



BARLACH REVISITED

Eine kritische Bestandsaufnahme

Herausgegeben von Paul Onasch
Karoline Lemke
Holger Helbig

Barlach revisited

Barlach revisited

Eine kritische
Bestandsaufnahme

Herausgegeben von Paul Onasch,
Karoline Lemke und Holger Helbig

Wallstein Verlag

Inhalt

Paul Onasch Karoline Lemke Holger Helbig	
Barlach revisited. Einen neuerlichen Blick wagen	7
Christina Dongowski	
Expressionist, verfemter Künstler, Devisenbringer,	
Touristen-Attraktion, Regionalkünstler.	
Szenen aus der Rezeptions- und Reputationsgeschichte	
Ernst Barlachs als Bildhauer	19
Sebastian Giesen	
Barlach als Projektionsfläche	31
Charlotte Plückhahn	
Gotischer ›Formwille‹ der Moderne. Mittelalter-Allusionen	
im Werk und in der Rezeption Ernst Barlachs	45
Franziska Hell	
»Wenn ich an Güstrow denke wird mir flau«.	
Ernst Barlach, ein Künstler in Güstrow	75
Karoline Lemke	
»... ein wenig bekommt man die Idee der Bewegung	
im reinen Raum, der schrankenlos ist und Grenzen nur	
solche hat, die man selbst anerkennt oder setzt.«	
Raumerfahrung und Raumdarstellung in Ernst Barlachs	
Drama <i>Der arme Vetter</i>	89
Paul Onasch	
»Was man Expressionismus nennt«.	
Ernst Barlachs Dramen im Spiegel einer Epoche	107
Holger Helbig	
<i>Ein selbsterzähltes Leben</i>	
Vorbereitungen, Ernst Barlach zu lesen	127

Henri Seel	
»Aber ich bin ja nun beinahe ein Chinese an Seßhaftigkeit«.	
Fremde Figuren in Ernst Barlachs brieflicher	
Selbstinszenierung	155
Volker Probst	
»Für Paul Havemann«. Herr Barlach widmet	177
Jens Brachmann	
»... ihn für seine zukünftige Stellung innerhalb einer	
förmlich barbarisch-harten Zeit vorzubereiten«.	
Klaus Barlach als Schüler an Paul Geheeb's Odenwaldschule . . .	215
Magdalena Schulz-Ohm	
»Bauen ist eine Erfahrung, die ich nicht zwei Mal	
zu machen wünsche«. Zur Geschichte des Atelierhauses	
von Ernst Barlach	237
Karsten Müller	
Wie bleibt modern modern?	
Aus der kuratorischen Frischhaltepraxis	273
Astrid Nielsen	
»Was wird bis Übermorgen gelten?«	
Ernst Barlach zum 150. Geburtstag.	
Eine Retrospektive	289
Beiträger*innen	315
Abbildungen	319

Barlach revisited. Einen neuerlichen Blick wagen

Paul Onasch | Karoline Lemke | Holger Helbig

[S]eine Welt liegt unter einem niedrigen Himmel, ist eine Welt voller Schatten, hinter der Geheimnisse lauern, und in der die leidvolle Wirklichkeit des Lebens stärker ist als die freundlichen Konventionen hellerer Bezirke. [...] In solcher Welt haust der kleine, schmale Mann mit dem zarten Körper, auf dem der seltsam faszinierende Kopf mit den großen, für das Gesicht fast zu großen Augen sitzt.

Paul Fechter, *Ernst Barlach*

Klar und direkt sind jene »fast zu großen Augen« in Ernst Barlachs *Selbstbildnis* auf den Betrachter gerichtet. Es ist ein durchdringender Blick, in dem sich das »zugleich Bannende und Zurückweisende«¹ treffen. Im Stillen fordern sie die Betrachtenden heraus, wieder und wieder einen neuerlichen Blick zu wagen. Als Ernst Barlach in der ersten Hälfte des Jahres 1928 eine Reihe von Selbstporträts für die bevorstehende Veröffentlichung seiner Autobiografie *Ein selbsterzähltes Leben* zeichnete, riskierte er eben jenen Blick als Betrachter seiner selbst. Auf dem Höhepunkt seines künstlerischen Schaffens, aber auch ein Jahr nach dem Tod seines Verlegers und Förderers Paul Cassirer sowie im Angesicht erster Repressionen durch völkisch-nationalistische und antisemitische Kreise zog der 56-jährige Künstler eine vorläufige Bilanz; wie er wurde, was er war. Den letzten Abschnitt überschrieb er mit der Losung »Ich finde freie Bahn«.² Nur wenig später wurde Ernst Barlach in seiner künstlerischen Freiheit mehr und mehr eingeschränkt. Knapp sieben Jahren nach der Veröffentlichung von *Ein selbsterzähltes Leben* eröffnete Paul Fechter seine Einführung im *Zeichnungen*-Band mit den Worten: »Ernst Barlach war zeit seines Lebens einer der umkämpften deutschen Künstler.«³ Beim Abfassen dieser Eröffnung konnte der Kunstkritiker noch nicht ahnen, dass Barlachs *Zeichnungen* nur wenige

1 Paul Fechter: Ernst Barlach, in: Ernst Barlach: Zeichnungen, mit einer Einführung von Paul Fechter, München 1935, S. 7–22, hier: S. 9.

