Der Löw ist tot! Da die Gefahr nicht mehr besteht, kehren Alle in ihr früheres Dasein zurück. Sogar, obwohl Einer von ihnen den Ruf aus der Tiefe vernommen hat, die Schützenbrüder Gierhahn und Ehrbahn. Verbleibt also noch die Auseinandersetzung zwischen Vater und Sohn, der Ausgleich, auf welchem das Drama mit seinen Grundvesten ruht. Ausgleich? Es gibt ihn nicht. Es gibt nur das rücksichtslose Bekennen der bisher halbverdeckten Wahrheit. Diese lautet auf Seiten des Vaters: Die Tote „war eine gute Mutter – Gerhard, aber eine miserable Frau! ... Mensch, was haben wir verbrochen, daß wir uns immer nur durchs Schlüsselloch unserer Verwandtschaft belauern, gehts nicht anders?... Nenne mich lasterhaft; Gott selbst hat lästerlich geliebt, als er die Welt mit ihren Greueln gestaltete und ihre Schönheit schuf.“ Die Wahrheit des jungen Sedemund aber lautet: „Ihr seid eben bestrenommierte Bürger alle beide, und ins Bestehende wird so leicht keine Bresche

gebrochen.“ Einer widerspricht. Aber es ist Grude, der Irre. Als seine wiedergefundene Frau ihn mahnt, nicht auf dem Kirchhof mit ihr zu tanzen, schreit er: „Ach was, gerade über Gräber hin, mitten zwischen dem Grauen durch, fort mit ihm unter unsere Füße in die Grube! Die Alten haben ihre Zeit gehabt und sind in Grund und Boden getreten, jetzt kommen wir und nach uns unsere Kinder, alles wird gründlich anders, es lebe die neue Zeit.“ Diese Hoffnung steht auf sehr schwachen Füßen. Denn sie wird verkündet von einem Verrückten, der zu einem Begräbnis für einige Stunden aus der Irrenanstalt beurlaubt wurde.

Wie bei dem *Armen Vetter* bedeutet auch bei den *Echten Sedemunds* das Atmosphärische einen der wesentlichen dichterischen Reize. Wurde jenes Drama von dem Atem der Elbe erfrischend durchweht, so liegt über diesem die Stickluft der Kleinstadt und zwar einer mecklenburgischen Kleinstadt. Es ist erstaunlich, wie eindringlich Ernst Barlach sie wiederzugeben vermochte. Auf die gleiche Weise und in der gleichen Stärke, mit welcher er durch den Zeichenstift auf seinen Spaziergängen die Gestalten festhielt, hat der Dichter durch seine Worte die Menschen eingefangen. So bitter und rücksichtslos auch die Wiedergabe des Erlebten, des Erlittenen sein mag, nirgendwo zeigt sich Überheblichkeit oder gar Unduldsamkeit. Durch nichts beirrbarer Wahrheitswille, auf keine Weise zu gefährdendes Hilfeverlangen führen dem dichtenden Bildhauer die Feder.

Vor den Bosheiten des Ironikers sowie vor den Schärfen des Satirikers wird Ernst Barlach durch seinen [Humor](#) bewahrt. Der ist untergründig und oft mehr mittelbar als unmittelbar zu spüren. Äußerst bezeichnend, daß Barlach mit den schweifenden Humoren [Jean Pauls](#) gut zurechtkam. Während er die Kauzigkeit [Wilhelm Raabes](#) als „bebartet“ empfand. In den *Echten Sedemunds* tritt also der Humor des Güstrower Dramatikers, welchem man in den vorausgehenden Dramen vereinzelt schon begegnete, auf weiten Strecken beherrschend hervor. Das Schrullige, Grotteske, das Verzerrte, Abrupte, das Übermütige, Abstruse nehmen einen breiten Raum ein. Und mit ihnen das Spiel im Spiel. Auch da ist ein Weiterschreiten auf der bisherigen Bahn nicht zu verkennen. Im *Armen Vetter* war es der Schöne Emil, eine leblose Strohpuppe, und als Frau Venus ein verkleideter Spießler, welche ihm dienten. In den *Echten Sedemunds* ist das Spielen, genauer gesagt: das Spielenmüssen ein Teil des Wesens der dramatischen Gestalten. Selbst die gewichtigste von ihnen, die hartrinnende Hauptperson – der alte Sedemund – führt unter Einbeziehung einer Gelähmten mit den schwerfälligen Kleinstädtern einen Höllenreigen auf, dessen Spaßigkeit von tieferer Bedeutung ist, dessen Bedeutsamkeit die Spaßigkeit als Mittel zum Zweck benutzt, die Menschen aus ihrem Stumpfsinn und ihrer Verlogenheit aufzurütteln.

Auch die Sprache ist weitergetrieben. An die Stelle der körnigen Prosa, die um jeden Preis echt und wahrhaftig sein wollte, tritt vielfach eine stilisierte Ausdrucksweise, der daran liegt, das Geistige, das Seelische möglichst einprägsam zu machen. Um bei dem Bestreben nach sprachlicher Stilisierung nicht den Boden unter den Füßen zu verlieren, nicht die beabsichtigte Realistik zu verfehlen, bedient Ernst Barlach sich auch hier des Dialektes. Er läßt den Orgeldreher sächsisch sprechen. Abgesehen von der sicheren Wirksamkeit dieses Sprachmittels hat es den Vorzug, daß sich davon die niederdeutsche – nicht: plattdeutsche! – Sprachweise der meisten Gestalten äußerst eindringlich und wirkungsvoll abhebt. Darüberhinaus läßt Barlach eine der Figuren, den Onkel Waldemar, mit einem Sprachfehler behaftet sein. Dieser kann kein R sprechen. Er muß es entweder durch ein W oder Ä ersetzen oder auslassen. Das ergibt folgendes Sprachbild:

„Du sitztest da, wiklich wie ein armä Sündä, das geht nicht an, Bwuder; hingegen solltest du die Leute liebä iwwä“ (lies: irre!) „zu machen twachten.“ Auch die Annäherung

der Personennamen an die Güstrower Wirklichkeit, von der sie sich oft nur durch Weglassung eines Buchstabens, ja gar nicht unterscheiden, dient dem gleichen Zweck: Anlehnung an die Tatsächlichkeit. Und warum dieses heftige, dieses krampfhaft Bemühen um gesteigerte, ja übersteigerte Wirklichkeit? Weil Ernst Barlach tiefeninneren wußte, daß er ständig auf der einen Seite von literarisierender Genrehaftigkeit, auf der anderen Seite von leerlaufender Formelhaftigkeit bedroht wurde und infolgedessen Alles daran setzen mußte, um zwischen der [Charybdis](#) und der [Scylla](#) hindurchzuschiffen, damit er ganz er selbst bliebe und seine Kunst völlig eigenes Gepräge erhalte.

Trotz alles Lauten und Lächerlichen, alles Skurrilen und Spukhaften ist das Drama *Die Echten Sedemunds* in seinem Grundwesen pessimistisch. Die Bemühungen des jungen Sedemund sowie des halbhirnen Grude um die Änderung der menschlichen Zustände bleiben vergeblich. Die Welt ist nicht zu bessern und zu bekehren, zu bilden und zu belehren. Nur vorübergehende Aufrüttelungen und Aufhellungen sind möglich. Wobei Not und Tod, Angst und Elendigkeit die wichtigsten Hilfsmittel darstellen. Sind sie verschwunden, so sinken die Aufgescheuchten in das alte Leben der Unwahrhaftigkeit und Unzulänglichkeit zurück.

([Hans Franck](#), *Ernst Barlach. Leben und Werk*, Stuttgart: Kreuz 1961, S. 263-269.)

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), S. 59-73.

Karl Graucob 1969 (Literaturhinweis)

Ernst Barlachs Dramen, Kiel: Walter G. Muhlau 1969, S. 44-67.

Herbert Kaiser 1972 (Literaturhinweis)

Der Dramatiker Ernst Barlach. Analysen und Gesamtdeutung, München: Wilhelm Fink 1972, S. 63-104.

Henning Falkenstein 1978

Nur knapp eine Seite nimmt im *Güstrower Tagebuch* die Notiz über das Eintreffen eines Zirkus ein, im letzten *Seespeck-Kapitel* ist diese Episode bereits auf 20 Seiten ausgedehnt. 1919 hatte Barlach aus diesem Stoff ein [Drama](#) vollendet, *Die echten Sedemunds*. Dieses Stück in sieben Bildern scheint das [Parodistische](#) des *Armen Vettters* fortzusetzen: Ein Löwe bricht aus, bringt eine ganze Kleinstadt aus ihrer gewohnten kleinbürgerlichen Ordnung und entlarvt viel [Scheinheiligkeit](#), so die Ängstlichkeit der Schützen und des Wachtmeisters Lemmchen oder die Trotteligkeit des scheinbar so ehrenhaften Schneiders Mankmoos. Ein Flohzirkusdirektor und ein italienischer Dompteur vervollkommen die Galerie lächerlicher und komischer Figuren, die im Grunde wie die kakaofarbenen Kaffern auf einem kitschigen Bild an der Zirkusbude von einem Löwen gejagt werden – nur daß sie denken, sie jagen den Löwen!

Diese [Kleinstadtsatire](#) bleibt im Grunde nebensächlich und auf ein paar unwichtige Figuren beschränkt. Bei den Hauptfiguren merkt man schon bald, daß Barlach wieder

alles Kausale und Empirische durchbrochen hat. Zwar gibt er hier eine Handlung, aber er läßt gar nicht erst die Illusion entstehen, daß ihre Einzelteile kausal verknüpft wären. Ein paar Beispiele können dies zeigen: Die Hauptpersonen werden nicht wie die Nebenpersonen nach Aussehen, Alter oder Beruf charakterisiert. Ganz am Anfang trifft man auf Grude, der in einer [Nervenklinik](#) in Behandlung ist; er benimmt sich aber vernünftiger als alle anderen. Außerdem ging er freiwillig in die Klinik, um der kranken Welt zu entfliehen. Sein Arzt dort heißt Dr. Faßlich, bleibt aber völlig unfaßlich. Grude ist zur Teilnahme am Begräbnis des alten Gimpel beurlaubt, aber es gibt keinen alten Gimpel, weder tot noch lebendig. Dafür gibt es einen Leichenwagen mit Sarg und Kränzen, aber keine Leiche. Auch die zweite Hauptfigur, der alte Sedemund, ist in ärztlicher Behandlung, aber er konsultiert seinen Arzt, Dr. Druckhammer, nie. Trotzdem scheint er so krank zu sein, daß er seinen Sohn telegraphisch zu sich ruft – dieser findet ihn jedoch kerngesund und reichlich frühstückend. Scheinbar sterbend, hatte er seiner Frau ein falsches Schuldgeständnis entlockt, worauf er gesund wurde und sie Selbstmord beging. Sie wurde aber nicht bei den Selbstmördern begraben, sondern in der Familiengruft. Der junge Sedemund huldigt einem sogenannten Adamismus, den er aber nie näher erläutert. Zu diesen Unklarheiten kommt auch bei den Hauptpersonen die Verwirrung durch den Löwen – anfangs stirbt er, und dann bricht er scheinbar aus. Der gefährliche Löwe ist nur ein Löwenfell, das Grude dem Dompteur abgekauft hatte.

