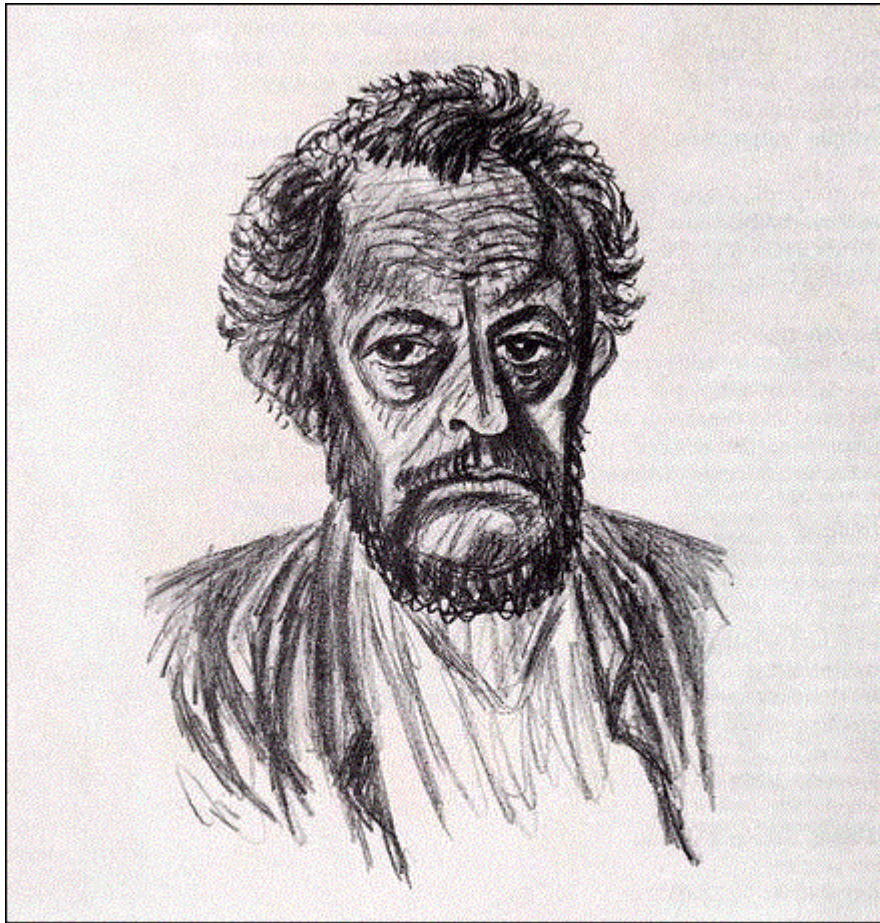


Ernst Barlach – Schlüssel zu seinen Dramen

Heft 8: Die gute Zeit



„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 gute Zeit (1929).....	3
Barlachs Selbstanzeige: Die gute Zeit (1930).....	4
Interpretationen	5
Helmut Dohle 1957	5
Paul Fechter 1957.....	8
Willi Flemming 1958.....	11
Hans Franck 1961.....	15
Herbert Meier 1963 (Literaturhinweis).....	18
Karl Graucob 1969 (Literaturhinweis).....	18
Gerhard Roehl 1973.....	18
Henning Falkenstein 1978	30
Ilse Kleberger 1984.....	32
Helmar Harald Fischer 1987	33
Hannelore Dudek 1995	36
Stimmen der Kritik	37
Fritz Engel 1929.....	37
Hinweise für den Unterricht	38
Existentielle Themen.....	38
Literatur zu den Themen des Dramas.....	38
Kritische Einsichten zur <i>Guten Zeit</i>	38
Literatur zur Behandlung von Dramen im Deutschunterricht.....	38

Die gute Zeit (1929)

uraufgeführt: 1929 Gera (Martin Gien)

inszeniert: 1992 Berlin ([Bernd Mottl](#)), 1993 Parchim ([Thomas Bischoff](#)), 2004 Hamburg ([Michael Aichhorn](#))

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

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

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

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

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

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

Interpretationen

[Helmut Dohle](#) (1957)

[Paul Fechter](#) (1957)

[Willi Flemming](#) (1958)

[Hans Franck](#) (1961)

[Herbert Meier](#) (1963)

[Karl Graucob](#) (1969)

[Gerhard Roehl](#) (1973)

[Henning Falkenstein](#) (1978)

[Ilse Kleberger](#) (1984)

[Helmar Harald Fischer](#) (1987)

[Hannelore Dudek](#) (1995)

Stimmen der Kritik

Barlachs Selbstanzeige: Die gute Zeit (1930)

Es murrte etwas durch die Welt und wird auch vor steigenden Löhnen nicht schweigen, nicht ganz leise fragt überall fast jedermann: Wie lebt sichs denn in diesem Leben, gehts etwa gut, sind wir in der guten Zeit, lohnt es sich, oder wärs etwa besser nicht – da stimmt was nicht. Aber eine Stimme ist doch, eine feste, die antwortet: Setzt euch in Übereinstimmung mit euch selbst, schafft in euch Wissen vom Wohlverhalten vor dem eigenen Urteil – und ihr habt die gute Zeit.

Und die da nach uns – durch uns – kommen, wie stehen wir vor denen da?

Werden sie uns nicht die Hölle heiß machen? Denn wem unter vielen ist es gegeben, also zur guten Zeit zu gelangen aus der bösen, in die wir sie gebracht? Ein gutes Ding ist wünschenswert, aber wer wünscht, ein böses beschert zu bekommen mit dem guten Rat, sich den Rest, soviel zum Guten gehört, gefälligst selbst zu beschaffen? Sind wir schuldig vor den Kindern, denen wir wenig Schätze vererben können, aber viel überschwere Nötigung, sich das Gute aus eigenen Kräften zu schaffen, sorgen wir wenigstens nach Kräften für diese „eigenen Kräfte“? Kann es nicht leicht zu Formulierungen kommen wie diesen: Dürfen wir den Andern, denen nach uns, so dringend empfehlen, einzutreten durch die Pforte, die wir ihnen öffnen – und – ja, wenn schon Existieren die Welt ausmacht, warum just eine Art, der wir selbst nicht unbedingt zustimmen können – und wozu wir obendrein selbst die Hand reichen müssen? Wer hat den Mut zu behaupten, daß diese unsre Tat wohlgetan ist und nicht etwa ihr Unterlassen? Wem mag nicht bisweilen bange werden, wenn er hinschaut und her: da die Welt – und da mein erbärmlich gerüstetes Kind? -

Die Stimme (oben) hat gut reden, recht hat sie, gewiß, aber wie Wenigen unter Vielen ist es gegeben! Und die Andern, sollen sie loben, sollen sie danken? Es murrte, es flucht, wir wissen, wer murrte und flucht.

Nun, den einen schert's wenig, den andern viel. Der eine erhebt sich zur Gipfelfreude der Unschuld und wird der Schuld überdrüssig wie eines faulen Fraßes. Den andern graust es vor sich selbst, und er weigert sich zu tun, was man an ihm getan. Weiter wird ein Leben ekstatisch aus sich selbst gerichtet, wie es aus dem Schein, daß der Mensch zur Not geboren wird, zur Wirklichkeit eines höchsten Vertrauens kommt. Welches Vertrauens? Daß es Erhöhung zum schöpferischen Tun bedeutet, den eigenen Wert entscheidend aus sich selbst zu bestimmen, seinen und dessen, der aus ihm werden soll.

Ob das Blut, was da rinnt, wenn die Leute untereinander wüten, wenigstens wirkliches Blut ist? Sonst wäre es eine tote „gute Zeit“.

1930.

(Ernst Barlach, Das dichterische Werk in drei Bänden. Dritter Band: Die Prosa II, München: Piper 1959, Seite 406-407.)

Interpretationen

Helmut Dohle 1957

Es ist unschwer zu erraten, was der Mensch – nach Barlach – tun muß, um die höchste Stufe der Vollendung zu erreichen. Er muß die Verantwortung für seinen Nächsten übernehmen und sie, wenn es sein muß, mit dem Leben bezahlen. Aber nicht nur für einen geliebten Menschen, sondern für jeden Fremden ohne Ansehen der Person oder des Standes. Das ist die höchste Forderung, die Barlach stellt. Gelingt es nun in seinem letzten Drama einem Menschen, dieses Ziel zu erreichen, sich zu einer solchen „[Gottähnlichkeit](#)“ emporzuschwingen? Bricht wirklich eine „gute Zeit“ für die Menschheit an?

Jeder Mensch trägt die „gute“ und die „böse“ Zeit in sich. „Die Zeiten sind in uns, nicht wir in ihnen.“ Die „böse Zeit“ ist das Fleisch-Sein, die Erdgebundenheit des Menschen. Die „gute Zeit“ aber ist das Werden, das Streben nach dem höheren Leben. Der ewige Kampf zwischen diesen beiden „Zeiten“ im Menschen ist erneut das Thema. [Lietz](#) spricht davon, daß die „[Vergöttlichung](#) des Menschen“ gelinge, und es heißt wörtlich: „Das Bestreben eines jeden (in diesem Stück) ist es, aus der ‘bösen Zeit’, in die man hineingeboren ist, in die ‘gute Zeit’ zu kommen.“

Das, wonach alle Personen der Handlung mit Ausnahme Celestines streben, ist nicht, wie [Lietz](#) sagt „die gute Zeit“, ist nicht das höhere Leben. Sonst wären ja alle schon auf dem rechten Wege, und es bedürfte keiner beispielgebenden Tat mehr. Die Menschen streben ganz im Gegenteil nach dem besseren Leben, nach dem bequemem, genußreichen Leben in Reichtum und Wohlstand, ihnen fehlt jeder Sinn für Höheres.

Betrachten wir die Charaktere aus dieser Barlachschen Sicht.

Atlas ist nach eigenen Worten „in allem so etwas ... wie ein absoluter Herr, eine Art Herrscher, ja gleichsam ein Fürst dieser Insel. Ist es weit von da zu – nun – göttergleicher Existenz?“ Dieser Mann, der sich selbst erhöht, kann nicht der gottesähnliche Mensch sein, den Barlach erträumt. [Atlas](#) trägt gewissermaßen die Last seiner Untergebenen auf seinen Riesenschultern. Aber er übernimmt die „Verantwortung“ nur für die Mitglieder seines Clubs der „absoluten Versicherung“. Keine Frage, daß es sich bei der sogenannten „Verantwortung“ nur darum handelt, daß es den Mitgliedern nicht an irdischen Dingen fehlt, solange sie sich zu den zwölf Geboten des Atlas bekennen, von denen zwei lauten:

„Es folgt der Artikel, der da steht an sechster Stelle: ... Gegenstand der absoluten Versicherung ist die Entbürdung von Beschwerden, beider, sowohl seelischer wie auch leiblicher Beschaffenheit.“ Von den leiblichen Beschwerden war bereits die Rede. Mit der Entbürdung von seelischen Beschwerden aber ist die Flucht in Verantwortungslosigkeit gemeint. Fort mit den Gewissensbissen!

Ein anderes Gebot der Satzung heißt: „Die Vollkraft der Segnungen tritt unmittelbar nach geschעהner gern und freudig geleisteter Zahlung ein ... die Anwendung der absoluten Versicherung wird gern und freudig hoch bezahlt.“ Ist dieser Versicherungsagent Atlas nicht der ewige Versucher in neuer Gestalt? Bemüht er sich doch, seine Anhänger zu „Siebenmarks“ und „Prunkhorsts“, zu Diesseitsmenschen zu machen, die sich durch Geld von ihrer Verantwortung für den Nächsten loskaufen. Ja, er geht sogar noch weiter und verkündet: „Die Segnungen der absoluten Versicherung oder der A-V ersetzen voll und ganz die jeder der vorkommenden und approbierten Religionen, sind aber von so erlesener Art, daß nur Reiche ihrer teilhaftig werden dürfen – womit also die Religion der armen Leute überboten ist ... vernehmet nun

noch das A und O der A-V, das da lautet: es gibt nur eine Gewißheit, die der Mühe des Wissens lohnt, das ist die Gewißheit der absolut zureichenden Beglückung durch unsere Methode.“

Deutlich wird hier die Losung gegeben: Abkehr von den Religionen, da sie auf ein Jenseits ausgerichtet sind. Die Welt und der Mammon sind die Götzen, die anzubeten lohnt!

In der Schar der Verblendeten, die Atlas führt, ist die Gestalt der [Sibylle](#) am schärfsten umrissen, und sie mag als Beispiel für die anderen dienen. Sie ist nur auf körperliche Lust bedacht. Sie hat zwei Verehrer, Egon und Volrad, denen sie beiden die Chance gibt. Ohne Scham macht sie sich auch an den greisen [Syros](#) heran: „Das ist recht – und suchst dir ein frisches Weibchen, junges Fleisch schmeckt gut – seht einmal an, er hat sich sein bestes Ziegenfell angetan, das am bockigsten riecht, er hat ein Pläsier im Sinn.“ Sie zieht den Alten mit sich fort, ohne die Zurückbleibenden im Zweifel über ihre Absichten zu lassen.

Ein neues Liebesabenteuer hat sie im nächtlichen Wald. Zwei Soldaten raufen um sie, und dem stärksten gibt sie sich hin. „Ich dachte immer, er würde mich umbringen. Aber schön war es, schön war es doch!“

Ferner berichtet sie von einer wahren Geschlechtsorgie mit den wilden Menschen im Gebirge, die sie und ihre Freundinnen überfallen und in die Büsche geschleppt haben. „Fleisch – und festes Fleisch und pralles Fleisch und flammendes Fleisch leckte an uns, und buhlte um uns und Flammenkeile teilten uns, und wir empfingen, was solche Flammen zu schaffen wissen.“ Das sind die absolut Versicherten, die von sich glauben, daß sie die Welt „verschönern“.

[Syros](#) ist – nach [Lietz](#) – das „Symbol“ für das „Ideal der Armen“, denen die Mitgliedschaft zur „absoluten Versicherung“ versagt ist. Auch Syros lebt nur seinem Ich. Er entflieht aus dem Gebirge in die Stadt, um seiner Verwandtschaft zu entgehen und nur sein eigenes Leben ohne Pflichten und Bindungen genießen zu können. Diese Menschen sind verblindet, denn ihr Streben gilt der Diesseitigkeit die sie für „die gute Zeit“ halten.

Anders aber Celestine. Auch sie hat auf der Insel des Atlas Zuflucht gesucht aus Furcht vor der „Schuld, der wir teilhaftig werden können“. Celestine ist die Landesfürstin und erwartet ein Kind, den Thronfolger. Aber sie fürchtet sich davor, jemand (das Kind) in die „böse Zeit“ zu bringen. Das Kind wird ein „verdorbenes Wesen“ sein, „dessen Kommen nur die Lüge willkommen heißen kann“. Sie hat „ohne Arg die Art von Glück hingenommen“, in die man sie „bettete“, denn man hat ihr die erbliche Krankheit ihres Gatten verschwiegen. Jetzt, da sie darum weiß, sucht sie einen Ausweg, um nicht schuldig zu werden. Das „Wissen“ kommt für sie durch die „Ritzen des Bewußtseins geblitzt“. Und dieses „Wissen“, nachdem sie handeln will, lautet: „... wenn ich gestorben bin, so bin ich selber Leben und empfangen keins mehr. Das ist der Unterschied zwischen Tod und Leben – und dem zu erhoffenden Erbprinzen geht es dann wie mir, und das ist eine beseligende Hoffnung ... Ist es nicht ganz unauflösbar, daß jedes Ding zu seiner Wirklichkeit kommt? Aber nicht jede Wirklichkeit ist gut. Wenn sie böse ist und in mir wächst, so werde ich schlecht, und es wäre besser, ich stürbe, als daß die schlechte Wirklichkeit in mir groß wird.“

Celestine will aus zwei Gründen aus dem Leben scheiden: Sie will sich zunächst vor der Schuld bewahren, ein krankes und lebensunfähiges Kind zu gebären. Zum zweiten will sie dem Kind ein elendes Dasein ersparen, weil sie sich für es verantwortlich fühlt. „Ein großer Weg ist seit dem *Toten Tag* zurückgelegt“, sagt [Lietz](#). „Dort wollte eine Mutter ihren Sohn lieber geistig verzwerger lassen, als ihn gesund dem göttlichen Vater zu überlassen. Hier will eine Mutter ihr Kind lieber ungeboren lassen, weil es zuviel von seinem irdischen Vater geerbt hat und Krüppel werden würde.“

Celestine steigt in der Nacht in den Bergwald hinauf und achtet nicht auf den Weg. Der Abhang ist steil und die Schlucht ist tief. Aber sie „will nicht sehen“, denn sie hofft, durch einen Absturz den Tod zu finden. Noch drängt sie wie zuerst auch Boll zum „primitiven Werden“ hin. In dieser Nacht jedoch belauscht sie ein Gespräch. Syros' Enkel, Vaphio, hat bei einem Kampfspiel den Gegner erschlagen. Der Vater des Toten fordert nach altem Recht das Leben des Schuldigen. Statt Vaphios „blutreichen, warmen Leibes“ haben die Kläger sich bereit erklärt, Syros „kümmerliche Fülle Blutes in schlaffen Schläuchen“ anzunehmen.

Syros jedoch will nicht für seinen Enkel sterben und entzieht sich der Verantwortung durch die Flucht. Jetzt weiß Celestine ihren Weg. Sie opfert sich für Vaphio, der in seinem „Leben von Kraft und Gesundheit“ bleibt: „Ich bin es, die Schuld ist mein, ich will der Schuld am Totschlag schuldig heißen ... richtet mich nach der Schwere meiner Tat. ... die Schuld ist gelöscht, die mir die Erde gegeben hat. Die schlechte Wirklichkeit wird vor der guten Wirklichkeit weichen.“

Celestine stirbt nach [Lietz](#) „im wahrsten Sinne den Erlösertod ... Dadurch nun, daß Celestine das Elendskind, die böse Zeit, mit sich tötet, gebiert sie in Vaphio einen neuen Sohn, eine gute Zeit.“

Gewiß, Celestine erlöst Vaphio aus seiner Ungewißheit, ob er sterben muß, und schenkt ihm das Leben. Jedoch ist die Deutung von [Lietz](#) irrig. Die „gute Zeit“ wäre ja dann „das starke Leben von Kraft und Gesundheit“ (Vaphio). In Wirklichkeit aber, so haben wir festgestellt, ist die „gute Zeit“ das Streben nach dem höheren Leben und die böse Zeit das Verweilen im „lieben Fleisch“. Wie könnte Barlach, der sich zum Wegbereiter des höheren, des göttlichen Lebens macht, sein Streben in „Kraft und Gesundheit“ vollendet sehen! Dann wären ja Offerus und Atlas die Prototypen des Idealmenschen! Verdammt Barlach wirklich das „Elendskind“? Es könnte doch durchaus, trotz seines gebrechlichen Leibes, größeren Werdens teilhaftig werden, als die Kraftprotzen. Der „Herr“ im Blauen Boll z. B. hat ein steifes Bein, ist ein Krüppel von Geburt an! [Lietz](#) verfällt hier in den gleichen Irrtum wie bei der Deutung des Findlings, wo er in dem „krätzigen Kind“ auch das Symbol für die „böse Zeit“ sieht.

Wie schon erwähnt, behauptet [Lietz](#) auch, daß die „[Vergöttlichung](#) des Menschen“ gelinge. Auch dies ist ein Irrtum. Eine „Vergöttlichung“ kann doch nicht das Ziel des menschlichen Strebens sein. Wo bliebe dann die Demut und die Unterwerfung, die Barlach im „Graf von Ratzeburg“ fordert? Vielmehr soll ein immer größeres dem Gotte [Ähnlich-Werden](#) letztes Ziel der menschlichen Bemühungen sein!