2 Ernst Barlach: *Ein selbsterzähltes Leben*, Berlin 1928, S. 63.

3 Fechter, Ernst Barlach (Anm. 1), S. 7.

Monate nach Erscheinen durch die Bayerische Politische Polizei beschlagnahmt werden würde, »da der Inhalt geeignet sei, die öffentliche Sicherheit und Ordnung zu gefährden«.⁴ Barlachs bildkünstlerische Werke wurden im nationalsozialistischen Deutschland zu Hunderten konfisziert, magaziniert und in Teilen zerstört. Nicht zuletzt durch Alfred Anderschs *Sansibar oder der letzte Grund* wurde Barlach zum Inbegriff des verfeimten Künstlers, und ist es bis heute.

Wenn Ernst Barlach in *Der Findling* ein »verhöhntes, verhunztes, verhungertes, verpfushtes, flüchtiges und verfluchtes Volk«⁵ durch die Lande ziehen lässt und parallel Figuren wie *Der Flüchtling* und *Ruhe auf der Flucht I* entwirft, dann wirkt seine Kunst, literarisch wie bildkünstlerisch, wie ein Vorgriff auf das dunkelste Kapitel deutscher Geschichte. Einhundert Jahre nach ihrer Entstehung berühren seine sprachlichen und plastischen Figuren noch immer durch ihre frappierende Aktualität. Und dennoch spielen sie in Wissenschaft, Kunst und Kultur höchstens eine Nebenrolle. Barlach ist, mit Sebastian Giesen gesprochen, »Projektionsfläche für alles Mögliche«,⁶ nicht jedoch Referenzpunkt in den Diskursen unserer Gegenwart.

Zurückführen lässt sich dieser Umstand zum einen auf die Rezeption von Werk und Künstler. Über Jahrzehnte hinweg wurden die Werke Barlachs vor allem vor der Schablone von Mystik und Mittelalter, christlicher Askese und individualistischem Einzelgängertum rezipiert. Beeinflusst wurden dadurch die Deutungsmuster des Barlach'schen Œuvres und die Art der Einbindung Barlachs in den wissenschaftlichen Diskurs. Mit der Reproduktion einseitiger Auslegungen lässt sich zumindest in Teilen erklären, dass Barlach in Gegenwartsdiskursen nicht weiter anschlussfähig zu sein scheint.

Zum anderen sind es der Künstler selbst und sein Werk, die einer solchen Rezeption den Weg geebnet haben. Eine komplexe Formensprache, die in den Dramen bis an den Rand der Lesbarkeit reicht, und der schrittweise Rückzug aus den kulturellen Zentren seiner Zeit sind die

4 Bayerische Politische Polizei an R. Piper & Co. Verlag, 24.3.1936, abgedruckt in: Ernst Piper: Ernst Barlach und die nationalsozialistische Kunstpolitik, München/Zürich 1983, S. 129f.

5 Ernst Barlach: *Der Findling*, in: ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, hg. von der Ernst und Hans Barlach Lizenzverwaltung, Bd. 3: *Dramen III*, hg. von Ulrich Bubrowski, Leipzig 1999, S. 13–184, hier: S. 124.

6 Sebastian Giesen: Barlach als Projektionsfläche, in diesem Band, S. 31–43, hier: S. 31.

Folgen des Bestrebens, *seiner* Kunst einen angemessenen Ausdruck zu verleihen. Dies führt aber auch dazu, dass Barlach nicht einfach mitgenannt werden kann. Er war weder künstlerisch noch politisch Vertreter von etwas, verwahrte sich jeglicher Zuschreibungen und Vereinnehmungen. Vielmehr erarbeitete er sich und vertrat eigene, zuweilen eigenwillige, immer aber selbstständige Positionen.

Vor diesem Hintergrund scheint es vielmehr erstaunlich, dass jener Barlach, als Sonderling und Einsiedler verschrien, dennoch bis heute im Gespräch geblieben ist. Zu verdanken ist dies zuvörderst der Musealisierung Barlachs, die, mit den Worten Karsten Müllers, im norddeutschen Raum »eine singuläre Dichte erreicht hat«.⁷ Barlach wird dauerhaft ausgestellt; ob in seiner Geburtsstadt Wedel oder in drei seiner weiteren Wohnorte, Ratzeburg, Hamburg und Güstrow. Dieser museale Rahmen hat in den vergangenen Jahren wiederholt dazu beigetragen, das überzeitlich Gegenwartskritische und ausgesprochen Moderne im Werk des Künstlers herauszustellen.

Dennoch beschränkt sich der Kreis derer, die sich in den vergangenen Jahren und Jahrzehnten um das Werk Ernst Barlachs verdient gemacht haben, auf eine sehr kleine Zahl an Barlach-Forscher*innen. Vor allem aber steht die Barlach-Forschung auch aufgrund ihrer institutionalisierten Bindung im Zeichen einer Wahrung des künstlerischen Erbes des Bildhauers, Zeichners und Dramatikers. Um der rückläufigen Tendenz entgegenzuwirken, die gerade entgegen der aufstrebenden Entwicklung der text-, bild- und kulturwissenschaftlichen Disziplinen verläuft, bedarf es einer fortwährenden Öffnung gegenüber akademischen Forschungsfragen. Beinahe beispielhaft ist dies im Jahr 2010 im Rahmen der Beschäftigung mit der Rolle Bernhard A. Böhmers durch die Forschungsstelle »Entartete Kunst« gelungen.⁸ Nur durch eine akademische Anbindung kann es perspektivisch gelingen, Nachwuchsforscher*innen für eine Beschäftigung mit Barlach zu gewinnen.