Somit liegt die Vermutung nahe, in dieser Handlung wie beim *Armen Vetter* eine Gegenhandlung zu sehen; hier wie dort schließen der Ernst und die Tiefsinnigkeit einzelner Teile die Möglichkeit aus, daß es sich ausschließlich um ein sinn- und bedeutungsfreies Gewebe von Motiven und Personen handele, um eine Art [absurdes Theater](#). Damit aber stellt sich wieder die diffizile Frage, wozu denn die Gegenhandlung der Kleinstadtsatire eine Gegenhandlung ist, ob das, was von Barlach nicht konkretisiert wurde, sprachlich nachgezeichnet werden kann. In diesem Stück kann jedoch das Bild des Löwen etwas helfen. Er jagt alle Menschen, die Kaffern auf dem Bild, die Kleinstädter, die Sedemunds und die Grudes, und in allen Menschen enthüllt er etwas Negatives, ihr Gewissen rührt sich, aber er verfolgt die Menschen auf verschiedene Art, gleichgültig, ob er dies als richtiger Löwe, als Fell oder als Vorstellung tut. Bei den Kleinstädtern erjagt er die beschränkte [Spießbürgerlichkeit](#), bei den Sedemunds jedoch mehr als das. Sie haben Frau Sedemunds Reinheit beschmutzt und sie damit in den Selbstmord getrieben, was sie dadurch verschleiern wollen, daß sie sie in der Familiengruft und nicht bei den Selbstmördern begraben; dies enthüllt der Löwe. Andererseits entlarven sie aber selbst alle Arten von Schwächen. Kaum hat zum Beispiel Gierhahn die Familie beschimpft, als Onkel Waldemar Sedemund sofort kontert, Gierhahn habe sein eigenes Kind verkauft und betrüge bei Wagenfahren. Sie kennen alle Sünden der Kleinstädter und verwerten sie bei allen Gelegenheiten; dies ist die Sedemundsche Formel, dies macht sie zu echten Sedemunds. Da dieses Entlarven jedoch böswillig und egoistisch ist, weil es sie über die anderen erhebt, erjagt sie jetzt der Löwe; die Grabkapelle wird für sie zur Hölle – aber nur für kurze Zeit. „Sie sind einer Schar der Hölle Entsprungener begegnet, die des Löwen lachen“, sagt der alte Sedemund am Ende (D S. 252); sie ignorieren einfach den Löwen und bleiben echte Sedemunds. Auch Grude bleibt, was er war; zwar hatte er die verlogene Kleinstadtwelt verlassen und sich in ein „Irrenhaus“ begeben, das heißt in die Welt des Löwen, des „hohen Herrn“ oder des „Vaters“ der früheren Stücke, zwar zeigt er durch sein Spiel mit der Löwenhaut, daß er recht hat, aber eine Bekehrungsformel wie die der Sedemunds besitzt er natürlich nicht. In seiner Welt gibt es keine Formeln, keine eindeutige Sprache, keine kausale Handlung; in Erscheinung tritt sie

überhaupt nur als Verneinung der Kleinstadtwelt, der Gegenhandlung, und als bildhafte Vorstellung des Löwenfelles. ...

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

(*Henning Falkenstein, Ernst Barlach (Köpfe des XX. Jahrhunderts, Band 89), Berlin: Colloquium 1978, S. 55-59.*)

Manfred Durzak 1979 (Literaturhinweis)

Jahrmarktsfest und Totentanz: Barlachs „Die echten Sedemunds“, in: Manfred Durzak, *Das expressionistische Drama. Ernst Barlach – Ernst Toller – Fritz von Unruh*, München: Nymphenburger 1979, S. 45-59.

[Ilse Kleberger 1984](#)

Seit einiger Zeit schrieb Barlach an einem neuen Drama: Der Rummelplatz eines Güstrower Jahrmarktes hatte ihn einst in seiner wirbelnden Lebendigkeit beeindruckt. Eine Geschichte war ihm eingefallen, die er, wie er es gerne tat, variierte. Im Roman „Seespeck“ taucht die Fabel vom ausgebrochenen falschen Löwen schon einmal auf und wird nun im Drama „Die echten Sedemunds“ zum zentralen Ereignis.

In einer kleinen Stadt geschieht viel Böses. Besonders die reichen Sedemunds versuchen immer wieder, ihren Vorteil zu wahren. Aus dieser dumpfen, verdorbenen Welt hat sich einer der Bürger, Herr Grude, zurückgezogen und als angeblich Verwirrter in eine Irrenanstalt aufnehmen lassen, obgleich er der einzige ist, der die Welt der Philister und Heuchler durchschaut. Zu einem Begräbnis entlassen, kommt er in die Stadt, in der ein Jahrmarkt stattfindet. Als er erfährt, daß der alte Löwe, der Glanz der Tierschau, gestorben ist, läßt er sich das Fell des Raubtieres geben, behauptet in der Öffentlichkeit, der Löwe sei nicht tot, sondern ausgebrochen, schlüpft schließlich in das Fell und tritt als Löwe auf. In der Panik, die dadurch entsteht, bekennen die Bürger ihre Sünden, und einer der Sedemunds erklärt: „Echte Sedemunds? Ja, so sind sie, unverbesserlich! Es stinkt zum Himmel von Sedemunds wie ein Haufen Unrat, ein Löwenmaul spaltet sich und ein Löwenrachen heult vor Wut über uns ... es ist

doch momentan in der Welt jeder Name löblicher genannt als just unsrer.“ Aber als die Demaskierung stattgefunden hat, der Löwe keine Bedrohung mehr ist, kehren alle wieder beruhigt in ihr gewohntes Leben zurück. Die Sedemunds und die anderen Philister der Stadt ändern sich vorerst nicht. Doch Grude ist nicht ohne Hoffnung. Er tanzt mit seiner schwangeren Frau über die Gräber des Friedhofs: „Die Alten haben ihre Zeit gehabt und sind in Grund und Boden getreten, jetzt kommen wir und nach uns unsere Kinder, alles wird gründlich anders, es lebe die neue Zeit und die echten Grudes!“ Im Gegensatz zum „Toten Tag“ sind die Gestalten des Stücks keine Geister, sondern wirkliche Menschen, Kleinbürger, Zirkusleute, Arme und Reiche, die zum Teil mit skurrilem [Humor](#) gezeichnet sind. Doch die Sprache bleibt schwierig und ist für Regie und Schauspieler nicht leicht zu bewältigen. Es ist eine Bildsprache, teils im Stabreim, die von Gleichnissen und Symbolen lebt.

Die Uraufführung fand im März 1921 wieder in Hamburg unter [Erich Ziegel](#) statt. Auch dieses Stück kam bei dem Hamburger Publikum nicht uneingeschränkt an. Kurz danach inszenierte [Leopold Jessner](#) das Drama in Berlin. Jessner kam sogar nach [Güstrow](#), um an Ort und Stelle die Kleinstadtatmosphäre zu erspüren. [Fritz Kortner](#) spielte den alten Sedemund. Wieder gab es bei der Premiere einen Sturm von Beifall und Pfiffen. Ähnlich verhielt sich die Kritik am nächsten Tag. [Alfred Kerr](#) (nicht doch: Alfred Klaar?) verriß das Stück mit beißender Ironie, doch [Herbert Ihering](#) und [Julius Bab](#) lobten es. Bab hielt allerdings die Aufführung für nicht gelungen. [Barlach](#) war zu dieser Zeit gerade in Berlin, um Bücher zu signieren. Widerwillig entschloß er sich auf Jessners Bitten hin, die zweite Aufführung anzusehen. Der Logenschließer weigerte sich zuerst, den kleinen, bärtigen, schäbig gekleideten Mann einzulassen. Die Aufführung zu verfolgen war für Barlach eine Qual, er fand, daß „die gänzlich verfehlte Stilisierung den breiten Atem meines Stückes platterdings verstellte“. Als Jessner ihn erwartungsvoll fragte, wie es ihm gefallen habe, war Barlach in einer peinlichen Lage und sagte: „Was ich hier gesehen habe, hat nichts mehr mit mir zu tun.“ Nie wieder hat er sich eins seiner Dramen auf der Bühne angesehen. Doch ein ihm im Künstlerischen sehr nahestehender Mensch war von der Aufführung tiefbeeindruckt. [Käthe Kollwitz](#) schrieb in ihr Tagebuch: „Gestern ‘Die echten Sedemunds’ gesehen. Ein tiefneidisches Empfinden, daß Barlach so viel stärker und tiefer ist, als ich bin.“

([Ilse Kleberger](#), *Ernst Barlach (1984). Eine Biographie*, Leipzig: E. A. Seemann 1998, S. 101-103.)

Helmar Harald Fischer 1987

„Das Biest ist konfirmiert“, stellt Barlach am 1. März 1920 fest, nachdem er die Korrekturen zur Buchausgabe der *Echten Sedemunds* zurückgeschickt hat. Das „Biest“ sollte ihm noch einen Schrecken einjagen. Nach dem Besuch der zweiten Vorstellung von [Leopold Jessners](#) Inszenierung der *Echten Sedemunds* im Schauspielhaus am Gendarmenmarkt am 3. April 1921 hat Barlach nie wieder freiwillig ein Theater betreten. „Als bloßer Zuschauer wäre ich vielleicht der stärkste Pfeifer gewesen“ schlug Barlach sich beim Verlassen des Theaters auf die Seite des ablehnenden Publikums. „Der Schützenplatz war menschenleer“, schrieb er an [Reinhard Piper](#), „das Grabmal war eine weiße Wand ... die ‘große gegenwärtige Menge’ eben keine Menge, die Kapelle keine Kapelle, der Kirchhof ein Regisseurkniff und der Grundton des Hauptsächlichen Geschrei und Monumental- und Stilbums. Der einzige [Julius Bab](#) hat das gesehen und ausgesprochen.“

Noch 32 Jahre später erzählt [Jürgen Fehling](#) von den Folgen, die dieses Schreckenserlebnis des Autors auch für ihn hatte, auf einer Tagung der Dramaturgischen

Gesellschaft: Barlach hat nie eine Barlach-Inszenierung Jürgen Fehlings gesehen. „Immerhin“, erinnert Fehling sein Auditorium 1953, „basiert meine Börsengeltung im inneren Sinne auf meinen Barlach-Erfolgen“; aber buchstäblich im letzten Augenblick vor Beginn einer Vorstellung, zu deren Besuch ihn sein Verleger erst nach Jahren habe überreden können, habe Barlach an der Ecke Friedrichstraße/Unter den Linden [Paul Cassirer](#) in den Popo gekniffen und gesagt: „Nee, Mensch, wir gehen in den Wintergarten, ich traue dem Kerl nicht, das wird wieder so ein Jeßner sein!“