Zweifellos kommt Celestine dem Barlachschen Idealbild vom Menschen am nächsten. Jedoch erfüllt auch sie nicht ganz die Forderung, das Leben für den Nächsten zu opfern, ohne Ansehen der Person. Sie hat in der gleichen Nacht, in der sie das Gespräch über Vaphios bevorstehende [Kreuzigung](#) belauschte, gesehen, wie Syros ein anderes Enkelkind, ein Baby, im Walde ausgesetzt hat, wo es von den Wölfen zerrissen wurde. Sie hat nichts getan, um das Kind zu retten, und hat dadurch der Sippe des Syros gegenüber, zu der ja auch Vaphio gehört, eine Schuld auf sich geladen. Sie bekennt: „... ich muß mich selbst bezichtigen, daß ich's zuließ, das Kind ward vor meinen Augen hingetan, wo das reiðende Tier es finden mußte.“

Damit kommen wir zu Barlachs Einsicht: Der Mensch ist Mensch, und was immer er tut, bleibt Stückwerk. Die letzte Vollkommenheit bleibt ihm versagt. Gerade in dem letzten Drama schwingt die bittere Erkenntnis mit, daß es nur immer Einzelne sind, die den rechten Weg finden. Die große Masse aber wird immer trunken „Frau Venus“ umtanzen.

Literatur:

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

Paul Fechter 1957

Noch weiter getrieben hat Barlach diese Sprachverschleierung in den zehn Akten „Die gute Zeit“ von 1929. In den frühen Dichtungen ergibt sie sich aus einem eingeborenen Verhältnis zu Wort und Sprache, entsteht aus Wendung mehr als aus Anwendung, aus Sprachgebrauch, nicht so sehr aus Kunstwollen. In der „Guten Zeit“, deren erste Keime bereits in den „Echten Sedemunds“ fühlbar werden, ist die Distanz zu den Worten, die ihre bewusst ordnende und sie auf bestimmte Ton- und Rhythmuslagen stellende Verwendung überhaupt erst möglich macht, so weit getrieben, daß sie Mittel nicht nur des Ausdrucks, sondern der Gestaltung geworden ist. Im „Armen Vetter“, in den „Echten Sedemunds“ wird die Sprache, sobald sie die Wendung zur Charakteristik nimmt, Dialekt. Bolz und Griewank sprechen platt, der Orgeldreher sächsisch, Onkel Waldemar, der Simulant, unterschlägt das R. In der „Guten Zeit“ stehen zwei Welten einander gegenüber, die des frühen 20. Jahrhunderts und neben ihr die Reste einer Urwelt, letzte, zu Hirten gewordene Nachkommen alter Königsgeschlechter aus homerischen Zeiten, und beide Welten sind sprachlich innerhalb des gleichen Hochdeutsch ohne Dialekt scharf voneinander gesondert. Die eine Welt spricht das verwaschen bild- und kraftlose Deutsch der zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts, die andere ein pedantisch klassizistisches und zugleich biblisches Schriftdeutsch, mit sehr gebauter, sehr konstruierter Syntax der Parallelen, und zwischen diesen beiden Reichen erhebt sich als dritte die Sprachwelt einer Frau, die als einzig Lebendige zwischen den toten Seelen der bösen Zeit einhergeht und versucht, aus Wesen und innerer Wirklichkeit zu sein, zu handeln und zu sprechen. Die Sprachkreise bezeichnen die Lebens- und Wesenskreise; die Welten der Worte sind schon durch die Verschiedenheit ihrer Koexistenz, abseits vom Sinn der einzelnen Begriffe Ausdruck, Lebensspiegel, Abbilder der Menschenwelten geworden. Thema der Dichtung ist, trotz der zeitgenössischen Einkleidung, wieder das Ringen um den letzten Sinn, der Kampf ums wirklich Wirkliche, am Ende die Auseinandersetzung mit dem Göttlichen, um die es Barlach immer geht. Ansatzpunkt dieses Ringens ist diesmal die Zeit selbst, deren Ideal das Leben als absoluter Klubsessel geworden ist, die Gegenwart der „schäßigen Wirklichkeit“, die sich dieses Wortes so eifrig bemächtigt hat. Ihr gegenüber steigt jenes Stück Urwelt auf, aus dem noch Reste der Erdmächte selber zu reden scheinen. Am südlichen Strand, einem Seitenstück zu [Strindbergs](#) Heiterbucht, setzt das Drama ein, in der Welt der Bars und der Tänze, der Welt ohne Wesen und ohne Verstrickung, ohne Lasten und ohne Schicksal. Atlas herrscht in ihr, der Generaldirektor der A.V., der Absoluten Versicherung: ihr Gegenstand ist die Entbürdung von Beschwerden leiblicher wie seelischer Beschaffenheit. Sie schaltet alle Komplikationen des Lebens aus, entschwert es, hat gegen alles ein Wort, eine Formel oder ein Gegenmittel und läßt ihre Schützlinge spukhaft das Spiel einer guten Zeit, den Schattentanz eines wesenlos entseelten Lebens führen. Ihre Segnungen ersetzen allen Halt der Religionen, aber nur für Reiche. Hinter dem Generaldirektor Atlas taucht ferne [Wedekinds](#) Karl Hetmann auf, nur daß der seine Moral für die Begüterten ernst nimmt und glaubt und darum scheitert, während Atlas nihilistisch über den eigenen Thesen und Geboten thronend, den Erfolg so sehr auf seiner Seite hat, daß seine Getreuen den Antrag stellen, er solle Würde und Namen eines Erlösers annehmen. Er lehnt es ab, begnügt sich damit, der Titan zu sein, der in seinen Händen eine Welt von Sorgen trägt und dafür lebt, daß die Schwere dieser Welt nicht überschwer werde. Es gibt für ihn nur eine Gewißheit, die der absoluten

und zureichenden Beglückung auf seine Methode, in der sich zugleich die Torheit des Sozialismus spiegelt; die skeptische Parallele zum christlich Religiösen aber, der Hinweis auf seinen Ersatz durch Institutionen der Art dieser A.V. bleibt bestehen.

Neben und in dieser Welt der Abendkleider und des Dinnerjackets taucht auf einmal die andere auf, Rest einer Urwelt Gestalt geliebener Erdkräfte, Männer in Tierfellen mit wilden Bärten, Frauen, die schwer an Kindern tragen, Knaben, in denen das Leben noch nicht zersetzt, zerredet, Spiel geworden ist. Zu den Unwirklichen, den bunten Gespenstern des Heute gesellen sich, wie heraufbeschworen aus ererbten Erinnerungen in der Tiefe alter Seelen, die noch urtümlich Wirklichen, von ferne wie Gestalten der Väter neben [Goethes](#) Vision der Mütter wirkend. Sie stellen neben die Illusion der guten Zeit ihre Realität der bösen, und der Kampf der Mächte hebt an. Wo liegt der Sinn – was ist der Sinn? Wo ist gute Zeit, bei den Starken oder bei den Schwachen, beim Gestern, beim Heute? Wie wird böse Zeit gute Zeit? Wo geht der wirkliche Weg der Erlösung?

Der erste, der in der Schattenwelt des Herrn Atlas auftaucht, ist der alte Syros, der heimliche König der uralten Insel, dessen hundertster Vorfahr der Sage nach ein aus dem Brande [Trojas](#) entkommener [Priamossohn](#) war. In seinem Ziegenfell, mit seinem Geruch von Schweiß und Erde, Wald und Tieren steht er auf einmal in der spielerischen Erotik der Frauen und Mädchen und halben Männer – halb als Gegenpol zu ihr, halb als ein unerwartetes Ja. Atlas will ihn kaufen für sein Institut, als Exempel der unverfälschten Einfalt. Auf der Münze, die er ihm schenkt, dem Abguß eines antiken Stückes, erkennt der Alte das Bildnis seines trojanischen Urahns. Er betrachtet sich sachlich die Welt der tanzenden Männer und Frauen und fragt nach den Kindern, die zu dem Zusammensein so vieler Paare gehören. Wenn keine da sind, ist's so, wie es ihm gefällt; denn er hat es in seinem Leben ebenso gehalten. Er hat sich, so wie Atlas seine Schutzbefohlenen, von den Kindern „entbündet“, nur daß er sie erst zur Welt kommen und sie dann in der Einsamkeit seiner Inselberge zugrunde gehen ließ – bis auf zwei, Idaos und Kastor, die er am Leben ließ und aufzog. Syros geht in die Welt der Frauenmänner und Männerfrauen ein, Erinnerung weckend an die Welt des [Eros](#) und seiner tierhaften Wildheit. Einer der ergrauten Jünglinge kauft ihm sogar seinen Ziegenfellmantel ab – des Duftes wegen. Eines der Mädchen schenkt ihm ein Tuch, eine junge Frau aber gibt ihm einen Ring, weil sie auch wie er zwischen guter und böser Zeit steht, den Weg des richtigen Lebens erst finden muß. Diese Frau ist Celestine, die Gattin des Fürsten, die auf der Flucht vor eben diesem Gatten zu Atlas gekommen ist, der ihr eine ganz andere Fürsorge in Aussicht stellt, als er ihr dann zuteil werden ließ. Sie trägt ein Kind von dem Fürsten; aber er ist ein kranker Mann, und sie fühlt, wie das kranke werdende sie selber auch vernichtet. Sie erhoffte von Atlas Befreiung von ihrer Qual: aus Rücksicht auf den Fürsten aber und den Hof, die einen Erbprinzen wünschen, enttäuscht der Herr der A.V. ihre Erwartung und lehnt die Entbündung ab. In seinem Sanatorium begegnet sie nun Syros, fühlt sich ihm und seinem seltsamen Leben heimlich verbunden, und als der Baron Korniloff als Abgesandter ihres Gemahls erscheint, um sie aus der gefährlichen Welt des Herrn Atlas sogleich an den Hof zurückzubringen, da entweicht sie aus dem Bereich der Zivilisation ins Gebirge, in die Regionen, die noch nichts von Schuld und Schande wissen, wo der Kampf zwischen der guten und der bösen Zeit noch in den Bezirken des Wirklichen, nicht bloß der Worte vor sich geht. Und hier scheint ihr der eigene Sinn wie der des Lebens aufzudämmern: sie begreift, daß überall „Schauder ohne Ende ist, wo Leben ist“ und daß die Erlösung zur guten Zeit nur über sie selber, über ihr eigenes Sein und Tun kommen kann. Die Zeiten sind in uns, und die Erlösung ist in der Frau als in der Trägerin des Lebens. Was in den früheren Dichtungen Barlachs dem Manne vorbehalten blieb, wird hier Vorrecht der weiblichen Seite. Ein neues

Zeitalter scheint angebrochen, in dem die Frau im menschlichen Drama des inneren Werdens die Rolle übernommen hat, die bis dahin dem männlichen Geist vorbehalten war. Der Enkel des alten Königs Syros, Vaphio mit Namen, hat einen Knaben aus einem andern Bergstamm erschlagen; er soll die Tat am Kreuz büßen, das Leben aber soll ihm geschenkt werden, wenn der Alte, der König, sich opfert, sich an seiner Statt ans Kreuz schlagen läßt. Denn er, Syros, ist vom Standpunkt der Söhne aus gesehen in jedem Fall schuldig, entweder am Sein seiner Nachkommen und damit auch Vaphios, oder an ihrem Nichtsein, weil er die anderen getötet hat. Ist das Teilhaben an dieser Zeit ein Glück – so argumentiert Kastro, der Vater des bedrohten Knaben -, so ist Syros ein väterlicher und königlicher Mörder an seinen von ihm vorzeitig aus dem Leben gewiesenen Kindern; ist die Zeit aber nicht gut, sondern böse, so ist er in Kastros Augen ein väterlicher und königlicher verruchter Übeltäter an seinen lebendigen Söhnen, die durch ihn zu Unrecht am hündischen Sein in der bösen Zeit teilnehmen müssen.

Syros erkennt zunächst diese Betrachtung an; er schickt den Sohn eilig nach Hause zu Vaphio, den er durch seinen königlichen und väterlichen Kreuzestod erlösen will, und der in Angst der Botschaft harrt. Kastro geht wie vor ihm sein Bruder Idaos, der von Syros das Gegenteil verlangte, daß er nämlich seinen jüngsten Sohn, den Enkel des Alten, da er ihn nicht ernähren könne, aus der Zeit befördere. Syros lehnt das ab, obwohl Idaos ihm das Kind aufdrängte. Ebenso aber lehnt er es jetzt, da Kastro fort ist, ab, die Schuld für Vaphio auf sich zu nehmen. Ihm ist Celestines Erkenntnis aufgegangen, daß wir eins sind mit der Zeit, eins mit der guten, eins mit der bösen Zeit. Und wie wir, so sind die Zeiten, und die Zeiten sind wie wir. Sie hat erkannt, daß alles gut ist und reine Güte, wenn sie selber gut ist, und wenn keine Angst in ihr das Böse ruft: Syros hat eine weitergreifende gut und böse zugleich umfassende Erkenntnis. Celestine, die das kranke Kind trägt und von ihm aus in die böse Zeit geriet, gleitet, dem Sinn ihres Namens folgend, in die Reihe der Himmlischen, der Erlösenden. Sie nimmt das Opfer auf sich für den Knaben, der noch freudig ja sagt zum Dasein, zu seiner guten Zeit; denn sie hat begriffen, daß die Herrlichkeit, die wahre gute Zeit, am Kreuz, im Selbstaufgeben gestaltet wird. Sie spricht es selber, auf der Höhe ihrer Erkenntnis wie der Dichtung, in sehr schöner, leicht biblischer Formulierung aus: „Eines Wortes Gestalt ist vor meinem Blick, und es steht da in gewordener Wirklichkeit. Sein Fuß ruht auf der dunklen Erde, und seine Spitze rührt an das unzählige Gewimmel der Sterne, und so steht das Wort dunkel zwischen der Erde und den himmlischen Sternen. Und wißt, es ist ein Wort in Gestalt eines Kreuzes, das vor meinen Augen steht. Und wißt, es hängt am Kreuz mit ausgebreiteten Armen der, den die Sterne aus ihrem unzähligen Gewimmel bestimmt haben. Aber ich erkenne nicht, wer es ist und sein wird. Es ist der, dessen Herrlichkeit über alle Maßen leuchtet, den ich euch zeige, und er lockt, auf daß wir ihn sehen und suchen und erfahren, wer er ist, dessen Vollendung über alle Herrlichkeit leuchtet. Das Leid ist es, das aufwächst in der bösen und gerät zur Herrlichkeit in der guten Zeit.“

Von dieser Vision aus kommt sie zu ihrem Entschluß; von ihr aus erlebt sie im Gespräch mit dem jungen Vaphio die Schuld, die sie selbst auf sich genommen hat, als sie den Beginn des kranken Lebens in sich zuließ. Da wurde sie schuldig am hündischen Sein eines Sohnes, und von dieser Einsicht gelangt sie zu dem Entschluß, an Syros' Stelle den Kreuzestod für den Knaben zu erleiden. Denn es ist recht, daß die sterben, die am Sein ihrer Söhne ohne Kraft und Gesundheit schuldig sind. Die schlechte Wirklichkeit muß der guten Wirklichkeit weichen; das hat Syros begriffen, als er sich weigerte, sich als Opfer für den Enkel darzubringen; denn seine Wirklichkeit ist bereits gute Wirklichkeit: „Ich bleibe, wo ich bin, in meiner in mir durch mich geborenen Zeit, die eine solche ist, daß alle Schuld zurückgeblieben in der bösen

Zeit und keine Schuld in ihr statthat, also daß ich ohne Schuld in ihr verharre. Vernimm, daß die gute Zeit keine Schuld leidet, und so ist alle Schuld zwischen dem unzähligen Gewimmel der Sterne und der dunklen Erde zu nichts geworden. Wer es auch sein wird, dessen Herrlichkeit am Kreuz leuchten wird, es wird der sein, dessen Schuld ihm angehört, daß er für sie den Tod leide, der für Schuld gesetzt ist.“ Ohne Gewissensbedenken geht der alte König seinen Weg weiter; er überläßt das Opfer der Frau, die bei Sonnenaufgang auf dem Gipfel des Berges freudig den Tod auf sich nimmt.

Man sieht, wie die Diskussion zwischen dem Problem gute oder böse Zeit abgelöst wird von dem zeitgemäßen der Schuld und der Existenz ohne das Gefühl der Schuld. Es taucht schon um 1900 als Thema des modernen Dramas auf, zu derselben Zeit, als die Tragödie im alten Sinn der Rektifizierung (Berichtigung) eines zurückliegenden Lebensfehlers durch einen Akt der Sühne abzusterben beginnt und ersetzt wird durch das Drama des Kampfes um die Macht, um das bloße Leben abseits aller Ethik, vor dem der Schuldbegriff seinen Sinn verliert. Barlach sucht, wie es scheint, diesem Zeitvorgang, der sich zwischen [Ibsen](#) und [Wedekind](#) etwa vollzieht, eine stärkere Lebensfundierung zu geben: Held seiner Tragödie ist eigentlich der die Schuld verneinende Mensch neben dem, der auf dem Weg über die Aufhebung einer bloßen Mit-Schuld ebenfalls einen Zugang zur Welt der Starken, Schuldfreien sucht, wenn auch im Tode. Das Christliche scheint untergründig eine Wendung zum heidnisch Diesseitigen zu nehmen; das Sterben am Kreuz bekommt einen neuen Symbolcharakter von einem nicht mehr christlich bestimmten, das Leben als solches bejahenden Daseinsgefühl aus. Die Deutung nach dieser Richtung steht offen; ob sie die von Barlach gewollte ist, werden vielleicht spätere Betrachter feststellen können. Er selbst hat die Antwort auf diese Frage ebenfalls offengelassen; gerade bei der „Guten Zeit“ wird offenbar, wie er im Dunkel der eigenen Tiefe einher wanderte, die Stimmen des Lebens und der Zeit einfing und Gestalt werden ließ, während er die Deutung, die Sinnggebung anderen überließ. „Die gute Zeit“ ist eines der wenigen Werke, über die er sich selbst einmal ausführlicher geäußert hat. Im „Tagebuch“ vom 18. Januar 1930 erschien eine Anzeige des Dramas von Barlachs eigener Hand. Sie mag als Dokument der Haltung hier stehen, die er gegenüber seinem dichterischen Werk einnahm und den Grad der Erhellung zeigen, mit dem der Gestaltende selber seine Dichtung zu durchleuchten vermochte. Die [Selbstanzeige](#) hat folgenden Wortlaut: ...

([Paul Fechter](#), *Ernst Barlach (1957)*, Gütersloh: Bertelsmann Lesering 1961, S. 85-90.)

Willi Flemming 1958

Während die Arbeit am „Blauen Boll“ sich nur über Monate erstreckte und mit dem September 1925 zügig vorwärts ging (an Karl 2.12.25), machte das nächste Stück dem Dichter größere Mühe. „Es ist schwer gearbeitet und wiederholt verworfen, halbiert und im Ton des Ganzen umgestimmt“, berichtet Barlach seinem Vetter (10.11.29). Erst im Mai 1929 ging es an den Verlag und erschien dann bald.

„Wegen der *Guten Zeit* bin ich auf schwerste Befremdung gefaßt“, gesteht der Dichter. Selbst den unerwartet sich findenden Intendanten warnt er fast vor einer Aufführung. Trotzdem geschah sie noch im selben Jahr, am 18. November in Gera. Es war der ebenso großzügige wie feinsinnige Erbprinz Reuß, der als Intendant seines früheren Hoftheaters das Wagnis unternahm und es blieb bis heute das einzige Mal, wie überhaupt es die letzte literarische Veröffentlichung Barlachs sein sollte.

In einer „Selbstanzeige“ des Stückes (1930, abgedruckt EB. Ges. 1950 S. 11 f) faßt Barlach den Sinngehalt knapp zusammen: „...nicht ganz leise fragt überall fast jedermann: Wie lebt sichs denn in diesem Leben, gehts etwa gut, sind wir in der guten Zeit, lohnt es sich oder wars etwa besser nicht – da stimmt was nicht. Aber eine Stimme ist doch, eine feste, die antwortet: Setzt euch in Übereinstimmung mit euch selbst, schafft in euch Wissen von Wohlerverhalten vor dem eigenen Urteil und ihr habt die gute Zeit. Und die da nach uns – durch uns – kommen, wie stehen wir vor denen da? ... Dürfen wir den andern, denen nach uns, so dringend empfehlen, einzutreten durch die Pforte, die wir ihnen öffnen“.