Wenn mit dem Einband des vorliegenden Bandes etwas gesagt sein soll, dann: Barlach braucht mehr Farbe! An Barlachs »seltsam faszinierende[m] Kopf mit den großen, für das Gesicht fast zu großen

7 Karsten Müller: Wie bleibt modern modern? Aus der kuratorischen Frischhaltepraxis, in diesem Band, S. 273–288, hier: S. 274.

8 Vgl. Meike Hoffmann: Ein Händler »entarteter« Kunst. Bernhard A. Böhmer und sein Nachlass, Berlin 2010.

Augen«⁹ braucht nicht ein Strich geändert zu werden. Aber es lohnt, den Kopf einmal in neuem Licht zu betrachten. Original und Aneignung sind nicht zu verkennen. Das ist noch immer ein Barlach – aber was für einer. Für einen Barlach von heute reicht eine Farbe nicht aus. Wer sich einmal beim Anblick eines Originals gemeint gefühlt hat, ahnt, dass die Wirkung der Bilder und Hölzer gerade darauf beruht, die Zeit zu überbrücken. Jede Zeit wird ihres in ihnen sehen. Was sehen wir?

Uns ist durchaus bewusst, dass die Frage durch diesen Band nicht beantwortet werden kann. Die folgenden Beiträge sollen aber zumindest als Anstoß dienen, einen Versuch zu unternehmen. Hervorgegangen sind die dreizehn Beiträge aus der Tagung *Barlach revisited*, zu der sich vom 14. bis 16. November 2019 im Rathaus der Universitäts- und Hansestadt Rostock Kunsthistoriker*innen und Literaturwissenschaftler*innen, Museumsmacher*innen und Editionswissenschaftler*innen versammelten, um Barlachs Relevanz im zeitgenössischen Diskurs zu diskutieren. Im Zentrum standen rezeptionsgeschichtliche Rückschauen, in denen ganz unterschiedliche Akzente gesetzt wurden. Die Selbstdarstellung und -inszenierung des Künstlers bildete einen Schwerpunkt neben Neuinterpretationen des bildkünstlerischen und dramatischen Werks. Auch wurden ganz unterschiedliche ›Beziehungen‹ Barlachs auf den Prüfstand gestellt und die Frage erörtert, auf welche Weise die Modernität seines bildkünstlerischen Werks in der Öffentlichkeit zur Geltung gebracht werden könne.

Die Tagung war der Schlusspunkt eines vierjährigen Projekts: Anlässlich des 150. Geburtstags Ernst Barlachs am 2. Januar 2020 wurden seit Beginn des Jahres 2016 an der Universität Rostock die Briefe, Postkarten und Telegramme des Bildhauers, Zeichners und Schriftstellers neu ediert und umfassend kommentiert. Das Ergebnis ist eine vierbändige Ausgabe, die durch die Ernst Barlach Stiftung Güstrow, das Ernst Barlach Haus Hamburg, die Hermann Reemtsma Stiftung und das Land Mecklenburg-Vorpommern großzügig unterstützt und wenige Wochen nach der Tagung veröffentlicht wurde.¹⁰ Der vorliegende Sammelband wiederum bildet den Ausgangspunkt für eine Weiter- und Neubeschäftigung mit Leben und Werk Ernst Barlachs. Die dreizehn

9 Fechter, Ernst Barlach (Anm. 1), S. 9.

10 Ernst Barlach: Die Briefe. 1888–1938, 4 Bde., hg. von Holger Helbig u. a., Berlin 2019.

Beiträge vermitteln einen Eindruck vom Potential, die seit langem bestehenden Forschungstraditionen zum Güstrower Künstler kritisch, vor allem aber aus umfassenden Perspektiven zu prüfen und neue Thesen in den Forschungsdiskurs einzubringen.

Dieses Vorhaben wird im ersten Teil des Bandes durch zwei Überblicksdarstellungen zur Rezeption von Leben und Werk Ernst Barlachs eröffnet. Christina Dongowski trägt in ihrem Beitrag einen Blick von außen an Barlachs bildnerische Künstlerschaft heran. Vor dem Hintergrund von De- und Rekanonisierungsprozessen ergründet sie den Wandel, dem das einzelne Künstlerbild im gesellschaftlichen Diskurs unterworfen ist. Sie attestiert dem Bildhauer Barlach eine mangelnde Anbindung an ästhetische und kulturpolitische Debatten und das allmähliche Verschwinden seines Werks. Dies sei nicht zuletzt der bisherigen Barlach-Forschung geschuldet, die vor allem im Biografischen verhaftet bleibe. Auch sei es der Forschung nicht gelungen, über die materielle Sicherung und Bewahrung des Werkes hinaus, den Künstler Barlach für den wissenschaftlichen Diskurs zu öffnen. Der Befund fällt daher eindeutig negativ aus: Barlach ist nicht mehr von Interesse und stattdessen »zu einer Art wissenschaftlichen Cottage-Industrie«¹¹ verkommen.