Es muß eine bittere Genugtuung für Barlach gewesen sein, als ausgerechnet im Jahre 1935 eine nicht mehr dem Missverstehen des Expressionismus verpflichtete, ungekürzte, minutiös seinen realistischen Bühnenanweisungen folgende Aufführung der *Echten Sedemunds* in Altona einen solchen Erfolg hatte, daß der Regisseur Kurt Eggers-Kestner um viertel vor eins in der Nacht noch vor den Eisernen Vorhang geklatscht wurde und die *Deutsche Allgemeine Zeitung* darüber berichtete: „Vermutlich wird man eines Tages Barlach gerade so zwanglos verstehen, wie man heute Kleist versteht.“ Nach der fünften Vorstellung wird die Aufführung von Berlin aus verboten. Es war das letzte Mal, daß die Kulturpolitik der Nazis mit einer Barlach-Aufführung unterlaufen worden war. *Die Echten Sedemunds* waren nach Jeßners Aufführung mit [Fritz Kortner](#) (Alter Sedemund), [Rudolf Forster](#) (Grude) und [Lothar Müthel](#) (Junger Sedemund), die in Berlin acht Tage nach der Uraufführung durch [Erich Ziegel](#) am 23.3.1921 an den Hamburger Kammerspielen Premiere gehabt hatte, nur noch von [Ernst Legal](#) 1924 in Darmstadt gespielt worden.

Am 31. Januar 1986 fand im Ernst-Barlach-Theater Güstrow die erste Aufführung der *Echten Sedemunds* in der DDR statt, eine Aufführung des Mecklenburgischen Staatstheaters Schwerin, sozusagen am Originalschauplatz, den Barlach dem Intendanten des Staatstheaters Berlin am 26. Februar 1921 drei Stunden lang – so gibt Fehling Jeßners Erzählung wieder – gezeigt hatte: „Sehen Sie mal, das ist das Mädchen, das in meinem Stück im Rollstuhl fährt, das ist der alte Sedemund. Sehen Sie mal, hier wohnt der junge Sedemund, er ist augenblicklich in der Kneipe, wir wollen mal hingehen, wir setzen uns an den Nebentisch. Hier ist diese Straße, das ist der zweite Akt, das ist der erste Akt.“ Zweifellos ließ Barlach sich, als er zum Signieren in Berlin war, nur deshalb in die Aufführung schleppen, weil er Jeßner zuvor in sein Güstrowsches Panoptikum hatte führen können. „Alles hab ich ihm gezeigt, nischt hat er behalten.“

Daß der Atem einer Figur, die Atmosphäre einer Situation, die Proportionen, innerhalb derer Bewegung stattfindet, nicht durch Abstraktion Allgemeingültigkeit erlangen, sondern in sich selber Bild der Welt zu sein vermögen, wenn sie nur ganz aus ihrer eigenen Stimmigkeit heraus entwickelt werden, war für Barlach eine solche Selbstverständlichkeit, daß er nur fassungslos und für alle Zukunft dem Theater gegenüber mißtrauisch zu reagieren vermochte. Der Schauplatz, den er für sein Kleinstadt-Pandämonium wählt, ist umso metaphorischer, je konkreter er realisiert wird: „Begräbnis, Kirchhofsmusik, Schützenfestgeknalle, Karussell, russische Schaukel, Tierbudengebrüll, alles durcheinander. Stimmung vom Jüngsten Tage, Motto: Gott, der diesen Wirrwarr erregt (Lebenssymbol), wie muß er leiden! Denn: diese Gärung, dieser Dualismus, diese Zerfleischung von Gefühl usw. ist Abbild eines Vorgangs.“ Die Sprache, noch, wo sie sich zur Kennzeichnung eines mit der Figur identisch gewordenen Dialekts bedient, zeigt immer Haltungen der Figur, ist nie milieugerechte Wortemacherei. Aus dieser Spannung baut sich die Kunstwirkung auf. Es bedarf keiner zusätzlichen „Überhöhung“.

Weil der Abbildcharakter des Vorgangs, wie Barlach im *Güstrower Tagebuch* am 17. Juni 1917 notiert, von sich selbst her einsichtig sein muß, hat es nach dem letzten Weltkrieg so lange gedauert, bis man gerade dieses Drama Barlachs wieder aufge-

führt hat. In der Bundesrepublik war die Restauration der Honoratioren-Gesellschaft natürlich schon abgeschlossen, als 1958 [Hans Lietzau](#) zum erstenmal seit Altona 1935 am Schiller-Theater mit [Ernst Schröder](#) (Alter Sedemund), Friedrich Siemers (Grude) und [Thomas Holtzmann](#) (Junger Sedemund) *Die Echten Sedemunds* inszenierte. Die wie in keinem seiner anderen Dramen konkret politischen Bezüge finden sich für uns in der Parallelsituation zur Entstehungszeit des Dramas: Restauration alter Gesellschaftsstrukturen nach kurzer revolutionärer Phase im Anschluß an ein Weltkriegsende. Nach Kurt Ehrhardts Aufführung 1963 am Opernhaus Hannover brachte Lietzau die *Sedemunds* auch am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg mit [Hermann Schomberg](#), [Heinz Reincke](#) und [Uwe Friedrichsen](#) heraus. 1965 inszenierte er das Stück mit Ernst Schröder, Heinz Reincke und [Gerd Baltus](#) fürs Fernsehen. Die bisher letzte Aufführung der *Echten Sedemunds* in der Bundesrepublik inszenierte Gerhard Hess am Schauspiel Kiel, ein Versuch in Wuppertal war nach der Premiere abgesetzt worden. In diese Aufführungen konnten die Erfahrungen der 68er-Revolution eingehen: In Wuppertal noch mit dem Impetus eines Über-das-Stück-Hinauswollens, der sich im Ergebnis gegen das Stück richtete, in Kiel bereits mit der Erfahrung der gescheiterten 68er-Revolution und unter dem Eindruck der sich anbahnenden zweiten Restauration in der Bundesrepublik; hier wurde der Junge Sedemund, der leicht in Grudes Schatten gerät, eindeutig zur Schlüsselfigur.

Anders als Gregers Werle in Ibsens *Wildente*, der zu Unrecht sein literarischer Bruder genannt wird, macht Gerhard Sedemund nicht Jagd auf die, die verhindern, daß die Wahrheit ans Licht kommt – das besorgt sein Alter ego Grude, der den Löwen „los läßt“. Entlarvung vor der Öffentlichkeit führt noch zu keiner Änderung der Entlarvten oder der durch sie repräsentierten Zustände. „Wir wollen“, erläutert er Grude die Zielsetzungen der Adamisten, „wenn schon neu geordnet werden soll, wenigstens erst einmal wissen, wie beschaffen das ist, das zu besserem Gedeihen geführt werden soll.“ Der fremde Blick auf das wie selbstverständlich Bestehende ist also seine Methode, die Analyse des gesellschaftlichen Zustands, den er nicht erst aufdecken muß – der ist ihm so klar wie seinem Vater, der ihn repräsentiert –, dessen Dauerhaftigkeit er jedoch ergründen möchte. Die „echt Sedemundsche Formel“: „Nicht umzubringen“ – „glimmt zäh wie Zunder“, das echte Bürgertum, ist, wissen wir, heute unvergänglicher denn je. „Die Leute glauben nur ans Habeglück, sie sollen doch auch“, wünscht Gerhard Sedemund, „ans Gebeglück glauben lernen ... Der Mensch ... giert nach einem Gut, einem Glauben, einem Altar, auf dem er sich opfern darf. Also: nur ein Ziel, einen Sinn, und der Mensch stürzt sich selbst verschwendend in Glück und Gnade.“ Das öffentliche Exempel aber, das er an seinem Vater statuiert, dem er, als er nicht widersprechen kann, das Gebeglück aufzwingt, münzt er selbst am Ende in eine Eingebung von Unzurechnungsfähigkeit um und beglaubigt diese Wiederherstellung des Sedemundschen Renommées durch seine Selbsteinlieferung in die Nervenlinik, die Grude verlassen hat. Gerhard Sedemund folgt damit seiner Einsicht, daß „ins Bestehende ... so leicht keine Bresche gebrochen“ wird; noch durch die Enthüllung von Skandalen wird der Glaube ans Habeglück bestätigt, Gerhard Sedemund zieht sich zur Beratung zurück, und wir sind 70 Jahre nach der [Oktoberrevolution](#), seit Barlach ihn sah und für die Bühne erfand, nicht klüger als er.

Stärker als das gute Wollen seines Sohnes ist der Zynismus des Alten Sedemund. Er weiß wie sein Bruder Waldemar, daß Ehrbarkeit und Geltung sich konstituieren aus der Bewunderung der Minderbemittelten für die Brutalität, mit der die Renommierten ihre persönlichen Interessen durchsetzen. Das Volk versteht die Renommierten nur zu gut. Es möchte im Grunde selber so sein. „Wir wollen ohne Not bestrenommierte Bürger nicht beleidigen, bloß weil sie ein bißchen flott wirtschaften.“ Eine wirkliche Herzensfeindschaft haben die Renommierten vom Volk deshalb auch nicht zu be-

fürchten, das macht ihre Sicherheit aus. Die können sie seismographisch jederzeit an den Öffentlichen Angestellten ablesen, die von der Allgemeinheit bezahlt werden und die Sehnsüchte der Nicht-Renommierten repräsentieren. Der die Obrigkeit vorstellende Wachtmeister Lemmchen weiß genau, auf wessen Seite zu stehen aussichtsreicher ist: „Ein guter Ruf gilt uns einen ganzen Hümpel mehr als genaue Gerechtigkeit ... Der gute Schein schirmt die gute Sache und die gute Sache ist unser Schirm und Schutz“. Klarer kann man nicht sagen, wie Besitz, Amt und Würden als Inbegriff von Wohlanständigkeit dauerhaft geschützt werden. Von „unsereins“ redet Lemmchen über die Geschäfte der Gierhahn und Ehrbahn und läßt es beim Bewahren dessen, was schön immer so war, nicht bewenden, sondern weiß auch die Gedanken des Alten Sedemund zu denken: „Von Rechts wegen müßten gerade die Unverdächtigen bestraft werden – gerade die!“ – „Kann es nicht so herauskommen“, fragt Sedemund seinen Sohn, „daß man einmal belohnt wird dafür, böse gewesen zu sein, als Entschädigung – nämlich, und daß der Gute für sein enormes Glück büßen muß?“

