

Hefte aus Burgscheidungen

Peter Tille

Ernst Barlach

Eine Skizze seines Lebens und Schaffens



251

Herausgegeben vom Sekretariat des Hauptvorstandes
der Christlich-Demokratischen Union Deutschlands

Peter Tille

Ernst Barlach

Eine Skizze seines Lebens und Schaffens

1988

Herausgegeben vom Sekretariat des Hauptvorstandes
der Christlich-Demokratischen Union Deutschlands

ISSN 0440 – 5862
ISBN 3-372-00155-9

1. Auflage · Heft 251 · 1988
Ag-Nr. 224/46/88
702 627 5
00050

Peter Tille, im Bezirk Neubrandenburg zu Hause, ist als Publizist und Schriftsteller für Rundfunk, Presse und Verlage tätig. Ernst Barlachs Leben und Werk hat ihn bereits in einem Feature beschäftigt.

Der „Wanderer im Wind“ ist ein Barlach. Das sagen wir eher als: ein Werk von Barlach. So sehr stimmen Schöpfer und Geschaffenes überein. Barlachs erkennt man ebenso sicher wie Gedichte von Brecht. Das Unverwechselbare, auch Unnachahmbare Barlach'scher Gestalten macht sie uns gegenwärtig. Als Ernst Barlach vor fünfzig Jahren, am 24. Oktober 1938, starb, waren 381 Barlachs als „artfremd“ und „entartet“ aus Kirchen und Museen entfernt worden. „Die Nachwelt wird noch viel zurechtzurücken haben“, schrieb damals Karl Scheffler. Wir sind diese Nachwelt, wir rücken zurecht. Dazu gehört auch, sich mit einigen Linien aus Barlachs Leben und Schaffen vertraut zu machen.

Kindheit und Jugend

Ernst Heinrich Barlach wird am 2. Januar 1870 in Wedel (Holstein) geboren. Sein Vater ist Landarzt, ein gütiger und geistig hochstrebender Mann. Schon den Sechsjährigen läßt er „zur Teilnahme an der Praxis“ zu und nimmt ihn auf dem Fuhrwerk mit. „Ich kam zu großen und kleinen Leuten, zu Bauern und Herren, sah Menschen und Dinge unter niedrigen und stattlichen Dächern und lernte – Geduld.“

Überhaupt ist Barlachs Kindheit voll prägender Erlebnisse. Die Mutter mit ihrem gesegneten Gedächtnis erzählt den vier Jungen „bittere und heitere Stücke“, und abends, wenn sie ihr „Gebet getan hatten, wohl zugedeckt und für die Nacht besorgt waren, dann ging es los. Es wurde erzählt, natürlich aus freier Faust heraus und sonder Zensur.“ Geschichten vom Lehrer „Kuhgesicht“ etwa (ein Name wie aus dem „Seespeck“), dessen „markanten Bartwuchs“ Ernst wohl hundertmal an die Wände des Gymnasiums schmiert. So früh regt sich seine Doppelbegabung.

„Ein bißchen Zeichnen oder Malen oder Schreiben mehr oder weniger fiel in der Familie nicht auf.“ Der Vater zeichnet. „Tante Friede schöpfte aus dem Vollen der Farbe und schonte auch die Leinwand nicht.“ Der Vetter Friedrich wird Maler.

Ernst bewahrt Buchenscheite vor dem Feuer und verhilft ihnen „mit zufriedenerm Getue zur Form eines Tieres oder Blattes“. Gern besucht er die gegenüberliegende Werkstatt des Steinmetzen B u s c h. „Es waren friedlich belebte und mit leiser Inbrunst gefüllte Stunden.“ Doch früh schon regt sich die „Qual, weil ich die Beschaffenheit dessen nicht erkannte, was ich zustande brachte.“ „Mit schmerzlicher Neugier“ blickt er sich im Spiegel an.

Zweimal zieht die Familie um, 1872 nach Schönberg, 1877 nach Ratzeburg. Ein Gewinn an Welt. So, „beim Streifen durchs Fuchsholz“, erlebt Ernst „die erste von ähnlichen Überwältigungen“; urplötzlich offenbart sich ihm „ein Westenstil des Waldes“, „wie das Zwinkern eines wohlbekanntes Auges durch den Spalt des maigrünen Buchenblätterhimmels.“ Weitab vom Schul- und Familiendasein erlebt er Augenblicke „voll Zeitlosigkeit“, in die er lebhaft zurückkehren kann.

Früh schon, als er erst vierzehn ist, verliert Ernst den Vater. Vormund wird der Onkel, Heinrich Barlach, ein Rechtsanwalt, der auch in Ratzeburg wohnt. Doch die Mutter kehrt mit ihren vier Söhnen nach Schönberg zurück.

Hier lernt der Siebzehnjährige Friedrich Düsel kennen, „einem jungen Goethe gleich, uns alle mühelos überstrahlend“. Der nur um ein Jahr Ältere mit „– wie viele meinten – allzu gewagter Betonung seiner Persönlichkeit“ zieht den eher verschlossenen Barlach „mit sicherem Griff an seine grüne Seite“. Nun sind wohl Kunst und Künftiges das alltägliche Thema.

„Dann wurde mir eine Tür geöffnet, und ein sanfter Schub ermunterte mich einzutreten.“ Ernst bekommt durch die Frau des Schuldirektors den Auftrag, für ein Brettspiel ein Dutzend Vögelchen zu kneten, einen Kiebitz aus einem Klümpchen Ton. „Halt, dachte ich, die Art Handlung tut gut.“

So, nach ein wenig Kampf mit Mutter und Vormund, geht er 1888 nach Hamburg.

Wanderjahre

Der Achtzehnjährige geht nach Hamburg in die Allgemeine Gewerbeschule am Steintor, vom Mangel an Talent so weit überzeugt, daß er sich vorsichtshalber nur als Zeichenlehrer einträgt. Und er scheint recht zu behalten. Beim ersten Blick auf sein Zeichenbrett rät ihm der Lehrer, nur gleich seine Mühe einzustellen.

„Faltenwürfe à la Cornelius“ muß er üben, „Arme und Beine à la Genelli“, und nirgends ein förderndes Beispiel. Er liest viel, umsonst. Das Große, Besondere, nach dem er sich sehnt, findet er nicht im Aktsaal, dort kriegt er nichts „als ausgezogene Männkens und entfederte Gänselein“ zustande. Er findet es, hier schon und bis in die letzten Güstrower Jahre, auf der Straße, von der er sich, wie er später sagen wird, seinen „ganzen Krempel“ holt. Erfüllt vom „pa-

nischen Schrecken vor einem so beschaffenen Dasein“, greift er „hastig und unermüdlich bis zur Abstumpfung in die rechte Tasche zum Bleistift und mit dem gleichen Takt in die linke zum Bùchlein“. Bis ins Pferdeschlachthaus wagt er sich vor, um „nach den reichlich ausgesäten Köpfen mit Inbrunst zu zeichnen“.

„Nach Bauer“ rieche er, sagt sein Studienfreund Karl Gabers, während in Barlach die Vorstellung aufkeimt, „daß man sich für ein Einziges und Wichtiges bestimmen müsse.“

Da kommt der Dresdner Bildhauer Richard Thiele als Lehrer nach Hamburg und sammelt eine Abendklasse um sich. Auch Barlach bekommt „ä Haifchen“, wie Thiele sagt, Ton zwischen die Finger, „und als ich daran gerochen hatte, ging ich los wie ein Gaul, der die Trompete hört!“

„Mitbestimmend war vielleicht der wunderliche Umstand, daß meine Mutter bei einer besonderen Gelegenheit mit seltener Überzeugung gegen mich geäußert hatte: ‚Du hast keinen Farbensinn!‘“

„Genrebildhauer“ nennt man ihn, weil er anfängt, „die auf der Straße errafften Alltäglichkeiten für knetbar und plastisch darstellbar zu halten“; „unsäglich verschämte Keimversuche“, aber „auf keinem andern als dem eigenen Grund.“

„Nun kann mir aber die Plastik nicht ganz genügen“, schreibt er 1889 an Friedrich Düsel, „deshalb zeichne ich, und weil mir auch das nicht ganz genügt, schreibe ich.“

Auch Hamburg genügt ihm nicht mehr. Er geht mit Gabers, dem Freund, nach Dresden an die Königliche Akademie der bildenden Künste. Dort ist er ab 1892 Meisterschüler bei Bildhauer Professor Robert Dietz, der „die Kulturen seiner Schüler nach den verzagtesten Keimen von Eigenart“ durchforscht. Die Skizzenhefte, die Straßen- und Kneipenbilder, finden „manches väterlich ermunternde Wort“.

Mutter Barlach, die abwechselnd ihre Söhne bemuttert, zieht mit nach Dresden, doch sie vertragen sich schlecht.

Als Karl Gabers ein Paris-Stipendium bekommt, fährt Ernst Barlach, inzwischen fünfundzwanzig, mit. „Die Natur ist überall gleich groß“, schreibt er an Friedrich Düsel, „ob ich von den Franzosen lerne, sie anders zu sehen? Das ist's, was mich aufregt.“

„Eiffelturm vorn, Eiffelturm zur Seite, Eiffelturm hinten“, das imponiert ihm kaum. Aber dann: „Konkordienplatz. Da wird's lebendig, da fangen die Augen an zu fiebern, und man sieht alles auf ein Mal. In einer Sekunde tausend unendliche Schönheiten. Ein Omnibus kommt im Abenddämmer herangestampft, dreipferdig und vierrädig.“

1896 unterbricht er, sich selbst „gründlich gleichgeblieben“, den Parisaufenthalt, um eine Zeitlang bei der Mutter zu sein, die jetzt in Friedrichroda lebt. Hier findet er, was er in Paris vergeblich gesucht hat, die andere Sicht: „Da sah ich, als ich in Friedrichroda einen Jäger zeichnete, plötzlich die einfache Form. Wo ich früher zehn Linien gebraucht hatte, brauchte ich plötzlich nur drei. Es war wie ein Ruck...“

Nach einem zweiten, kürzeren Paris-Aufenthalt schließt Barlach 1898 das Dresdner Studium ab mit der Plastik „Die Krautpflückerin“. Das ist unerhört in einer Zeit, deren Plastik sich in germanischen oder antiken Sagen- und Idealfiguren repräsentiert. Im gleichen Jahr beginnt Käthe Kollwitz ihren Zyklus „Ein Weberaufstand“, angeregt durch „Die Weber“ von Gerhart Hauptmann. „Rinnsteinkunst“ nennt Kaiser Wilhelm II. diese ganze ihm verhaßte Richtung.