Diesen Befund aufgreifend blickt Sebastian Giesen als langjähriger Barlach-Forscher von innen heraus auf die ambivalente Rezeption des Barlach'schen Werks, die bereits zu Lebzeiten einsetzte, sich postum fortsetzte und auch heute noch anhalte. So (re-)produziere jede der vier Institutionen, die sich auf engstem norddeutschem Raum der Aufgabe verschrieben haben, Barlachs Werk zu bewahren, ihr eigenes Barlach-Bild. Insgesamt hätten sich innerhalb der inzwischen rund 120 Jahre andauernden Rezeption zwei unversöhnliche Lager herausgebildet. Einem monolithischen Barlach-Bild, mit dem der Güstrower Künstler als Einzelgänger und Mystiker gepflegt werde und das Giesen als das vorherrschende einstuft, stehe ein relativiertes Barlach-Bild gegenüber. Durch letzteres werde Barlach als ein Künstler sichtbar gemacht, der durchaus Einflüsse aufnahm, sich zu ihnen in Beziehung setzte und

11 Christina Dongowski: Expressionist, verfemter Künstler, Devisenbringer, Touristen-Attraktion, Regionalkünstler. Szenen aus der Rezeptions- und Reputationsgeschichte Ernst Barlachs als Bildhauer, in diesem Band, S. 19–30, hier: S. 27.

rückblickend auch kritisch gesehen werden könne, wenn nicht gar müsse. Die ambivalente Rezeption von Leben und Werk Barlachs resultiere bereits aus der Selbstinszenierung der künstlerischen Person in brieflichen Zeugnissen oder durch bildkünstlerische Aussagen. Insbesondere das *Selbstbildnis mit Würfelbecher* mit dem Motto, ein Spieler von Profession zu sein, sei Ausdruck eben jener Ambivalenz, die Giesen an vier zentralen Aspekten festmacht: Doppelbegabung, künstlerisch-handwerkliche Qualität, stilistische Zuordnung und Lebensstationen.

Ausgehend von diesen beiden Überblicksdarstellungen zur Rezeption des Barlach'schen Œuvres folgen im zweiten Teil des Bandes eine Reihe von Untersuchungen, in denen einzelne Aspekte der Rezeptionsgeschichte kritisch in den Blick genommen werden. Den Anfang macht Charlotte Plückhahn, die in ihrem Beitrag die These vom ›Gotiker‹ Ernst Barlach aufgreift und Ähnlichkeiten zwischen mittelalterlichen Plastiken und Skulpturen des Güstrower Künstlers untersucht. Den Ausgangspunkt bildet die Beobachtung einer wiederholten Zusammenführung mittelalterlicher Kunst mit dessen Werken. Diese Verknüpfung habe sich auf die Rezeption des Künstlers maßgeblich ausgewirkt. An zwei Beispielen zeigt Plückhahn, dass die Zuschreibungen der Mittelalterrezeption Barlachs zumeist wenig konkret seien und sich höchstens assoziative Anklänge im Sinne von Mittelalter-Allusionen herstellen ließen.

Franziska Hell betrachtet in ihrem Beitrag die ambivalente Beziehung Barlachs zu seiner Wahlheimat Güstrow. Die ganz unterschiedlichen Beziehungen zu Örtlichkeiten und Personen der Stadt, in der Barlach von 1910 bis zu seinem Tod lebte und die seit 2006 den Zusatz ›Barlachstadt‹ trägt, verarbeitete der schreibende Bildhauer in seiner Prosa und seinen dramatischen Texten. Aber auch in Skizzen und grafischen Arbeiten, das zeigen ausgewählte Beispiele, finden vor allem architektonische Spuren der Heimatstadt ihren Niederschlag. Gerade diese Spuren vermitteln einen Eindruck vom Potential einer weiterführenden, systematischen Untersuchung der Bildsprache zum Thema ›Güstrow‹.

Aus einer anderen Richtung nähert sich Karoline Lemke dem dramatischen Werk Ernst Barlachs. Sie untersucht die bedeutungskonstituierende Funktion der Raumstrukturen im 1918 veröffentlichten und ein Jahr später in den Hamburger Kammerspielen uraufgeführten Stück *Der arme Vetter*. Den Ausgang der Betrachtung bildet die Frage nach

dem Zusammenhang zwischen der Bedeutung des Raums in Barlachs bildkünstlerischem Schaffen und der Raumgestaltung im Schriftstellerischen. Anhand der exemplarischen Analyse der Regieanweisungen führt Lemke vor, dass der Dramatiker Barlach seine Stücke systematisch und zum Teil traditionsgebunden konzipierte habe, und der Ort einer Figur im Drama zu keinem Zeitpunkt dem Zufall überlassen werde. Mit den räumlichen Zuschreibungen würden die Figuren in ein Verhältnis zu gesellschaftlichen Strukturen, Zwängen, Grenzen gesetzt, an denen sie für gewöhnlich scheitern und in ihrem Menschwerden gehindert werden. Der erfolgreiche Wandlungsprozess sei nur einigen Wenigen vorbehalten und die Verantwortung für sein Gelingen werde dem Einzelnen in die Hände gelegt.