Dies Thema klang bereits im „Blauen Boll“ an. Grete war nicht vor ihrem Mann geflohen, sondern vor ihrem Schuldgefühl den Kindern gegenüber; diese habe sie ins Fleisch gebracht, das nun droht, ihre Seelen zu ersticken; sie müsse sie vom Fleisch erlösen und dazu fordert sie Gift. Darin liegt ohne Zweifel ein wichtiges Problem, das damals allgemein besonders dringlich diskutiert wurde. Aber für Barlach dreht es sich nicht um die Abschaffung des Abtreibungsparagraphen unseres Strafgesetzbuches, ihn packt das menschliche Grundproblem, das darin sich andeutet. So ist er auch nicht darauf aus, uns psychologisch verständlich zu machen, wie eine Frau zu solchem Verlangen kommt, das eben so sehr wider ihr natürliches Empfinden wie gegen die gesellschaftliche Moralkonvention geht. Vom Geistigen her faßt er das Thema; statt sentimental mit- und Einfühlens fordert er ethische Entscheidung. Diese war im „Blauen Boll“ nur auf den einzelnen Menschen bezogen gewesen, nun wird Verantwortlichkeit der Allgemeinheit gegenüber verlangt: „wozu solche, aus solcher Artung wie der euren gekeimt, wozu solche ins Leben leiten? Dem Leben ist mit solcher Art nicht gedient, das Leben wendet sich ab von solcher Art; wir verschönern die Welt, wenn wir sie verschonen mit denen, die sein müssen, wie sie werden, wenn sie von uns und von euch kommen“ (463). Allein solche Kinder vermögen die Eltern zu verantworten, welche die gute Zeit verwirklichen. Damit ist das eigentliche und neue Problem gestellt, ist der Handlung das geistige Ziel gesteckt und diese dem Kriminellen entrückt. Verschieden aber ist, was die Menschen als gute Zeit ansehen, und in zehn Bildern führt uns Barlach bedeutsame Variationen dieses Themas vor. Daß dies in Form einer Handlung geschieht, dazu dient das Motiv der verabscheuten Schwangerschaft und das Schicksal der Celestine formuliert die Lösung.

In ahnungsloser Unwissenheit aufgewachsen, wurde sie dem körperlich wie seelisch verseuchten Fürsten verheiratet (471). Zu spät kam das Erwachen; voll Ekel und Angst vor dem Herannahenden floh die Schwangere in ein Sanatorium. In südlicher Schönheit auf einer Insel gelegen, ist es ein rechtes „Paradies der Damen“; denn der Leiter des Unternehmens sieht seinen Beruf darin, die Mitmenschen von ihrer körperlichen wie seelischen Bürde zu befreien. Allerdings läßt er sich gutes Geld dafür bezahlen, doch allerhand religiös-logenhaftes Brimborium verdeckt geschickt die Ausbeutung. Jedenfalls befinden sich die zahlreichen Gäste wohl, genießen ohne Sorge ihre Sexualität als Gesellschaftsspiel; in überlegener Sicherheit kichern sie hinter einer schwangeren Frau her, die mit einer Last auf dem Rücken und einem Kind an der Hand, vorübergeht. Gegenüber solchem bösen Proletarierschicksal glauben sie sich in einer guten Zeit. Aber diese Flucht vor dem wirklichen Leben gibt nur gefälligen Schein, solch wattiertes Surrogatdasein züchtet dekadentes Ästhetentum, kein wesenhaftes Menschsein.

So bricht denn auch am Ende des ersten Bildes, das diese Welt des Sanatoriums satirisch malte, aus der üppigen Sybille die ganze Unbefriedigung im Tiefsten und Letzten hervor und daraus entspinnt sich ihre Nebenhandlung. Gegenüber den sie umflirtenden gepflegten und parfümierten „Frauenmännern“ denkt diese Vertreterin animalisch triebhafter Geschlechtlichkeit sehnsüchtig an ihr erstes Liebeserlebnis voll

überwältigender Unmittelbarkeit. Sie schildert das als einen Raub durch die Wildgötter, die droben im schroffen Gebirge noch hausen. An diese erinnert sie der schäbige Bockspelz, den der alte Syros trägt; drum heißt sie ihn neben sich niedersitzen und ihre pomadisierten Liebhaber müssen rücken. Oben vom Gebirge ist der Alte hergekommen und will das kärgliche Hungerleben mit dem Genuß des warmen Strandklimas vertauschen. Er scheint aus heidnischer Urzeit herabgestiegen in heutige Zivilisation die seiner Primitivität gegenüber ihre Fortschritte genießen, gegenüber der einstigen bösen die jetzige gute Zeit dankbar empfinden soll. Dazu engagierte ihn der Herr Direktor. Aber er ist ihnen in seiner Ursprünglichkeit überlegen. Auch er lebt in guter, in „seiner“ guten Zeit, denn mit dem Verlassen seiner rauhen Heimat hat er auch deren Fluch von sich getan; in naivem Egoismus lebt er in einem Zustand jenseits von Böse und Schuld. Darin behauptet er sich seinen Söhnen gegenüber, welche ihn als Urheber ihres Elenddaseins verfluchen und vergeblich in ihre böse Zeit zurückzugewinnen versuchen.

Geschieht das in einer Nebenhandlung, so wird seine schonungslose Urwüchsigkeit für die Haupthandlung im zweiten Bilde zum entscheidenden Anstoß. Während beim Fünfuhrtee die andern die Leistung des Sanatoriums als absolute Versicherung gegen alle Mühsal des Lebens preisen, hat sich der Greis zu Celestine gesetzt. Seine Worte treffen sie im Tiefsten und werden Anstoß zur Handlung. Das goldene Kreuz an ihrem Halse ergreift er fragend (wie die Titelzeichnung es darstellt) und als sie es „ein gutes Ding“ nennt, fragt er: „gut wie die gute Zeit, wenn sie wirklich ist?“ Hier taucht die Idee wahrer, wesenhafter Wirklichkeit auf, die aus der Alltagswirklichkeit erst geboren werden muß. Denn nichts Starres und Unentrinnbares ist die Wirklichkeit, sondern sich wandelnd und werdend, zum Guten wie zum Bösen; sie wächst in uns, „wie ein Kind Gestalt wird in der Mutter“. „Wenn sie böse ist und in mir wächst“, erkennt angstvoll Celestine, „so werde ich selbst schlecht und es wäre besser, ich stürbe, als daß die schlechte Wirklichkeit in mir groß wird“ (468). Syros bestätigt das: „ist ein Kind der bösen Zeit teilhaftig, so teilt es der Mutter mit von seiner Art – darum ist es besser, es stürbe in dir mit seiner schlechten Wirklichkeit, als daß du an ihm verdürbest.“

Damit beginnt Celestines geistiges Reifen. Auf die üblichen Floskeln von ihren landesmütterlichen Pflichten gegenüber dem zukünftigen Erbprinzen erklärt sie im dritten Bild, sie könnte nicht den Blick des Kindes aushalten; denn sie ist mitschuldig an seinem elenden Dasein; Ekel beginnt in ihr zu brennen. „O, ich war lange genug fromm, jetzt heißt es, im Ernst wirklich werden“ (473). Inzwischen hat der Fürst den Aufenthalt seiner geflohenen Gemahlin aufgespürt und voll Angst, daß ein Eingriff schon erfolgt wäre, sendet er den Baron Korniloff zu ihr, um sie sofort zurückzuholen; denn „der abnormste Erbprinz ist besser als gar keiner“.

Gegen solche Staatsraison setzt Celestine in dem Gespräch mit Korniloff (viertes Bild) die ethische Entscheidung: nichts entschuldige den, der „mit Wissen einer Schuld teilhaftig wird“ (485). Dazu tauchen die entscheidenden Worte und Vorstellungen aus dem Gespräch mit Syros auf: „Ist es nicht ganz unaufschiebbar, daß jedes Ding zu seiner Wirklichkeit kommt? Aber nicht jede Wirklichkeit ist gut. Wenn sie böse ist und in uns wächst, so werde ich schlecht, und es wäre besser, ich stürbe, als daß die schlechte Wirklichkeit in mir groß wird“. Kein Entrinnen scheint es für sie zu geben, schon am nächsten Morgen soll sie zurückgeführt werden. Nur ein Spaziergang bleibt ihr noch. Drohend wie ein großes Auge hängt der Mond im rötlichen Dunst, wie ein unentrinnbarer Tyrann, der das Wachsen in ihrem Leibe erzwingt. Während sie davor zurückschauert, macht für ihre Begleiterin Ambrosia das gerade die geheime Bitternis ihres Daseins aus, daß ihr solches versagt ist. „Sehen Sie, ich kann kein Kind haben; es kommt keins zu mir. Es gab eine Zeit, wo ich mich davor

fürchtete – aber jetzt schäme ich mich, keine Seele aus der weiten Welt hat das Vertrauen zu mir – von meiner Seele wünscht keine andere einen Teil, um sich daraus Freude oder Kraft oder Trost zu gewinnen, keine kommt zu mir in Erbarmen, um mich zu segnen“ (487). Dies „Wort vom Vertrauen, das die Seele sucht, und die da kommt, sich zu erbarmen und Erbarmen zu finden“, wirkt in Celestine nach (490). Doch nicht zu einem „Gewese in Zimmerlichkeit“ führt es sie, sondern bestärkt sie nur in der Überzeugung, dem Kinde das Jammerdasein ersparen zu müssen. Da Ambrosia sie hinderte, sich vom Abhang herabzustürzen, entwischt sie ihr jäh im Abenddämmer. Nun dehnt sich Freiheit vor ihr und von fern hallt, „halblaut mit zitternder Stimme“ ihr Ruf: „Sie kommt, sie ist da, da ist die gute Zeit; die leichte, gute Zeit ist da!“

Worin besteht diese denn? Nicht im Negativen, im Aufhören des Schlechten, wie Syros es nur zu fassen vermag (476); den positiven Inhalt erkennt Celestine im sechsten Bild. Vorher glaubte sie, „in der bösen Zeit zu sein und mit ihr bis an den bösen Tag zu kommen“. Nun aber fühlt sie sich frei und glücklich, „der selbst zu sein, der sich Gutes schafft; alle Angst ist dahin ... Alles und alles ist gut und reine Güte, wenn ich gut bin, und alles ist gut und reine Güte, wenn keine Angst das Böse ruft“ (493). Diese Erkenntnis unterstreicht der Dichter dadurch, daß er sie in einem unmittelbar folgenden Auftritt durch Syros noch einmal aussprechen läßt: „daß wir unserer Zeit mächtig sind ... und gleich wie die Mutter ihr Kind, die gute Zeit und die andere, die böse, in uns schaffen, zu unserer eigenen Notwendigkeit“ (494). Die Beseitigung des werdenden Kindes vermag also nicht die gute Zeit zu schaffen.

Das siebente Bild, welches die vergebliche Suche in der Dunkelheit nach der Entflohenen bringt, läßt diese aus ihrem Versteck die blasierten Äußerungen Korniloffs zu Ambrosia mitanhören über den zu erwartenden wurmstichigen Sproß; es trifft sie der Ausspruch, daß als Parallele zu dem Bibelwort von den Sündern der Väter es auch heißen müßte: „Die verfluchte und sündhafte Unschuld der Mütter wird an den Kindern heimgesucht“ (503). Den positiven Ausweg aber, wie die gute Zeit durch Celestine zu verwirklichen ist, sehen wir bald sich öffnen. Syros ist nämlich in eine Nebenhandlung verflochten. Celestine, zwischen Wachholderbüschen verborgen, wird Zeuge von zwei Szenen des Alten mit seinen beiden Söhnen. Der eine zwingt ihn, an seiner Stelle nach altem barbarischen Brauch das Neugeborene auszusetzen, weil dafür weder Lebensraum noch Nahrung im ärmlichen Gebirglerdasein vorhanden ist. Der andere will ihn dazu bewegen, anstelle seines Enkels, Vaphio, den Kreuzestod zu leiden, weil er der schuldige Urheber ihres schlimmer als hündischen Daseins wäre (498). Die ganze Not des Menschseins und der fortzeugenden Gewalt der bösen Zeit ergreift potenziert Celestine; sie erschauert unter dem Gefühl, daß die Zeit sich erfüllen will: „Eine Stille starrt, Erwartung hebt den Lauf der Dinge auf, – die Welt will ein Wort“ (495). Allmählich beginnt diese Ahnung Gestalt zu bekommen: „Und wißt, es ist ein Wort in Gestalt eines Kreuzes, das vor meinen Augen steht. Und wißt, es hängt am Kreuz mit ausgebreiteten Armen der, den die Sterne aus ihrem unzähligen Gewimmel bestimmt haben. Aber ich erkenne nicht, wer es ist und sein wird“ (499). Syros will es nicht sein, er verspürt kein Schuldgefühl mehr; doch Celestine kennt die Lösung: „Das Leid ist es, das aufwächst in der bösen und gerät zur Herrlichkeit in der guten Zeit“.

Verstärkt treten diese Motive noch einmal im achten Bild auf. Sybille, deren geiles Verlangen in der Nebenhandlung vergeblich das große Erlebnis sich zu schaffen versucht hatte, stürzt flüchtend zu Celestine; sie ist von panischem Schrecken vor der Grausamkeit des Lebens geschüttelt. In sinnloser Angst ist sie hinweggeeilt, statt das ausgesetzte Kind, welches der Wolf im Maul trug und fallen ließ, aufzuheben und zu retten: „aber ich will kein Leben bewahren, ich kann nicht hilfreich sein, will nicht

gehorschen, wenn alle Zustimmung in mir schweigt“ (505). Auch Celestine vermochte nicht, die Aussetzung des Kindes zu verhindern; auch in ihr herrscht dieses Nein gegen ein Sollen, das sie nicht wollen kann. „Tod ist in mir, Kind. Dieses Leben ist verurteilt – ist in Verirrung und Verlorenheit abgetan, ungerufen, herangescheucht zu Hoffnungslosigkeit“ (505). Als nun ein Mann den Kreuzesstamm an ihnen vorbeiträgt zum Berggipfel, da weiß sie, daß es dieses war, das sie schaute, und küßt es. Auch berichtet der Mann von seiner Begegnung mit einem der alten Wildgötter, der das ausgesetzte Kind in die Kluft zu den andern warf und zerschmetterte. So siegte die brutale Auslese des ungebändigten Lebens, bei der „die Geborenen in edlen Tagen überdauern“, denn die in Elend Geborenen werden für Ihre Erhaltung keinen Dank wissen (507). Der weithin schallende Ruf des Davonstürmenden „Recht auf dem wilden Gebirge macht rein von Schuld und Schande“ wird für Celestine zum Leitmotiv und bestimmt ihre entscheidende Tat.

Sie tritt im zehnten Bilde ein für den zum Tode bestimmten Vaphio. Er will nicht sterben, weil er sich nicht schuldig fühlt. Hat er doch den Gegner im ehrlichen Kampf überwunden, er leidet nicht unter dem Erbfloch der Verelendung. Er hat überragende Kraft und Siegfriedsmut, er dankt seinen Eltern das Leben und fühlt sich in der guten Zeit beheimatet. Hier ist die Stelle, wo Celestines Dasein sich vollendet und sie ein-geht in die gute Zeit. Für solchen Jüngling lohnt es, stellvertretend den Tod zu er-leiden. In ihm ist die gute Zeit wirklich, außen wie innen; statt dessen ist es „recht, daß sie sterben, die am Sein ihrer Söhne ohne Kraft und Gesundheit schuldig sind“ (515); „der Tod am Kreuze sühnt die Schuld“. Aber er wirkt außer diesem Negativen vor allem auch das heilbringende Positive. Sie hilft nun doch der wahren guten Zeit ins Leben und vollendet damit sich selbst. Das Gute, das zunächst nur als Sehnsucht und schließlich als Wille in ihr wohnte, bewahrheitet sich in der Tat, wird Wirklichkeit. So bedeutet ihr Opfertod am Kreuz die Geburt aus dem Geist, ihr Tod wirkt fortzeu-gendes Leben, Wachsen der guten Zeit.

(Willi Flemming, Ernst Barlach. *Wesen und Werk*, Bern: Francke 1958, S. 205-212.)

Hans Franck 1961

Das Drama in zehn Akten *Die gute Zeit* stellt ein Zwischenwerk dar. Die Zustände am Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts sind gegen die Zustände der früheren Welt gesetzt. Die gute alte Zeit ist in vieler Hinsicht die böse Zeit, und die böse neue Zeit darf, um ihrer Entwicklungsmöglichkeiten willen, in manchem Betracht als die gute Zeit gelten. Die Gestaltung wird um die Ironie bereichert. Aber auch durch sie ge-fährdet. Denn sie ist scharfkantig und schartig. Nirgends waltet der befreiende Hu-mor. An die Stelle der überhellen Großartigkeit der *Sündflut* und der dunklen Wuch-tigkeit des *Toten Tages* tritt mit der *Guten Zeit* die Zwielfichtigkeit.

Im Mittelpunkt steht eine Frau, deren Erlösungswilligkeit ohne Grenzen ist; deren Kraft jedoch weder ausreicht, die Welt umzuformen noch ein Drama als Hauptgestalt zu tragen. Wieder geht es um die Erlotung des letzten Sinnes unseres menschlichen Daseins, um den Austrag des Kampfes mit der Unvollkommenheit des Göttlichen, um den Streit gegen die Unzulänglichkeiten der bestehenden Zeit. Diese, die durch Ges-taltungen und Gestalten gegeben werden müßte, aber vielfach nur betrachtet, ja be-schimpft wird, drängt sich so weit vor, daß statt des Kampfes von Mensch zu Mensch, statt des Streites zwischen Gott und Mensch sich manchmal ein Kampf mit Vorstellungen und Begriffen, also – künstlerisch gewertet – ein Kampf mit Windmüh-lenflügeln ergibt.