Barlach hat sich an Gabers gekettet, ist fast dessen Gehilfe. Gemeinsam bekommen sie in einer Ausschreibung um die Gestaltung des Hamburger Rathausmarktes den Ersten Preis. Ernst geht mit der Mutter in den Ratskeller, tafelt groß und hat einen guten Schlaf. Die „plastische Maßlosigkeit“, ein Tribut an die offizielle Kunst des Kaiserreiches, könnte seine Zukunft sichern. Zum Glück hat er Pech. Trotz Preis wird die Ausführung einem anerkannten Künstler anvertraut. Gabers kommt nie darüber hinweg, Barlach ist frei, frei von Gabers, auch von Geld. Er übt sich in „Federfuchserien“, die nichts für Salonspalten sind, wird mit der „Hexe Einsamkeit“ vertraut und arbeitet am Stil, also an sich: „Zaghaft genug fing ich an wegzulassen, was zur Stärkung einer unklar gewußten und gewollten Wirkung nicht beitragen konnte, war nicht mehr schlechthin Dulder und Diener des sichtbaren Seins.“

Die Jahrhundertwende verbringt Barlach in Berlin, ein Hinterhofkünstler unweit des Kreuzbergs. Er nimmt sich wieder die „Rübensammlerin“ vor, eine „Junge Mutter“ soll Gestalt bekommen, „eine Kunst“, wie Karl Scheffler, ein führender Berliner Kunstkritiker jener Zeit, schreibt, „die tanzen möchte und noch nicht gehen kann.“ Das meiste davon ist verschollen, wahrscheinlich hat er es selbst zerstört.

Wenigstens da ist er im Lot, der inneren Not entspricht seine Bedürfnislosigkeit. Der Außenseiter nimmt nicht am bürgerlichen Kunstleben teil. Aufträge zu erschnappen, das ist nicht seine Art.

Der Umzug 1901 nach Wedel, in die Geburtsstadt, ist so auch eine Flucht. Er arbeitet in einem alten Laden, an der Fensterscheibe drücken Kinder sich die Nasen platt. „He malt!“ Und er töpfert auch für den Kunsthändler Richard Mutz in Altona: Plaketten, Wandbrunnen, Gefäße. Das ist noch nicht

der Barlach, den wir kennen. Doch er spürt seine Fähigkeit wachsen. Zugleich ist er mittellos, „von August 1903 bis März 1904 noch keinen Pfennig gesehen“, und erschläft. Er geht ein knappes Jahr als Lehrer einer keramischen Fachschule in den Westerwald. Es ödet ihn an.

Zurück nach Berlin, wo Richard Mutz in seinem neueröffneten Kunstsalon zu Keramiken auch Zeichnungen Barlachs ausgestellt hat. Er will ins Geschäft kommen, nimmt Aufträge an. Der Entwurf einer Medaille auf die Einweihung des Hamburger Hauptbahnhofes wird abgelehnt. In Bronze geprägt wird eine Medaille auf die Einweihung des Hamburger Bismarck-Denkmal. Auf der Rückseite tragen nackte Karyatiden das Denkmal. Grotesk.

Da bekommt er mit einem Modell, der Näherin Rosa Schwab, einen Sohn, Nikolaus (Klaus), den er sich in einem erbitterten Rechtsstreit erkämpft. Als das gelingt, fehlt ihm natürlich jede Erfahrung. Auf dem rechten Arm das Kind, in der linken Hand eine Petroleumlampe, so geht er durch Berlin. Fehlte bloß noch, daß die Lampe brennt, das Gleichnis wäre perfekt.

Mit einer Bronze, zwei sitzende, einander zugewandte Frauen, schließt Barlach die Versuche seiner Frühzeit ab. „Die Vertriebenen“ kommen 1906 in die Große Berliner Kunstausstellung. Barlach geht hin. Das ist sein schwarzer Freitag. „Meine Arbeit als kläglichen Mißerfolg erkannt.“ Am liebsten wäre er morgens um zehn schon wieder ins Bett geflohen.

Doch es kommt anders. Die Wanderjahre schließen mit der Reise nach Rußland ab. Das ist die Wendung zu sich selbst.

Reise nach Rußland

Aus Amerika und amerikamüde kommt Bruder Nikolaus, er will den Hochsommer 1906 beim Bruder Hans verbringen, der seit 1893 in Rußland als Heizungsingenieur arbeitet. Es braucht keine große Kunst, Ernst zur Mitreise zu bewegen.

Barlach kennt sich, die Überwältigung im Fuchsholz, die plötzliche Offenbarung der einfachen Form in Friedrichroda – dieses Mal will er es nicht dem gütigen Zufall überlassen. Alle Fühler seiner Sinne streckt er aus. Im Zug, während Niko mit einem Dicken gegenüber um die Wette schnarcht, studiert er eine Augenbrauenlinie, „scharf unter der massiven Stirn, quer über den Nasenrücken“. Später, unter schonungsloser Sonne, ist es eine Erdwelle, „die nackt und braun mit der

Schwellung ihrer sanften Linien rechts und links an den Horizont zu stoßen scheint.“

„... alles, alles, alles sehen und verstehen.“ Kiew: „Viele Bettler und Kirchen.“ Viele Bettler und Beter gehören heute zur Gemeinschaft seiner Gestalten. „Die fröhlichste aber ist unstreitig ein Beinloser, zwar nur ein halber, aber robuster und jovialer Kerl, der zuweilen im Zustand völliger Betrunktheit und absoluter Seligkeit auf der Straße liegt.“ Das Mindere, Geminderte hat den Glanz des Wunderbaren. Das Geschaute wird ihm zum inneren Erlebnis. Hier findet er reale Gegenbilder seiner plastischen Idee.

Im Zug ihm gegenüber sitzt ein russisches Ehepaar. „So echt war mir noch nichts vorgekommen. Vor allem die Frau. Ich habe sie einfach auswendig gelernt.“ Wieder tanzt der Zeichnistift. Bauern und Bettler, Marktfrauen, Nonnen, Bettlerinnen, Burschen und Popen — das Leben überwältigt Barlach, und er beginnt, es zu beherrschen.

„Rußland“, wird er später schreiben, „gab mir seine Gestalten.“ Zum ersten Male decken sich ihm sichtbares Leben und inneres Gesicht. „Ich dachte: sieh, das ist außen wie innen.“ Das sprengt das eiserne Band des Ungenügens, das ihm den Atem geschnürt hatte. „Gebärde der Frömmigkeit und Ungebärde der Wut“, für alles gibt es einen Ausdruck. Er wagt ihn ohne Scheu.

Ähnlich wie bei Rilke ist Barlachs Rußlandreise ein werkprägendes Erlebnis. Die Rolle der Reise ist aber später maßlos übertrieben, ja mystifiziert worden, zuerst von Barlachs Verehrern, die oft Anbeter waren, dann von denen, die ihn verleumdete und sein Werk verdammt haben.

Außen wie innen

Ernst Barlach kehrt zurück. Berlin-Friedenau, das alte Stübchen. Er blättert in den Taschenbüchern, oft einfachen Groschenheften. Die Bettler und Bettlerinnen sind es, die zur Gestaltung drängen.

Augenblicke von Hochmut, etwas zu schaffen, „ganz bescheiden, aber für immer gültig“, weichen allzu schnell dem alten Zweifel: „Wird das nun auch endlich Plastik oder wieder Modellierarbeit?“

Noch 1906 entsteht die „Russische Bettlerin mit Schale“. Brecht notiert 1952 nach der Akademie-Ausstellung: „Eine mächtige Person mit hartem Selbstbewußtsein, von der kein Dank für milde Gaben zu erwarten ist.“ Brecht weist darauf hin, daß um diese Zeit Gorki schon die Wlassowa geschaffen

hat, die Kämpferin. Ihr steht die Bettlerin immerhin näher als etwa den Bildwerken zum Leipziger Völkerschlachtdenkmal, die zur gleichen Zeit entstehen. Doch solche Vergleiche bringen nichts, Barlach ist eben Barlach, einer, der „das Widrige, das Komische und (ich sage es dreist) das Göttliche zugleich“ sieht.

Daneben entsteht ein „Blinder russischer Bettler“, beides „Symbole für die menschliche Situation in ihrer Blöße zwischen Himmel und Erde.“ Die beiden von Richard Mutz gebrannten farbigen Terrakotten kommen 1907 in die Frühjahrsausstellung der Berliner Secession. Ihre „mit überlegener Vereinfachung arbeitende Psychologie“ (Karl Scheffler) erregt Aufsehen.

Vor Freude kaum beherrschen kann sich der Bildhauer August Gaul. Er gewinnt seinen Kunsthändler Paul Cassirer, wohl der bedeutendste Berlins und zugleich Verleger, für Barlach. Cassirer verpflichtet sich zu einem monatlichen Fixum von hundertfünfzig Mark und zum Vertrieb des noch zu Schaffenden. Das ist Barlachs Rettung.

Die Quellen fließen. Barlach schreibt ein „Russisches Tagebuch“, beginnt das Drama „Der tote Tag“, darin seinen Kampf um den Sohn, auch die Schuld der Kindesmutter gegenüber, ins Mythische überhöhend. Im „Simplicissimus“ erscheinen zeitkritische Zeichnungen, die einen Vergleich mit dessen Meister Th. Th. Heine nicht zu scheuen brauchen, und die Anerkennung kommt von Männern, deren Urteil er „nur zu gern als unzweifelhaft verlässlich“ ansieht.