Paul Onasch untersucht das dramatische Werk Ernst Barlachs sodann vor dem Hintergrund der Zuschreibung zur Strömung des literarischen Expressionismus. Ausgehend von Barlachs problematischem Verhältnis zu einer abstrakt-expressiven Inszenierung seiner Dramen werden die acht Stücke, vom 1912 erschienenen *Der tote Tag* bis zum postum veröffentlichten *Der Graf von Ratzeburg*, hinsichtlich zentraler expressionistischer Stilmerkmale untersucht. Der Befund fällt eindeutig aus: Was auf den ersten Blick expressionistisch erscheine, werde in den Stücken Barlachs auf den zweiten Blick aufgebrochen, mitunter gar persifliert. Die expressionistischen Anleihen, die auf eine dezidierte Auseinandersetzung mit den Dramen seiner Zeit hinweisen, würden von Barlach in eine eigene Poetologie überführt, mit der das Werden, die Entwicklung des eigenen Seins als (ethischer) Maßstab ausgegeben werde.

An die Beschäftigung mit der Rezeption von Ernst Barlachs künstlerischen Produkten, seinen Plastiken, Grafiken, Skizzen, Dramen- und Prosatexten, wird im dritten Teil ein neuer Blick auf die mitunter simplifizierenden Lesarten seiner Ego-Dokumente gewagt. Den Anfang macht Holger Helbig, indem er Barlachs Autobiografie *Ein selbst-erzähltes Leben*, 1928 im Verlag seines zwei Jahre zuvor verstorbenen Förderers Paul Cassirer veröffentlicht, einer strukturalistischen Analyse unterzieht. Helbig arbeitet hierbei das Zusammenspiel von Text und Bild, von Textteil und Tafelteil heraus, das der von Barlach konzipierten Ausgabe zugrunde liege. Daraus wiederum leitet er ab, dass alle späteren Ausgaben, bis hin zur kritischen Textausgabe Ulrich

Bubrowskis, indem sie dieses Konstruktionsprinzip unberücksichtigt ließen, im Grunde unbrauchbar seien. Das Beispiel Barlach verweist damit auch auf die Aufgabe der Editionswissenschaft, den Begriff ›Text‹ flexibel und vor allem gegenstandsbezogen zu denken.

Henri Seel widmet sich in seinem Beitrag den Briefen Barlachs und unterzieht sie einer kulturwissenschaftlichen Lektüre. Ausgehend von der These, dass es sich bei dem aus den Briefen ablesbaren Selbst- und Künstlerbild um eine widersprüchliche Inszenierung handle, die mit Vorsicht zu genießen sei, weist Seel nach, dass das Schreiben der Briefe für Barlach Teil eines lebenslangen Identitätsfindungsprozesses war. Die von ihm verwendeten ›fremden Figuren‹ böten weniger Auskunft über Barlachs kulturelles Verständnis des Fremden, als dass sie integrierender und situativ wechselnder Bestandteil der individuellen Alterisierungsstrategie seien. Die Figuren würden zu Topoi. Die Inszenierung dieses epistularischen Ichs diene der Versicherung seiner selbst, erfolge aber auch in Abgrenzung zur lebenslangen Vereinnahmung von außen. Barlach reihe sich damit ein in den selbstbezogenen textuellen Diskurs, den Edward Said als ein tradiertes europäisches Motiv ausmacht.

Aufgrund ihrer formalen, vor allem aber kommunikativen Unterschiede zu den Briefen, Postkarten und Telegrammen wurden Widmungen in die vierbändige Neuausgabe der Briefe Barlachs nicht aufgenommen. Wie gewinnbringend eine Beschäftigung auch mit dieser Textsorte ist, zeigt Volker Probst. Ausgehend von der Annahme, dass Widmungen beziehungskonstituierenden Charakters seien, untersucht er Barlachs Gepflogenheit des Widmens auf formale Aspekte hin: Wem wurde was in welcher Form gewidmet? An welcher Stelle wurden die Widmungen platziert? Und wie sehr entsprach der Widmungsgrad dem realen Verhältnis zwischen Künstler und Empfänger*innen? Anhand umfassenden Materials arbeitet Probst verschiedene Funktionen der Widmung heraus: als Erinnerung, als Liebesgruß oder in Form eines Zeitkommentars. Aufgrund dieser Funktionen seien die Widmungen Barlachs als Ergänzung zu dessen Briefwerk zu sehen.

Vor dem Hintergrund der Ergebnisse seiner grundlegenden Studie zum *Tatort Odenwaldschule*¹² hat Jens Brachmann neuerlich den

12 Vgl. Jens Brachmann: *Tatort Odenwaldschule. Das Tätersystem und die diskursive Praxis der Aufarbeitung von Vorkommnissen sexualisierter Gewalt*, Bad Heilbrunn 2019.