Auf der Promenade eines südlichen Strandes treffen sich fragwürdige Zeitgestalten, die Menschen sein wollen, aber es entweder nicht mehr oder noch nicht sind. Man flirtet. Man schachert. Man tanzt. Man singt. Und zwar banale, der Schlagkraft entbehrende Lieder wie „den lieben einzigen Song:

Wie so selten sind,
wie so selten sind
Tage, die wie Träume gleiten,
Nächte wie aus Märchenzeiten – –“

Eine schwangere Frau mit einer schweren Last auf dem Rücken geht vorüber. Man kichert. Man lacht. Man spottet. Man schwätzt. Man drischt leeres Sprachstroh. Abermals geht eine Frau vorüber. Von ihr ist man trotz des Lächelns, das sie zeigt, betroffen. Niemand weiß Genaueres über diese Frau. Aber Alle fühlen, daß sie mehr wurde als eine Absonderlichkeit. Es ist Celestine. Auf der Terrasse beim Fünfuhrtee setzt sie sich zu den Gesellschafts-Lemuren. Abseits. Wie es ihr gebührt. Syros, der hinzukommt, klopf, daß sie erwacht, auf ihre Schulter. Und es beginnt das erste irrlichternde Gespräch über die kommende gute und die vergangene böse Zeit. Syros, der durchaus nicht trottelhafte Trottler, wird hinausgedrängt. Celestine, deren hohe Herkunft bekannt wurde, weigert sich, in den Kreis zurückzukehren, dem sie entflohen. Denn sie trägt in sich ein Kind, den künftigen Erbprinzen. Aber dieses Kind stammt von einem kranken Mann. Sie weiß um das verabscheuungswürdige Woher? Aber nicht um das rettende Wohin? Jedoch sie will das Elend in der Welt nicht durch die Geburt eines krüppeligen Wesens vermehren. Wohingegen der Abgesandte des Hofes, welcher die Geflohene zurückholen soll, zynisch feststellt: „Der abnorme Erbprinz ist besser als gar keiner.“ Filmartige Umschaltung. Zwei ausgemergelte Bergbewohner in Ziegenfellmänteln treten auf. Sie suchen den König, ihren Vater. Es ist für sie nicht wichtig, welche Geschäfte er mit ihnen vorhat, sondern welche Geschäfte sie mit ihm machen können. Celestine, die wider Willen ihre seltsamen Worte gehört hat, wird tiefer in die Verwirrung hineingerissen. Sie gibt den Ring, der sie an ihren Mann und damit an die vergangene böse Zeit bindet, fort. Als der Abgesandte des Hofes bedauert, daß sie noch immer „den alten Anwandlungen“ nachgebe, kommt über ihre Lippen das erste weiterweisende Wort: „Nicht die alten, Baron, und durchaus keine bedauerlichen – – die gute Zeit ist angebrochen, wir müssen nur darauf achten, daß niemand zu Unrecht in eine böse Zeit gebracht wird durch unsere Schuld ...“ Die bei aller äußerlichen Höflichkeit innerlich messerscharfe Auseinandersetzung zwischen der Entflohenen und dem Hofbeamten, der sie um jeden Preis, notfalls mit Gewalt, in ihr bisheriges Dasein zurückholen soll, endet denn auch bei dem Wort Schuld. Korniloff nennt es ein böses, Celestine bezeichnet es als ein gutes Wort. Sie weigert sich, ein verdorbenes Wesen, das Kind eines Mannes, dessen vererbte Krankheit ihr verheimlicht wurde, auszutragen. Denn: „nicht jede Wirklichkeit ist gut. Wenn sie böse ist und in mir wächst, so werde ich schlecht, und es wäre besser, ich stürbe, als daß die schlechte Wirklichkeit in mir groß wird.“ Wieder huscht der Reigen genußsüchtiger Menschenschatten vorüber. Er kann Celestine nur bestärken in ihrem Vorhaben, kann ihre Hoffnung nur steigern, bis diese sich überschlägt mit dem Aufschrei: „Sie kommt, sie ist da, da ist die gute Zeit, die leichte, gute Zeit ist da!“ Bildwechsel, Celestine in urwaldhafter Bergwelt. Dort kommt ihr die Erkenntnis: „wir sind eins mit der Zeit, eins mit der guten, eins mit der bösen, und wie wir, so sind die Zeiten und die Zeiten sind wie wir ... Alles und alles ist gut und reine Güte, wenn ich gut bin, und alles ist gut und reine Güte, wenn keine Angst das Böse ruft.“ Das ist die unaussprechlich glückliche Erkenntnis, die Celestine endlich auflachen läßt. Der Reigen der Toren und Tollen geht weiter. Celestine aber schaut das gestalthafte Wort in der gewordenen Wirklichkeit, welches kreuzhaft zwischen Himmel und Erde

steht: „Das Leid ist es, das aufwächst in der bösen und gerät zur Herrlichkeit in der guten Zeit.“ Der Hof bricht mit Hörnern und Lichtern in die ertümliche Welt ein, um sich den Erbprinzen zu sichern und verfehlt nun auch äußerlich den Weg. Celestine küßt den Stamm des Kreuzes an der Stelle, „wo eine Herrlichkeit ausbrechen soll und eine Wirklichkeit erwirkt.“ Sie ist dessen gewiß, daß in Wahrheit das angebliche Hinauf ein Hinab ist, wie jene Art von Glück, die zu Hause ihrer wartet. Nach einem verzerrenden Zwischenspiel folgt dann die Schlußszene, in welcher die schon in der *Sündflut* drohende Gefahr – daß Groteskes zum Greuelhaften wird, enttäuschte Verehrung in erschauerliche Verhöhnung umschlägt – nicht vermieden ist. Sagenhafte Männer schleppen Balken und Hölzer herbei, um einen Gebundenen, den Sohn des Ziegenhirten, unter Billigung des Vaters ans Kreuz zu schlagen. Sofern nicht mit dem Trottelhaften der Ersatz zur rechten Zeit eintrifft! Statt seiner erscheint Celestine. Sie hört die Klage des Sohnes, der – weil er sich keiner Schuld bewußt ist – nicht sterben will. Sondern leben, um Vater und Mutter für sein Dasein zu danken. Und als dann, damit Ersatz gefunden werde, die Frage lautet: „Wer ist, der schuldig heißen will und nach der Schwere der Tat den schweren Tod am Kreuz erleiden?“ da antwortet Celestine: „Ich bin es, die Schuld ist mein, ich will der Schuld am Totschlag schuldig heißen.“ Sie fleht in seligem Vorgefühl des Ausgelöschtwerdens: „Richtet mich nach der Schwere meiner Tat. Das unzählige Gewimmel der Sterne empfängt mich in seiner Herrlichkeit, die wohl den sehenden Augen, nicht aber dem schauenden Blick entrückt ist, die Schuld ist gelöscht, die mir die Erde gegeben hat. Die schlechte Wirklichkeit wird vor der guten Wirklichkeit weichen.“ Man windet den Strick um Celestines Schultern, wirft ihn über den Balken zu Häupten des Kreuzes, zieht sie daran hoch, durchbohrt mit Nägeln ihre beiden schuldigen Hände, treibt die Nägel – durch die Hände hinweg – in das Holz. Der Fuß des Kreuzes haftet auf der schuldigen Erde. Das erfüllte Recht in Gestalt des Kreuzes ragt in den Himmel, auf daß die spähenden Augen der Menschen Trost lindern.

Bereits diese unvollständig und unvollkommen aus dem verworrenen Geschehen herausgeschälte Inhaltswiedergabe zeigt: *Die gute Zeit* ist das schwächste der acht Dramen Ernst Barlachs. Es ist, trotz mancher Schönheiten und Bedeutsamkeiten im Einzelnen, als Ganzes mißlungen. Schon daß der Dichter, dem in seinem *Toten Tag* und seiner *Sündflut* die strenge klassische Regel der Einheit von Handlung, Ort und Zeit notwendig war, jetzt „zehn Akte“ – tatsächlich: „zehn Akte“ – in Wahrheit: zehn Szenen aneinanderreihet, stimmt bedenklich. Denn es bringt eine Unruhe, ein Hinundher, eine Umschalterei mit sich, die künstlerisch nicht zu rechtfertigen sind. Hinzukommt, daß Barlachs Gestaltungskraft dieses Mal die Höhe der anderen Dramen nicht erreicht. Es wird immer wieder geredet statt geformt, betrachtet statt gebildet, gelehrt statt gehandelt. Moral tritt an die Stelle der Ethik. Dogmatik gibt sich für Religiosität aus. Symbole müssen aushelfen. Allegorien machen sich breit. Verworrenheit möchte als Unbeirrbarkeit gelten. Dunkelheit will Tiefe vortäuschen.

Wenn es für die Richtigkeit dieser Behauptungen noch eines Beweises bedürfte, dann wird er von der Sprache erbracht. Gewiß gibt es auch in diesem Drama erstaunliche Wort-Wendungen, beglückende Bild-Prägungen. Aber trotzdem läßt sich nicht verkennen, daß der Gleiche, welcher sich in fast all seinen Dichtungen als schier unbegrenzter Wortschöpfer erweist, hier von der Sprache auf Schritt und Tritt in Stich gelassen wird. Einerseits macht sich Herkömmliches, Abgegriffenes, Ungenaues, Unbildhaftes breit. Andererseits werden die Worte und Satzgefüge durch Vergewaltigungen, Äußerlichkeiten, Ausweichungen bis zum Unerträglichen vorgetrieben. Es gibt kein sichereres Zeichen als dieses sprachliche Versagen für die Tatsache, daß Barlach mit der *Guten Zeit* nicht vom Gestalthaften, vom innerlich Erzwungenen ausgegangen ist. Sondern von einer vorgefaßten Idee, von einem äußerlich

herbeigeführten Gedankengegensatz. Auf diese Weise eine schillernde Tragikomödie zu entwickeln, ein jonglierendes Begriffsspiel mit Widersprüchen: gute alte – böse neue Zeit, böse alte – gute neue Zeit, alt-neue – neu-alte Zeit: das konnte nicht als Ernst Barlachs Sache gelten, der auf die außer und in sich erschauten Gestalten angewiesen war von Anbeginn, angewiesen blieb bis an sein Ende; und zwar sowohl in seinem bildnerischen wie in seinem dichterischen Lebenswerk.

([Hans Franck](#), *Ernst Barlach. Leben und Werk*, Stuttgart: Kreuz 1961, S. 248-252.)

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. 122-138.

Karl Graucob 1969 (Literaturhinweis)

Ernst Barlachs Dramen, Kiel: Walter G. Mühlau 1969, S. 146-158.

Gerhard Roehl 1973

Zur Einführung

„Für wen ist dieses Buch geschrieben?“ Das ist wohl die berechtigte erste Frage, die der Käufer (und dann auch hoffentlich Leser) dieser Interpretation stellen wird. Sie sei kurz beantwortet: Meine Arbeit wendet sich an alle, die mit dem Theater verbunden sind.

Als Leser also wünsche ich mir das Publikum, die Schauspieler, den Regisseur, den Bühnenbildner, den Bekleider, den Beleuchter, die Bühnenmusiker (falls erforderlich) und nicht zuletzt den Rezensenten.

Denn, wenn auch Barlachs letztes – und bis heute am wenigsten bekanntes – Drama schon 1929 vorlag, so weist es doch für seine Aufführung in die Zukunft, die dafür angebrochen sein wird, wenn außer allen aktiv Beteiligten auch das Publikum als geistig mit- und nachgestaltend in die Aufnahme einbezogen wird. So erweitert hat sich seit [Richard Wagner](#) der Begriff des Gesamtkunstwerks.

Es hätte für alle, die sich noch zu Barlachs Lebzeiten um die Aufführung seiner Dramen bemüht hatten, ein bedrohliches Signal sein müssen, daß der Dichter mit keiner der Aufführungen einverstanden war, ja sich stellenweise um seine Anwesenheit dabei gedrückt hatte. Aber weder die Akteure noch die Kommentatoren scheinen sich viel darum gekümmert zu haben. Allzu willkürlich nämlich hat man dem Symboliker Barlach „ausgelegt“, so daß denn auch widersprüchliche Deutungen rätselhafter Reden an Szenenvorgänge anzutreffen sind,

Für diesen Übelstand hat sich mein Blick geschärft, als ich meine Arbeit in Angriff nahm. Ich wollte nicht einen Kommentar, sondern eine Interpretation schreiben, wobei die Begründung von Barlachs Symbolik zu berücksichtigen war und wo ich darum oft tiefer gehen und weiter ausholen mußte, als es im allgemeinen in einem Kommentar anzutreffen ist. Denn die Interpretation will zum schöpferischen Nachdenken einladen. Barlach ist Realsymboliker (wenn man mir dieses [Oxymoron](#) gestattet) – will heißen, daß seine durchweg symbolische Kunst nicht nur auf reale Grundlagen zurückzuführen ist, sondern daß diese ihre Symbolisierungen bisweilen durchkreuzen, überschneiden, ergänzen. Vergißt man das, dann kommt es eben zu den Willkürlichkeiten der Auslegungen, die das wahre Verständnis der Werke verschließen.

Ich habe daher nicht den Fehler begangen, von außen an die Dichtung heranzutreten, um die Code-Sprache Barlachs mit realen Mitteln zu entschlüsseln; sondern ich habe die Symbole als solche auf ihre realen Grundlagen hin durchforscht, die – mochten sie Barlach bewußt oder „nur“ in seiner Intuition verlagert sein – mit ihrer Bildwerdung nicht mehr im Widerspruch standen.

Da beim Künstler mehr noch als beim Durchschnittsmenschen das Oberbewußtsein der Spitze eines Eisbergs gleicht, dessen größere Masse unter der Oberfläche (als Unbewußtes) liegt, ist es oft sehr schwer, wenn nicht unmöglich, festzustellen, wo bewußte und wo unbewußte Gestaltungen, vorliegen. Gewiß wäre das im allgemeinen nicht von ausschlaggebender Bedeutung. Dafür spielt aber bei Barlach, dem Realsymboliker, die Fixierung realer Grundlagen eine große Rolle. Ich mußte deshalb wissen, wo ich anzusetzen hatte, um die realen Grundlagen ausfindig zu machen.

Und das war, trotz sehr großer Schwierigkeiten bei der Symbolbedeutung als solcher, gerade in seinem letzten Drama „Die gute Zeit“ verhältnismäßig einfach, weil Barlach hier, auf der Höhe seines Könnens, die Wegweiser selbst angedeutet hatte. Deswegen beschäftigte ich mich in der Einleitung zu meiner Interpretation mit diesen Wegweisern. Es sind die Bücher der [Bibel](#), die Barlach, der Theologenkel und tiefreligiöse Mensch, für sein Ringen um das Problem der „guten“ Zeit ausgewertet hat. Das soll nun nicht heißen, daß die „gute Zeit“ eine Dramatisierung des [Alten](#) und des [Neuen Testaments](#) wäre, wohl aber daß sie dramatisierte Religion, sozusagen Angewandte religiöse Formenlehre, darstellt und als solche zu deuten ist. Dabei hat Barlach einen „wirklichen“ Weg zurückgelegt. Ich bediene mich dieses wichtigsten Wortes seines Dramas, indem ich die „Wirklichkeit“ im Sinne Celestines auffasse als die von den Dingen (Gegebenheiten) ausgehende Wirkung – in die Ferne. Der Weg Barlachs in der Gestaltung der Angewandten religiösen Formenlehre reicht von den Astralreligionen über die hellenozentrische Kultur bis zur Seinslehre des Marxismus, wobei sich Äonenglaube und Offenbarungen überschneiden und ergänzen, bis sich der Begriff – wenigstens Barlachs Begriff – der „guten Zeit“ herauskristallisiert. Ja wohl, es ist mehr ein kristallinisches als ein organisches Wachstum, in dem hier die Bewußtseinsklärung vorgeführt wird – es ist der kristallische [Synkretismus](#) der Religionen mit ihren Auswirkungen in den säkularisierten Weltanschauungen.

Wenn also irgendwo, so ist wenigstens aus Barlachs letztem Drama ersichtlich, daß der Dichter nicht – wie Kommentatoren behaupten – seine Stücke außerhalb jeder Zeit gesetzt hat, indem er sie mythologisierte. Es ist auch nicht so, daß die den Personen gegebenen Namen keine Beziehungen zu ihnen hätten – wovon ich in meiner Arbeit das Gegenteil nachweise. Solche Erklärungen werden der Eigenart und der Gründlichkeit Barlachs nicht gerecht und erwecken bisweilen den Verdacht, daß die Kommentatoren aus Bequemlichkeit Schwierigkeiten aus dem Wege gegangen sind. Barlach hat vielmehr bis ins kleinste die Gesamtwirkung seiner Bühnenwerke durchdacht und besonders in seinem mit unübertrefflicher Meisterschaft verfaßten letzten Drama oft versteckte Hinweise im Text (die abzuspüren ich mich bemüht habe) allen an der Aufführung Beteiligten als Vorschriften gegeben, die einem Regisseur kaum noch Möglichkeiten für eine sinnentstellende Spielleitung lassen. Hier hatte ein Dichter die Fälligkeiten und den Mut, „Werk und Wiedergabe“ im Sinne [Hans Pfitzners](#) zu festigen, an dessen Buch ich mich bei dieser Gelegenheit dankbar erinnere.

Um einen Dichter zu verstehen, muß man – nach [Goethe](#) – nicht nur in Dichters Lande gehen, sondern manchmal noch erhebliche Schritte weiter. Deswegen habe ich für meine Interpretation so manches durchforscht, um mir Klarheit zu schaffen. Neben Religionswissenschaft waren Psychologie, Philologie, Kunst- und Literaturwissenschaft die von mir berücksichtigten Gebiete, um eine überaus schwierige Dich-

tung zu durchdringen und einem Künstler gerecht zu werden, der nicht nur in Plastik, Graphik und Poesie heimisch war, sondern außerdem über eine gründliche vielseitige Bildung verfügte.

Daß eine dementsprechende Interpretation, nicht über Nacht geschrieben ist, leuchtet ein. Es waren viele Tage und Nächte seit meiner ersten Begegnung mit Barlachs dichterischem Werke vergangen, ehe ich diese Arbeit schreiben konnte. Als ich vor einem halben Jahrhundert erstklassige Künstler im [Berliner Schauspielhaus](#) am Gendarmenmarkt in Dramen Barlachs erlebt hatte, trieb es mich, die ersten Analysen zu schreiben. Den Kriegsverlust meiner Manuskripte registriere ich nur, ohne es zu bedauern, weil ich das heute nur noch als unbrauchbare Versuche betrachten könnte.

Nun sich aber die [Ernst Barlach Gesellschaft](#) entschlossen hat, ein wissenschaftliches Zentrum zur Erforschung von Barlachs Lebenswerk zu gründen, möchte ich mich mit einem Beitrag daran beteiligen, nachdem ich mir in vielen Jahren einiges erarbeitet habe, was ich verwenden zu dürfen glaube. Sollte mein Versuch dazu verhelfen, einen der größten und dennoch wenig bekannten Dramatiker weiteren Kreisen zugänglich zu machen, dann wäre meine Mühe nicht umsonst gewesen.

Interpretation I (Exposition)

„Südlicher Strand. Promenade.“

Das ist hier, wie sonstige „Dekorationen“ bei Barlach, natürlich nicht lediglich eine Bühnenanweisung, sondern, eine Verweisung der auftretenden Personen in den ihnen jeweilig zugehörigen [Raum](#), also ein Sinnbild – Teil der Gesamtsymbolik. Und was ist das hier für ein Raum?

Zunächst ein negativer – nämlich gar keiner. Es ist eine [Fläche](#). Und flächenhaft, aller Geborgenheit fern, wird dann wohl auch der Sinn dieses ersten Bildes sein, wenn alles künstlerisch aufeinander abgestimmt bleiben soll.

So läuft denn auch das Gespräch, als Exposition des Ganzen, erst flächenhaft dahin. Der Graphiker Barlach ist am Werk. Und wenn man um die dreifache Begabung unseres Künstlers weiß, wird man von Anfang an schärfer hinhören müssen, was da gesagt wird. Denn was verrät schon Hintergründiges eine Linie seiner Zeichnung – was wird dann erst Hintergründiges hinter seinen Worten stecken!

Es fallen erst Namen, mit denen man offenbar nichts anfangen kann: Ambrosia, Fancy, Natalie, Honoria, Seraphine. Aber etwas fällt bei diesen Namen doch sofort auf: nämlich daß sie alle irgendwie einen sakralen Ton haben. Es stellen sich, vom Klang geleitet, Ideenverbindungen ein, welche diese anscheinend zufälligen Namen in einen Zusammenhang bringen, den man allerdings zuerst vielleicht nicht gesehen hat. Der Kundige bemerkt hier allerdings sofort, daß Namensverwandtschaften insofern vorliegen, als die Namen zu einander gehöriger Gestalten verwendet sind.

Oder sollte es Zufall sein, daß ausgerechnet eine Ambrosia mit Atlas zusammentrifft? Aus [Hygins](#) 192. [Fabel](#) wissen wir, daß die [Hyade](#) Ambrosia eine Tochter des [Atlas](#) war; und in [Hygins](#) 182. [Fabel](#) wird mitgeteilt, daß sie Pflegerin des Gottes [Dionysos](#) wurde. – Der überdeutliche Anklang von Seraphine an Seraphim erinnert an das 6. Kapitel des [Jesaja](#), wo von den sechs [Seraphim](#) die Rede ist, die den bekannten Lobgesang anstimmen: „Heilig, heilig, heilig ist der Herr Zebaoth“ – es sind (mit Ambrosia) sechs dieser engelhaften Wesen, die Atlas umgeben¹ und die, wie ihr Gebieter mitteilt, meinen, ihm gebühre nichts Geringeres, „als direkt Würde und Namen eines

¹ „Ists doch althergebrachter Glaube und weise von den Vorfahren weitergegeben, daß wohlverdiente Staatsmänner nicht nur göttlich begabt, sondern Göttersöhne sind“, heißt es bei [Cicero](#): De re publica II,2. (Deutsch von Karl Atzert. Goldmanns Gelbe Taschenbücher Nr. 458)

Erlösers anzunehmen“². – Der Anklang von Natalie an [Nektar](#) über das Bindeglied Ambrosia ist nicht schwer, und vielleicht steckt auch in Honoria etwas von den [Horen](#)³.

Es war die Aufgabe der Exposition, uns die Erfindung der Atlas-Welt vorzustellen. Barlach hat das durch symbolische Namen mit religionsgeschichtlicher Wurzel getan, und so große Perspektiven eröffnet. „[Atlas](#), der Titan, der in seinen Händen eine Welt von Sorgen trägt und erwägt, wie die Schwere der Welt nicht überschwer werde“ – diese mythologische Gestalt heidnischer Herkunft verschmilzt mit kirchlichen Würdenträgern des Christentums und dem Prophetismus Israels zu dem Symbol des „absoluten Heilwegs“: so umreißt Barlach mit dieser äußerst „verdichteten“ Exposition den [synkretistischen](#) Charakter religiöser Glaubensinhalte.