Barlach rückt von der Modellierarbeit in Ton, von der Keramik ab und entdeckt für sich das Holz. Holz hat gelebt, kernfest ist es. Störrisch widersteht es oft, es weist der Hand die Richtung; seine Jahre, die Maserung, gehören zur entstehenden Gestalt.

Holz ist Barlachs Material. Im Holz findet und vollendet er seinen Stil. Mit den ersten Holzskulpturen entsteht auch die Sprache ihrer Gewänder, die weniger Kleidung sind als Rinde des Stammkerns (Rinden leiten Lebensäfte). Barlach'sche Gewänder sind nicht geringerer äußerer Ausdruck eines Innern als die Haltung seiner Figuren, als Hände und Gesicht.

Liegender Bauer. Steppenhirt. Sitzendes Weib. Wanderer im Wind. In seiner Wohnung sammelt Paul Cassirer die ersten Holzplastiken für die Ausstellung: Der Schwertzieher, Der Einsame, Sorgende Frau. Die Schauspielerin Tilla Durieux, Cassirers Frau, geht mit leisem Staunen immer wieder um ihre Zimmergenossen herum. Sie befühlt sie, legt den Kopf an ihre Brust, als ob sie ihr Herz schlagen hören wollte.

Mit Barlach geht es aufwärts. Für 1909 spricht ihm der Deut-

sche Künstlerbund den Villa-Romana-Preis zu. Das heißt ein Jahr Florenz. Ernst bringt Klaus nach Güstrow, wo die Mutter den Bruder Nikolaus bemuttert, der Landmaschinen repariert. Barlach beschnuppert die Stadt an der Nebel und mit den hölzernen Aposteln im Dom. Hier ließe sich schon leben. Was ist dagegen Berlin?

Ein Italienerlebnis wird das Jahr in Florenz nicht. Wie in Paris an R o d i n geht Barlach an den Zeugnissen der Renaissance vorbei. Zum Erlebnis wird ihm die Begegnung mit dem österreichischen Schriftsteller Theodor Däubler, an dem ihm gleichermaßen die Fülle des Geistes und des Fleisches imponiert. Der Dichter arbeitet am „Nordlicht“, dem gigantischen Weltanschauungspos, das Barlach nicht versteht, „aber mein Ohr ist ein Schafskopf“. Wichtiger ist, Däubler schenkt Barlach seine Gestalt, die in die Plastik und Prosa eingeht.

Von Florenz bringt Barlach die zwei „Sterndeuter“ mit, den ersten stehend, und den Sterndeuter II, in italienischem Nußbaum, ein „bärtiger Mann in losem, weitem Gewande, auf einem nach vorn leicht abgeschrägten Sockel sitzend, die Ellenbogen auf die angezogenen Knie gestützt, das Kinn in den Händen, mit zurückgelegtem Kopfe nach oben blickend“ (Schult).

Güstrow

1910 zieht Barlach nach Güstrow in einen gemeinsamen Haushalt mit Mutter, Bruder und Sohn. Wie C e z a n n e nach Aix, v a n G o g h nach Arles, G a u g u i n auf Südsee-Inseln und M u n c h von Paris zu den Fjorden, flieht er die Großstadt. Stets etwas scheu geht er durch Güstrows Straßen. Hier ist alles etwas rückständig, doch von gesunder Primitivität. „Das Landleben“, schreibt er an seinen Verleger R e i n h a r d P i p e r, „gibt dem Geringsten eine aristokratische Form.“ Er sieht in den Leuten die vom Schicksal Erschütterten, Selbstvergessenen. Wieviel mögliche Plastiken und plastische Möglichkeiten!

Wieder sitzt im Zug ihm ein mächtiger Leib gegenüber. Ihre Knie berühren sich. An Zeichen nicht zu denken. Wieder, wie hinter Charkow damals, nimmt er ihn solange aufs Korn, bis er ihn auswendig weiß. Er wird der „Spaziergänger“ sein.

Gute Jahre sind das. Barlach bekommt eine Werkstatt („Atelier? Bin ich ein Fotograf?“), einen ehemaligen Pferdestall in der Schützenstraße, da, wo der grüne Baumkopf zwischen den Häusern hervordringt. Maurermeister P i e r s t o r f f steht Mo-

dell für den „Ekstatiker“. Baumeister W i l l i F e i n e besorgt Eichenholz aus Abbrüchen. Da steht sie nun, eine alte Mühlenwelle, grau und mannshoch, und Meister Barlach macht einen Moses daraus.

Der Tag beginnt mit dünnem Kaffee. Zeitungen, und noch einen, bis ihn die Arbeitswut packt. Eine „Alte am Stock“ wird skizziert, oder gleich zu den Hölzern. Da darf ihn keiner stören. Doch, einer: Däubler kommt, Kopf in den Nacken, Kirchen anschauen. Da ist ihm, als schwebe sie, Däublers mächtige Leiblichkeit, fünfzehn Jahre vor dem Güstrower Ehrenmal.

Holz ist geduldig, Barlach nicht. Die Gestalten bedrängen ihn, wollen erschaffen sein, Frau Eixner mit Fischmund, Grete Urkröte, Lehrer Pessim, Frau Gelb. Und Seespeck, einen Namen von einem abgedankten Firmenschild. Wenn die Erde sich genug gedreht hat, legt Barlach die noch warmen Eisen fort, greift zum Quartheft mit Wachstumdeckeln und läßt sie im „Seespeck“-Roman handeln und wandeln, einschließlich Däubler, der hat mitten im Gesicht einen Stern.

Auch das Kläuschen bedrängelt ihn. Barlach mit seiner krausen und grausen Phantasie verzaubert dem Jungen die Welt. Sie finden einen Angelstaken, den man auch als Spieß ansehen kann. Zwei der sieben Schwaben sind sie. Klaus' Hosen, wenn sie ausgezogen sind, sehen so recht zufrieden aus, und Keuchhustenanfalle machen das Kind zum „Puster“ und „Pappelpastor“.

Keine Frage, seit er den Jungen hat, geht es mit ihm voran. In Berlin wird die Freie Secession gebildet und Barlach, mit Beckmann, Lehmannbrück, Slevogt, Zille in den Vorstand gewählt. „Die Verlassenen“ kommen in ihre 1. Ausstellung, und ein „Wanderndes Paar“.

Es ist das Jahr 1914.

Fieberkurve

Unglaublich heute, Barlach im Kriegsfielbertaumel. Güstrower Tagebuch, 3. August: „Wie eine Erlösung“ ist ihm die Kriegserklärung. „Die Menschen müssen an etwas Allgemeines, Großes denken und ihren persönlichen Kram hintanzusetzen.“ Zwar, er sieht auch schon „das andere, die einfachen Frauen, ihre Zukunft: sie irren über die Felder und stehlen Rüben“, doch auch das wird ihn nicht hindern, durchfiebert zu sein wie von einer großen Verliebtheit.

„Brüssel besetzt“, jubelt er am 22. August. „Morgens nach dem Kaffee spazierte ich mit Kläuschen auf seinem Schulweg, da kleben schon bei Pape oder Piel die frischen Nachrichten,

die kleinen, herzsalbenden Blättchen.“ „Himmeldonnerwetter, wie die drauflosschlagen.“ (22. August). Drei Tage später. Jäh steigt das Fieber an: „Vor allem Lust zum Sterben, das ist ‚unsere‘ Königin der Waffen.“ Barlach schämt sich, noch da zu sein. „Was nützt der tapfere Zeigefinger, der keine Flinte abschießt, sondern Güstrower Tagebuch kritzelt? Die Beklemmung löst sich in Humor: „Zehn franz. Armeekorps – Armeechöre sagt Frl. Schröder – zwischen Reims und Verdun geschlagen.“

Vier Wochen hält ihn dieses Fieber von der Arbeit ab. Er gibt die Hoffnung nicht auf, seiner „bürgerlichen Jämmerlichkeit“ zu entkommen und „im höheren Dasein“ aufgehen zu dürfen, und schließt eine Versicherung ab auf sein Leben, zehntausend Reichsmark, „für alle Fälle“.

Er bekommt Post von einem Verwundeten, der ist „angefüllt mit Ekel bis zum Grauen“. Das hält ihn nicht davon ab, am nächsten Tag („schwellender Flügelschwung – Brest-Litowsk gefallen“) für die „Kriegszeit“ einen Hindenburg zu lithographieren, „mit Kanonen gestieft, von Feuer umloht und Dreschflegel sausen lassend.“

Da endlich kommt die Krisis. Barlach wird eingezogen zum Landsturm nach Sonderburg. Dezember 1915. Da steht er nun in Kälte und Schlamm, Finger am Abzug, „frierend und banckerott am eigenen Ich, angedonnert vom Feldweibel Kähler.“ Erst abends, vorm Ofen, kommt er zu sich, „wie Einer, der einen Abhang hinabgefallen ist und aus der Betäubung erwacht.“ Ein Drama regt sich in ihm, „etwa so: Die Toten sind nicht tot“, auch möchte er „die Köpfe von drei oder vier Sonderburger Landsturmsoldaten modellieren“. Er hat es ja dann auch getan, im Magdeburger Mal.

Gaul, Liebermann, Slevogt eisen ihn buchstäblich los durch eine Eingabe beim Kriegsminister.

Wie die überwältigende Mehrheit seiner Landsleute ist auch Barlach verführbar gewesen. Danach ist er immun. Aus dieser Immunität gegen nachträgliche Heroisierung des Grauens kommt die Brisanz seiner Kriegsehrenmale in Güstrow, Kiel und Magdeburg.

Schult

Noch vor der Kriegsfeberkurve setzt eine andere Linie ein, zag, doch dauerhaft, ohne Aufschwung und Stürze, eine Linie durch Barlachs Leben, vier Jahrzehnte darüber hinaus und verewigt im Werk: die Freundschaft Friedrich Schults.