Aufenthalt von Nikolaus (Klaus) Barlach an jenem skandalträchtigen Landerziehungsheim im hessischen Ober-Hambach untersucht und in diesem Zusammenhang das spannungsreiche Verhältnis zwischen Ernst Barlach und seinem Sohn aus erziehungswissenschaftlicher Sicht analysiert. Im Vergleich zu bisherigen Studien löst sich Brachmann von geläufigen Interpretationen der Vater-Kind-Beziehung auf der Grundlage des Dramas *Der tote Tag* und macht stattdessen die Ursprünge der transgenerationalen Verwerfungen anhand autobiografischer Materialien sichtbar. Brachmann rekonstruiert vor dem Hintergrund der lebensverändernden Entscheidung, den 21-jährigen Sohn auf das Reforminternat zu schicken, um seinen Schulabschluss nachzuholen, die Barlach'schen Familienverhältnisse. Die bereits vorliegenden Studien zur Vater-Sohn-Problematik von Wolfgang Tarnowski über Barbara Möller und Ulrich Schiro bis hin zu Volker Probst ergänzt er um zwei Thesen: Erstens sei die psychosoziale Kultur des Barlach'schen Familiensystems durch die Abwesenheit von Frauen geprägt gewesen. Die sich daraus ergebende Überforderung Ernst Barlachs habe zweitens zu einer auf Verlorenheit gründenden Beziehung zwischen Vater und Sohn geführt. Die Überforderung des alleinerziehenden Vaters werde, so Brachmann, in Ernst Barlachs symbolischer Überhöhung der Vorstellung von Verantwortung und Vaterschaft sichtbar, die für Nikolaus (Klaus) Barlach wiederum eine biografische und psychosoziale Hypothek bedeute, die »größer und prekärer nicht hätte sein können«.¹³

Magdalena Schulz-Ohm legt mit ihrem Beitrag erstmals einen umfassenden Überblick zur Baugeschichte des Barlach'schen Atelierhauses vor. Anhand vielfältigen historischen Materials in Form von Grundrissen und Fotografien zeichnet sie die gestalterischen Entscheidungsprozesse, die Wohnsituation und die Schwierigkeiten rund um das Baugeschehen nach. Die Motivation des Künstlers, einen solchen Neubau in Angriff zu nehmen, habe in dem Bedürfnis begründet gelegen, größere plastische Projekte realisieren zu können. Erscheint dieses Vorhaben aufgrund der finanziellen Möglichkeiten und des fortgeschrittenen Alters von Barlach zunächst fragwürdig, sollte der Bau des Atelierhauses

13 Jens Brachmann: »... ihn für seine zukünftige Stellung innerhalb einer förmlich barbarisch-harten Zeit vorzubereiten«. Klaus Barlach als Schüler an Paul Geheeb's Odenwaldschule, in diesem Band, S. 215–236, hier: S. 234.

Teil der Lösung werden: friedliche Abgeschlossenheit und Raum für große Auftragsarbeiten hätten auch zu einer finanziellen Konsolidierung führen sollen. Bauliche Querelen, vor allem die politische Entwicklung hätten aber nicht in einer »Heidbergherrlichkeit«¹⁴ gemündet, sondern letztlich in Überlegungen, das Atelierhaus zu verkaufen und Güstrow zu verlassen.

Der dritte Teil des Bandes ist geprägt von Überlegungen, wie ein selbstreflexives, an diskursivem Austausch orientiertes und weiter in Bewegung befindliches Barlach-Bild in die Ausstellungspraxis überführt werden könne. Als Leiter des Ernst Barlach Hauses Hamburg stellt sich Karsten Müller in seinem Beitrag der Frage, wie Barlach anlässlich seines 150-jährigen Jubiläums und mit Blick auf die Rezeptionssituation angemessen vermittelt werden könne. Im Zentrum stehe dabei das Bestreben, einem überholten, konfessionell geprägten Barlachbild entgegenzuwirken. Als Ausstellungsmacher verbindet Müller das Konzept des monokulturellen Sammelns mit einer dialogischen Kultur des Ausstellens. So wurde in Vorbereitung auf das Jubiläumsjahr in Zusammenarbeit mit Studierenden der Universität Hamburg ein Projekt initiiert, in dem sich Theorie und Praxis synergetisch ergänzten. Ziel dieses Dialogs war es, die Belebung des Diskurses anzuregen und die Frage nach Barlachs Relevanz für die Gegenwart zu beantworten.

Zum Abschluss erläutert Astrid Nielsen in ihrem Beitrag die Überlegungen, die dem Ausstellungskonzept zur Barlach-Retrospektive im Albertinum der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden zugrunde gelegen hätten. Ausgehend von der Frage nach der Relevanz Barlachs für die Gegenwart wurden in einer in drei Teile gegliederten Ausstellung anhand biografischer Stationen einhundertfünfzig Werke des multimedial arbeitenden Künstlers gezeigt. Die ersten zehn Abschnitte, jeweils durch ein Schlüsselwerk akzentuiert, sollten einen Eindruck von der Entwicklung Barlachs vermitteln, von den Anfangsjahren in Hamburg und Dresden über den Einfluss seiner Aufenthalte in Paris und Russland bis hin zur Etablierung als gestandener und schließlich seiner Ausgrenzung als verfemter Künstler. Den Abschluss der Schau bildete ein Abschnitt zur Werkrezeption in beiden deutschen Staaten

14 Ernst Barlach an Hugo Körtzinger, 15.7.1938, in: Ernst Barlach: Die Briefe, Bd. 4: 1935–1938, hg. von Holger Helbig u. a., Berlin 2019, S. 515.

nach 1945. In Nielsens Überblick werden viele Befunde der vorherigen Beiträger*innen nicht nur aufgegriffen, sondern darüber hinaus historisch eingeordnet. Insofern bildet er einen gelungenen Rahmen zu den einführenden Ausführungen Christina Dongowskis und Sebastian Giesens.