In die bis zur Ekstase gesteigerte Stimmung des Atlas platzt Syros hinein, das heißt: das Gegenteil wird aufgestellt, und dies wieder entsprechend in symbolischen Einkleidungen. Auch der Name Syros ist religionsgeschichtlich ableitbar. Der im 1. vorchristlichen Jahrhundert in Rom wirkende griechische Geschichtsschreiber [Diodor](#) berichtet im 4. Buche, Kapitel 72,2 von [Apollon](#) (!), der [Sinope](#), die Tochter des Flügeltgottes [Asopos](#), nach Pontos entführte und dort mit ihr den Syros zeugte. Der Name spielt an auf die einstige Herrschaft der [Assyrer](#) in dieser Gegend, und der Name der Mutter Sinope kehrt wieder in der von Syros der Sage nach gegründeten Stadt [Sinop](#) in Pontos-Kapadozien. Offenbar also soll der Name dieses schäbigen Bettlers bereits andeuten, daß er – wie Hans Iver – aus hohem Himmel stammt, was er später (im II. Akt) auch selbst angibt. Atlas aber scheint das nicht zu wissen, sonst würde er wohl kaum von der „unverfälschten Einfalt“ dieses „materialechten Originals“, wie Ambrosia ihn bezeichnet, sprechen. Trotzdem muß sich jetzt schon im Unterbewußtsein des Absoluten Herrschers eine Ahnung regen, daß durch alle Verfilztheit und Verlaustheit des Bettlers etwas patriarchalisch Verpflichtendes strömt – das Wegschleichen des Syros empfindet er weniger wie ein menschliches Gehen; es kommt ihm vor wie ein Fließen, wie ein Auslaufen der Zeit⁴. Ganz unbewußt fällt Atlas einen Satz lang in den poetischen Redestil, bricht aber gleich wieder ab und kehrt, mit dem jargonmäßigen „Haben“ zu seiner alten Bravoursprache zurück. Eine bedeutsame Ges-

² Der Erfinder der [Seraphim](#) scheint [Jesaja](#) selbst gewesen zu sein. Dieser Benennung liegt das hebräische Wort saraph – verbrennen zugrunde. Vielleicht bildete Jesaja diesen Namen in der Erinnerung an seine Vision des Engels, der mit glühenden Kohlen seine Lippen entsühnte (6,6).

³ Da meldet sich [Pindars](#) 9. Pythische Ode, wo es von [Aristaios](#) heißt: „Die [Horen](#) werden ihm [Nektar](#) und [Ambrosia](#) auf die Lippen träufeln und ihn aufziehen, daß die Menschen ihn nennen ‘unsterblichen Zeus’, ‘hehren Apollon’“. – Ganz abgesehen davon, daß wir später im I. Akt einer Apollonia begegnen, fügt sich der Name Honoria in das Ganze organisch ein, wenn man sich erinnert, daß ein gewisser [Honorius](#), Sohn des Kaisers [Theodosius](#), nach dessen Tod 395 Kaiser von Westrom wurde, womit die Reichseinheit zerfiel. Und auch Ambrosia hat eine Doppelbeziehung, eben auch zu Theodosius, der unter dem Einfluß des Bischofs [Ambrosius](#) 380 einen Erlaß veröffentlichte, der den Sieg der Orthodoxie sichern sollte. Es ist aufschlußreich für unser Drama, ein paar Sätze aus diesem Erlaß zu hören: „Alle Völker“, heißt es da z.B., „sollen, das ist unser Wille, die Religion annehmen, die der göttliche Apostel [Petrus](#) den Römern gepredigt hat ... Wer dieses Gesetz befolgt, der soll den Namen eines katholischen Christen führen; die ändern aber ... unterliegen der göttlichen Strafe, dann aber auch der, die wir nach dem Willen Gottes zu verhängen uns entschließen.“ Wer Ohren hat zu hören, der höre, was der „absolute Herr, eine Art Herrscher“, Atlas, in bombastischem Selbstlob über seine zur „göttergleichen Existenz“ sich erhebende Stellung sagt! – Noch durchsichtiger wird das, wenn man [Adolf v. Harnacks](#) Kommentar zum Erlaß des Theodosius hinzuzieht: „Das Jahr 380 ist das Geburtsjahr der christlichen Staatskirche. In Wahrheit ist nun erst der absolute römische Herrscher fertig geworden, der nicht nur über die Leiber und die Güter seiner Untertanen, sondern auch über ihre Seelen und ihr Gewissen herrschte.“

⁴ Das ist die Sprache Jesajas, der für den Wandel Israels das Bild des Wassers gebraucht (48,1): „Höret das, ihr vom Hause Jakob, die ihr heißet mit Namen Israel und aus dem Wasser Judas geflossen seid!“

te, will mir scheinen. Denn mit dem Auftauchen irgendeiner unklaren Ideenverbindung von dieser povren Gestalt zu einem Bettlersymbol kommt dem zweifelhaften Ehrenmann ein Blitzgedanke: mit diesem Kerl könnte man Geschäfte machen⁵. Das Ahnen des Atlas, daß dieser Syros etwas Gleichnishafte an sich hat, wird im gleichen Augenblicke wieder durch schnurrige Redensarten unterdrückt mit dem Übergleichnis von dem Sahnenkübel der Weißbärtigkeit. So wird Syros als Volksbelustigung für die vornehmen Gäste des Sanatoriums gekauft.

Beim ersten Sichten der Umgebung aber fällt Syros auf, daß sie sich in widernatürlicher Weise von seiner natürlichen Bergheimat unterscheidet. Es gibt wohl Männlein und Weiblein hier, aber keine Kinder. Hat sich die Natur einen bedenklichen Scherz erlaubt, daß sie diese Leute hier ohne Kinder ließ? Aber vielleicht wäre das ganz gut so. „Denn das, so danach kommt, ist die gute Zeit, welches eine Zeit ist nach der bösen Zeit“. Nach dieser Bemerkung schaut Ambrosia auf ihre Füße. Real läßt sich diese szenische Anweisung Barlachs nicht erklären; nur wenn man sie als Symbol erkennt, wird sie verständlich. Nicht die Worte des Syros sollen dadurch illustriert werden, sondern Syros hat mit dieser Wendung etwas ausgelöst, was Ambrosia impulsiv dazu treibt, ihre Bedeutung als dramatische Figur zu verraten. Wir haben hier einen Fall der indirekten Charakterisierung einer Dramengestalt mit Hilfe einer szenisch festgelegten Geste. Warum schaut, in Zusammenhang mit der Äußerung des Syros, Ambrosia auf ihre Füße? Weil die Füße Organe von Ausdrucksbewegungen sind, die in die Richtung des von Syros Berührten weisen. Nach dem Spruch Salomonis 6,13 „Ein heilloser Mensch winkt mit Augen, deutet mit Füßen, zeigt mit Fingern“, fühlt sich Ambrosia offenbar als solch ein „heilloser“ (will heißen: Unheil bringender) Mensch – als Verräter. Bei Verrätern übernehmen die Füße gewisse Funktionen ihrer Tätigkeit, wenn also Ambrosia auf ihre Füße schaut, so schaut sie auf Verräterfüße, dokumentiert sie sich als Verräterin; oder genauer: empfindet sie dumpf, daß sie vielleicht einmal eine Verräterin werden kann – nämlich an der Sache, von der soeben die Rede war. Noch steht sie im Dienste des Atlas, eines geschäftstüchtigen Unternehmers, der über die Leiber und Güter der ihm Anvertrauten herrscht, über ihre Seelen, über ihr Gewissen – wie die „absoluten“ Herrscher es taten. Aber wird sie dieser materialistischen Weltanschauung treu bleiben? Fühlt sie sich irgendwie durch die Worte des Syros in ihrem Inneren angesprochen? Diese Geste also ist eine Exposition zu dem späteren Geschehen (vor allem im VII. Akt!). Darum schaut Ambrosia auf ihre Füße.

Darum lacht sie auch gezwungen auf, als Atlas, instinktsicher, ihren Schock mitbekommen hat und sie an ihre Verpflichtung erinnert, strengstes Geschäftsgeheimnis zu wahren. Es wird sich bald zeigen, warum Atlas daran Interesse hatte, anderen Leuten, die er in „subalterne“ Dienste nahm, die „Zusammenhänge“ nicht „aufzuhängen“, sondern sie mit Wortlosigkeit zu „imprägnieren“. Es wäre ihm sonst nämlich sein unsauberes Handwerk teuer zu stehen gekommen⁶. Und mit diesem offenen Schluß bricht der erste Teil dieses Bildes ab.

⁵ Diesen Gedanken durch den Filter prophetischer Mentalität gleiten zu lassen, zeugt von der dramatischen Kunst Barlachs: er hat so die Möglichkeit, schon in der Exposition die ganze dramatische Struktur anzudeuten – die Auseinandersetzung zwischen Stoff und Geist, Körper und Seele, Erscheinung und Wesen, womit sich dieses Werk befassen wird. Und nun holt er aus. Schon die nächste Wendung ist ein Crescendo unterschwelliger Gedanken, die später die ganze Symbolik entfalten sollen. Das Bocksornat, das im III. Akte eine neue Phase im dramatischen Aufbau darstellt, tritt als betontes [Requisit](#) in der Exposition auf.

⁶ Die ungewöhnliche Wendung „Zusammenhänge aufhängen“ ist wohl wieder eins der Barlachschen Wortspiele in ihrer doppelten (wenn nicht mehrfachen) Bedeutung: 1) „auf“ in der Bedeutung von „offen“ (z.B. in „aufknöpfen“) – also hier: die Zusammenhänge öffnen, offen darlegen; 2) das „aufhängen“ wäre eine Anspielung auf den Verräter [Judas](#), der sich nach der Verurteilung Jesu aufhängte (Mat-

Es kommen Sibylle und Volrad. Und Sibylle verrät bereits in ihren Einführungsworten, daß sie zu den wichtigen Personen dieses Dramas gehört. Ihr Name schon ist, wie bei den andern, symbolisch. Es liegt auf der Hand, daß man in erster Linie an die [Sibyllen](#) der griechischen Antike denkt⁷. Der Name Sibylle verpflichtet; und darum redet sie gleich eingangs bedeutende Worte, die uns zeigen, daß sie hinter die Dinge blickt, sie als Erscheinungen zu deuten weiß, als Träger von Ideen, Offenbarer göttlichen Willens. Barlach gibt das zu verstehen, indem er ihr Wissen um die Unzulänglichkeit und so im Grunde Gleichheit aller Menschen mit dem Bilde des blassen Mondes in Verbindung bringt.

Seltsame Gedankensprünge sind das nur für den, der nicht heraushört, daß hier eine Wendung [Hiobs](#) verwertet wird (Hiob 25,5: „Siehe, auch der Mond scheint nicht helle, und die Sterne sind nicht rein vor seinen Augen“): also jenes Gottsuchers, den der Dichter schon in der „Sündflut“ zum Aufbau seiner religiösen Dichtung, in Verschmelzung mit [Noah](#), als Sinnbild herangezogen hat.

Das Unheil der Gottlosen, die Nichtigkeit des Menschen dem Höchsten gegenüber, sind die Themen, die Hiob streift. Auf diese Weise weist Barlach auch seiner Sibylle ihren Platz zu. Sie ist auch eine Getriebene, aber nicht von einem Gott ins Licht hinein, sondern von den Dämonen der sinnlichen Lust in die nächtlichen Gefilde des blassen Mondes.

Nicht minder deutlich als bei Atlas dient die [Blasphemie](#) allegorisierend dazu, die Umkehrung aller Werte im Umbruch der Zeiten dichterisch darzustellen. Atlas wie Sibylle, als Lastenträger der Menschheit und Verkünder des göttlichen Willens, zu Hohem berufen, verlieren sich in das Irdisch-Allzuirdische, sind Repräsentanten der [Tragikomödie](#) Leben, sind Karikaturen des Menschen, der nicht begreifen will, daß Gott sein Vater ist (Matthäus 23,9 / „Der tote Tag“). Das von Sibylle angeschlagene Mondmotiv ist außerdem noch exponierend für die später auftretende Apollonia. Zunächst bietet es Gelegenheit, den Song anzustimmen, der die dramatischen Kampffelder absteckt und daher vorzüglich in die Exposition paßt:

Wie so selten sind, wie so selten sind
Tage, die wie Träume gleiten,
Nächte wie aus Märchenzeiten.

Was Volrad da singt, ist eine Persiflage von Hiob 20,8: „Wie ein Traum vergeht, so wird er (der Gottlose) auch nicht zu finden sein, und wie ein Gesicht in der Nacht verschwindet“. Mit dem sich anschließenden Tanze ist es eine deutliche Bankrotterklärung bisheriger religiöser Bezüge. Die ernstesten Dinge werden ins [Triviale](#) gezogen – aber in Worten und Wendungen verrät sich doch die Abhängigkeit von alten, noch nicht überwundenen Bewußtseinsinhalten. Diese Gottlosen, die wie Träume vergehen und wie ein Gesicht in der Nacht verschwinden, sie sind gar nicht so selten, wie der Song behauptet. Aber es ist in Barlachs Drama ja alles doppelbödig, so auch die Rede. Und darum steckt hinter diesem manifesten Traumbilde noch ein latentes. Die

thäus 27,5). Mit dieser Anspielung würde Atlas andeuten, daß er Ambrosias Geste des Füßebeschauens verstanden hat.

⁷ Das Wort [Sibylle](#) ist eine Mischform aus dem Aramäischen und dem Griechischen, angeblich gebildet aus *sâbât* und dem [Diminutiv](#)suffix *yalla*, was soviel wie Großmütterchen – weise betreuende Frau bedeutet. Zuerst gab es nur eine Sibylle. Der vorsokratische Philosoph [Herakleitos](#) aus Ephesus sagt in seinem 92. Fragment von ihr (Diels: Fragmente der Vorsokratiker. rororo Bd. 10): „Die Sibylle, die mit rasendem Munde Ungelachtes und Ungeschminktes und Ungesagtes redet, reicht mit ihrer Stimme durch tausend Jahre.“ Zu dieser Sibylle, die auch [Plutarch](#) (im 6. Kapitel seiner Schrift über das Orakel der [Pythia](#)) erwähnt, kamen später noch mehrere, so daß schließlich der Name zu einer Gattungsbezeichnung wird (wie Vergils Kommentator [Servius](#) zu Aeneis III, 445 bemerkt). Am bekanntesten war die [Sibylle von Cumae](#). Nach [Gellius](#) (Noctes Atticae I,19) soll der König [Tarquinius Superbus](#) ihre Sprüche, auf Palmblätter aufgeschrieben, gesammelt haben.

[Travestie](#) des Afterprophetentums der Sibylle wird mit dem Mechanismus der Traumarbeit auf Volrad und Egon übertragen: „Sähet ihr mein Herz“ – das heißt „Wäret ihr so sibyllenhaft scharfsichtig wie ich!“ Sie sieht nämlich, worauf es jetzt in der neuen „guten“ Zeit ankommt: auf die Lindigkeit der Herzen, auf die Verträglichkeit, auf das Sich-einander-wärmen. Das ist des Geistes Sinn in dieser Zeit, das ist die „Weisheit“, von der Sibylle redet. Wie wenn [Paulus](#), das neue Heil verkündend, zu den Römern oder Galatern spräche – aber sie deutet es falsch aus: nicht im Sinne Suleikas, daß Liebe für das wahre geistige Leben vergeistigt sein muß, sondern daß die Libido, als Lebensfunktion, automatisch die blassen Monde vom Himmel verschwinden läßt⁸. Die Beschwatzung und Verführung der Unmündigen scheint vollends geglückt zu sein. Der Schwachheit aushelfen will hier nicht der Geist, sondern der Ungeist, mit einem Appell an den Uterus-Kommunismus. „Wir gönnen einander gern, ich selbst bin Volrad, wenn Sibylle mich ruft“, sagt Egon; und Volrad stimmt ein: „Und ich Egon, wenn Sibylle befiehlt“⁹. Die Klugen und Weisen, die Überholten und zum alten Eisen Geworfenen („Wie so selten sind ...“) sind überboten durch das bessere Wissen der Kinder im Fleische, und deshalb frohlockt Sibylle in triebhaft gesteuerter Verkennung der wahren Heilsbotschaft (nach Matthäus 11,25!).

Der falschen Prophetin Verkündigung aber soll Genüge geschehen: Die Szene füllt sich mit Menschen, Damen und Herren, die sich lagern¹⁰, um die Unbeschwertheit ihres Lebens, die ihnen die AV (Absolute Versicherung) ermöglichte, voll auszukosten. Zur Erläuterung ihres Wohlbefindens läßt Barlach eine mit einer zusätzlichen Bürde beladene und obendrein ein Kind führende schwangere Frau vorbeischieben, was höhnisches Gelächter auslöst. Diese Frau, Symbol der alten bösen, dummen weil gottgläubigen Zeit, führt das Sinnbild dieser Zeit, die natürliche und gottgewollte Entfaltung des Lebens, „an“ der Hand. Aber direkt „aus“ der Hand haben die neuen Menschen die Weisheit des neuen Gottanwärters Atlas empfangen: die mechanisierte und selbstgelenkte Lebensgestaltung, für deren Florieren die [Abtreibung](#) sorgt. Man höre also auf den Geist des neuen Herrn, der auf der Zunge seiner Sibylle ist; denn sie ist Sprachrohr derer, die wirklich weisen Herzens und nicht mit Leibesfrucht, sondern mit der zum Kalkül gereiften Weisheit gefüllt sind¹¹, die frank und frei und sonder Bürde Leibes und Lebens ihren nichtigen Leib verklärt haben, diesen Leib der Demütigung, und sich jetzt alle Dinge untertänig machen können ... so sieht für die modernen Menschen das Wachstum des geistigen Lebens aus. Gelobt sei darum Atlas ob seiner Barmherzigkeit, von uns unsere Leiber zum Opfer hinzunehmen, das ihm, weil es der einzig vernünftige Gottesdienst ist, wohlgefällig sei. Dies umso mehr, je reichlicher die Prämienzahlungen fließen. Für kulante Bedienung der Reichen wird garantiert; denn je mehr Geld im Kasten klingt, umso sicherer springt die Seele in den Himmel der AV. Die Nächte wie aus Märchenzeiten, in denen eher ein Kamel

⁸ „Der aber die Herzen forschet, der weiß, was des Geistes Sinn sei; denn er vertritt die Heiligen nach dem, was Gott gefällt“ (Römer 8,27). „Weil ihr denn Kinder seid, hat Gott gesandt den Geist seines Sohnes in eure Herzen, der schreit: Abba, lieber Vater!“ (Galater 4,6). – „Denn das Leben ist die Liebe, und des Lebens Leben Geist“ ([Goethe: West-östlicher Diwan](#) VIII, 25).

⁹ Hier wird um einige Jahrzehnte vorverlegt, was eine spätere „gute“ Zeit, nach Beseitigung der Tabus, als kulturelle Errungenschaft empfindet: den [Partnertausch](#).

¹⁰ Man denkt unwillkürlich an [Vergils](#) Elysium-Wiese in der [Aeneis](#) VI, 628 bis 665. Da – worauf ich in Am. 14 eingehe – Vergil, wie mir scheint, zur Interpretation der „Guten Zeit“ noch herangezogen werden muß, mag hier im Unterbewußtsein des Dichters eine Einstimmung stattgefunden haben.

¹¹ „Gut versichert beim lieben Atlas ist eine Gnade direkt aus der Hand der eigenen Weisheit, Kinder“, sagte Sibylle und persifliert damit 2. Mose 28,3: „Du sollst reden mit allen, die weisen Herzens sind, die ich mit dem Geist der Weisheit erfüllt habe“.

durch ein Nadelöhr gekrochen, als daß ein Reicher in den Himmel gekommen wäre, sind vorbei. Gelobt sei unser geliebter Atlas!¹²

Aber die im Diesseitstaumel Begriffenen werden plötzlich durch einen Zwischenruf aufgeschreckt. Ein Mädchen namens Dora hat ihn ausgestoßen. Dora – Dorothea „Gottesgeschenk“, lautet wahrscheinlich ihr Taufname. Darum sagt sie auch „Gott“. Wie kann man in diesem Kreise „Gott“ sagen! Das war natürlich rein impulsiv; denn die Zeit und Gott („ach Gott, die Zeit!“) sind eben nun einmal von altersher gekoppelt und fordern sich durch Reizworte gegenseitig heraus. Rein äußerlich, versteht sich. Aber die Zeit hat auch allzu nachdrücklich mit ihrem Finger gewiesen, und darum Doras Ausruf: „Wüßte von euch wer was von Egons grauen Haaren?“ Das ist wieder Jargon, ein Querschläger in die neutestamentlich angeräucherte [Suada](#) des Chors, wohl um sie als unzeitgemäße Entgleisung zu paralysieren.