Kurz vor den Sommerferien 1914 kommt Schult nach Gü-

strow, wo er bis 1945 Zeichenlehrer an der John-Brinckmann-Schule ist. Er hat ein Empfehlungsschreiben von einem Professor der Gewerbeschule Hamburg mit. Barlach fühlt sich bedrängt. Hart ist seine Sprache, ein Tonfall, der alle Zweifel ausschließt. Eckig sind seine Bewegungen. „Plötzliches Abbrechen des Gespräches“, notiert der fünfundzwanzigjährige Schult.

Erst Mitte September treffen sie sich wieder. Die Schule hat begonnen. Der Krieg hat begonnen. Der Jüngere ist voll Mitteilungsdrang, doch der Ältere winkt ab. „Es scheint, als ob er zu jung für mich ist.“ Gewiß, „kein mittelmäßiger Kopf“, doch diese „analysierende Jugend“! Unwirsch entdeckt Barlach im Partner auch den Widerpart.

Der „kleine Schmalhans“ scheut heftige Gespräche nicht, doch spielt er auch Barlach auf dem Klavier G l u c k vor, ein Stück Unterweltschor, während die Sonne auf den Teppich scheint. Eine Ahnung vom „unermesslichen Frieden“, Juni 1916, nach dem Sturz von Sonderburg. Sie wechseln Meinungen und Bücher. Nach „Quickborn“, J e a n P a u l, „Grüner Heinrich“ liest Barlach nun den L i T a i P e. Schult ist auch ein Gebender. Koreanische Minggräber. „Es ist“, sagt Barlach, „als ob dort meine wahre Heimat wäre.“ Schult schreibt es auf. „Gespräche mit Barlach“ sammelt er, kaum zwei Seiten pro Jahr. Ein Goldwäscher. 1917: „Zu jeder Kunst gehören zwei, einer, der sie macht, und einer, der sie braucht.“ Ohne Schult müßten wir auf dieses Wort verzichten.

Während Barlach im Jüngeren „biedermeierliche Gemütsfrommheit“ zu entdecken meint, „mit einem Schmelz kühler Beschaulichkeit“, hämmert Schult Verse, für die Barlach noch nicht zugänglich ist: „... bedecke dich, gebrauchte List, / die Mörder schweifen in den Gassen / Sie werfen Feuer, schüren Brand, / wo willst du deine Seide spinnen, / trink Wasser aus der hohlen Hand / und trabe wie ein Fuchs von hinnen.“ Nach bitteren Erfahrungen sind sie Barlach ein Halt. Er nimmt sie in den „Gestohlenen Mond“ auf, was ihm den irrtümlichen Ruf einbringt, er habe sich nun auch als großer Lyriker erwiesen.

1920 macht Barlach mehrere Masken des Einunddreißigjährigen, ein junges Antlitz, durch das der Totenschädel scheint. Doch Schult wird neunundachtzig, zum Segen für Barlachs Werk.

Dann nimmt das Ehepaar M a r g a und B e r n h a r d B ö h m e r Barlach in Beschlag und hütet ihn wie einen Augapfel. Die Begegnungen nehmen ab, sie leben, wie Schult später resümiert, „einsam nebeneinander her“.

In der Nazizeit gehört Friedrich Schult, wie der Lehrer P a u l

Schurek aus Hamburg, die Böhmers, die Kollwitz, der Maler Leo von König zur Solidargemeinschaft der Bedrängten. Barlach nimmt ihn als Held auf in den „Gestohlenen Mond“, der Zuflucht seiner letzten Lebenszeit. Dort finden wir ihn in Gesellschaft des Assessors Bostelmann: „Eine hohe und freie Stirn, ein starker Kinnbart, scharfe Nase und kleine Augen, die unter lastenden Lidern nicht eben gemütlich-zutraulich, sondern eher kühl abschätzend von der Welt nicht mehr oder weniger wahrzunehmen wünschen, als sie wert war...“

Schult hat Barlach nicht weniger prägnant porträtiert: „Barlach war mittelgroß, der Körper von leichtem Bau, mager, ohne Fettansatz. Die Augen groß, darunter Tränensäcke. Die Nase spitz. Gesichtsfarbe unfrisch. Kinnbart dürrig. Die Gangart die eines Wanderers, der nach Gewohnheit lange Strecken bewältigt, langschrittig, den Mantel über die linke Schulter geworfen, in der Rechten den Stock.“

1938 wird Barlach in Ratzeburg begraben. Schult steht zwischen den Gräbern, vor ihm sein Sohn, der mit beiden Händen ein schwarzes Kissen hält. Ebenso unbeholfen wie zärtlich-eifrig versucht Schult etwas anzuheften, die Friedensklasse des Ordens „Pour le mérite“.

Sofort beginnt er sich um den Nachlaß zu kümmern, gemeinsam zum Beispiel mit Barlachs Vetter Karl, Rechtsanwalt in Neumünster. 1945 verläßt er den Schuldienst, um die Verwaltung des Barlach-Nachlasses zu übernehmen. Er wird für die Barlach-Gesellschaft, für Ausstellungen, durch Vorträge und Veröffentlichungen, etwa „Barlach im Gespräch“, aktiv. Die Hauptarbeit, zwei Jahrzehnte, gilt der Erfassung des grafischen und des plastischen Werkes, gefördert durch die Akademie der Künste zu Berlin. Ein Koloß an Hingabe, der uns nicht den Blick auf Schults Lyrik verstellen darf, und besonders nicht auf seine kurze Prosa, die einfach und meisterhaft ist.

Vielfalt und Einheit

Die Güstrower halten nichts von Barlach. Wenn an dem was wäre, sagen sie, säße er nicht hier. Sein Ruhm blüht in Berlin. Wenn er nach Secessionsgeklapper mit Gaul und Zille kneipt, ist er ebenbürtig, wenn auch noch weithin unbekannt. Das soll sich ändern, schlagartig. Zehn Jahre hat Cassirer gesammelt, jetzt, 3. Dezember 1917, stellt er Barlach vor. Im Kunstsalon Cassirer findet die erste Gesamtausstellung statt. Es ist nicht mehr zu übersehen, Ernst Barlach ist ein Holzbildhauer vom Range **Tilman Riemenschneiders**.

Doch Cassirer bringt nun auch den Dichter an das Licht der

Welt. Freund Däubler, so schwer auf ein zerbrechliches Tischchen gestemmt, daß die Lasker-Schüler zu bangen beginnt, führt ein in Barlachs Nacht- und Nebel-Dramen: „... läßt er seine tragischen Gestalten scheitern, weil sie nicht durch ihr Schicksal hindurch den Weg zur inneren Freiheit finden, zu Gott.“ Danach Lesung aus dem „Toten Tag“.

Ein Ereignis, das gleichzeitige Premieren überstrahlt. Zu den Lobsingern des Dramas wird nach der Aufführung auch Thomas Mann gehören, der hier „das Stärkste und Eigentümlichste“ sieht, „was das jüngste Drama in Deutschland hervorgebracht hat“, übrigens mit deutlicher Spitze gegen den jungen Bert Brecht. Damals liegt der „Tote Tag“ schon seit sieben Jahren als ein Mappenwerk mit siebenundzwanzig Original-lithografien vor. Paul Cassirer hat es als X. Werk seiner Pan-Presse herausgebracht. Doch zweihundertzehn Exemplare, das ist noch sehr intern.

Jetzt, nach dem Krieg besonders, entfaltet sich Barlachs Werk. 1919 entsteht, in Eiche und fast zwei Meter hoch, das Relief „Die gemarterte Menschheit“, „Gehängte an einem um die Hände geschlungenen Strick, die gewinkelten Arme über dem nach links geneigten Haupt, die Füße mit einer Kugel beschwert.“

„Der arme Vetter“ kommt mit Lithographien heraus, und Barlach greift zum Schneidmesser. Die ersten Holzschnitte entstehen. Gesichte bedrängen ihn, deren Wucht der Stein-druck nicht mehr genügt. „Kindestod“: eine Frau, die den Leichnam ihres Kindes sanft mit schweren Steinen bedeckt, im Hintergrund der Glockenstuhl Parum bei Güstrow. Notiz, Ende Juli 1919, auf einem eigenhändigen Abzug auf Packpapier: „entstanden unter dem Druck der Not-Zeit im Kriege.“ Kindestod, Barmherziger Samariter, Die Vertriebenen – die Kollwitz ist erschüttert. Das ist ein Weg! Jetzt greift auch sie zum Schneidmesser; das Gedenkblatt für **Karl Liebknecht** entsteht.

Nun kommen Mappenwerke mit Holzschnitten heraus. 1920 „Die Wandlungen Gottes“, 1922 Barlachs Drama „Der Findling“, dann Goethes „Walpurgisnacht“ und Schillers „An die Freude“. Danach wieder Steinzeichnungen, 1924 zu Gedichten von Goethe, ein Unternehmen, an dem auch Liebermann und andere beteiligt sind, Bilder von gelöster Heiterkeit.

1928 schafft Barlach seinen letzten Holzschnitt, 1932 die letzte Lithografie. Die monumentalen Aufgaben – Gemeinschaft der Heiligen, Fries der Lauschenden, besonders jedoch die Mahn-male für die Opfer des Krieges – fordern ihn ganz.

Die Ausstellung bei Cassirer bringt Barlach mit einem Ruck nach vorn. Kaum ist der Krieg vorbei, werden ihm Lehrämter

angeboten in Berlin und Dresden. Barlach bleibt. Er läßt sich, mit Corinth, Kolbe, Lehbruck und Purrmann, in die Preußische Akademie der Künste aufnehmen. Dann reicht es aber. Als ihm die Rostocker Universität die Ehrendoktorwürde anträgt, lehnt er ab. Ihm, der sich völlig als Handwerker ansieht, ein akademischer Grad!