Glück wäre, unabhängig zu sein von seiner Geltung unter den Menschen und einzig verpflichtet dem, was man für wahr hält. Die Kraft zum Umsturz der Verhältnisse kann nur von denen ausgehen, die von Geburt sie zu bewahren bestimmt sind. Deshalb wird Gerhard Sedemund, als er durch besorgniserregend unabhängige Gedanken von sich reden macht und die „echten“ Sedemunds in Mißkredit bringt, unter dem Vorwand, sein Vater läge todkrank, nach Hause geholt. Im Guten oder Bösen will man ihn in die Anstalt bringen, die er dann freiwillig aufsucht. Durch seine Unerblichkeit und die Hilfe von Grudes Schocktherapie hat er zwar die Geltung der Echten Sedemunds und ihrer Artgenossen infragegestellt, aber er weiß nicht, wie es weitergehen kann: ehe er zerstört, will er, hoffnungsloser Reformist, wissen, was danach aufgebaut werden kann. Er vermag nicht spielerisch damit umzugehen, daß das Leben „ein Freißprozeß, ein Verwandlungs- und Verdauungswunder“ ist, wie Grude, der sich gleich Hamlet Unabhängigkeit hinter der Maske des Wahnsinns verschafft. „Im Menschensein werden wir schlimmer zugerichtet als Eisbären, Kondoren, Affen und Löwen“ heißt es schon im *Seespeck*-Roman, und Barlach, selbst „gar nicht wenig Eulenspiegel“, wie er im *Selbsterzählten Leben* verrät, betrachtete den Menschen als einen „Versuch der Natur ... der fehlgeschlagen ist, wie es eine Reihe von Formen gibt, die sie wieder fallen ließ.“ „Das Tragische ist nur“, zitiert ihn Friedrich Schult weiter in einer Gesprächsnotiz, „daß noch der Weg empfunden wird, das Ziel, nach dem sich Tausende bewegen, wie der Magnet vom Pole angezogen wird. Und alle, die darum wissen, die haben an dem Unglück zu tragen.“

Diese Äußerung des 51jährigen aus der Zeit der Uraufführung der *Echten Sedemunds* kann als die kürzestmögliche Beschreibung des von ihm als änderungsbedürftig entworfenen Gesellschaftspanoramas gelten, für dessen Änderung aber denen, die die Bedürftigkeit erkennen und das Wollen zur Veränderung haben, nicht das geeignete Material zur Verfügung steht. Barlach hat dem Alten Sedemund Recht gegeben wie dem Jungen Sedemund, das Wüten des Kutschers Karl richtet sich nicht anders als die Scham seines Herrn vor sich selbst gegen die nächstunterlegene Kreatur; Schneider Mankmoos, der durch Orden was gilt, ist ein Ferment der Dauerhaftigkeit des Bestehenden ebenso wie all die, denen der Alte Sedemund hohnlachend ihre verlogene Treuherzigkeit und berechnende Schafsgesinnung in die Ohren schreit. Bitterer Hohn erst recht, wenn Barlach dem pleno titulo Publikum nach all dem auch noch einen positiven Schluß serviert, indem er Grude wie zum Jüngsten Gericht posaunen läßt, nun würde alles gründlich anders. Stattdessen wurde es noch mehr, wie es schon immer war: Vierzehn Jahre später fährt Barlach nur noch im geschlossenen Wagen durch [Güstrow](#); die vorher ihre Verwandten und Freunde am

Haus des berühmten Mitbürgers vorbeiführten, schmeißen ihm jetzt die Scheiben ein; er hat sich Schußwaffen zurechtgelegt, kann nur noch mit Medikamenten Schlaf finden, will dort nicht mehr begraben werden.

Es ist nicht unverständlich, wenn dieses Stück nicht geliebt wird. Frei in der Form wie Büchners [Dantons Tod](#) oder [Heiner Müllers Germania Tod in Berlin](#), ist es noch pessimistischer als beide, weil die menschliche Natur als unveränderbar erkannt wird von denen, die zur Veränderung gewillt und zur Aufgabe ihrer Privilegien bereit sind. Um das Maß der Befremdlichkeit voll zu machen, erklärt Barlach ausgerechnet dieses Stück als sein einziges auch noch ausdrücklich zum „Gott drama“, das heißt: Seine Überzeugung, daß Gott und Teufel eins sind, daß ohne Haß keine Liebe ist und ohne Nacht kein Tag sein kann wie ohne Sünde keine Erlösung, wird als heilsgeschichtliche Unentrinnbarkeit ins Verhältnis mit der unvermeidlichen Leid-Erzeugung durch menschliche, also göttliche, Natur gesetzt. Wie [Hellmuth Karasek](#) über die Aufführung in Hannover 1963 spöttelte: „In diesem Stück ist man nicht ungestraft Vater und Sohn, man muß noch das Heilsdrama miterleben.“

Aber die religiöse Prägung dieser Kleinstadtgesellschaft, die deutlich als aus Urväterzeit überkommene gewertet wird – Angst vor Geistern, von denen die Schulweisheit träumt, und einigermaßen ordentliche Konsolidierung durch verbindliche Religion – ist ein nicht herauszulösendes Ingredienz ihrer Dauerhaftigkeit und damit zum Verständnis ihrer Strukturfestigkeit unverzichtbar. Als Dramatiker hat Barlach formulieren können, was ihm als Plastiker nie möglich gewesen wäre: das Philister-Porträt in Gestalt des Alten Sedemund, scharf umrissen als Figur wie komplex als Charakter, der Gott zum Schuldner aller Ungerechtigkeit in der Welt zu machen weiß und damit zeigt, daß der Mensch sich nicht ändert, solange er Wege finden kann, Verantwortung abzuschieben. „Ich kann mir vorstellen“, gibt Barlach ein Gespräch mit seinem Sohn (aus dem Jahre 1921 vielleicht) wieder, „daß Christus am Kreuz hängt und im Angesicht der Erde fliegt und leiden muß, so lange die Menschen bleiben, wie sie sind. Er wartet in seiner Pein, bis seine lieben Christen sich entschließen, ihn, ihren Erlöser, ihrerseits zu erlösen, indem sie anders werden, als sie sind. Aber sie werden eher meinen, daß er sich davonmachen möge, denn sie feiern bald ihr zweitausendjähriges Jubiläum, und das feiert sich ohne Zweifel bequemer ohne Christus als in seiner Gegenwart.“

Diese für Barlachs Umgang mit den christlichen Symbolen außerordentlich kennzeichnende Äußerung mag deutlich machen, wie unangestrengt auch auf der Bühne die, Symbolverflechtungen Löwe = Schlechtes Gewissen = Christus oder auch Gott-Mensch = Vater-Sohn gehandhabt werden können. Barlach interpretieren, heißt ständig in Gefahr sein, über der Aufrichtigkeit und Würde seines Lebens und Schaffens seine Schlitzohrigkeit zu vergessen. Der ihm angeborene Schalk im Nacken raunt immer mit, aber oft kaum hörbar, er hat einen verflüchtigen trockenen Humor.

(Helmar Harald Fischer, Vorwort zu Ernst Barlach, Dramen: Die Echten Sedemunds. Mit einer Titelfotografie von Ernst Barlach, München: Piper 1987, S. 7-15.

Hannelore Dudek 1995

Die Handlung beginnt symbolhaft im Zusammenhang mit mehreren Todesfällen: Ein Tischlerlehrling weiß nicht, wohin ein Kindersarg zu bringen sei. Ein Gärtnerlehrling fragt sich zum Auftraggeber des Totenkranzes für eine Beerdigung durch. Ein Schneider sucht um Unterstützung für sich und seine Kinder, nachdem seine Frau verstorben ist. Grude, ein Freund des jungen Sedemund, für eine Beerdigung aus der Anstalt beurlaubt, geht in ein Zirkuszelt, um einen Handel über einen sterbenden Löwen abzuschließen.

Der Schauplatz wechselt zum Friedhof und der Sedemundschen Kapelle und wieder zurück zum Zirkusplatz. Das Treffen des alten und des jungen Sedemund ist vom ersteren geplant, um Schaden von der Familienehre abzuwenden. Der Sohn glaubt an die Besserung der Menschen. Er fühlt sich zu den Adamisten berufen, über die die ganze Welt lacht. Nichts fürchtet der alte Sedemund mehr als Lächerlichkeit. Sein Ziel ist es deshalb, den Sohn die Anstalt aufsuchen zu lassen, damit ihm dort geholfen würde. Vor der Kapelle der verstorbenen Frau Sedemund, deren Tod der junge Sedemund als Selbstmord wäht, kommt es zum Bruch zwischen Vater und Sohn. Der Vater fügt sich zwar den Forderungen des Sohnes zum „Gebeg Glück“, eine Stiftung für die ehrbare Bestattung von Selbstmördern einzurichten, doch wird er sich nicht ändern. Er hat sich einen hölzernen Christus anfertigen lassen, doch bleibt er voller Hohn und Spott, voller Selbstgerechtigkeit, auch in dem Scherz, seinen Sohn mit der Sabine im Rollstuhl zu verbinden.

Ein weiterer Handlungsstrang rankt sich um das Schicksal der Kinder. Frau Grude ist schwanger und will vor allem deshalb ihren Mann in die Welt zurückholen.

Die beiden Geschäftsleute Ehrbahn und Gierhahn wollen den Sohn Gierhahns einem Mann namens Schaukelstrick „verkaufen“. Der Schneider Mankmoos dagegen wird gezwungen, sich besser um seine Kinder zu kümmern.

Immer wieder ist vom sterbenden Löwen, vielleicht einem Christussymbol, die Rede. Er wird als entwischt betrachtet. Gerüchte um seinen Aufenthaltsort werden immer wieder an den verschiedensten Orten verbreitet. Schützen und die Brüder Gierhahn und Ehrbahn machen Jagd auf ihn, doch zum Schluß kommt nur das Fell des toten Löwen zutage, das Grude erstanden hat.

Der alte Sedemund faßt noch einmal zusammen, was das Anliegen Barlachs gewesen sein könnte: Es gibt immer zwei gegensätzliche Seiten, die dasselbe bedeuten könnten: Löwe = schlechtes Gewissen = Christus.

Das Drama endet bitter. Lemmchen, der Polizist, bestätigt Gierhahns guten Leumund, Onkel und Bruder Sedemund versuchen, die Ehre der Familie zu retten, doch der junge Sedemund resigniert. Er geht in die Anstalt, während Grude eine neue Zeit beschwört.

(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. 9-10.)