Und nun heißt es: Egon springt auf, blickt verwirrt drein. Warum verwirrt? Wußte er nicht, daß er graue Haare hatte? War er plötzlich (über Nacht oder gar erst in diesem Augenblick) ergraut? Oder wußte er es, wollte er es verheimlichen; fühlte er sich plötzlich entdeckt, der Abkühlung ihm entgegengebrachter Gefühle ausgesetzt? Ehe er oder der Zuschauer sich darüber klar werden könnte, wischt Sibylle darüber hin mit der Bemerkung: „Grau oder weiß, ist da ein Unterschied?“ Und sie erinnert die an einem gemeinsamen Erlebnis beteiligten Mädchen: an die weißen Büsche brausender Bartwolken, die über sie hergefallen waren. Es war ein Erlebnis, welches Zeugnis davon ablegen konnte, daß sich manchmal hinter weißen Haaren eine ungeahnte Glut verbirgt. Graue Haare sind in dieser Beziehung eigentlich viel ungefährlicher. Will Sibylle damit sagen, daß ganz alte Männer viel brünstiger als ältere Männer sind? Oder was verbirgt sich hinter dieser Bildersprache?

Um ihren Sinn zu deuten, muß man die von Barlach verwendete Farbensymbolik entschleiern. Daß es sich hier um eine solche handelt, erkennt man an der Gegenüberstellung der weißen und der grünen Büsche. Ferner ist zu beachten die [Antonomasie](#) „Tierschwänzlein“ für das männliche Glied, sowie die Einführung der neuen Namen Apollonia, Thora und Leda. Vergleicht man die Episode der in den „grünen Büschen“ die Mädchen vergewaltigenden Weißbärte mit Jahwes Ausrottungsgebot des Götzendienstes „unter grünen Bäumen“ (5. Mose 12,2 f), so klärt sich der erste Teil der Symbolik dahin auf, daß die uralte gottergebene Religion (Generation) die neue gottabgewandte niederringen wollte. In der Ausdrucksweise Sibylles kann dieses Kräftespiel ja nur als Geschlechtsakt ausgedrückt werden, da allein der Sexus sie beherrscht. Darum sind für sie diese alten Götter auch Wildgötter, die sich Rehe rauben (man beachte das Wortspiel: Götter der Wilden – d.h. der Heiden – und Götter des Wildes!). Darum werden für sie die Flammenkeile, die nach [Hesekiels](#) Prophezeiung (Hesekiel 21,3) grüne wie dürre Bäume in dem von Gott abgefallenen Israel verzehren werden, zu Menschenfleisch. (Man beachte die dadurch ausgedrückte Oberflächlichkeit der Symbolbildung lediglich nach den äußeren Farbenverwandtschaften von Feuer und Fleisch!)

Tatsächlich aber bedeutet dieser Überfall ja nicht eine Vermischung der alten Weltanschauung mit der neuen, sondern den Siegeszug des echten [Messias](#). Sibylle und die anderen Mädchen hatten nicht das Organ dafür, das zu erkennen. Wenn Dora

¹² Hier liegt – als [Persiflage](#)! – eine Anlehnung vor an Philipper 3,2: „Welcher (Christus) unseren nichtigen Leib verklären wird, daß er ähnlich werde seinem verklärten Leib nach der Wirkung, damit er kann auch alle Dinge sich untertänig machen.“ Und eine weitere Persiflage des „vernünftigen Gottesdienstes“ nach Römer 12,1: „Ich ermahne euch, liebe Brüder, daß ihr eure Leiber begeben zum Opfer, das da lebendig, heilig und Gott wohlgefällig sei.“ – „Es ist leichter, daß ein Kamel durch ein Nadelöhr gehe, denn daß ein Reicher in das Reich Gottes komme“ (Matthäus 19,24). Mit „[Nadelöhr](#)“ wurde bekanntlich eine niedrige Pforte in der Stadtmauer Jerusalems bezeichnet.

meint: „Meine Augen staunen, aber täuschen tun sie sich nicht“, so erliegt sie einem Selbstbetrug, da sie – und ihresgleichen – nur das Äußerliche sieht und den Schein für das Sein nimmt. Die weiße Farbe der Greisenhaare nämlich war nicht das Zeichen des Alters – dem widerspricht das Temperament –, sondern war die Farbe der weißen Wolle auf dem Haupte des [Menschensohnes](#), dessen Augen Feuerkeile schossen, wie er in der Vision der Offenbarung Johannis 1,14 erscheint. Daß es sich hier um ein Ringen der Weltreligionen handelt, geht ferner hervor aus den Namen der Beteiligten. [Thora](#) mit ihrer Benennung nach der Gesetzesrolle in der Bundeslade – [Leda](#), die von Zeus als Schwan Begattete, als Vertreterin des Götterkults der Griechen – und [Apollonia](#) als Vertreterin der [orphischen](#) Kulte¹³.

¹³ Über Apollonia muß noch einiges gesagt werden. Die geheime Namensverbindung Apollonias mit Syros habe ich schon besprochen (Text hinter Anm. 3); wir wissen also, in welcher Richtung wir dem Apolloniasymbol nachspüren können. Drei Wegweiser haben wir da zur Orientierung: die Prophetin [Sibylle](#), die Geburt einer neuen Weltperiode (der „guten Zeit“) und [Apollo](#). Nehmen wir nun noch als Wegweiser den so lebhaft an [Vergils](#) Elysium erinnernden Lagerplatz der „Seligen“ (vgl. Anm. 10), so ist unschwer das Versteck dieser Apollonia zu ermitteln. Es ist die berühmte [4. Ekloge](#) Vergils. Sie beginnt: „Schon hat sich, gemäß der Prophetie der Sibylle, der Ring der Zeiten geschlossen; es erfolgt von neuem die Geburt einer großen Weltperiode. Auf die Endzeit folgt wieder die Urzeit mit ihrem Segen, und ein neues Geschlecht wird vom Himmel herabgesandt. Sei du nur, Lucina, bei der Geburt des Knaben gnädig, mit dem das eiserne Geschlecht ein Ende nehmen, ein goldenes auf der ganzen Welt erstehen wird. Sei ihm gnädig, Lucina: schon herrscht dein Apollo“ (Übersetzung von Eduard Norden). Von dem ganzen für meine Interpretation wichtigen Passus lasse ich zunächst zur Auswertung alles andere weg außer der Feststellung, daß nach der antiken Mythologie der Gott Apollo mit Lucina liiert, sie also eine „apollinische“, eine Apollonia ist. Wer aber ist Lucina? Wir kennen sie aus dem „Jahrhundertlied“ (Carmen saeculare) des [Horaz](#). Man hat im alten Rom dieses von Horaz gedichtete Oratorium als Wechselgesang von Knaben- und Mädchenchören zur [Jahrhundertfeier](#) beim Wiederaufbau des Staates 27/26 v. Ch. vorgetragen. Es war ein Teil des von [Ateius Capito](#), dem gründlichsten Kenner des Pontifikalrechts, ausgearbeiteten Festprogramms. Capito hat es zusammengestellt nach einem in den sibyllinischen (!) Büchern enthaltenen Spruch (vgl. Anm. 7). Die Hauptfeier dieses Festes sollte die düstere Zeit der Bürgerkriege beenden und eine hellere Friedenszeit einleiten. Als Opfer wurden den Schicksalsgöttinnen ([Parzen](#)) und der Mutter Erde schwarze (!) Schafe und Ziegen (!) dargebracht, den Lichtgottheiten [Juno](#), [Apoll](#) und [Diana](#) weiße (!) Tiere. Die uns interessierenden Verse (13 bis 16) des Carmen saeculare lauten (in der Übersetzung von Georg Dorninger): „Die mild, du, der Frucht, der gereiften, den Eintritt ins Leben erleichterst, [Ilithyia](#), schütze die Mütter, willst du Lucina genannt sein, ziehst vor du, o Holde, vielleicht, daß man Centialis dich rufe.“ Lucina („die ans Licht Bringende“) hat also – in der antiken Mythologie etwas Gebräuchliches – drei Namen als „dea triformis“ (Horaz: Oden III; 22,4 und IV; 6,38): Ilithyia – Kreißmutter (auch ein Beinamen der Parzen; s.o.), Lucina (identisch mit der griechischen Geburtsgöttin [Artemis](#)) und Juno genitrix (der römischen Geburts- und Todesgöttin). Es ergibt sich somit die „mythologische Gleichung“: Apollonia = Lucina = Artemis. Die Gleichung Lucina = Artemis ist aber noch auf eine Dreispaltung zurückzuführen, nämlich Lucina (Geburtsgöttin) + [Luna](#) (Mondgöttin) + [Hekate](#) trivialis (Göttin der Dreiwege) = Artemis. Lucina ist also eigentlich nur ein Teil der Artemis, vertritt als Teil aber in dieser mythologischen Gleichung das Ganze (im Sprachleben bekannt als „[pars pro toto](#)“). Wesentlich bei der Gleichung Lucina = Artemis ist der Umstand, daß diese dreiförmige Artemis als [orphisches](#) Gedankengut übernommen wurde. Die hier äußerst verdichtete Symbolik der Apollonia erweist sich also als Symbol der orphischen Kulte. Es paßt in diese neue Welt der Umwertung aller Werte, wenn Apollonia/Ilithyia beim Auftreten der schwangeren Celestine sagt: „Ich möchte wissen, was für Interesse wir an so besonderen Leuten haben“, während gerade dieses Interesse ihre Obliegenheit wäre. Wenn also hier in dem nächtlichen Überfall der Wildgötter symbolisch die Unterwerfung antiker Gottvorstellungen, die sich als fortschrittliche Weltanschauungen ausgaben, dargestellt wurde, so ist der Sinn dieser Bildersprache doch der: in Wirklichkeit handelt es sich bei Religionsrevolten nicht um progressive Kulturentfaltung, sondern um eine infantile Regression – wenn man nur das Überkommene einreißt, ohne an seine Stelle etwas Besseres setzen zu können. Worin dieses Bessere bestände, das kann freilich in der Exposition noch nicht dargestellt werden, es ist erst im Verlaufe des Dramas zu entwickeln. Die apokalyptische Stimmung nun, in der diese Auseinandersetzung stattfindet, ist hier symbolisch festgehalten und durch Requisiten von dem Graphiker Barlach strichweise angedeutet. Dazu gehört das „Tierschwänzlein“, das, entsprechend dem Pars pro toto der Apollonia, für den Drachen der

Kennzeichen dieses Kampfes sind auch in der seltsamen Rede Sibylles versteckt: „O, es ist ein Unterschied zwischen weißen und grauen Haaren! Unsere Herren, Dora und Apollonia und Leda, sind Frauenmänner, ob sie graue oder schwarze Haare haben, das laßt euch gesagt sein, Dora und Leda und Apollonia“. Es gilt hier zwei Symbole zu beachten: die Farben und die Namen. Die Farben weiß / grau / schwarz treten, als Variation offenbar, ein für die Wärmegrade, kalt (Alter) / lau (Mitte) / warm (Jugend) und entsprechen den symbolischen Wärmegraden der Offenbarung Johannis 3,15: „Ich weiß deine Werke, daß du weder kalt noch warm bist. Ach, daß du kalt oder warm wärest! Weil du aber lau bist, werde ich dich ausspeien aus meinem Munde“. Und in der Anrede Sibylles werden betont zweimal nur Dora, Apollonia und Leda angesprochen. Warum wird die anwesende Thora dabei übergangen? Weil an sie, die Vertreterin der jüdischen Religion, Sibylles Entscheidung unmöglich gerichtet werden kann! Denn nach der Offenbarung muß für Thora der Unterschied zwischen weißen und grauen Haaren (zwischen kalt und lau) bestehen, während es den Vertretern der nichtbiblischen Religionen unbekannt ist.

Egon aber, der bei der Entdeckung seiner grauen Haare verwirrt geblickt hatte, wollen diese „Frauenmänner“ gar nicht gefallen. Denn die Weißbärte – und hier spielt Barlach zum dritten Mal mit der Farbe – verbargen unter ihrem Unschuldsweiß der sauberen Fassade unflatgefüllte Bäuche, die sie in der Paarung entleerten (siehe Matthäus 23,27!). Das ist die auf die materialistische Formel gebrachte Konsequenz, mit der bei solchen Verirrungen zu rechnen ist. Sibylle bleibt begriffsstutzig, obwohl sie sagt: „Ja, Egon, du triffst es“ (wieder ein Selbstbetrug!); denn sie redet an ihm vorbei und über seinen Einwand hinweg. Die sexuelle Befriedigung war das, worauf es ankam, alles Drum und Dran war unwichtig. Das ist die auf die materialistische Formel gebrachte Tendenz des [Utilitarismus](#). Es ist einfach Neid, Bösartigkeit, einem den Genuß als Sinn und Inhalt des Lebens („blühende Frische“) nicht zu gönnen. Volrad gibt Sibylle recht – aber nur, weil auch er sie falsch verstanden hat. Das Gefühl seiner Männerkraft ist egozentrisch – und gerade das lehnt Sibylle ab. Es kann sich für sie nicht darum handeln, daß Männer den Frauen etwas zu „schaffen“ wissen. In diesem Punkte ist sie hellhörig. Sie weiß, was mit dieser nur andeutenden blumigen Phrase gemeint ist, zumal ein alles sagendes Lächeln das Schlagwortspiel „brüsten“ begleitet. Dieses „Schaffen“ der Frauen wird ja gerade von der AV abgelehnt! In verschnörkelter Rede, halb biblisch, halb Juristensprache aus verstaubten Akten, erklärt Sibylle klipp und klar, daß die Welt nur verschönert werden kann, wenn sie verschont wird mit der Nachkommenschaft von Egozentrikern. – Wie geschickt hat Barlach den Keim des Dramas in die Exposition eingebaut!

Und Sibylle schließt ihre Belehrung mit dem Satze: „Wißt es, ihr, Dora und Apollonia!“ Diesmal ist die dritte Gestalt Leda nicht angesprochen. Warum wohl nicht? Weil sie [Helenas](#) Mutter war! Mutter jener sagenumwobenen Gestalt, als [Ledas](#) Tochter bewundert, viel und viel gescholten ([Goethe: Faust](#) 8488), zeusentsprossenes Urbild aller Frauen, die Faust sich aus dem Reiche der Mütter holte, um mit ihr die mystische Ehe zwischen deutschem Geist und Griechentum einzugehen, aus der als Kind die hellenozentrische Kultur des Abendlandes spross. Leda, Helenas Mutter – nein, sie war für dieses neue Programm nicht ansprechbar! Dafür trällert Sibylle ihren Song – wahrlich, Tage der Träume sind jetzt nicht mehr gefragt. Und sie fordert den mit unbequemen (weil nicht traditionellen) Erkenntnissen befrachteten, schon ergrauten Egon auf, sich zu setzen.

[Offenbarung](#) eingeführt wird – den Drachen, der mit seinem Schwanz den dritten Teil der Sterne des Himmels (Artemis triformis!) zur Erde wirft (Offenbarung 12,4; vgl. 9,19!).

Das ist die [Fermate](#) vor der [Kadenz](#) dieses ersten Satzes. Und diese Kadenz „spielt“ – Apollonia. Wem auch hätte eher dieser Vortrag anvertraut werden können!¹⁴

Sehen wir uns also die feurigen Weißbärte an! „So kommt denn und lasset uns miteinander rechten, spricht der Herr. Wenn eure Sünde gleich blutrot ist, soll sie doch schneeweiß werden; und wenn sie gleich ist wie Scharlach, soll sie doch wie Wolle werden.“ Das steht gleich im ersten Kapitel des Propheten Jesaja (Vers 18), wo er seine Predigt anhebt über den Abfall des erwählten Volkes Israel. Hier also ist der Schlüssel zum Motiv der Kadenz. Die feurigen Weißbärte sind jene Frevler, welche die getrennten Farben, die einander ausschließen, auf ihren verruchten Leibern vereinigt haben; die Toren, die nicht begriffen haben, daß Sünde und Gnade, Verdammnis und Erlösung, Blut und Seele, Fleisch und Geist, Erd und Himmel, Mammon und Gott zu einer Koexistenz untauglich sind.

Freilich, so sah man es damals, in der alten überlebten schlechten Zeit. Jetzt aber in der guten – siehe, es ist alles anders geworden!

Als beredter Propagandist preist Apollonia ihre Firma an. Sie verspricht sich eine unüberbietbare Attraktion, wenn ein Dutzend dieser feurigen Weißbärte unter der Regie Sibylles, als *maîtresse de plaisir*, Leben in die AV bringt, „mit nie dagewesenen Schikanen und Finessen“. Mit diesem köstlichen Trugschluß bricht die Kadenz ab.

In der [Coda](#) aber erscheint Syros auf dem Plan, angetan mit einem prächtigen Ziegenmantel, also eigentlich wie ein echter Prophet, nur eben hier – in der Welt der umgekehrten Werte – nicht so mühsambeladen, wie sie damals waren (Hebräer 11,37), sondern frischen Mutes, in Eroberungslust, sich ein neues Weibchen zu suchen. Er ist zwar nicht mehr jung, Vater von selbst schon alternden Söhnen; aber eben weil er sie schlecht und recht auferzogen hat, noch keineswegs dazu verdammt, durch ihren Undank seinen Lebensabend in Einsamkeit zu verbringen (Psalm 37,25). Ob er aus den grünen Büschen käme, fragt Sibylle in lüsterner Hast. O nein, „höher her“. Danach muß die Alm der Ziegen, deren Fell ihm zur Bekleidung dient, noch über dem Wald der Wildgötter liegen, näher dem Himmel ... in zwei Worten ein tiefsinniges Symbol! Syros ist zu Höherem berufen als zum Dienst an der AV und zur Belustigung ihrer Kunden. Diese Andeutung genügt für die Exposition.

Sibylles [sex appeal](#) hat ihn schon angestrahlt („Syros leckt die Lippen“) – und Volrad muß Egon beipflichten, daß das kalte Zünglein des Alten durch den schwärmenden Anhauch von Sibylles Mund bald zum Züngeln gebracht sein wird. Diese gewählte, geradezu geschraubte Ausdrucksweise, den beiden Männern zuerteilt, ist offenbar wieder ein Wortsymbol, um das [Crescendo](#) ihrer Empfindungen angesichts des skurrilen Nebenbuhlers anzudeuten. Sibylle spielt ihn auch gegen die beiden aus, weil seine Realbezüge zu den Forderungen des Tages weit konkreter sind, er auf seine Mutter demnach stolzer sein konnte als sie, die Rückständigen, auf ihre. Mit diesem neuen Vorstoß Sibylles auf Männerfang ist für die Exposition unmißverständlich das letzte gesagt: die groteske Geschmacksverirrung Sibylles, die an [Perversität](#) kaum noch überboten werden kann, charakterisiert nunmehr zur Genüge die Organisation der AV. Es könnte jetzt der Vorhang fallen. Aber eins fehlt noch: die Überleitung des eigentlichen dramatischen Geschehens.

Barlach bringt sie, sozusagen mit Ausweichen in eine andere [Tonart](#), für den Schlußakkord¹⁵. Oder um die Bildersprache im Schaffensbereich Barlachs zu lassen: er

¹⁴ In geballter Verdichtungsarbeit bringt diese Hecate trivia das Resümee der Szene. Die [Kadenz](#) umspielt das verdichtete Hauptmotiv der „feurigen Weißbärte“. Zwei Farben- und ein Stoffsymbol (weiß/rot, Bart), eine starke Dreizahl also, bespielt von der Dreiförmigen in der konzertanten Symphonie der Heiligen Dreieinigkeit! Die 3 in der 3. Potenz, ein mystisches kabbalistisches Zahlenspiel, apokalyptische Zahlensymbolik! – Auf kabbalistische Spiele in unserem Drama gehe ich später noch weiter ein.