1920, Barlach ist fünfzig, da ertränkt sich seine Mutter im Schweriner See. Er holt sie heim, mit einem Leiterwagen. Später, beim Spaziergang an der Nebel, erzählt er es so: „Der Kutsher stieg auf und lehnte sich mit seinem breiten dicken Rücken so recht behaglich an den Sarg, er rückte sich so recht behaglich mehrmals zurecht, bis er am bequemsten saß, und steckte sich dann eine Zigarre in sein rotes Gesicht.“

So, wie er das Leben sieht, schreibt er es auf. Tragische Burlesken sind seine Dramen. Nach dem „Toten Tag“ kommt 1918 „Der arme Vetter“ auf die Bühne. Herbert Ihering, der junge Berliner Theaterkritiker, schreibt: „Sein Werk hat den Augenaufschlag eines aufgestörten Urmenschen, der in halb-wachen Träumen das göttliche Geheimnis der Seele ahnt.“

„Vier Wirtshaustische – ein Mikrokosmos“, schreibt „Weltbühnen“-Chefredakteur Siegfried Jacobsohn. Inmitten einer Horde saufender Spießer sitzt ein Liebespaar und schaut sich an. Die Trinker und Prostenden werden immer stiller und stiller und erstarren schließlich zu Wachsfiguren, nur die Liebenden sprechen noch und sind lebendig.

Barlachs Gestalten werden Lehm in der Hand der Regisseure. Als 1921 Leopold Jeßner „Die echten Sedemunds“ an dem von ihm geleiteten Preußischen Staatstheater inszenieren will, läßt Barlach ihn nach Güstrow kommen. Er führt ihn auf die Straße, von der er ja seinen „ganzen Krempel“ geholt hat. „Sehen Sie mal, das ist das Mädchen, das in meinem Stück im Rollstuhl fährt. Das ist der alte Sedemund, und hier! Hier spielt der zweite Akt.“ Bei der Friedhofsszene schwebt ihm der Gertraudenfriedhof vor, die alte gotische Kapelle im verwilderten Garten. Jeßner muß hin.

Dann fährt Barlach nach Berlin. Was ist der Friedhof dort? Ein schwarzer Strich vor gelbem Himmel und vier dicke schwarze Kreuze. „Geschrei und Monumental-Stilbums“ – das hat nichts mit ihm zu tun. Barlach ist verbittert, er legt sich mit der Durieux an. „Es waren unerfreuliche Stunden“, erinnert sie sich im Alter.

Mitten in seinen Groll bekommt er den Kleistpreis zugesprochen. Fritz Strich, Theaterkritiker in München und Vertrauensmann der Stiftung für 1924, begründet seine Entscheidung damit, daß er niemanden kenne, der so wie Ernst Barlach „aus eigener innerer Notwendigkeit zum tragischen Dichter

dieser Zeit wurde, in welchem sie sich, von Zufall und Willkür erlöst, so wesenhaft, so ewig spiegelt“.

Um diese Zeit werden Grafiken in Moskau, Saratow, Leningrad gezeigt, Thomas Mann schickt einen Theaterbrief über den „Toten Tag“ in die USA, und Barlach lernt das Ehepaar Böhmer kennen.

Es kommen noch der „Findling“ und „Der blaue Boll“ auf die Bühne, leidenschaftlich verteidigt, witzig verrissen und mit mäßigem Kassenerfolg. Barlachs Ruhm kommt immer mehr von seiner Plastik her. Als ihm 1930, zum sechzigsten Geburtstag, die Akademie eine Ausstellung bereitet, ist das Publikum groß, unsnobistisch, keinesfalls auf den Kreis der Kunstkenner beschränkt, jenen Torso einer Gesellschaft, im Gegenteil, und viel Jugend.

Das große Wort

„Predigen denn nicht alle seine Werke das Evangelium der Lebensbejahung?“ fragt Max Liebermann bei der Ausstellungseröffnung. „In der Trauer, in dem Schmerz, in der Verzweiflung führt er uns vor Augen: Ecce homo!“

Barlach, Enkel eines Pastors, ist leblang „unter der mir von den Eltern angewiesenen, gewohnt gewordenen Kirchenkuppel“ heimisch geblieben. Trotzdem wird ihm immer wieder die Gretchenfrage gestellt, und wie oft von sich selbst. Das beginnt schon beim Kind: „Den Marterweg eines Menschen, der sich unter Krämpfen durch die Stadt schleppte, begleitete ich, un- freiwillig und fast unwissentlich, von Station zu Station, vergessend, wo, wer, was ich sonst war, wenn nicht der Mann der Schmerzen selbst, vielleicht schwerer leidend, im Gefühl unbarmherziger als er – – –“ Ist Jesus von Nazareth der Mann der Schmerzen, mit dem sich der Knabe identifiziert? Es wird nicht ausgesprochen.

Barlach hat eine Scheu vor dem so großen Wort: „Wie kann man so was sagen: Gott? Man nimmt's in den Mund, dann ist es, als ob man ihn anspiee.“

Unwirsch ist er, wenn er festgelegt werden soll. 1918 geht es im Preußischen Kultusministerium um ein Kreuzifix für Soldatenfriedhöfe. Man gibt ihm zu bedenken, es wäre schließlich doch auch zu fragen, wie sich sein Christus mit dem Begriff seiner göttlichen Herkunft vertrage. „Ich antwortete: Ich habe noch keinen Gott gesehen!“

„Alle haben ihr bestes Blut von einem unsichtbaren Vater“, bekennt er ein Jahr später, und zur gleichen Zeit, doch zu einem anderen: „Wenn man Beziehungen zur Geisterwelt über-

haupt haben kann, dann müßte ich sie haben.“ Er benutzt ebenso häufig Bilder des Christentums wie zum Beispiel die Hexe, eine vor- und außerchristliche Gestalt. Beides sind ihm Embleme für die „menschliche Situation in ihrer Blöße zwischen Himmel und Erde“. Er läßt Gott Mensch werden („Die Wandlungen Gottes“) und entdeckt „das Göttliche“ in einer Bettlerin.

Was Barlach an der Kirche anzieht, ist weniger die Gemeinschaft der Heiligen und Heuchler, mehr, als große Gelegenheit für seine Plastik, der sakrale Raum. Als er diese Gelegenheit erhält, geht er schon auf die sechzig zu; er nutzt sie gründlich; es wird sein Alterswerk. Barlachs Religiosität hindert ihn daran, ein konfessionell begrenztes Bekenntnis abzulegen. Er hat Glück, in Domprediger Johannes Schwartzkopff, Bekennende Kirche, 1934 Mitangeklagter im Schweriner Pastorenprozeß, einem Mann zu begegnen, der in ihm keinen Abseiter sieht, sondern eine Chance für die Kirche gegen eine mögliche Verholzung.

Als ein Lübecker Kreis um den Museumsdirektor Carl Georg Heise Barlach anträgt, Fassadenfiguren für die Katharinenkirche zu schaffen, erwartet keiner Kirchenheilige, sondern – was Bettler, Sänger, Frau im Wind ja sind – „beispielhafte Gestalten der ringenden und leidenden Menschheit.“

Der Künstler predigt nicht, er muß „Gestalten aufstehen lassen aus dem geheimnisvollen Sein – Gestalten, die glaubwürdig sind und die von mir nicht mehr mitbekommen, als ich Macht genug habe, ihnen mitzugeben.“ Im Schaffen dauert die Schöpfung an, „das Gewordene ist die andere Gestalt des Schöpfers...“, der Augenblick ein verwandeltes Stück Ewigkeit.“

Man nennt seine Arbeiten kultisch und mystisch. Man nennt ihn einen Gottsucher. „Was ist das eigentlich? Ich würde es geradezu als Arroganz bezeichnen, wenn das ein anderer von sich behauptet.“ Warum läßt man ihn nicht einfach Künstler sein?

Etwas ganz anderes ist es, als zu später Stunde im Haus am Heidberg die Rede auf die letzten Dinge kommt, auf Gott. „Ich kann einen Gott nicht lieben“, sagt der Vetter Karl, „der so viel unendliches Leid grundsätzlich schafft und zuläßt.“ Da legt Ernst seine Rechte auf Karls Linke: „Du bist noch nicht ganz hindurch.“

Barlach ist der Gretchenfrage eher ausgewichen. Das ändert nichts daran, daß er im Raum der Kirche wirkt. Auch von dorther wird er angegriffen. Bezeichnenderweise am heftigsten von Leuten, die sich am weitesten vom Bekenntnis entfernt haben durch die unheilige Verbindung von Kreuz und Hakenkreuz.

Wenn sich jetzt jährlich am Tag der Abnahme des Ehrenmals im Güstrower Dom die Gemeinde um den Schwebenden versammelt, ist das auch ein Sühnezeichen.

Mahnende Male

Im April 1926 beschließt der Kirchgemeinderat des Güstrower Domes, an der Friedenseiche einen Findling aufzustellen als Kriegerehrenmal. Einsprüche kommen, unter anderem von Barlach: „Es widerstreitet allem künstlerischen Empfinden, wenn vor einer Kunstschöpfung wie dem hiesigen Dom ein Naturprodukt wie ein Findling aufgestellt wird.“ „Nun gut, sagt Schwartzkopff, wären Sie denn bereit?“ „Da muß einem mal etwas einfallen“, ist die lakonische Antwort.

Das ist sieben Jahre nach der „Gemordeten Menschheit“. Vor fünf gab es einen ersten kleinen Auftrag für Kiel, ein Relief. Unter der „Schmerzensmutter“, einer von sieben Schwertern bedrohten Frau, steht: „Min Hart blöt't vör Gram / Awers du gifst mi Kraft / 1914–1918“. Das Werk, von den braunen Bilderstürmern übersehen, wird im zweiten Krieg ein Opfer der Flammen.

Drei Monate später bittet Barlach Schwartzkopff ins Atelier. Stockend, beinahe widerwillig deutet er an: im niedrigen Gewölbe des Seitenschiffes eine schwebende Figur, ganz in sich geschlossen, ein Höchstes an Konzentration.

Das mußte einmal so kommen. „Im Traume fliege ich oft“, hat Barlach mehrfach bezeugt. Sein Gottvater schwebt, natürlich, doch ebenso natürlich schwebt sein Däubler. Aber Schweben in Bronze, das ist atemberaubend neu. Später, als Leute von Kirche und Kunstverwaltung das Modell begutachten, verläßt der Meister die Werkstatt. Das ist nicht nötig, man stimmt zu. Barlach schenkt das Werk der Domgemeinde, deren Mitglied er ist.