Durch Friedrich Schult sind die überaus pragmatischen Worte Ernst Barlachs überliefert, dass zu jeder Kunst immer zwei gehörten, »einer, der sie macht, und einer, der sie braucht«.¹⁵ Ohne diese Worte überstrapazieren zu wollen, bleibt die Hoffnung, dass die hier versammelten Aufsätze im Ergebnis dazu beitragen, der Rezeption Barlachs neuen Schwung zu verleihen. Der Austausch zwischen etablierten und jungen Barlach-Forscher*innen, Wissenschaftler*innen verschiedener Fachgebiete hat gezeigt, welches Potential darin steckt, ganz unterschiedliche und immer wieder neue Blicke auf Barlachs Leben und Werk zu werfen. An vielen Stellen wurden etablierte Forschungsansätze, die mitunter über Jahrzehnte unhinterfragt fortgeschrieben wurden, überprüft und neu bewertet. Ein Anschluss an gegenwärtige Diskurse konnte aber in den meisten Fällen nur methodisch, nicht bereits inhaltlich geleistet werden. Hier bleibt die Aufgabe für gegenwärtige und zukünftige Generationen von Barlach-Forscher*innen immer wieder zu zeigen, dass die Kunst des bedeutendsten schreibenden Bildhauers des 20. Jahrhunderts nicht nur modern war, sondern es noch immer ist; und daher heute wie damals gebraucht wird.

Ob es modern und vor allem angemessen ist, zu gendern, darüber streiten seit vielen Jahren Wissenschaftler*innen verschiedener Fachbereiche. Die Debatte ist in den vergangenen Jahren auch Gegenstand eines breiten öffentlichen Diskurses geworden – bislang ohne eindeutiges Ergebnis. Um die Diversität der Meinungen abzubilden, haben wir bewusst auf eine formale Vereinheitlichung verzichtet. Es blieb den Autor*innen überlassen, in ihren Beiträgen zu gendern oder das generische Maskulinum zu verwenden.

Um eine Tagung zu organisieren und die Ergebnisse in einen Tagungsband zu überführen, bedarf es neben einer Idee und der Motiva-

15 Friedrich Schult: Barlach im Gespräch, in: ders.: Barlach im Gespräch, mit ergänzenden Aufzeichnungen des Verfassers, hg. von Elmar Jansen, Leipzig 1989, S. 5–35, hier: S. 17.

tion dreier Herausgeber*innen weit mehr. Wir bedanken uns bei allen Beiträger*innen, die nicht nur bereit waren, im November 2019 nach Rostock zu kommen und ihre Überlegungen einem ebenso interessierten wie kritischen Publikum zu präsentieren, sondern sie im Rahmen dieses Bandes auch einer breiten Öffentlichkeit zur Verfügung zu stellen. Darüber hinaus gilt unser Dank Sarah Schossner, die maßgeblich dazu beigetragen hat, die Tagung im Rostocker Rathaus zu organisieren. Ihr zur Seite standen Henri Seel, Pauline Adamek, Uva Piterane und Stefanie Kohl, die für das durchgängige Wohl der Teilnehmer*innen gesorgt haben. Ihnen sei ebenso herzlich gedankt. Wir bedanken uns zudem bei allen Privatpersonen und Institutionen, die dem Druck von Fotografien, Objekten und Grafiken zugestimmt haben. Ebenfalls zu großem Dank verpflichtet sind wir dem Institut für Germanistik der Universität Rostock, das den Druck dieses Bandes durch einen großzügigen Druckkostenzuschuss erst ermöglicht hat. Neben dieser Förderung wäre der Tagungsband nicht ohne die Unterstützung des Wallstein Verlags zustande gekommen. Wir bedanken uns insbesondere bei Thorsten Ahrend und Philipp Mickat für die stets konstruktive Zusammenarbeit während des Veröffentlichungsprozesses.

Expressionist, verfemter Künstler, Devisenbringer,
Touristen-Attraktion, Regionalkünstler.
Szenen aus der Rezeptions- und Reputationsgeschichte
Ernst Barlachs als Bildhauer

Christina Dongowski

Der Status als Privatgelehrte, Literatur- und Kunstwissenschaftlerin ohne Anschluss an eine wissenschaftliche oder akademische Institution oder ein Museum hat manche Nachteile aber auch einige Vorteile. Zu letzteren gehört, dass man oft gar nicht anders kann, als mit dem Blick von außen anzusetzen.

Meine Perspektive auf den Bildhauer Barlach – und bei mir geht es nur um ihn, nicht den Schriftsteller – ist daher unvermeidlich ein *revisiting* im strengen Sinne. Mich interessieren De- und Re-Kanonisierungsprozesse: Wie kommen Werke in den Kanon bzw. in das quasi-offizielle Gedächtnis hinein? Und wie verschwinden sie daraus wieder?

Meistens betrachtet man dafür spektakuläre Fälle des Ostrazismus, wie z.B. aktuell das Werk des Malers Balthus, der Mädchen als hoch sexualisierte Objekte eines männlichen Voyeurismus malte. Oder man betrachtet die Marginalisierungs- und Ausschlussprozesse, die weibliche Menschen, Schwarze Menschen und People of Color und queere Menschen betroffen haben und noch betreffen.