Stimmen der Kritik

Der Bildhauer [Ernst Barlach](#) (geb. 1870) hatte zwischen 1912 und 1920 drei Dramen geschrieben, deren Darstellung eine der schwierigsten Aufgaben für die damalige Bühne wurde. Als eines der frühesten expressionistischen Stücke war 1912 der mythisch-archaische „Tote Tag“ entstanden, 1918 „Der arme Vetter“ und 1920 „Die echten Sedemunds“. Als Barlach als Dramatiker auf der Bühne erschien, war er fünfzig Jahre alt. Mit seinen Plastiken war er längst bekannt und berühmt; seine Dramen, deren Figuren seinen Plastiken in ihrer Verslossenheit ähneln, stießen jedoch von Anfang an auf Schwierigkeiten des Verständnisses. Als erster hatte sich [Erich Ziegel](#) an den Hamburger Kammerspielen an eine Aufführung gewagt. Im März 1919 hatte er den „Armen Vetter“ uraufgeführt, am 22. November 1919 war das Schauspielhaus Leipzig mit dem „Toten Tag“ gefolgt. Ziegel, später Kehm in Stuttgart, zuletzt das Schauspiel in Gera wurden die Bühnen für die Uraufführungen Barlachs. In Berlin wurde das Staatstheater zur wichtigsten Barlachbühne. [Jeßners](#) Inszenierung der „Echten Sedemunds“ war der erste Versuch, Barlach in Berlin durchzusetzen. Jeßner hatte mit Barlach in Güstrow das Stück besprochen und ging in der Entwicklung der Figuren von Barlachs Plastiken aus. Auf der Stufenbühne (sie entsprach der der „Tell“-Inszenierung) inszenierte er einen visionären Spuk. „Anlaß zu diesem ins Gigantische, [Michelangeleske](#) gehenden Drama gab die Rachsucht, der Neid, das Leben und Treiben in einem kleinen Städtchen ... Das ist der Barlach treibende Gedanke“ (Jeßner). – Barlach wollte jedoch – er sagte es nach der Premiere zu Jeßner – eine realistische Inszenierung. Der starke äußere Erfolg der Inszenierung konnte nicht darüber hinwegtäuschen, daß Jeßner die Barlach-Welt fremd war. Die folgenden Barlach-Inszenierungen am Staatstheater, „Der arme Vetter“, „Die Sündflut“ und „Der blaue Boll“, übernahm [Jürgen Fehling](#). – Die Schwierigkeit, Barlach zu verstehen, die zum Problem aller Barlach-Inszenierungen wurde, zeigt sich in den Kritiken, die oft nur offene oder versteckte Kapitulationen sind. Im „Lokal-Anzeiger“ schrieb [Ludwig Sternaux](#): „Die echten Sedemunds? Warum? Ich weiß es nicht“ (2.4.1921). ([Günther Rühle](#), *Ernst Barlach. Die echten Sedemunds. Uraufführung: Kammerspiele Hamburg, 23. März 1921, Regie Erich Ziegel. Staatliches Schauspielhaus Berlin, 1. April 1921, Regie Leopold Jeßner*; in: ders., *Theater für die Republik 1917-1933 im Spiegel der Kritik*, Frankfurt: S. Fischer 1967, S. 289-290.)

Carl Anton Piper 1921

Mich überläuft's! Träum' ich oder wach' ich? Sind diese Gesichter, die auf mich eindringen, Wesen von Fleisch und Blut oder Larven, Fratzen, herausgeboren aus Alpdruck und Fieberschauer? Horch! In der Ferne klagt eine Glocke. Ist sie geborsten, daß sie so unreinen Ton gibt? Nein, nein, es ist ja die ordinäre Klingel des Ausrufers, die die bunte Menge zum Königsschuß auf dem Schützenhaus einlädt. Aber halt, dort schwankt der Leichenwagen durch die Straße! – Wahn, nichts als Wahn! Ein Reklametrick vom Volksfest, und auf den schwarzen Vorhängen schreien Riesenschriftzeichen: „Rupfe den Tag, der Nutzen regiert die Welt!“ Lachen die Menschen eigentlich rings umher oder weinen sie? Was will ihre gutbürgerliche Kleidung besagen? Ist es Trauerkleid, ist es Festgewand? Aber still, jetzt klingt der Choral; Irrtum: es ist der Gassenhauer eines Leiermanns, dazwischen knallen die ersten Schüsse vom Festplatz, und jetzt, wahrhaftig, jetzt wieder der Choral! Rings bunte Buden und schreiende Bilder; zwischen der flüchtigen Zeltstadt irrt ein Sarg, der den Weg zur dauernden Wohnstatt verloren hat. Was verschlägt's? Vor dem letzten Abschied schnell noch einen Schluck hinter die Binde; Gram und Rausch, sie beide haben ei-

nen schwankenden Gang. Leben und Tod, Leid und Lust: alles einerlei! Der Gestank der Menagerie mischt sich mit dem Geruch der Verwesung vom nahen Kirchhof ... die Kreuze sind wie betrunken ... Fast hätte man auch dem Cruzifixus in der Kapelle eine Narrenkappe aufgesetzt. Von der nahen Irrenanstalt aber schallt ein wirres Lachen, und horch, jetzt ein Gestöhn', ein Geäch', ein Gebrüll, langsam ersterbend. Tiefe Stille! Alles erleicht. Der Löwe, wo ist der Löwe? Sein Platz ist leer; er ist nicht mehr hinter den eisernen Stäben, und plötzlich ist er da und da, und überall! Die wilde Jagd beginnt, die Jagd, die zugleich eine Flucht ist, Flucht vor dem Löwen, Flucht vor sich selbst.

Aus der Menge aber taucht das zufrieden lächelnde Gesicht des einzigen Weltweisen in dieser Narrenwelt auf; er ist – wie könnte es auch anders sein? – aus der nahen Irrenanstalt entwichen, und auf dem schwanken Seil zwischen Wahn und Wahrheit führt er, ein Löwenbändiger und Rattenfänger zugleich, die ewigen Kinder und Sünder zur Pforte der Erkenntnis.

„Und sollt's gescheh'n, daß aus der ew'gen Bahn
Einmal die alte Erde könnt' entgleisen,
So würd' ein Narr in seinem dunklen Wahn
Sie wieder auf den rechten Weg verweisen.“

Also husssa, Löwe, pack an! Mit dem Wüsten-Cäsar (sprich: Schesar) steht unser närrischer Weiser nämlich auf bestem Fuß. Er kennt ihn ganz genau, er weiß, daß er am selbigen Tage schon still und friedlich verreckt ist. Von seiner ganzen Majestät ist nichts übriggeblieben als die Haut, und in der Mähne nisten auch die schon Motten. Aber er weiß auch, daß der wahre Löwe gar nicht sterben kann, daß er immer *in uns* steckt, aus dem ganz einfachen Grunde, weil wir gegebenenfalls *in ihm* stecken könnten. Und so schwingt er die leere Löwenhaut, und Heulen und Zähneklappern erfaßt die Kreatur. Soweit ist dem Dichter und Bildner [Ernst Barlach](#), der einsam in [Güstrow](#) im Mecklenburgischen sich mit Gestalten und Gesichtern herumschlägt, sein satanischer Spaß trefflich gelungen. Das Narrenfest der Menschheit, mit glänzender Beobachtungsgabe hineingestellt in den Rahmen einer norddeutschen Kleinstadt – sogar das Hotel zum Erbgroßherzog am Markt hat nunmehr auch seinen Platz in der Literatur -, und wie im „Armen Vetter“ die tote Puppe unterm Bodengerümpel die Mittlerrolle übernimmt zwischen dem Diesseits und dem Jenseits beim letzten Aufflackern des Lebenslichts, so ist hier in der Demaskierungskomödie die leere Löwenlarve das Symbol des Gewissens. Hier hat sich ein ganz Einsamer den Menschenhaß, die herzliche Verachtung für das Gewimmel um ihn her von der Seele geschrieben, er, der in der Welt der Formen sich zu weiser Beschränkung, zu monumentaler Ruhe zwingt, läßt dem Teufel in seiner Natur einmal freien Lauf, und klirrend geht die ganze Welt in Scherben.

Aber Zerschlagen ist leichter als Zusammenkitten. Will uns der Dichter nicht bloß mit einem gellenden Hohngelächter entlassen, so müssen wir uns auf der Höllenfahrt doch nicht mit der Masse allein abgeben; es gilt beim Schein dieses flackernden Fegefeuers auch dem Einzelnen ins Gesicht und ins Herz zu leuchten. Ans Kreuz schlägt er jeden – sogar mit allzu bildhafter Symbolik – aber während auf Golgatha sogar noch unter den beiden Schächern *ein* Gerechter ist, besteht auf diesem Scherbenberg überhaupt kein Unterschied. Alle sind allzumal Sünder, und in diesem Wirrwarr, in diesem Irrgarten des Bösen verliert auch der gläubigste Zuschauer schließlich den Weg. Den Wahn der Masse fühlt er, aber was ist ihm schließlich der häusliche Zwist zwischen dem alten Sedemund und seiner verstorbenen Frau. Bedeutet der Unterschied zwischen der Profitgier und Utilitätspolitik des Onkels Waldemar und dem „Adamismus“ des jungen Sedemund für ihn mehr als eine Kuriosität? Was sagt ihm die lahme Sabine, die Hexe und Engelein zugleich sein sollte und

nichts weiter als ein Schemen, ein Schatten ist? Gierhahn und Ehrbahn vollends sind putzige Episodenfiguren, sie stehen gut in der Masse, aber wenn dem einen, der sein eigenes Kind verschachert, schließlich die eigene Mutter – die nota bene in dem Stück gar nicht vorkommt – eine Moralpredigt aus dem Grabe heraus hält –, so heißt das mit dicken Kanonen – „dicke Kanonen sind zeitgemäß in dieser mäßigen Zeit“ – nicht nach lebendigen Spatzen, sondern nach toten Löwen schießen. Das Drum und Dran wächst über die Menschen hinaus, und zum Schlusse bleibt nur die Sensation der Situation! Der Friedhof ist der Rendezvousplatz der modernsten Dichter. Armer [Hamlet](#)! Deine Nachfolge hat der literarische Ansharverein in General-Entreprise angetreten. Das aber macht dies Stück so verhängnisvoll für das Theater sowohl wie für das Publikum. Das Feine und Tiefe verklingt in dem Tohuwabohu der Bühne, und die Rotte [Korah](#), die sich jetzt in die Theater drängt – ich meine in diesem Falle die literarische –, sie schlürft das Mißverstanden-Morbide, das Leichenparfüm mit gierigen Nüstern und bewegt die Beine heimlich schon im Rhythmus des neuesten Schiebetanzes, wenn zum Schlusse das Paar über die Gräber dahinwirbelt. Darum fort mit diesen Stücken von der Bühne; sie sind zu fein dafür, eben weil sie, das mag paradox klingen – die Dinge zu grob sagen. Wenn die Theaterdirektoren schon ihr „Kafferngewissen“ nicht beißt, wenn sie den [Schnitzlerschen](#) „Reigen“ aufführen, so sollten sie doch den „Affenlöwen“ in sich bemeistern, wenn es sich um einen Mann wie [Ernst Barlach](#) handelt.