1927 schreibt Friedrich Schult in den Mecklenburgischen Monatsheften: „Die drohende Figur, in strenger und unbewegter Waage schwebend, gekettet an den Schlußstein des Gewölbes, ruht ungeheuer in sich selbst... aus einer höheren Welt beschworene Gestalt und über tausendfachem Opfer als ein trauerndes und großes Zeichen sichtbar aufgehangen.“

1928 folgt der „Geistkämpfer“ vor der Universitätskirche Kiel. Barlach verwendet, dem Geist des gotischen Bauwerks angepaßt, Gelbbronze, von Patina belebt. Fünfeinhalb Meter strebt er in die Höhe. Steil steht der schmale, sehnige Engelsingling mit dem senkrecht gehaltenen Schwert auf dem Tier. „Ein Raubtier mit gesträubter Mähne“, schreibt Schwartzkopff.

„Das Tier kann, solange es den Bezwinger auf sich hat, nicht wie es wohl möchte. Der Engel steht ganz leicht auf ihm.“

1929 das Magdeburger Mal: Sechs Gestalten in übernatürlicher Größe aus drei zusammengefügteten Eichenstämmen geschnitten. In der Mitte ein Jüngling, schlank, in gutem Glauben. Rechts ein einfacher, ganz junger Soldat, in seinen Mantel gehüllt; er blickt dumpf vor sich hin. Links ein Landsturmmann mit bitterem Gesicht. Die untere Reihe ist halb in die Erde versunken. In der Mitte – der Tod mit dem Stahlhelm. Links die Sorge, ihr Antlitz: ein Tuch. Rechts der Wahnsinn, das Entsetzen. Alle um ein Kreuz gedrängt, auf dem die Jahreszahlen des Krieges stehen. „Mein Teil ist getan: Was ich zu sagen hatte, ist von mir nicht anders zu leisten.“

Die Freie und Hansestadt Hamburg ist es, die ihr Ehrenmal in die Öffentlichkeit ihres Rathausplatzes stellt. Sie schreibt einen Wettbewerb aus. Barlach schlägt vor, hierher die Riesengestalt eines in die Knie gesunkenen Mannes zu setzen, der, im Begriff sich aufzurichten, die Ketten abstreift, die seine Hände auf dem Rücken fesseln: „Der Erschütterte“.

Die Jury entscheidet sich für eine einundzwanzig Meter hohe stelenartige Tafel mit der Aufschrift: „Vierzigttausend Söhne der Stadt ließen ihr Leben für Euch.“ Doch die Rückseite sollte nicht leer bleiben. Also doch Barlach? Fritz Schumacher, Hamburgs Stadtplaner, fährt nach Güstrow. Als er über die Ablehnung spricht, sieht er Barlachs Hände zittern. Bekommen beginnt er zu erläutern, welcher Anteil Barlach bei der neuen Lösung zugeordnet ist. Plötzlich steht Barlach auf, legt seine Hand auf Schumachers Arm: „Sie brauchen nichts weiter zu sagen – es ist wundervoll.“

Ein Relief soll es werden. Mutiges Zusammenraffen. Bald gibt es zwei Entwürfe. Ein Frau, die aus der Erstarrung erwachend mit beiden Händen das Tuch zurückschlägt, das bisher ihr Haupt verhüllte. Der andere Entwurf zeigt ein Kind, schutzsuchend an der Brust der Mutter, die es mit zarter Gebärde tröstet, während ihr Blick mit gefaßter Zuversicht in der Zukunft weilt. Er wird akzeptiert. Barlach entwickelt ihn über mehrere Varianten bis zu einem Zinkrelief, das dann vergrößert in Stein übertragen wird.

1932 entwirft Barlach für Stralsund eine Pietà. Sie kann nicht mehr ausgeführt werden. Die Anfeindungen sind schon zu stark.

Natürlich sind Barlachs Werke umstritten. „Kunstgewerbliche Platttheit“ wird seinen Plastiken nachgesagt, den Dramen „reiner Dilletantismus“. Das ist Kunstkritik. Doch früh schon, schon 1917, beginnt, was zwanzig Jahre später zum Vernichtungsfeldzug gegen siebzehntausend Werke „entarteter Kunst“ wird. Barlachs Plastiken werden als „Zuchtergebnis des Hässlichen“ diffamiert. „Niedere Volkstypen slawischer Rasse hält es fest in ihrer ganzen schweren, breitbrutalen, zu Boden ziehenden Art.“ Doch das ist noch eine vereinzelte Stimme. Wer hört sie schon?

Barlach arbeitet, findet im Haus am Heidberg einen „gepolsterten Winkel“, bald auch eine „schöne Gegenseitigkeit“ mit Marga Böhmer, die, selbst Bildhauerin, ihm das Magdeburger Mal bis auf die Feinarbeit „zurechthiebt“. Abends schreibt er unter einer Sammlung von Totenmasken, gegenüber ein Skelett. Ein Himmelbett erwartet ihn, an dessen Fußende eine kunstvolle Wiege steht.

Wärme hat er nötig, bald wird es kalt um ihn. Bei der Einweihung des Güstrower Males entfernen die Festgäste sich allzu schnell. Eine noch frostigere Ablehnung schlägt ihm in Kiel ins Gesicht.

Öffentlich, zum Politikum, wird die Ablehnung beim Magdeburger Mal. 1929 fordert eine Gruppierung um Domprediger Martin, das Werk aus dem Dom zu entfernen. „Offenbar ist meine Arbeit den Blickgewohnheiten der Leute zuwider“, sagt Barlach zu Schult. Doch darum geht es schon nicht mehr, hier regen sich Nationalismus und Rassismus. „Kleine, halbidiotisch dreinschauende Mixovariationen undefinierbarer Menschensorten mit Sowjethelmen“ nennt der Nazi-„Theoretiker“ Alfred Rosenberg Barlachs Gestalten. Auch der Magdeburger Museumsdirektor ist bereit, das Werk nach Rasse-Gesichtspunkten zu beurteilen. Seine Karriere durfte sicher sein.

Anders beim Zwickauer Museumsdirektor Hildebrand Gurlitt. Er muß am 1. April 1933 den Hut nehmen, weil er „Bolschewismus in der Art des Kultes mit dem Untermenschentum der Kollwitz, Zille, Barlach“ geduldet hat. Von der nazistischen Landesregierung Thüringen werden aus dem Weimarer Schloß-Museum „Werke einer Kunstrichtung“ entfernt, „die der Ära Gropius nahestehen“: Kandinski, Kokoschka, Barlach, Dix. „Dem unyerfälscht Deutschen Kunstwillen ist die Formung eines Barlach fremd.“

Doch so fest steht das Urteil noch nicht. Es gibt auch den

Versuch, Barlach rechtzeitig gleichzuschalten. „Völkischer Beobachter“, 24. Januar 1930: „Auf den ersten Blick manches nicht nordischem Geist entsprungen, sich dann aber doch als tief und wuchtigweisend, von deutscher Seele sprechend, dem Beschauer verrätend, daß da einer schwer mit sich und dem Stoff und dem rang, was er sagen wollte, sagen mußte, sicher viel Mystik dabei, aber eben deutsche Seele... Seine Kunst läßt ihn zu uns gehören, ob er das wahrhaben will oder nicht.“

Da ist Barlach sechzig. Max Liebermann eröffnet die Akademie-Ausstellung. Die Galerie Flechtheim stellt zwanzig Bronzen aus. Böhmer betreibt den Bau des Atelierhauses. Barlach bekommt den Auftrag, für das Musikzimmer von Tilla Durieux den „Fries der Lauschenden“ zu schaffen. Für die „Gemeinschaft der Heiligen“ wird der „Bettler auf Krücken“ in Klinker gebrannt. Man nimmt ihn auf mit Entrüstung.

1931: Hamburger Ehrenmal. Fünf Bronzen werden im New Yorker Museum of Modern Art gezeigt.

1932: Als Barlach an der Stralsunder Pietà arbeitet, fliegen schon Steine. SA und Hitlerjugend üben sich. Der Heidelberg liegt so schön ab von der Stadt, und Barlach ist ein gutes Objekt, dessen „Larvenwelt von Verderbtheit, Häßlichkeit und Rohheit durchaus nichts mit dem Kern des gesund gebliebenen Teiles unseres Volkes zu tun hat“.

Noch bringen die Nachrichten das Schlimmste nicht. Noch hängt der Engel im Dom. Noch steht in Kiel der Geistkämpfer, noch das Magdeburger Mal, von Schmähreden unterspült – wie lange noch?

Eine Pistole liegt auf dem Nachttisch. Doch Barlach ergreift auch, am 23. Januar 1933 im Rundfunk, das Wort, denn „erniedrigend ist beides, das Schweigen sowie die Erzwingung des Schweigens.“ Wer Ohren hat zu hören, weiß, wohin das zielt. „Wenn ein Künstler etwa nicht gestalten darf, weil die Verwirklichung seines glühendsten Wunsches von dem weltanschaulichen Katechismus der Entscheidungsinstanzen in weit und breitem Feld nicht zugelassen wird, muß das nebenbei erniedrigend heißen.“

Bald brennen die Fackeln. Bald kann Barlach morgens Drohbriefe von der Pforte pflücken. Im Februar bekommt er den Orden „Pour le mérite“, dessen Kanzler der Friedensklasse Max Planck ist. Heinrich Mann wird aus der Akademie ausgeschlossen, Käthe Kollwitz und Ricarda Huch gehen aus Protest. Der Magdeburger Domgemeinderat erreicht die Entfernung des Males. Dem Geistkämpfer wird das Schwert herabgebogen. Eine deutliche Sprache, deutlich wie die Worte des Nazi-Gauleiters von Mecklenburg: „Ich hätte mir Ihre Gestalten als Heldenjünglinge vorstellen können,

hart, muskulös, aufrecht, mit trotzigem Blick, und ich bin überzeugt, Ihr Werk wäre jubelnd begrüßt worden.“

„Statt römische Armgesten zu vollziehen“, schreibt Barlach, „ziehe ich den Hut ins Gesicht.“

Doch, der Himmel sei gelobt, es gibt Freunde. Sie kommen von weither, selbst aus der Schweiz, nicht ahnend, wie schwierig es ist, nach dem Haus des Künstlers zu fragen, dessen „liberalistisches Treiben“, wie es der Gauleiter in seiner „großen Rede“ schon vor einem Jahr gesagt hat, „unterbunden“ wurde. „Und ich hoffe, daß die letzten Spuren seiner schrecklichen Werke bald beseitigt werden.“ Niemand wagt mehr recht, von diesem Mann zu sprechen.