¹⁵ Wie etwa [Ravel](#) in seinem „[Bolero](#)“.

vertauscht den Bleistift mit dem Meißel. Auf die Fläche des Geschehens setzt er die erste Plastik: die Monumentalgestalt Celestines schreitet über die Bühne.

Damit findet die Exposition erst ihren wirklichen Abschluß, nämlich mit dem Auftreten der Hauptgestalt. Und gerade dadurch, daß sie gar nichts spricht und nur vorübergeht, wird über sie mehr ausgesagt als mit einem Wortschwall¹⁶. Weil nämlich Barlach die szenische Anweisung hinzufügt: Man schaut ihr nach, mustert einander, lächelt diskret. Es ist also dasselbe Verhalten der Anwesenden wie vorhin bei der schwangeren Frau; nur mit dem „kleinen“ Unterschied, daß damals hörbares Kichern und Augenzwinkern stattfand. Darum wissen wir, durch diese szenische Anweisung, mit einem Schlage Bescheid: diese königliche Erscheinung, als Himmelstochter („Celestine“) unter die Sterblichen versetzt, liebend wie sie, leidend wie sie, mit der Gnade der Fruchtbarkeit gesegnet und zugleich verdammt zum Los des Weibes; sie, die nur so viel mit den Menschen hier zu schaffen hat, daß sie ihr, völlig entgegen sonstigen Gepflogenheiten dieses Hauses Schwangeren gegenüber, Hochachtung genug erweisen, um sie nicht dem Spott auszusetzen; Celestine, die weit ab beheimatet sein muß, ist hierher, wohin sie gar nicht paßt, irgendwie verschlagen worden. Das haben wir alles diesem stummen Spiel, dieser beredten Plastik entnommen. Unsere Teilnahme, um nicht zu sagen: unser Mitleid ist schon erregt, ehe diese seltsame Frau einen Ton geredet hat. Was ist's mit ihr? Denn was wir von ihr bisher wissen, ist so gut wie nichts. Sie ist in gesegneten Umständen, vielleicht in ungesegneten, weil sie durch operative Eingriffe ihren Unsegen loswerden möchte. Aber was steckt dahinter? Was ist das für ein Warum?

Ein weniger großer Künstler als Barlach hätte jetzt vielleicht den Vorhang fallen lassen, nachdem die Spannung ihren Siedepunkt erreicht hatte. Der wahre Künstler aber bestimmt nicht, als Gefühlsspekulant, die Treffsicherheit der Effekte, sondern läßt sich vom Rhythmus seines Werkes leiten. Darum konnte Barlach jetzt nicht abbrechen: das Ausweichen in eine andere [Tonart](#), als vorbereitenden Schluß, bedingte zum Ende die Rückkehr in die [Tonika](#). So verblaßt für die letzten Takte der Coda die Plastik auf der Fläche der Szenerie.

Noch fehlte ja auch neben der Reaktion der Leute auf Celestines Erscheinen die Reaktion der AV. Sie wird uns in Auswahl geboten. Außer Apollonia, deren Kritik wir schon kennen, kommen noch Thora, Dora und Anastasia zu Wort. Thora weiß nichts Genaueres über die Vorgeschichte des hohen Besuches, der eigentlich ein Inkognito wahren wollte. Aber wie das so ist – es hat sich eben doch herumgesprochen, daß sie von einem Himmel kam. Da es deren sieben gibt, weiß man nicht genau, von welchem. Es muß aber ein ganz vornehmer Himmel sein, nach der „melancholischen Weisheit“ die Celestine von den Lippen fließt. Offenbar hat Thora Celestine vor deren stummen Auftreten hier schon sprechen hören. Sie war aber wohl mit dieser melancholischen Weisheit nicht ganz einverstanden. Sie, mit ihrer euphorischen Veranlagung, konnte dieser Melancholie noch nicht einmal etwas Positives entgegensetzen. Celestine machte überhaupt einen so vergeistigten Eindruck, daß man schon von

¹⁶ Barlach hat nicht als einziger Dichter den Einfall gehabt, die Hauptperson schweigend einzuführen. [Eugène Scribe](#) z.B. bringt Penella als Stumme auf die Bühne und läßt sie so die ganze Oper hindurch ohne Wort und Ton agieren. Dadurch war [Auber](#) gezwungen, sein Orchester auf pantomimische Musik auszurichten, und schuf so mit der „Stummen von Portici“ eine besondere Gattung des Musiktheaters (was übrigens, unabhängig von ihm, bereits [Carl Maria von Weber](#) in seiner Jugendoper „Das stumme Waldmädchen“ versucht hatte). Wenn Barlach auch nicht so weit wie der französische Librettist ging, so hat – wie dieses extreme Beispiel zeigen sollte – der Einfall, die Hauptperson, schweigend einzuführen, Konsequenzen für die Durchführung des Werkes gehabt. Oder genauer: diese Einführung war die Grundlage für Celestines Abseitigkeit, aus der sich ihre Haltung erklärt. – Auch hier gehört also eine szenische Anweisung des Dichters unlöslich zur Geschlossenheit seines Kunstwerks, und einem Regisseur bleibt nicht mehr freier Spielraum.

einem eigenartigen Glück sprechen konnte, wenn das in „jenem Himmel“ Mode war¹⁷.

Auf Apollonias Verweis von solchen „absonderlichen Leuten“ hätte Dora einen womöglich noch schärferen Ausdruck bereit, wird aber von Anastasia (der „Erwachenden“) mit einem „St!“ unterbrochen. Man könnte sich, da Anastasia vor medizinischen Fachausdrücken als Indiskretion warnt, die Steigerung „abgesondert“ denken. Diese „Absonderung“ könnte in diesem auf chirurgische Kunstgriffe spezialisierten Haus allerdings an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig lassen. Die wache Anastasia, die wohl nicht alles Jenseits von Gut und Böse mitmacht, das hier an der Tagesordnung ist, würde schockiert sein, wenn ihr ästhetisches Empfinden durch noch unschönere Ausdrücke verletzt würde.

Barlach, der Schalk, konnte es sich nicht versagen, mit diesem humorigen Ausklang die Exposition abzuschließen. Aber auch dies wieder aus künstlerischem Verantwortungsbewußtsein. Galt es doch, am Ende dieser gedrängten Einführung der Deutlichkeit halber noch einmal, die Quintessenz des Spiels darzureichen: daß die AV (Absolute Versicherung) ein Narrenhaus ist, dessen Bewohner sich fortwährend über sich selbst etwas vormachen, sich Werte anheucheln, die ihnen völlig unerreichbar sein müssen, und mit ihrer ganzen Welterlöserie die Welt auf den Kopf stellen. Wir werden, also vorbereitet, der Gegenspielerin Celestine mit weit größerem Verständnis begegnen und sie leichter auf ihren oft schwer gangbaren und gewundenem Pfaden begleiten.

Vorher jedoch wenden wir uns erst noch einmal Atlas und seinen Jüngerinnen zu, um sie und ihre Segnungen noch etwas näher kennen zu lernen.

(Abgedruckt in: Hans Harmsen (Hg.), Ernst Barlach Gesellschaft e.V., Den Mitgliedern und Freunden zur Jahreswende 1973/1974 und als Jahresgabe, Hamburg 1974, S. 11-46.)

Henning Falkenstein 1978

Das letzte vollendete Stück Barlachs trägt den doppelt zu verstehenden Titel *Die gute Zeit* (1929). Auch hier besteht wieder die Doppelwelt von Faßlichem und Unfaßlichem. Den Schauplatz Norddeutschland mußte Barlach hier verlassen, weil er die empirische Welt in zwei Gruppen aufteilte, die er zusammen nur auf einer fiktiven Insel ansiedeln konnte. Die erste nennt sich die „Absolute Versicherung“, die ihre Mitglieder gegen alles versichert, selbst gegen Schmerzen, Leiden und Unannehmlichkeiten, die es noch gar nicht gibt; „das Leben als absoluter Klubsessel“ (D S. 467). Die häufigste „Unannehmlichkeit“ ist recht konkret – es sind unerwünschte Babies. All dies ist Satire auf den [Hedonismus](#) der Zeit. Die zweite Gruppe besteht aus den ursprünglichen Bewohnern der Insel; sie stehen in vieler Hinsicht im Gegensatz zur ersten, sie sind arm, haben zu viele Kinder und arbeiten schwer. Im Grunde aber bewundern sie die Versicherten, die ihnen als utopisches Traumbild erscheinen. Dadurch zeigen sie, daß sie sich gar nicht so sehr von ihnen unterscheiden.

In zehn Szenen, die Barlach Akte nennt, wird das Geschehen durch eine vornehme Ausländerin in Bewegung gehalten, Celestine. Sie ist die Frau eines kranken Fürsten und weiß, daß das Kind, das sie erwartet, die Krankheit des Vaters geerbt hat. Atlas, der Versicherungsdirektor, soll es heilen, was natürlich über seine Kräfte geht. Deshalb ruft der Fürst seine Frau wieder zurück, da er unter allen Umständen einen Er-

¹⁷ Die weiblichen Patienten der AV sind gewissermaßen „Freigelassene“, zu denen Celestine aus ihrem „vornehmen Himmel“ mit ihren „melancholischen“ (schwarzen, dunklen) Reden kommt wie [Stephanus](#) in den Tempel der [Libertiner](#). Vgl. zu dieser Szene in der Apostelgeschichte 6,10 Wright: *Biblische Archäologie* (1953) Seite 241.

ben haben möchte, selbst einen unheilbar kranken. Die Fürstin trifft auf der Insel den alten Bergbewohner Syros, der sie überredet, lieber zu sterben, als ein leidendes Kind zu gebären und damit eine „böse Zeit“ zu schaffen. Sie flieht deshalb vor dem Abgesandten ihres Mannes und der Versicherung in die Berge, mit der Absicht, sich dort das Leben zu nehmen, sich für ihr Kind zu opfern, weil sie ihm nur ein schlechtes Leben bereiten könnte.

Wieder verwendet Barlach hier christliche Motive, vor allem das [Kreuz](#); anfangs war es nur „ein gutes Ding, nun ist es das Gute selbst“ (D S. 485). Die Absicht der Fürstin ist noch stark von moralischen Prinzipien bestimmt, von Gut und Böse, in den Bergen wird daraus mehr und mehr eine persönliche Gotteserfahrung. In ihrem ungeborenen Kind sieht sie nicht nur einen Einzelfall, sondern ein Beispiel für eine allgemeine menschliche Schuld, also auch die eigene – ebenso hatte Calan sich als Aussätzigen gesehen.

Anders als in der *Sündflut* wird hier nicht die Kleinheit des Menschen betont, sondern die Sündhaftigkeit, die gesühnt werden muß. Aus dem Opfertod für ihr krankes Kind wird der Sühnetod für ihre Schuldhaftigkeit als Mensch, wodurch sie gleichzeitig dem Kind das gleiche Los erspart. Dies wird zusätzlich dadurch positiver dargestellt, daß sie sich für Vaphio kreuzigen läßt, der wegen eines schweren Vergehens getötet werden soll; sie sühnt nicht nur ihre Schuld als Mensch, sondern schenkt gleichzeitig einem gesunden Mann das Leben. Sie erkennt darin Gottes Willen, bildlich dargestellt durch ein riesiges Kreuz zwischen Himmel und Erde. Obwohl sie nicht genau erkennen kann, wer mit ausgebreiteten Armen am Kreuz hängt, glaubt sie, in ihm den Überwinder allen Leidens zu sehen, den Bringer einer wahrhaft guten Zeit.

Trotz der Anklänge an die [Passion](#) Christi konkretisiert Barlach nicht weiter; die Anklänge bleiben nur Anklänge. Trotz ihres Namens ist Celestine keine Göttin, sie prophezeit nicht, sie erlöst auch nicht, sondern findet einen Weg ganz für sich allein, der für andere unbegehrbar ist. „Das unzählige Gewimmel der Sterne empfängt mich in seiner Herrlichkeit, die wohl den sehenden Augen, nicht aber dem schauenden Blick entrückt ist ...“ (D S. 516.) Die Erde findet jedoch durch ihren Tod nicht zu einer guten Zeit, sie bleibt böse, wie sie war.

Barlach hat in seinen Stücken oft die verschiedenartigsten Elemente verwoben; hier aber sind sie so heterogen, daß sie weder als harmonisches Ganzes noch als polare Gegensätze vereinbar sind. Die vordergründige Zeitsatire steht – gleichgültig ob man sie als Handlung oder Gegenhandlung auffaßt – in keinerlei Beziehung zu dem Spiel vom Opfertod; das Motiv der guten Zeit verknüpft nur äußerlich. Weiter fällt bei diesem Stück auf, daß Barlach das Unfaßbare, Göttliche viel weiter sprachlich faßbar gemacht hat als je zuvor. Zwar schaut Celestine die gute Zeit nur visionär, aber die Tatsache, daß es überhaupt möglich ist, als schuldbeladener Mensch eines anderen Schuld auf sich zu nehmen, ein krankes Leben gegen ein gesundes einzutauschen, zeigt doch eine Gottesvorstellung, die der Noahs in der *Sündflut* recht nahesteht.

Vielleicht erwartete Barlach deshalb von seinem neuen Stück „schwerste Befremdung“ (B 832). 1929 wurde es auf der Privatbühne des Erbprinzen Reuß in Gera uraufgeführt, 1930 folgte die Berliner Erstaufführung¹⁸. Der Kritiker [Ihering](#) war wieder begeistert, die Mehrzahl der Zuschauer anscheinend weniger. Barlach bemühte sich deshalb darum, das Stück 1930 durch eine [Selbstanzeige](#) in der Zeitschrift *Tagebuch*

¹⁸ Hier täuscht Falkenstein sich: Es gab 1930 keine Aufführung in Berlin, erst 1992. Vgl. dazu Helmar Harald Fischer 1987: „Bis heute ist *Die Gute Zeit* nach ihrer Uraufführung am 28. November 1929 am Reußischen Theater in [Gera](#) nicht wieder aufgeführt worden. Heinrich VL., Erbprinz Reuß, brachte Barlachs anspruchsvolles Stück sofort nach Erscheinen der Buchausgabe auf die Bühne, obwohl sein Theater von der Schließung bedroht war und nur die öffentliche Hand noch helfen konnte.“ (Vorwort zu: Ernst Barlach, Dramen. *Die Gute Zeit*, München: Piper 1987, S. 7)

zu erläutern. Unabhängig von der wirtschaftlichen Lage solle sich der Mensch immer wieder fragen, ob er in Einklang mit sich selbst stehe, nur dies könne eine gute Zeit gewähren. Dies sei mit der Frage nach dem Wert menschlichen Handelns verbunden. „Wer hat den Mut zu behaupten, daß diese unsere Tat wohlgetan ist und nicht etwa ihr Unterlassen. Wem mag nicht bisweilen bange werden, wenn er hinschaut und her: da die Welt – und da mein erbärmlich gerüstetes Kind?“ (P II, S. 407) Ob dies aber den Kern seines Stückes traf, ist fraglich.

(Henning Falkenstein, Ernst Barlach (Köpfe des XX. Jahrhunderts, Band 89), Berlin: Colloquium 1978, S. 72-75.)

Ilse Kleberger 1984

Trotz dieser auch körperlich unsagbar schweren Arbeit am Magdeburger Mal war nebenbei ein neues Drama entstanden. An den Vetter schrieb Barlach: „Ich fühle nicht, was ich schreibe, dichte, schaffe, sondern ich schreibe nieder, was geschieht, was ich erfahrend wahrnahm.“ Die Zeit mit ihren vielfachen Wirren und Problemen floß in dieses Stück ein, und er nannte es „Die gute Zeit“.

Auf einer Insel lebt eine mondäne, verrottete Gesellschaft unter dem Meister „Atlas“, der dafür sorgt, daß jeder frei das tun kann, was ihm angenehm und bequem ist. Man möchte hemmungslos und fröhlich leben. Beliebt ist, was hübsch und gefällig wirkt. Die ironisch geschilderte Szene gleicht der in einem modernen Sanatorium der High-Society. Dieser oberflächlichen, modischen Welt gegenüber steht eine archaische. Auf den Bergen der Insel wohnt ein elendes Volk, Nachkommen antiker Könige. Sie sind so arm, daß sie alle ihre Söhne gleich nach der Geburt in der Wildnis aussetzen, bis auf zwei, die den Fortbestand des Geschlechtes garantieren sollen. Doch ihr einfaches Leben scheint Celestine, der schwangeren Frau eines regierenden Fürsten, ohne Falschheit zu sein, so daß sie glaubt, die Menschen dort oben würden im Gegensatz zu der verrotteten Gesellschaft unten eine „gute Zeit“ haben. Celestine erfährt, daß ihr Mann krank ist und daß ihr Kind deshalb nicht gesund sein wird. Der Fürst will unbedingt einen Erbprinzen haben, ganz gleich, wie dieser beschaffen ist. Celestine scheint aber das Kind ein Symbol zu sein für die verrottete „böse Zeit“, und sie flüchtet ins Gebirge hinauf. Sie weiß, wie elend die Menschen dort leben, doch „das Leid ist es, das aufwächst in der bösen und gerät zur Herrlichkeit in der guten Zeit“.

Aber auch bei den Bergbewohnern findet sie keinen Frieden, sondern Wirren und Not. Einer der Söhne des Volkes soll vom Nachbarvolk gekreuzigt werden, weil er im spielerischen Kampf ohne Absicht den Sohn des dortigen Fürsten getötet hat. Sein Vater versucht, ihn zu retten. Als das nicht gelingt, meint er resignierend zu dem Sohn, diesem würde durch den Tod viel erspart, denn das Leben sei ja auch nicht lebenswert. Der Sohn widerspricht dem Vater: Er liebe das Leben trotz aller Not und habe „Lust am Sein“. Er dankt dem Vater, daß er ihn als Säugling nicht in der Wildnis ausgesetzt hat, sondern leben ließ, denn ihm schien die Zeit bis jetzt eine „gute Zeit“. Celestine läßt sich nun statt seiner kreuzigen. Sie tötet damit das Kind in sich und die alte verrottete Zeit, weil die gute, hoffnungsvolle leben soll.

An einen Freund schrieb Barlach: „Ich spüre es im klaren Bewußtsein, daß uns der Weg trägt, den wir zu gehen meinen, die Zeit, in die wir uns getan fühlen, sind wir wohl selbst, die gute wie die böse.“

Der Erbprinz [Reuß](#) in [Gera](#), ein Bewunderer von Barlachs Werken, ließ das Drama auf seiner Privatbühne uraufführen. Wie erwartet, hatte das Publikum es schwer mit dem auch sprachlich nicht einfachen Stück. Barlach fand wohl selbst, daß er seine

Zuschauer damit überfordert hatte, denn er versuchte 1930 durch eine [Selbstanzeige](#) in einer Zeitschrift das Stück zu erläutern.

([Ilse Kleberger](#), *Ernst Barlach (1984). Eine Biographie (1984)*, Leipzig: E. A. Seemann 1998, S. 130; 132-133.)

Helmar Harald Fischer 1987

Bis heute ist *Die Gute Zeit* nach ihrer Uraufführung am 28. November 1929 am Reußischen Theater in [Gera](#) nicht wieder inszeniert worden. Heinrich VL., Erbprinz [Reuß](#), brachte Barlachs anspruchsvolles Stück sofort nach Erscheinen der Buchausgabe auf die Bühne, obwohl sein Theater von der Schließung bedroht war und nur die öffentliche Hand noch helfen konnte.

Die Premiere fand nach üblen Auseinandersetzungen Barlachs mit dem [Stahlhelmbund](#) statt, die dazu geführt hatten, daß seine Bewerbung um ein Ehrenmal in [Malchin](#) vereitelt wurde. [Adolf Bartels'](#) Veröffentlichung *Jüdische Herkunft und Literaturwissenschaft*, die schon 1926 den Verdacht säte, Barlach müsse wohl Jude sein, erntete nun die willkommene Diffamierung. Mit der *Guten Zeit* war Barlach selbst „auf schwerste Befremdung gefaßt“. Anerkennend spricht er „von dem sehr aufgeklärten Theaterprinzen in Gera“: „Ich hatte ihn gewarnt, die Sache ist für ihn heikel, denn ich höre hinterher, daß in der Seitenlinie Degenerationserscheinungen vorkommen.“

„Gestrige Premiere großer, anhaltender Erfolg. Tiefe Ergriffenheit. In Freude und Dankbarkeit: Erbprinz Reuß“ wurde Barlach telegraphiert. Das Publikum in Gera hatte minutenlang stehend Applaus gespendet, die angereiste Berliner Kritik würdigte die Leistung des Theaters, bestätigte aber auch Barlachs Befürchtung. Wie selbst [Herbert Ihering](#) sich irren konnte, belegt zumindest jener Passus seiner Rezension der *Guten Zeit*, in dem er meint, man könne mit den in Berlin nicht aufgeführten Barlach-Dramen „keine Geschäfte machen“. Ein Jahr später wird, vier Jahre nach der Uraufführung in Stuttgart, *Der Blaue Boll* in Berlin Barlachs größter Theatererfolg.