Die Inszenierung unter der Leitung von [Erich Ziegel](#) stellt das Stück in einen stark expressionistisch gehaltenen Rahmen. Mit gutem Gelingen. Einige Szenenbilder, namentlich die Zeltstadt, mit dem gemalten Löwen im Vordergrund, wirken ausgezeichnet. Der Kirchhof mit dem ins Architektonische gesteigerten Totenkopf erscheint dagegen zu aufdringlich und fällt aus der ganzen künstlerischen Haltung des Stücks heraus. Die Massenregie ist gut. Über die schauspielerischen Leistungen im einzelnen läßt sich dagegen nur wenig sagen: Unindividuelles kann man eben kaum individuell gestalten. Herr [Ziegel](#) spielt den närrischen Weisen mit guter Charakteristik und seiner bekannten sicheren, aber etwas sprunghaften Geste. Die beiden Frauenrollen (Mirjam Horwitz und Anni Mewes) bleiben völlig im Unklaren. Auch von dem alten Sedemund des Herrn Benekendorff wüßte ich kaum zu berichten, ob er ein echter Sedemund ist oder nicht; er steht mir nur noch als Erscheinung, nicht als Erlebnis im Gedächtnis. Eindringlicher sind die Gestalten des Onkel Waldemar (Nicol Albrecht) und des Orgelspielers (Hans Herrmann), namentlich der letztere beherrschte zuzeiten die Szene völlig und nicht nur durch sein Instrument. Wir schließen mit der Zweifelsfrage, die schon der Dichter auf wirft: „Was hat's denn nun mit der Echtheit auf sich?“ Die echten Sedemunds sind ohne Zweifel die schlechten Sedemunds, aber ein echter Barlach sollte ein echter Barlach sein.

(Kammerspiele Hamburg Carl Anton Piper, Hamburger Nachrichten 25.3.1921; abgedruckt in: [Günther Rühle](#), Theater für die Republik 1917-1933 im Spiegel der Kritik, Frankfurt: S. Fischer 1967, S. 290-292.)

Herbert Ihering 1921

Ernst Barlachs Drama entflieht, wenn man es geistig betrachtet. Es bannt, wenn man es figural sieht.

Sein geistiger Wille heißt: das Gewissen zu wecken und brüllend umgehen zu lassen. Es verschlingt die echten Sedemunds. Das sind nicht nur Vater und Sohn und Onkel, das ist eine Familie, das sind alle, die in Laster verstrickt, in Konvention erstarrt, von Gier gepeitscht, von Unglauben umdunkelt bleiben. Das sind Schneider und Leichenkutscher, Polizisten und Schaubudenbesitzer, banale Schützen und verschrobene Narren, die der panische Schrecken aus sich herausjagt. Die echten Sedemunds – das ist eine satte, verfaulte, geschwollene Zeit, gegen die Grude, ein [Gregers Werle](#) wie von [Strindberg](#), ein [Hamlet](#) wie von [Wedekind](#), den Löwen der Selbstqual losläßt. Der Löwe des Schaubudenbesitzers ist krepirt. Daß er ausgebrochen sei, braucht nur unter die Menge geworfen zu werden, um sie auf der Flucht vor sich selbst durch Hölle, Selbstbeichtigung und Buße zu peitschen. Wenn Barlach diese Vision gedanklich formuliert, wird er banal. [...] Daß Grude die neue Zeit heraufführt, eine Zeit, die nicht kleingläubig und flach bleibt, eine Zeit nicht der echten Sedemunds, sondern der echten Grades – das wird schwächlich gesagt. Wenn Barlach deutet und erklärt, wenn er zusammenfaßt und Fazit zieht, stockt das innere Leben, bricht sich der Strom, verwirrt sich der Kreislauf des Dramas. Das innere Leben dieser Szenen gestaltet sich nicht im Geistig-Gelösten, sondern im Sinnlich-Befangenen der Sprache. Nicht daß das Drama dunkel ist, hemmt seine Wirkung, sondern daß seine Helle und sein Dunkel entgegengesetzten Ursprung haben. Daß sein Dunkel die Atmosphäre ist, die die Gestalten umschließt. Daß seine Helle die Zeitphraseologie bleibt, die sie nicht durchdringt. Barlach ist Bildhauer, ist Holzschnitzer. Seine Sprache ist nicht das Urelement, aus dem sich das Drama gestaltet. Seine Sprache ist ein Zweites, das zu etwas schon aus anderem Material Geformten hinzukommt. Barlachs Figuren waren da, bevor die Worte über sie kamen. Sie hockten und brüteten, stumpfe, schwere, breite Holzfiguren, unerlöst, aber mit Erlebnis angefüllt, daß ihre Konturen fast platzten. Diese Geladenheit mit Schicksal, dieses Bersten von Träumen fühlte der Bildhauer und gab seinen modellierten Geschöpfen Worte. Er wollte den Druck von ihnen nehmen und lagerte einen neuen Druck über sie hin.

Man muß vor Barlachs Dramen – vor dem „Armen Vetter“ wie vor den „Echten Sedemunds“ – empfinden, daß sie den umgekehrten Weg gegangen sind als andere Dichtungen: nicht von der Sprache zur Plastik, sondern von der Plastik zur Sprache, um für ihr Verborgenes aufgeschlossen zu werden. Für jene wirre, schwerfällige und wieder schnörkelige Zeichensetzung der Worte, die bald sinnlich, bald naturalistisch, bald in halben Andeutungen, bald in starren Wiederholungen weniger von Mensch zu Mensch gehen als zwischen ihnen steckenbleiben. Das ist das Gespenstertum der „Echten Sedemunds“, daß zwischen den Körpern der Figuren wieder Körper von Worten hocken. Daß die Sätze, die die Figuren erlösen sollten, selbst unerlöst bleiben. Für dieses Drama sind literarische Wertungen falsch. Man darf es nicht stilllos nennen, obwohl bald Dialekt gesprochen, bald pathetisch deklamiert wird. Man darf es nicht unbewegt nennen, obwohl die Gestalten ihre Atmosphäre nicht durchstoßen können. Man darf es nicht unklar nennen, obwohl seine Sprache nicht fest wird. Denn die Primitivität der Verständigung, das Stocken der Bewegung, das Eingetauchtsein in Dunkel ist der phantastisch-wolkige Reiz des Stückes. Ob „Die echten Sedemunds“ von einem Dichter geschrieben sind, weiß ich nicht. Daß sie von einem Künstler geschrieben sind, ist sicher. Aus gestoßenen Worten und gehemmten Gebärden, aus vergrabenen Blicken und gepreßten Schreien, aus verkrochenen

Ängsten und skurrilem Humor bäumt sich ein Drang zur Erlösung, ein Drang zum Kreuz und zur Befreiung vom Kreuz, ein Drang zur Weltqual und zur Überwindung der Qual, der bannt und bezwingt.

[Leopold Jeßner](#) ging als Regisseur den umgekehrten Weg wie Barlach: er wollte vom Wort zur Plastik. So wesentlich und notwendig das ist, es stellte im Anfang falsch ein. Schärfe und Prägnanz, sonst Forderung und Gesetz, können Barlachs Sätze nicht ertragen. [Wedekindsche](#) Sachlichkeit entlarvt ihre Ungeistigkeit. Den Anfang denke ich mir stockender, lastender, mühseliger. Es fehlte die Distanz zwischen den Figuren, es fehlte die Ferne, die Heimlichkeit. Aber je weiter der Abend fortschritt, je spukhafter die Figuren zu einem Gespensterreigen antraten, desto gelöster und phantasievoller wurde die Inszenierung. Um so bezwingender, als sie ohne Mittel der Chargierung und stilistischen Verzerrung auskam und aus Licht und Schatten, aus Weiß und Schwarz nur eine Phantastik der Linien, der Bewegungen, der Tonfälle gab. Um so zukunftsreicher, als diese Inszenierung durch ihre blutvolle Kraft alle Einwände, die gegen das neue Theater als gegen eine Erstarrung des Theaters gerichtet werden, niederschlug.

Zwei Rollen, der junge Sedemund und Grude, wurden von guten Schauspielern schwach gespielt. Lothar Müthel hat sich zwischen dem Liebhaber und Charakterspieler immer noch nicht gefunden. Er wechselt zwischen Glätte und Schärfe. [Rudolf Forster](#) hat wieder den Elan des Einsatzes. Aber die Energie des Moments wird nicht fruchtbar für die Spannung der Variation. – Die Barlach-Figuren, die schwerfälligen oder humoristischen Narren ihres Schicksals, wurden sicher umrissen und in Bewegung umgesetzt, soweit sie von [Ernst Legal](#), Martin Wolfgang, Julius Brandt und Fritz Hirsch gegeben wurden. Sie wurden vergrößert oder verblasen, soweit sie Herr Heinz, Herr Mannstädt und Herr [Florath](#) spielten.

Zusammengesetzt wurde das Drama von [Fritz Kortner](#) als altem Sedemund. Hier rang sich aus Stocken und Schwerfälligkeit der Ton des Stückes los. Hier wurde das Figurale und Geistige des Dramas organisch ineinandergeschlossen.

(*Staatliches Schauspielhaus Berlin* [Herbert Ihering](#), *Der Tag*, Berlin, 3.4.1921; abgedruckt in: [Günther Rühle](#), *Theater für die Republik 1917-1933 im Spiegel der Kritik*, Frankfurt: S. Fischer 1967, S.293-294.)

Fritz Engel 1921

Eine Ideendichtung? [...] Eine bürgerliche Dichtung mit Konflikt von Mensch zu Mensch? Eine Travestie irdischer Unzulänglichkeit, Gemeinheit und Angst? Ansätze sind da. [...]

Es ist eine Zusammenwirbelung, eine [Trombe](#), die in schmerzende Augen sticht. [...] Es sind Gesichte ohne Verdichtung. Es sind Ahnungen, die trunken taumeln und nicht auf die Füße kommen. Es sind echte, aber lallende Leidenschaften. Ernst Barlach, als Bildhauer hochgeschätzt, [...] findet in der weiten Fülle der Möglichkeiten, die sich einem Schreibenden zum Ausdruck darbieten, nicht zurecht und zerrt uns hinter sich her ins Labyrinth. Wir fühlen wohl, daß er fühlt. Funken seiner inneren Erregtheit sprühen uns an. Wir haben Ohr für seinen abgründigen Pessimismus und für seine Güte: wenn er den Leuten zurufen läßt, sie möchten mehr ans Gebeglück als ans Habeglück glauben lernen. Wir erfahren seine malerische Phantasie: wenn eine Mutter werdende Frau zum Gekreuzigten aufblickt. Er hat eine künstlerische Seele, eine poetische Seele. Aber ein schaffender Poet ist er nicht. [...] Es ist ein Totentanz der Lebenden. Sie tauchen auf, sie tauchen unter, ein Leierkasten grölt Musike dazu. Überall wölkt der Sterbgedanke über diesen Atmenden. [...]