Barlach raucht eine Zigarette zur Hälfte, wirft sie weg, zündet eine neue an. „Sie wollen mich aus Mecklenburg hinaus treiben“, stößt er hervor, steht auf, geht hastig hin und her, vorbei an seinen Geschöpfen, die er liebt, auch wenn sie von der Welt so gehaßt sind.

Das Atelierhaus ist traumhaft schön geworden. Mein Gott, welch eine Fassade!

In dieser Zeit gelingt Barlachs ausgesprochen dramatischem Talent ein lyrisches Werk, der „Fries der Lauschenden“. Schlanke Holzsäulen nah beieinander, ineinander spielende Variationen in den Gebärden der Hände, der Stellung der Füße, im kargen Faltenwurf der Gewänder, und die Maserung, das gelebte Leben des Holzes, spielt mit. Die Heiterkeit des Werkes strahlt auf den Schöpfer zurück.

Nein nein, so ist nicht die Zeit. „Es muß noch etwas anderes hinein, ein härterer Ton gehört in diese Versammlung rosiger Gemüter.“ Zwei Monate später steht fast fertig auf dem Werkblock ein Blinder zwischen zwei Stöcken. Er trägt Barlachs Gesicht.

Während Barlach das Lauschen gestaltet, senkt sich Schweigen über sein Werk. Der Kollwitz gelingt es, im Keller der Nationalgalerie das Magdeburger Mal zu sehen: „Wenn man von einer Figur zur anderen sieht: dies Schweigen. Wenn Münder sonst zum Sprechen gemacht sind, hier sind sie so fest geschlossen, als ob sie nie gelacht haben. Aber die Mutter hat ein Tuch über den Kopf gezogen...“ Wie wahr, wie wirklich das ist!

Entzündung der inneren Herzhaut

Seit Monaten hat Barlach nicht mehr gearbeitet. „Von Woche zu Woche gab es Hetzsignale“, das lähmt. Wenn ein Freund kommt, blättert er Entwürfe durch, legt ein Blatt seitab. Das

müßte er auch noch machen, und wenn überhaupt, dann das: Die Zeichnung stellt einen bis auf die Knochen abgemagerten Mann dar mit einem ausgemergelten, eng angeschmiegenen Hund, aufs Äußerste vereinfacht, zur Säule gebannt.

Die Abende, bis in die Nächte hinein, gehören dem „Gestohlenen Mond“. „Dieser zweite Nichtroman“ (Paul Wiegler) beschwört das Städtchen – Café, Zollspeicher, Gassen, die wie auf Schleichwegen der Totenkarren passiert. Der Dichter verliert sich im Beiläufigen, da findet er sich auch.

An den Rand des Manuskriptes schreibt er seine Todesurteile: „20. April: Geistkämpfer abgerissen“. Ein Geschenk zu „Führers Geburtstag“. Es ist 1937, „das schlimme Jahr“.

Im Juni wird eine Ausstellung in der Berliner Galerie Buchholz geschlossen. Im Juli Aufforderung zum Austritt aus der Akademie. 22. Juli: „Die Kanonenschläge aus dem Süden haben mich arg angedonnert.“

Die Ausstellung „Entartete Kunst“. Säuberungskommissionen haben siebzehntausend Kunstwerke, darunter 381 Barlachs, beschlagnahmt. Ein halbes Tausend „artfremder Verfallsprodukte“ wird in München ausgestellt, von Barlach der Band „Zeichnungen“ (im März 1936 von der Bayrischen Politischen Polizei beschlagnahmt und „polizeilich vernichtet“) und die Bronze „Das Wiedersehen“ (Christus und Thomas), an der Anna von König, die Gattin des Malerfreundes, einen Kranz niederlegt, eine Geste, die zur „Kraft der Schwachen“ (Anna Seghers) gehört.

Barlach geht zugrunde. Dorfnazis werfen ihm die Fensterscheiben ein. Was zum Leben gebraucht wird, wird von weiter geholt. „Jetzt kommen sie uns näher“, flüstert Barlach.

Dem Schweriner Oberkirchenrat wird die „Kunstauffassung des Nationalsozialismus“ zur „geflissentlichen Kenntnisnahme“ gebracht, und „ergebenst wird ersucht“ zu prüfen, ob das Güstrower Ehrenmal nicht beseitigt werden solle. Es wird. Zeugen der „reibunglosen Abnahme“ sind ein Domprediger und ein Oberkirchenrat. Die Abnahme wird der Gemeinde mit 124 Reichsmark und 1 Pfennig in Rechnung gestellt.

In diesem schlimmen Jahr kommt Leo von König, um Barlach zu porträtieren. Fünf Ölbildnisse entstehen. Damit durchbricht er Barlachs Lethargie. Plötzlich entschließt Barlach sich, Königs Büste zu machen. Gebückt wie ein Panther vor dem Sprung tritt er von der Arbeit zurück, blickt König an; und, nach zwei drei hastigen Schritten, drückt er ein winziges Teilchen Ton an den Kopf. „Der zarte kranke Körper“, schreibt König, „war wieder ganz schwingende Kraft.“

„Das Jahr 1937“ entsteht, schlank, ganz in das Gewand gehüllt, gesammelt und ernst, und zwei Alte, die eine „besorgt

das Frieren wie eine Arbeit“ (Brecht), Knie angehockt bis über das Kinn, die andere lacht. „Auch die hätten die Goebbels und Rosenberg mit wenig Freude lachen sehen“, schreibt Brecht.

Das letzte Jahr bricht an, 1938. Barlach ist noch schwächlicher geworden, bleich. „Unter starkem Beifall“ wird in Hamburg das Ehrenmal als „eine Verächtlichmachung der deutschen Mutter“ bezeichnet. Die Entfernung kann nicht mehr lange dauern. „Wenn das geschehen, sind alle meine größeren Arbeiten abgetan und von dieser Zeit ausgetilgt.“ Das ist Barlachs wirklicher Tod, der Rest ist medizinisches Nachspiel.

Güstrow ist ihm fremd geworden. „Ich gehe. Wohin aber?“ Marga Böhmer ist bereit, mit ins Ungewisse zu gehen. „Ohne diese Hilfe würde ich vermutlich einen noch kürzeren Weg dahin zu finden wissen.“

Da, völlig überraschend, kommt noch ein Auftrag für ein Taufbecken in Hamm. Vierzehn Gipsentwürfe entstehen, keiner wird mehr ausgeführt. „Ich habe so das Gefühl, mein kümmerlicher Schwanengesang – er wird mir in der Kehle stecken bleiben.“

Herbst. Die Luft wird knapp. Barlach wird nach Rostock gebracht, in die Klinik St. Georg. Herzschlag 24. Oktober 1938. Ärztlicher Befund: Schwerste Einengung der großen Schlagaderöffnung nach abgelaufener Entzündung der inneren Herzhaute.

„Heimliche Maske“, notiert Friedrich Schult am 25. Oktober, zwei Tage später: „Herz überführt“.

Barlach wird in Güstrow aufgebahrt. Käthe Kollwitz zeichnet ihn, klein, mit ganz zur Seite gesenktem Kopf, die Hände weggestreckt. Über dem Sarg die Maske des Schwebenden. Um den Sarg läuft Barlachs kleiner Hund und schnuppert zu ihm auf.

„Ich schäme mich, von Gott zu sprechen“, zitiert Schwartzkopf den Hirt aus der „Sündflut“. „Das Wort ist zu groß für meinen Mund. Ich begreife, daß er nicht zu begreifen ist, das ist all mein Wissen von ihm... Und doch“, fährt Schwartzkopf fort, „hat er gewagt, den Unnennbaren zu nennen und den Unbegreifbaren zu formen.“

Für die Jungen spricht der Bildhauer Gerhard Marcks: „Dein Stern sei unser Stern.“

Am nächsten Tag wird Barlach in Ratzeburg „der mütterlichen Erde zurückgegeben, die er so geliebt hat.“

Kurz darauf wird das Hamburger Mal zerstört und durch einen Adler ersetzt.

„Heimliche Maske“. Sofort setzt der Kampf um Barlachs Erbe ein. Mit Hamburg wird verhandelt, um gegen Übernahme der Abbruchkosten das Relief der Mutter mit dem Kind zu retten. Es mißlingt. Karl Barlach deponiert den „Gestohlenen Mond“ im Stahlfach seines Tresors. Mitte September 1944 wird Neumünster bombardiert. Dreitausend Todesopfer. Die Bank ist dem Erdboden gleichgemacht, die Safes sind für Monate in Moorboden eingesunken, aber das Manuskript wird – völlig durchfeuchtet, mit zusammengeklebten Seiten und ausgelaufener Schrift – gerettet. Freunde verbergen das Modell des Schwebenden im Sand der Lüneburger Heide. Die Rettung verfolgt Kunst gehört zum Widerstand.

Kapitulation und Befreiung Deutschlands führen nicht automatisch zur Wende um hundertachtzig Grad. Aber jetzt können die Freunde offen für Barlach eintreten. Schon im Oktober 1945 findet in Rostock eine erste Gedächtnisausstellung statt, organisiert durch Friedrich Schult, der den Schuldienst verläßt und sich, wie auch Marga Böhmer, ganz dem Nachlaß widmet.