Szenenfotos der *Guten Zeit* in Gera belegen, daß man Barlachs Zeichnungen produktiv weiterentwickelte, Kulissenzauber verschmähte, nicht auf realistische Beglaubigung des Textes aus war. Eine Terrassenanordnung im [Bauhausstil](#) mit freien Treppen und Balustraden gegen Weite und Helle des Bühnenraums annoncierte die „Insel der Seligen“, Szenen im Gebirg spielten auf der [Jeßnerschen](#) Treppe. Doch andererseits steckte Regisseur Martin Gien den angehimmelten Guru „Atlas“ in die Maske des Modephilosophen [Hermann Graf Keyserling](#) und verlieh der dekadenten Lustgemeinschaft dadurch eine kleinliche Pseudoidentität.

Die Gute Zeit ist nahezu unbekannt. Seit mehr als einem halben Jahrhundert wurde das Stück in keinem [Feuilleton](#) behandelt, weil es keine Aufführung zu besprechen gab. Es ist die Ausnahme, wenn jemandem am Theater das Stück gegenwärtig ist. Diese Taschenbuchausgabe soll lesen helfen. Was vermögen Barlachs zehn Akte, die in Gera auf vier verkürzt waren, heute zu vermitteln?

Eine Inszenierung der *Guten Zeit* könnte aus der historischen Distanz zu Barlachs Text die disharmonischen zehn Stationen heute mit schärferen szenischen Mitteln formulieren. Durch Heraustreiben der Gegensätze von Lebenshaltung und Sprache wäre die Wirkung des Theaterabends in der radikalen Unvereinbarkeit der gegeneinandergestellten Welten zu suchen.

Die Welt der „Absoluten Versicherung“ und ihr verantwortungsloser [Hedonismus](#) dürfte uns heute umso vertrauter sein, je ferner uns die mythische Bergwelt liegt und je verständnisloser wir Celestines Kreuzestod gegenüberstehen. Daß, in Barlachs Worten, *Die Gute Zeit* „schwer gearbeitet und wiederholt verworfen, halbiert und im Ton des Ganzen umgestimmt“ ist, erklärt den Entstehungsprozeß und deutet auf ein

den ursprünglichen Absichten des Autors zuwiderlaufendes Ergebnis hin; diese Äußerung sollte aber nicht immer wieder gegen das Ergebnis verwendet werden. Wie so oft, ist Barlach auch in diesem Falle, gegen seine eifertige Selbstkritik in Schutz zu nehmen. Fiel das Ergebnis seiner Arbeit auch anders aus, als er gewollt hatte, könnte es dennoch umso überzeugender für uns sein, weil es unauflösliche Widersprüche stehen läßt und nicht in Scheinlösungen aufhebt.

Celestines Opfertod ist es, der Schwierigkeiten bereitet, vor allem, weil es nicht ein Tod für „[Greenpeace](#)“ ist, sondern ein Tod am Kreuz: „Sein Fuß ruht auf der dunklen Erde und seine Spitze rührt an das unzählige Gewimmel der Sterne ... Und wißt, es ist ein Wort in Gestalt eines Kreuzes, das vor meinen Augen steht.“ Die kosmische Dimension, die der Entscheidung eines einzelnen Menschen hier zugemessen ist, befremdet umso gründlicher, je mehr wir unsere Existenz im Datenumriß des elektronischen Speichers definiert finden. Dennoch bleibt für jeden einzelnen Menschen sein Tod der Tod der Welt. Und die Welt ist, mit [Wittgenstein](#) zu reden, alles, was – für ihn – der Fall ist. Die Welt sieht so aus, wie er sich zu ihr verhält. In Sibylles Worten: „Ist uns wohl, so behagen wir uns in der guten Zeit, ist uns übel, so mißfallen wir uns in der bösen. Die Zeiten sind in uns und nicht wir in ihnen.“ Für Celestine heißt das: „Ich trotze der Furcht, in mir ist gute Zeit und gute Zeit leidet nicht Furcht.“

Barlach hatte in der Auseinandersetzung um seine *Sündflut* geschrieben: „Wir haben also so viele Götter wie es Gottsucher gibt.“ Fünf Jahre später bringt er in diesem letzten Stück, das er veröffentlicht hat, zum Ausdruck, daß es so viele Welten gibt, wie es Menschen gibt. „Gute Zeit“ für alle ist dann, wenn das Wollen der einzelnen statt zu einer schlechten sich zu einer guten Zeit summiert. Da für Barlach Gut und Böse gleichen Ursprungs sind, Gott und Satan eines Keims und, wie es im *Boll* heißt, „Leiden und Kämpfen die Organe des Werdens“, verkünden Syros' letzte Sätze keine pragmatische Existenzphilosophie: „Es ist meine eigene gute Zeit und von solcher Beschaffenheit, daß sie in mir wie das Kind in der Mutter von mir selbst zubereitet ist.“ Aber eine Summe Barlachscher Welterfahrung wird gezogen: Keine Religion und keine, soziale Ideologie ist imstande, eine „Gute Zeit“ heraufzuführen. Der einzige gemeinsame Nenner menschlicher Selbstbestimmung ist für Barlach die Verantwortung des einzelnen für die Welt. „Setzt euch in Übereinstimmung mit euch selbst“, schreibt er 1930 in der *Selbstanzeige: Die Gute Zeit*, „schafft in euch Wissen vom Wohilverhalten vor dem eigenen Urteil – und ihr habt die gute Zeit. Celestine stirbt, damit die schlechte Wirklichkeit nicht in ihr groß wird – mit ihr das [syphilitische](#) Kind, das auszutragen sie aus [Staatsräson](#) gezwungen werden soll, und insofern stirbt Celestine stellvertretend für den Vater dieses Kindes, der seine Schuld nicht anzunehmen vermag –, sie stirbt, damit der guten Wirklichkeit zum Leben verholpen wird – stellvertretend für Vaphio, den sie damit vom Tode erlöst: „Daß ein Werden geschehe und eine Wirklichkeit komme.“

Mit solch archaisch-biblischer Diktion steht Barlach unserem Zeitgeist, natürlich, entgegen. Erschreckend ist, wie bewusst ihm das war. Seine moralische Integrität hat er gegen Vereinnahmungsversuche auch von christlicher Seite stets behauptet.

In einer Aufführung der *Guten Zeit* muß klar sein, daß keine Geschichte erzählt wird, sondern daß Haltungen gezeigt werden. Dann kann Celestines Kreuzweg nicht als anachronistisches Mysterienspiel mißdeutet, sondern verstanden werden als beziehungsreiche bildliche Umsetzung für den Weg zu persönlicher Wahrheit im Opfer für aussichtsreicheres Leben.

Celestine ist keineswegs anders als andere zur Passion disponiert. Die Insel des Meisters der Beglückung war für sie wie für andere Reiche der Geheimtip für körperlich und seelisch bestgepflegte [Abtreibung](#). Wo seit Jahrhunderten die Zuvielgeborenen im Gebirge ausgesetzt oder in die Schlucht geworfen werden, konnte der begab-

te Obererlöser außerhalb zivilisierter Rechtsüberwachung sich zum hochgelohnten Fürsten einer Insel der Seligen machen. Von selbst sorgen die ausgepowerten Ureinwohner für wonnig erlittene Abenteuer. Eine Gegenwelt wird die Organisation des Versicherungsdirektors Atlas für Celestine erst, als sich zeigt, daß der geschäftstüchtige Dolce-Vita-Häuptling ihr vertragsbrüchig wird, um es nicht mit der Regierung ihres Mannes zu verderben. Ihr Opfer ist auch keineswegs die Ausgeburd religiöser Phantasie: „O, ich war lange genug fromm, jetzt heißt es, im Ernst wirklich zu werden.“ Sie wird Person, verwirklicht sich selbst in dieser Entscheidung.

Es ist nur zu ahnen, wie sehr Barlachs späte Lebensgemeinschaft mit Marga Böhmer in dieses Werk hineingewirkt hat. In seinem letzten Drama ist eine Frau die Hauptfigur, ja Heldin, sie vertritt sein Thema, hat mehr als freundschaftliche Gefühle für die Gefährtinnen ihrer Selbstfindung.

Eine Aufführung der *Guten Zeit* müßte auch zeigen können, daß sich Celestine nur scheinbar exzentrisch verhält. Nicht nur orientiert sich das Leben jedes Menschen in irgendeiner Form zwischen dem von [Brecht](#) verspotteten „Drang nach Höherem“ und der Befriedigung seiner Gelüste, zwischen der Sehnsucht nach dem Schlaraffenland und der Kampfeslust: für eine bessere Welt, sondern auch die „Gute Zeit“ stellt sich offenbar nicht mit der Steigerung noch größeren Komforts ein. Die Erfüllung des Traums vom Leben als „absolutem Klubsessel“ schlägt im Stück um in die Sehnsucht nach wilder Ursprünglichkeit. Blut und Samen müssen fließen, damit man nicht in der eigenen Wattewelt erstickt. Die Klubsessel-Genossen klettern in den Bocksfell-Overall der „fernhinriechenden“ Bergheroen, um das auf Sonne-Süden-Sünde reduzierte Lebensgefühl ihrer Klubweibchen stimulieren zu können. Dem Tod durch öde Wonne und brüllende Schuld zieht Celestine den Tod für ein Leben vor, das durch ihr Opfer Hoffnung für die Zukunft werden kann. Sie folgt damit ihrem eigenen Gesetz. Daß ihr Weg im Sinne der Ökonomie eines Theaterabends mehr Zeit beansprucht als die Zustandsschilderung der High Snobiety, liegt im Wesen der Sache.

Es ist bezeichnend für Barlach, für seine radikale Illusionslosigkeit, aber auch für seinen dramatisch-antithetischen Sinn, daß er die totale Bedeutungslosigkeit von Celestines Opfer für die, die sie gar nicht verstehen wollen, zeigt. Begriffe für Celestines Übersichhinaus, für Selbstentäußerung und Selbstüberwindung werden von dieser Gesellschaft zynisch für das genaue Gegenteil in Anspruch genommen: „Zweck der absoluten Versicherung ist Heilung sowie Heiligung ... Die Vollkraft der Segnungen tritt unmittelbar nach geschehener, gern und freudig geleisteter Zahlung ein ... Das Wort Zahlung hier im veredelten Sinne als Opfer, Dank und Lösung von Schuld, kurz als Sühnehandlung angewandt.“ Zur Sublimierung des banalsten Lustgewinns dienen dieselben Vokabeln wie zum Benennen des Todes am Kreuz oder zur Ablösung der Blutrache. Dem Unvergleichlichen wird seine Unverwechselbarkeit durch [Usurpation](#) der einzig dafür geeigneten Wörter genommen. So zeigen sich chemische Industrie und Atomwirtschaft heute nur noch im Dienste des Umweltschutzes tätig. Hier findet Wertzertrümmerung durch Wortenteignung statt.

Der ungeschminkte Widerspruch zwischen tiefem Lebensekel – „Schauder ohne Ende, wo Leben ist“ – und wider alle Vernunft postuliertem Idealismus – „Die schlechte Wirklichkeit wird vor der guten Wirklichkeit weichen“ –: Zehn Akte von Ernst Barlach, *Die Gute Zeit*.

(Helmar Harald Fischer, Vorwort, in: Ernst Barlach, Dramen. *Die Gute Zeit*. Mit 13 Zeichnungen von Ernst Barlach. Herausgegeben und mit einem Vorwort von Helmar Harald Fischer, München: Piper 1987, S. 7-12.)

Hannelore Dudek 1995

In diesem Drama spiegelt die Sprache das Verhältnis der Gestalten zur Zeit, wo verschiedene Welten, die der 20er Jahre unseres Jahrhunderts und die archaische, aufeinandertreffen.

Die Sprache der Angehörigen eines Hirtenstammes, Nachfahren eines alten Königsgeschlechtes aus homerischen Zeiten, erinnert an biblisches Schriftdeutsch. Auch Celestine, die zentrale Person des Stückes, spricht eine eigene Sprache.

Das Drama spielt am südlichen Strand, wo es Bars und Tanzcafes gibt. Dahinter beginnt das Bergland der Hirten.

Am Strand befindet sich auch der Club der Institution A.V., der Allgemeinen Versicherung, die der Generaldirektor Atlas leitet. Hier hat man schön und reich zu sein. Die Institution sorgt – gegen entsprechendes Entgelt – für die Abwehr jeglicher Unbilden der Zeit, Schwangerschaft eingeschlossen.

In diesen Club gelangt der Hirte Syros, der heimliche König der alten Insel. Atlas würde ihn gern als Exempel, als lebendes Inventar, seinen Gästen zeigen. Er will ihn dafür bezahlen.

Die Menschen im Club sind zu einem normalen Leben nicht mehr fähig. Ihre Gespräche handeln von den zwölf Geboten ihrer Vereinigung oder vom Wunsch, Atlas zum Erlöser zu ernennen. Sibylle möchte sich ein besonderes Erlebnis durch ihre geplante Vergewaltigung verschaffen.

Doch treffen hier auch Celestine und Syros aufeinander, Celestine, schwanger von ihrem kranken Mann und wissend, daß auch das Kind, der Erbprinz, von dieser Krankheit gezeichnet sein wird, und Syros, der über gute und böse Zeit spricht. Er glaubt, die gute Zeit hier gefunden zu haben.

Im Gespräch mit Korniloff, dem Abgesandten des Fürsten, wird klar, daß Celestine zu ihrem Mann zurückzukehren hat. Doch sie will nicht in die für sie böse Zeit zurück. Sie findet in Ambrosia eine Gefährtin, die verhindern soll, daß sie sich etwas antut, da die Geburt des kranken Kindes aus Staatsgründen erwünscht ist. Ambrosia weiß den Selbstmord von Celestine zu verhindern.

Syros muß die Wünsche seiner Söhne Idaos und Kastros gegeneinander abwägen, die einzigen, die er leben ließ. Schon immer hat dieses Hirtenvolk die Anzahl seiner Nachkommen durch Kindesmord verringert. Idaos wünscht deshalb, daß Syros auch seinem Enkel, Idaos Sohn, den Tod gibt. Kastros dagegen fordert, daß Syros sein Leben für das seines Enkels Vaphio, Kastros Sohn, hergeben soll. Die Männer eines anderen Stammes fordern Vaphios oder eines anderen Tod am Kreuz, als Sühne für den erschlagenen Amyklai, einen Sohn ihres Volkes. Syros entscheidet sich gegen den Kreuzestod.

Celestine dagegen trifft die Entscheidung für das Kreuz.

Sibylle erzählt von einem Erlebnis, das sie im Bergwald erschreckt hat. Sie traf dort auf einen Wolf und einen weinenden Säugling, den Sohn Idaos. Sibylle fürchtet um ihr Leben, ihre gute Zeit.

Das Zusammentreffen mit dem Mann, der das Kreuz auf den Opferplatz für Vaphio heraufschleppte, und der Wunsch Vaphios weiterzuleben, bestimmen den Entschluß Celestines für den eigenen Opfertod.

(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. 19-21.)

Stimmen der Kritik

Fritz Engel 1929

Ernst Barlach ist für Berlin niemals ein Erfolg gewesen; Grund genug, ihn nach einigen Versuchen auf die Totenliste zu setzen. In Berlin kann einer nur durch Serie bekannt werden, wenn nicht durch einen katastrophalen Durchfall, der alle Augen auf ihn lenkt. Barlach aber, der unbestrittene Meister in Holz, ist und bleibt bei aller Umstrittenheit in Manuskriptpapier eine Erscheinung, von der man später mit hundert Vorbehalten dennoch sprechen wird, später, wenn die Nichts-als-Zeitgenossen, die aus Reportage – Reportage machen, längst den Weg aller Makulatur gegangen sind. Er ist nicht Dramatiker, auch diesmal nicht, er dichtet „falsch“, aber es ist doch eine Besessenheit in ihm, eine Weihe des Abgesonderten, des Persönlichen, des Einmaligen. Man fühlt, wie die Zeit flutartig in sein Innerstes eingebrochen ist, wie sie dort Blasen wirft, wie sie ihn mit Fragen aufwirbelt. Fragen um Letztes, auf die jede Antwort immer nur wieder Frage ist, und die eine geschlossene dramatische Form nicht zulassen. Er hat kein philosophisches System, er ist mehr Grübler als Denker, und die Antwort, die er seinem Fragen findet, hat oft mehr Klang als Inhalt. Das alles wissen wir, und weil doch von diesem Mann ein seelischer Reiz ausgeht, weil die Einheit dieses Künstlerwesens eine Ruhe darstellt in der zerklüfteten Unruhe, die unser Alltag ist, fahren wir doch ins Tal der Weißen Elster, zu dem kleinen gepflegten Theater in der Stadt der Wollwaren und sonstiger nützlicher Dinge. Wir fahren – hoffend, daß Ernst Barlach endlich „gelernt“ habe, Stücke zu schreiben. Wir fahren – sorgend, daß er es niemals lernen werde. Die Sorge wird bestätigt, die Hoffnung wird es nicht, daran läßt sich nicht rütteln. Der Mann bleibt uns nahe, sein Werk bleibt fern. Den Sucher finden und ehren wir von neuem; nicht das, was er suchend gestaltet. ...

(Fritz Engel, Ernst Barlach: „Die gute Zeit“. Uraufführung am Reussischen Theater Gera 28. November 1929, in: Elmar Jansen (Hg.), Ernst Barlach: Werk und Wirkung. Berichte, Gespräche und Erinnerungen, Berlin: Union 1972, S. 159-163.)

Hinweise für den Unterricht

Existenzielle Themen

[Verantwortung](#), [Vergnügen](#), [Reichtum](#), [Schönheit](#), [Leid](#), Stellvertretung, [Leben ohne Kinder](#), [Erbkrankheit](#), [Abtreibung](#), [Ego-Gesellschaft](#), Opferrolle der Frau

Literatur zu den Themen des Dramas

Beck-Gernsheim, Elisabeth, Die Kinderfrage. Frauen zwischen Kinderwunsch und Abhängigkeit, München: C. H. Beck 1997.

Birg, Herwig, Auswirkungen der demographischen Alterung und der Bevölkerungsschrumpfung auf Wirtschaft, Staat und Gesellschaft, Münster/Hamburg: Lit 2005.

Gestrich, Christof, Christentum und Stellvertretung, Tübingen: Mohr Siebeck 2001.

Gestrich, Christof, Theologie der Stellvertretung – kurz gefasst. Vervielfältigung des Autors zur Unterstützung seiner Lehrtätigkeit, Berlin 2001 (überarbeitet 2002/2003).

[Jonas, Hans, Das Prinzip Verantwortung](#). Versuch einer Ethik für die technologische Zivilisation, Frankfurt: Suhrkamp 1984.

Kaufmann, Franz-Xaver, Schrumpfende Gesellschaft, Frankfurt: Suhrkamp 2005.

Kofler, Birgit, Kinderlos, na und? Kein Baby an Board, München: Orac 2006.

Seul, Shirley, Goodbye, Baby. Glücklich ohne Kinder, München: Frauenoffensive 2003.

Kritische Einsichten zur Guten Zeit

Engel, Fritz, Ernst Barlach: „Die gute Zeit“. Uraufführung am Reussischen Theater Gera 28. November 1929, in: Elmar Jansen (Hg.), Ernst Barlach: Werk und Wirkung. Berichte, Gespräche und Erinnerungen, Berlin: Union 1972, S. 159-163. ([Auszug](#))

Literatur zur Behandlung von Dramen im Deutschunterricht

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

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

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

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