Am Grabe der Frau spitzt sich der Vater-Sohn-Konflikt, der nun einmal dazugehört, in heftigen Aussprachen zu. Der Vater erkennt sich selbst in seiner Gräßlichkeit. Aber ist er allein schuldig? Ist irgendeiner aus der bürgerlichen Gesellschaft, die sich da mit ihm aus Angst vor dem Löwen in die Christuskapelle geflüchtet hat, um ein Haar besser? Der Selbstbeichtiger streut grimmige Anklagen aus. Er formiert den Zug dieser zur Hölle Vorbestimmten. Das ist die eine wuchtende, in Herz und Hirn dringende Szene. Nur um ihretwillen ist das andere zu ertragen. Der Sohn aber geht freiwillig ins Irrenhaus. Ihm graut davor, ein echter Sedemund zu sein. Es stinkt zum Himmel von Sedemunds wie ein Haufen Unrat. Das ist beinahe der Schluß. Ein galtenbitterer Seufzer. Aber ein Hoffnungsruf folgt hinterdrein. Auf Gräften tanzt die Zukunft, die Erwartung eines besseren Geschlechts. Es wird aus den Lenden der Irrsinnig-Klugen entstehen. Ähnlich sagen es alle unsere Jungen in ihrer harten Verzweiflung über die zerborstene Gegenwart, Und mögen ihre Dichtungen nicht standhalten: diese Schmerzenshoffnung wird einer kommenden Zeit einmal Nachricht von uns geben.

[Jeßners](#) Regiearbeit zeigt wieder zwingende Kraft im ganzen, überlegende Feinheit im einzelnen. Zu klären vermag auch er den Nebel nicht. Aber er erhält und verstärkt die besondere, mehr aufs Keuchen als aufs Sprechen gestellte Redeweise dieses auch dichtenden Bildhauers. Er gibt Überreiztheit und ein von Gestalt zu Gestalt springendes Flugfeuer. Wir sind hypnotisch betäubt und in einem seltsamen scheinwirklichen Traum. Wenn überhaupt, kann Barlachs Stück nur in diesem düsteren [Bacchantismus](#) gebracht werden. [Kortner](#) gibt den alten Sedemund; quälend, den Knirchsen, ein Stöhnen, ein Geducktsein, ein kralliges Zufassen, halb Tier, halb Totenrichter: prachtvoll. Sehr viel Gutes neben ihm die fast stumme Brunst [Anemarie Seidels](#): sie spielt das gelähmte Mädchen, das in gerader Linie von [Dostojewski](#) stammt. [...] [Legal](#) als Wachtmeister. Ein sprechender Bleisoldat. Er zeigt vorbildlich, daß diese Schauspielkunst typisieren und nicht mehr individualisieren will. (Fritz Engel, Berliner Tageblatt 2.4.1921; abgedruckt in: [Günther Rühle](#), Theater für die Republik 1917-1933 im Spiegel der Kritik, Frankfurt: S. Fischer 1967, S. 294-295.)

Siegfried Jacobsohn 1921

[...] Hier herrscht ein Kampf zwischen den Geschlechtern, darin die [Erotik](#) nicht die Hauptrolle spielt. Dieser Dichter hat von [Strindberg](#) die Lebensangst eines Edelmenschen, nicht die Rachsucht des Männchens. Seine Geisterschlacht könnte in den Lüften stattfinden; gleich jener über den [Katalaunischen Gefilden](#). Sie findet in [Gü-strow](#) statt; und eine rechtschaffene Sorte von Gespenstern flüstert nicht aus den Wolken herab, sondern aus der mecklenburgischen Erde herauf, also durch sie hindurch. Wenn das hier [Expressionismus](#) ist, so ist es der seltene Fall eines landschaftlich bestimmten Expressionismus, ein schwächeres Gegenstück zur „Wupper“ der [Else Lasker-Schüler](#), versetzt mit einem Schuß [Gustav Wied](#). [...]

[...] Barlach läßt die echten Sedemunds, die mehr als sich selbst bedeuten, die nämlich Repräsentanten und Symbole dumpfer Selbstgenügsamkeit, verknöcherten Geizes, krähwinkliger Verlogenheit, kurz: des satten und dennoch unersättlichen Spießertums sind, erbarmungslos abstinken [...]. In den sieben Bildern ist niemand, mit dem als Einzelperson man Mitleid zu haben hätte. Das Mitleid sammelt sich auf den Dichter, weil der – zur Selbstgeißelung und Selbstbefreiung – gezwungen war, einen Haufen Personen mit den Wesenszügen zu versehen, die er in sich und seinen Mitmenschen verabscheut und mit der Wurzel ausrodern möchte.

Entsteht auf diese Art eine dramatische Wirkung? Ohne Zweifel im sechsten Bild. Da ist die Situation reif geworden, reif zur Entladung. Der alte Sedemund rechnet ab. Er

treibt unterm Kruzifix Himmelslästerung und vereinigt, als guter Höllenbruder, sein Gefolge zu einer Höllenfahrt wie von [Grabbe](#). Um dieses Bild herum kommen die Eindrücke selten von selbst. Man muß sich ihnen weit und freudig entgegenbringen. Man muß sich in das Gestammel eines Künstlers hineinhören, der nicht seine Muttersprache spricht. Man muß zufrieden sein, daß es immerhin Holzfiguren eines Ernst Barlach sind, die sich da auf fremdem Terrain bewegen und es auch dann nicht beherrschen, wenn sie Geschwindmarsch machen. Eben das, eben diese Ungeschicklichkeit, diese Verhaltenheit, diese knappe Steifheit, ist bei einiger Bereitwilligkeit des Zuschauers allerdings ein Wert. Aber darf man das Publikum von gestern, das Publikum des [Naturalismus](#), das keinen andern Maßstab als die Lebensähnlichkeit hat, und das Publikum von heute, das überhaupt noch keinen Maßstab hat, weil dem neuen Drama bis jetzt der Erfüller fehlt – darf man dieses Publikum ob seiner Unzugänglichkeit schmähen? Höchstens ob seiner Unerzogenheit. Solche Zisch- und Pfeifkonzerte sollte ein dreifacher Respekt verbieten: der Respekt vor dem seltsam großen Plastiker, vor dem Experimentiermut des Staatstheaters und vor der Aufführung.

Die echten Sedemunds hausen so animalisch wie möglich in [Güstrow](#); die „Echten Sedemunds“ hocken brütend in einer unheimlichen Traumwelt, aus der sie emporgeschleudert werden und werden müssen, weil ihr Schöpfer ja sonst mit der ruhenden Holzplastik ausgekommen und keinesfalls der bewegten Kunstform des Dramas bedürftig gewesen wäre. Für den Regisseur gab es da drei Möglichkeiten. Er konnte erstens an Mecklenburg sein Genüge haben [...]. Kurz: naturalistische Heimatkunst; Rückkehr zu [Halbe](#); aber unbegrenztes Vertrauen zu der Symbolik [...]. Der Regisseur konnte zweitens annehmen, daß sein Barlach ziemlich weit in die Wolken gelangt sei, jedenfalls bis in die Regionen, wo neue und besondere, willkürlich expressionistisch genannte Gesetze zu gelten beginnen. Er konnte drittens bewußt [...] von wüzigiger [Obotritenscholle](#) in die Unterwelt dringen und im Zweibeiner auch das Tier und den Gott zu zeigen versuchen.

Die erste Möglichkeit hat [Jeßner](#) vermutlich kaum mit sich erwogen. Warum eigentlich nicht? Wär' das Verrat an heiligen Prinzipien? Er scheint so sehr saftiger Theatermensch, daß ich ihn gerne einmal unbedenklich ins volle Menschenleben hineingreifen sähe. Die dritte Möglichkeit zu verwirklichen, war am dichtungsgemäßigsten, am reizvollsten und – am schwersten. So blieb die zweite. Sie wurde in sich untadelig ausgeführt. Aber weil's nicht die richtige – oder zum mindesten nicht die richtigste – war, verarmte das Drama dabei. Sinnfälligen Kontrasten brachen die Spitzen ab. In einer spirituellen Luft gefroren die Körper zu Linien. Was sich mit niederdeutscher Gemächlichkeit vorwärtsbewegen sollte und wollte, ward angetrieben. Statt daß sich im kleinsten Räume die größte Kraft sammelte, floß sie über die schrankenlos ausgenutzte Riesenbühne. Die Skala des Regenbogens wich den preußischen Farben und die lustigste Dialektspielerei einer hochdeutschen Monotonie. So erlag das Mark des Werkes der Auszehrung, und sein Astralleib, der fahle Schein über seinem Haupte, seine Gespenstigkeit gedieh. Die Schauspieler standen folgsam im Dienst dieser Auffassung. Eine eigenwillige Persönlichkeit hatten nicht annähernd alle zu unterdrücken. Zwei werden haften: [Legal](#) als Polizei-Automat von bizarrer Exaktheit; und [Kortner](#), der echtste Sedemund, geschüttelt von Lüsten und gierig nach der Entsühnung, mit einem Gesicht wie von dem Bildhauer Barlach und heisern Löwentönen wie von dem Dichter.

([Siegfried Jacobsohn](#), *Die Weltbühne*, Berlin, 1921; abgedruckt in: [Günther Rühle](#), *Theater für die Republik 1917-1933 im Spiegel der Kritik*, Frankfurt: S. Fischer 1967, S. 295-297.)

Carl von Ossietzky 1921

Es ist ein gutes, altes Komödienmotiv, durch eine vorgespelte Gefahr, die gar nicht existiert, reputierliche Persönlichkeiten, die die Träger von Moral und Sitte sind, sich selbst entlarven zu lassen. ... Und der Bildhauer Barlach, ein grüblerischer Mensch, mit geheimem Lyrismus geladen, nimmt das dankbare Motiv auf und wirbelt es durch sieben höchst unmilde, bald mit Tragik, bald mit Essigsäure durchtränkte Szenen. Die Achillesferse dieses Spiels ist nur, daß ein wirklicher Mittelpunkt fehlt, eine Person, die alle anderen überragt, die alle ausgeworfenen Fäden fasst. Und dennoch: mag das alles so wirr sein und abrupt, man muß schon sehr plumpe Finger haben, um nicht den echten Menschen dahinter zu greifen. Wer außer dem [Strindberg](#) der letzten Periode konnte einen so unerhörten [Totentanz](#) gestalten? Wenn es auch kein geschlossenes [Drama](#) geworden ist, so doch ein wirklicher Künstlertraum voll krauser Phantastik und heißer Wahrheitsliebe.

(Carl von Ossietzky zum Drama „Die echten Sedemunds“, Premiere: 1. April 1921. 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. 167.)