Gerhard Marcks erfüllt den Wunsch Ernst Barlachs, die Gemeinschaft der Heiligen für die Lübecker Katharinenkirche weiterzuführen. 1946/47 entstehen sechs Terrakottafiguren, darunter die Verkörperung des Bösen mit der Brandfackel und ein Christus als Schmerzensmann.

Am Sonnabend, dem 28. April 1951, notiert Johannes R. Becher in sein Tagebuch „Auf andere Art so große Hoffnung“: „An eine Mutter bei Barlach gedacht auf dem Gefallenen-Denkmal: ihr Gesicht nichts als ein Tuch, ein Tränetuch, worin sich aller Mütter Leiden ausgeweint.“

Die Akademie der Künste zu Berlin bereitet eine umfassende Barlach-Ausstellung vor, die Ende 1951 durch Arnold Zweig eröffnet wird. Anwesend ist auch Ministerpräsident Otto Grotewohl.

Das Echo ist nicht einhellig. Barlach, der in einer Bettlerin sowohl die Entrechtete als auch das Göttliche sah, läßt sich nicht einfach unter die Losung „Kunst ist Waffe“ stellen. Selbst in der positiven Rezension im „Sonntag“ vom 23. Dezember 1951 gilt Barlachs Einmaligkeit als „hart ans Anachronistische reichend“. Brecht ist über ablehnende Kritiken ergrimmt. Im Januar 1952 schreibt er „Notizen zur Barlach-Ausstellung“, sie erscheinen in der Akademie-Zeitschrift „Sinn und Form“: „Der Wurf, die Bedeutung der Aussage, das handwerkliche Ingenium, Schönheit ohne Beschönigung, Größe

ohne Gerechtigkeit, Harmonie ohne Glätte, Lebenskraft ohne Brutalität machen Barlachs Plastiken zu Meisterwerken.“

Barlachs Vielseitigkeit führt immer wieder dazu, daß der eine Barlach gegen den anderen ausgespielt wird. 1953 sagt der namhafte Westberliner Theaterregisseur Jürgen Fehling, von ihm werde „nur die Literatur bleiben . . .“, während schon heute seine Plastik einigermaßen kunstgewerblich wirkt“. Über dreißig Jahre später beklagt der DDR-Schriftsteller Armin Stolper, daß es im Barlach-Arbeitskreis des Kulturbundes nicht an Stimmen fehle, denen Barlachs Ruf als Plastiker unbestritten sei, die aber bekennen, daß es ihnen noch nie gelungen sei, auch nur ein Stück oder Buch von Barlach zu Ende zu lesen. „Die Schöpferkraft Barlachs“, bemerkt Johannes Bobrowski, „korrumpiert alle Kunstwissenschaft.“

Allmählich kehrt Barlach zurück. Der Schwebende wird zum zweiten Mal gegossen für die Antoniter-Kirche Köln. Der Drittguß, ein Geschenk des Kölner Kirchenkreises, kommt 1953 nach Güstrow. Das Relief für das Hamburger Mal wird erneuert. 1957 kehrt das Magdeburger Mal zurück. Der Bildhauer Gustav Seitz mahnt, „dem nun endlich heimgekehrten Mal bescheiden und aufnahmebereit entgegenzutreten, nicht gleich nach Worten und Vergleichen zu suchen, sondern die stummen Barlachschen Helden im ehrwürdigen alten Dom still zu begrüßen.“

Insgesamt fast dreitausend Plastiken, Grafiken und Zeichnungen hat Ernst Barlach hinterlassen. Von 1950 bis 1971 arbeitet Friedrich Schult am Werkverzeichnis, gefördert durch die Akademie der Künste der DDR. Diese Schätze werden durch ihn im Atelierhaus am Heidberg und durch Marga Böhmer in der Gertraudenkapelle behütet. Ihr stilles Wirken dringt kaum nach außen.

Bis zur Eröffnung der Barlach-Gedenkstätte am Heidberg dauert es immerhin noch bis 1978. Rund hundert Plastiken werden im Atelierhaus gezeigt, dazu Zeichnungen, Grafiken, Bücher, Entwürfe der Ehrenmale. Weitere Plastiken sind in der Gertraudenkapelle zu sehen. Für Barlachs Ruhm sprechen Besucher aus hundert Ländern, für seine Volkstümlichkeit achtzigtausend Besucher im Jahr. Neben den Führungen, sechshundert im Jahr, gibt es Kunstgespräche, Konzerte, Arbeitsblätter und ein Angebot für Brigaden.

Seine Dramen, seine Prosa und seine Briefe erscheinen gedruckt, das „Güstrower Tagebuch“ und zahlreiche kunstwissenschaftliche Untersuchungen. Nach manchen Anläufen in Güstrow, Rostock und anderen Städten spielt das Deutsche Theater Berlin seit 1986 den „Blauen Boll“- mit anhaltendem

Erfolg, und weitere Theater folgen mit weiteren Inszenierungen seiner Dramen.

Es ist ein beunruhigendes Erbe, das Barlach hinterlassen hat. Schule hat er kaum gemacht, Fritz Cremer zählt ihn mit der Kollwitz zu seinen „unmittelbaren Eltern“, von seinen Dramen gibt es eine Wirkung auf das Werk von Alfred Matsche. Doch das sind Ausnahmen. Schon 1918 erkennt Karl Scheffler, „eine Schule wird Barlachs Stil wahrscheinlich nicht zeitigen“, heute wird das vom Schriftsteller-Bildhauer Wieland Förster bestätigt: „Einmal gibt es offensichtlich niemanden, der sich anmaßt, die Gesichte eines Barlach zu haben . . . , und weiterhin ist der Instinkt lebendig, daß keiner . . . formal an ein Werk anschließen kann, das in seiner Formsprache zum Gipfel führt . . .“ Um so zahlreicher sind Auseinandersetzungen mit Barlach in der Kunst. Es gibt zahllose Gedichte zu Barlach, Novellen über ihn, Film und Feature. Sein Genie und die Tragik seines Lebens haben immer wieder zur Gestaltung gereizt.

In dieser fortdauernden produktiven Beschäftigung mit Barlachs Werk erweist sich seine einzigartige Stellung in der Dramatik, insbesondere aber in der Plastik des 20. Jahrhunderts, dem er eine Renaissance der Großplastik geschenkt hat und eine ganz neue Ausdruckskraft der Bildhauerei. Vor allem aber zeigt sich darin die Lebendigkeit der Ideen und Anliegen, die Barlach künstlerisch gestaltete, die er selbst lebte und die sein Werk uns heute so bewegend nahebringt: seine Liebe zum Menschen, zum einfachen, mühseligen und beladenen zumal, sein Begreifen menschlichen Daseins als Einheit von Lust und Leid, von Naturgebundenheit und Geisteskampf, von Diesseitigem und Jenseitigem, seine aufrechte, unpathetische Friedensgesinnung, seine antifaschistische Haltung, überhaupt die Grundehrlichkeit und Unbestechlichkeit seines ganzen Lebens und Schaffens, und nicht zuletzt die geistige Wurzel all dessen in seiner christlichen Überzeugung.

Der fünfzigste Todestag wird zu neuen Begegnungen mit Barlach führen. „Zu jeder Kunst gehören zwei“, hat Barlach gesagt, „einer, der sie macht, und einer, der sie braucht.“

Barlach hat das Seine getan. Die ihn jetzt brauchen, sind wir.

Unbezeichnete Zitate sind Äußerungen Ernst Barlachs aus seinen Schriften oder aus Berichten von Zeitzeugen.

In der Reihe „Hefte aus Burgscheidungen“ erschienen zuletzt:

- 233 Apartheid – unmenschlich und widerchristlich. Eine Erklärung der CDU und das KAIROS-Dokument südafrikanischer Christen
- 234 Manfred Stolpe, Kirche „1985“ und 2000 – Sammlung, Öffnung, Sendung
- 235 Hans Krätzig, Entscheidung für Frieden und Fortschritt – Christliche Demokraten beim Volksentscheid in Sachsen 1946
- 236 Hans-Georg Schöpf, Moderne Wissenschaft und christliche Verantwortung – Spitzentechnologien als ethische Herausforderung
- 237 Frank E. Lippold, Die „bulgarische Spur“ – Das Papst-Attentat und der „Fall Antonow“
- 238 Krieg und Frieden im Atomzeitalter – Botschaft des Heiligen Synod der Russischen Orthodoxen Kirche
- 239 Günter Wirth, Schweitzers tätige Humanität – Eine Analyse seiner Goethe-Studien
- 240 Werner Wünschmann, Aus christlicher Ethik und Tradition – Christliche Künstler in der sozialistischen Gesellschaft
- 241 Wolfgang Heyl, Einklang von Rationalität und Humanität – Zu sozialem Aspekten der Volkswirtschaft der DDR
- 242 Carl Ordnung, Verantwortung für Frieden und Wohlfahrt der Völker – Die Aktualität des Darmstädter Wortes von 1947
- 243 Christliche Existenz im sozialistischen Staat – Zeugnisse zu Weg und Wirken von Christen in der DDR
- 244 Gerhard Fischer, Albert Schweitzer heute – Die Aktualität seiner Ethik und der Fortgang seines Werkes in Lambaréné
- 245 Erhard Geißler, Den Schöpfer spielen? – Ethische Fragen der Gentechnologie
- 246/7 Zeittafel zur Geschichte der CDU 1945–1987
- 248 Joachim Graf, Option für die Armen – Zum Hirtenbrief der katholischen Bischofskonferenz der USA „Wirtschaftliche Gerechtigkeit für alle“
- 249 Lothar Oppermann, Für das Wohl unserer Kinder – Zu aktuellen schulpolitischen Aufgaben
- 250 Hans-Dieter Döpmann, 1 000 Jahre Russische Orthodoxe Kirche – Ein Abriss ihrer Geschichte vom Heiligen Wladimir bis zur Gegenwart

Vertrieb an den Buchhandel durch Union Verlag (VOB) Berlin