Max Hochdorf 1921

Der Stumpsinn und die Gewöhnlichkeit des deutschen Theaters wurden um ein Geringes überwunden. Ernst Barlach, der ein bildender und redender Künstler zugleich ist, hat eine Zungenfertigkeit entwickelt, die von der Phantasie, der Gedankenwucht und dem seelischen Wort genährt wird. Die Kraft des Originals offenbarte sich. Sein Eigentum scheint ursprünglich nur die Absonderlichkeit und Überhebung vor der philiströsen Kleinbürgerei. Er münzt nicht [Strindbergsche](#) Formeln sittlicher Abrechnung in flache Gewohnheiten um. Er darf mindestens ein verstärkender Fortsetzer sein. Die Gläubigkeit, die er vertritt, steigert sich schließlich zur beträchtlichen Weltanschauung.

(Max Hochdorf zum Drama „Die echten Sedemunds“, Premiere: 1. April 1921. 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. 168.)

Alfred Klaar 1921

„Ist das nun etwas?“ heißt es irgendwo bei [Shakespeare](#). Ja doch, die phantastischen Gesichte, die spukhaften Gruppen und Figuren eines bildenden Künstlers, die aus den Studienmappen herausgekrochen sind, sich in Worten, die ihnen wie Spruchbänder aus dem Munde hängen, zu deuten versuchen und in aller wilden Bewegung und bei allem Bemühen, sie miteinander zu verketteten, doch nur Einzelbilder bleiben, deren Buntheit man bestaunt, für deren charakteristischen Strich man sich interessiert, ohne daß sie zu einem verständlichen und nachfühlbaren Ganzen zusammenrücken. Durchweg verwechselt Barlach die Motive des bildenden Künstlers, des [Malers](#) und des [Bildhauers](#), die sich im stummen Nebeneinander ausleben, unser Gefühl ergreifen und unsere Nachdenklichkeit reizen können, mit den Motiven des [Dramatikers](#), die sich im Nacheinander redend entwickeln und deren Bewegung, nur durch ein kausales Band zusammengehalten, die Tiefen der Menschennatur offenbart und uns innerlich erregt und fesselt. Wenn ein Drama nur aus Episoden und genialischen Andeutungen bestehen könnte, dann hätten Barlach und [Jessner](#), der die keck hingeworfenen Figurinen des Künstlers auf die Drehscheibe der Bühne brachte, gewonnenes Spiel. Aber wenn wir das [Drama](#) als gestaltetes Menschen-

schicksal, das sich aus bewegten seelischen Motiven mit Notwendigkeit offenbart, nicht preisgeben wollen, bleibt dieser Versuch, ein Raritätenkabinett zu dramatischem Leben zu erwecken, ein hoffnungsloser. Gewiß steckt in all diesen Schatten und Figuren der „letzten Sedemunds“ ein künstlerischer Geist.

[Jessner](#) und seine wohlgeleiteten Darsteller haben das herausgeföhlt. Die Bilder, zumal das phantastische, an [E.T.A. Hoffmann](#) erinnernde Nebeneinander von Leichenfeier und Schützenfest, haben eigenartigen [balladesken](#) Reiz. Die Gestalten sind kunstvoll auf die unheimliche bizarre Wirkung zugeschnitten. [Kortner](#), der sich meines Wissens zum erstenmal mit Glück an der Rolle eines Alten versuchte, gab dem alten Sedemund die ganze Ekstase des aufgewöhnten Sünders, Mühel dem Sohn das Feuer der gerechten Empörung, und [Forster](#) – ein bisher noch wenig hervorgetretener Darsteller – überraschte durch die wohlgetroffene [Hamletlaune](#) des modernen Menschen, durch die sichere Überlegenheit, die aus keck spielenden Einfällen hervorspringt. Auch sonst bemächtigten sich manche Darsteller in keckem Umriss der [balladesken](#) Wirkungen: Wolfgang als Schneider Mankmoos, als ein Stück Menschenelend, [Florath](#) als empfindsamer Löwenwärter, [Annemarie Seidel](#) als völlig rätselhafte Sabine, die, halb Engel, halb Teufel, im Rollstuhl durch das Stück geschoben wird, [Legal](#) als Wachtmeister von satirisch gefaßter Würde, [Heinz](#) als Dieb und ganz besonders Patry als gutmütig humoristischer Irrenhauswärter, rüttelten immer wieder das Interesse auf. Aber eine anhaltende Teilnahme war durch die Natur des Stückes ganz ausgeschlossen.

(Alfred Klaar zum Drama „Die echten Sedemunds“, Premiere: 1. April 1921. 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. 171 f.)

Siegfried Jacobsohn 1921

Wo Barlach seinen Unglauben an die Menschheit, seine Verzweiflung über die Lebensnot, seinen Ekel vor aller Unreinlichkeit herausstöhnt – nun, da stöhnt er eben. Da rieseln die Worte nicht glatt herunter, sondern bleiben ihm in der Kehle stecken. Da würgt er an ihnen. Da färbt die Essigsäure in seinem vergifteten Geblüt ihm geradezu das Gesicht blau. In den sieben Bildern ist niemand, mit dem als Einzelperson man Mitleid zu haben hätte. Das Mitleid sammelt sich auf den Dichter, weil der – zur Selbstgeißelung und Selbstbefreiung – gezwungen war, einen Haufen Personen mit den Wesenszügen zu versehen, die er in sich und seinen Mitmenschen verabscheut und mit der Wurzel ausrodern möchte.

([Siegfried Jacobsohn](#) zum Drama „Die echten Sedemunds“, Premiere: 1. April 1921. 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. 175 f.)

Emil Faktor 1921

Es wäre schlechte Politik, wenn man die zahlreichen Angriffspunkte einer solchen Arbeit wegleugnen wollte. Es hat Dutzende von geistigen Werten und Kostbarkeiten des Kluges, besonders reich an volkstümlich starken Prägungen des Witzes. Doch Barlach, als Bildhauer eine so starke Potenz an Konzentrationsvermögen, auf große Entfernungen in individuell klaren Schöpfungen erkennbar, kultiviert als Schriftsteller die verschwommenen Linien. Er hat seine Freude an bunter Wirrnis, am durcheinander quellenden Übermaß der Assoziationen ... Wer also darauf verzichtete, sich über die Dichtung restlos klar zu werden, konnte immerhin an hundert künstlerischen Einzelheiten sein Wohlgefallen haben.

(Emil Faktor zum Drama „Die echten Sedemunds“, Premiere: 1. April 1921. 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. 179 f.)

Julius Bab 1921

Die Schwäche dieses sehr reichen Produkts liegt in der dramatisch mangelhaften Organisation des dichterischen Besitzes. Immer wieder lösen sich die einzelnen Episoden ab, der Zusammenhang bleibt schwer übersichtlich, die Vorwärtsbewegung gering, dazu kommt, daß der Dichter Barlach noch nicht so viel Vertrauen zum gestaltenden Wort hat, wie er es nach dem Maß seines Talentes wohl haben könnte. Er, der doch gewiß nie darauf verfallen würde, die Wirkung seiner Bildwerke durch abstrakte Erläuterungen zu stützen, flicht seinen gedichteten Sachen viel mehr begrifflich klarstellende Reden ein, als nötig und heilsam ist. Die sinnlich-geistige Wirkung seiner gedichteten Sinnbilder wird dadurch aber nicht gesichert, sondern gestört.

(Julius Bab zum Drama „Die echten Sedemunds“, Premiere: 1. April 1921. 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. 180.)

Arthur Eloesser 1923

Barlach hat den dem Dramatiker so unentbehrlichen Tastsinn im einzelnen, aber man kann nicht behaupten, daß das Ganze dieses Stückes („Die echten Sedemunds“) und seiner Stücke inwendig voller Figur sei. Der Widerspruch bleibt. Seine Gestalten sind plötzlich da, aus der Atmosphäre verdichtet, richtige Geburten von viel Nebel und karger Sonne über einer richtigen Dichterlandschaft, aber was sie wollen oder sollen, müssen sie uns doch schließlich sagen, in dem Mangel des naiven Selbstvertrauens, das sich mit einem Bin-eben-da nicht erst zu erklären braucht.

(Arthur Eloesser, Ein Widerspruch bleibt. „Die echten Sedemunds“ – „Der tote Tag“ – „Der arme Vetter“. Die Berliner Aufführungen, 1923, in: Elmar Jansen (Hg.), Ernst Barlach: Werk und Wirkung. Berichte, Gespräche und Erinnerungen, Berlin: Union 1972, S. 136-141.)

Hinweise für den Unterricht

Existenzielle Themen

Tragikomödie vom Kampf zwischen den Sündern und den Gerechten (Luther: simul iustus ac peccator), Kleiner Katechismus, Wahrheit; Kleinbürgertum und seine Entlarvung, Scheinheiligkeit, Schuld, Gewissen, Verrücktheit, Jahrmarkt, Karussell und Totentanz des Lebens, Gesellschaftskritik, Generationenkonflikt.

Literatur zu den Themen des Dramas

Barlach, Ernst, Güstrower Tagebuch. In Auswahl kommentiert von Elmar Jansen, Berlin: Union ²1980.
Grass, Günter, Beim Häuten der Zwiebel, Göttingen: Steidl 2006.
Hohendahl, Peter, Das Bild der bürgerlichen Welt im expressionistischen Drama, Heidelberg 1967.
Jung, Mathias, Der kleine Prinz in uns. Auf Entdeckungsreise mit Saint-Exupéry, München: dtv 2003.
Stratenwerth, Irene, Wahn & Sinn. Ver-rückte Lebenswege von Frauen, Hamburg: Klein 1997.
Dörner, Klaus/ Plög, Ursula, Irren ist menschlich. Lehrbuch der Psychiatrie / Psychotherapie, Bonn: Psychiatrie-Verlag 1996.
Kroon, Ton van der, Die Rückkehr des Löwen. Von Liebe, Lust und Herzenspower. Ein Buch für Männer, Freiburg: Hermann Bauer ³2000.

Kritische Einsichten zu den *Echten Sedemunds*

Düsel, Friedrich, „Die echten Sedemunds“. Drama von Ernst Barlach. Verlegt im Jahre 1920 bei Paul Cassirer, Berlin, 1921, in: Elmar Jansen (Hg.), Ernst Barlach: Werk und Wirkung. Berichte, Gespräche und Erinnerungen, Berlin: Union 1972, S. 126-131.
Rühle, Ursula, Notizen zu Barlachs „Die echten Sedemunds“, in: Programm der Wuppertaler Bühnen, Spielzeit 1974/75.
Durzak, Manfred, Jahrmarktsfest und Totentanz: Barlachs „Die echten Sedemunds“, in: ders., Das expressionistische Drama. Ernst Barlach – Ernst Toller – Fritz von Unruh, München: Nymphenburger 1979, S. 45-59.

Literatur zur Behandlung von Dramen im Deutschunterricht

Beimdick, Walter, Theater und Schule. Grundzüge einer Theaterpädagogik, München ²1980.
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, Stuttgart ²1980.
Waldmann, Günter, Produktiver Umgang mit dem Drama. Eine systematische Einführung [...] für Schule [...] und Hochschule, Baltmannsweiler 1996.