Ich versuche hier etwas anderes: das allmähliche Verschwinden eines Werkes, das eigentlich alle Kriterien der Kanonmitgliedschaft erfüllt (und es ja auch offiziell noch ist), zu rekonstruieren; Barlachs Werk. Dazu werde ich erst etwas zum Stand der Kanondebatte sagen, die gerade in der Öffentlichkeit extrem engagiert geführt wird. Im nächsten Schritt werde ich versuchen, Merkmale im Werk Barlachs zu identifizieren, die sein Verschwinden aus dem Kanon möglicherweise begünstigen, um abschließend das historische Auf, vor allem aber die Abs seiner Konjunktur zu skizzieren. Der erste Beitrag dieses Bandes wird also einer sein, in dem behauptet wird, niemand interessiere sich mehr für Barlach.

Für das Beschreiben von Künstlerkarrieren gibt es im Prinzip zwei Formen: Das Talent, das sich gegen Widerstände aller Art schlussendlich noch zu Lebzeiten durchsetzt und einen festen Platz in der Kunstgeschichte erobert. Das verkannte Genie, das zu Lebzeiten unbekannt oder verlacht vor sich hinarbeitet und dann, oft vor der Zeit, vereinsamt stirbt. Durch einen glücklichen Zufall wird das Werk entdeckt, gewürdigt und bekommt den ihm zustehenden Platz in der Kunstgeschichte.

Auch wenn diese Narrative in und von der Kunstwissenschaft selbst problematisiert oder eben als kunsthistorische Konstruktionen analysiert werden, gerade im Bereich der Popularisierung, in Biografien und für die Vermarktungsarbeit von Museen und Galerien sind sie immer noch bestimmend. Solche künstlerbiografischen Muster kann man auch als die populäre Version komplexer kunsthistorischer Anerkennungsprozesse lesen: als Romane der Kanonisierung.

Bisher viel seltener erzählt wird die Geschichte vom Niedergang einer Reputation, vom Verstauben in den Museumsdepots, vom Verlust eines Publikums, vom Unbedeutend- und Vergessen-Werden eines bis dato als groß geltenden Künstlers. Aber die Zeiten ändern sich: Aktuell können wir Zeug*innen¹ und Teil eines Wandels sein. Meist angestoßen von Aktivist*innen außerhalb der etablierten Kunstverwaltungsinstitutionen hat sich eine lebhafteste Debatte entwickelt über das, was in Museen präsentiert wird – und was nicht. Eine Auseinandersetzung um die Mechanismen der In- und Exklusion, der Kanonisierung und der Kriterien, anhand derer entschieden wird, wer und was ausgestellt oder weggeräumt wird. Was Kurator*innen, Wissenschaftler*innen und Kunstkritiker*innen bisher weitgehend unter sich entschieden haben, wird nun öffentlich diskutiert. (Wobei man hier historisch korrekter formulieren müsste: Was weiße, bildungsbürgerliche, deutsche Kuratoren/Wissenschaftler/Kritiker bisher unter sich ausgemacht haben.)

Ein prominentes Beispiel, auch wegen der vorbildlichen wissenschaftlichen Aufarbeitung des Kontextes der Um- und Neubewertungen, ist das Werk Emil Noldes. Unter Expert*innen war schon lange bekannt, dass die Geschichte des von den Nazis verfolgten, aufrecht

1 Hier und im Folgenden wird kein generisches Maskulinum, sondern eine inklusive Form verwendet. Das Maskulinum steht ausschließlich für Männer.

anti-nationalsozialistischen Malers eine Geschichtsklitterung Noldes und seiner Familie post 1945 war. Bis vor kurzem erfuhren Museumsbesucher*innen, die Nolde-Gemälde betrachteten, davon aber wenig bis nichts. Mit der großen Emil-Nolde-Ausstellung im Museum für Gegenwart im Hamburger Bahnhof in Berlin ist die Zeit der ungebrochenen Nolde-Verehrung vorbei. Im Bundeskanzleramt wurden Nolde-Gemälde abgehängt; Museen ergänzen ihre Saaltexte und Bildbeschriftungen. Es wird interessant zu beobachten sein, was die Einordnung Noldes in den Kontext antisemitischer und völkischer Theorien mit seiner Reputation als »einer der bedeutendsten Künstler des 20. Jahrhunderts«² macht.

Diese Re- und Neu-Kontextualisierungen von Kunstwerken und Künstlern – selbst wenn die Sache so gesittet zugeht wie bei Nolde – werden vor allem im Feuilleton leider meist im Genre des Kunst-Skandals präsentiert: Wer Kunstwerke abhängt, weil sie problematisch sind (antisemitisch, kolonialistisch, sexistisch, homophob, frauenfeindlich, rassistisch etc.), scheint einen Kunstfrevl zu begehen; Blasphemie, Göttersturz, der Sturm der barbarischen Horden auf Beschützer des Wahren, Schönen und Guten. Das sind Über-Reaktionen, die sich gut aus der Betroffenheit über den Verlust der eigenen Deutungshoheit erklären lassen. Diese Ausfälle lassen sich aber auch produktiv wenden. Man kann sie als Indiz für das Fehlen von Kategorien und Konzepten verstehen, Dynamiken von Kanonisierungs- und Reputationsprozessen zu beschreiben und zu analysieren. Und als Anstoß, sich daran zu versuchen.

Ernst Barlach und seine Reputationsgeschichte scheinen dafür besonders geeignet, weil er keine Rolle mehr in aktuellen ästhetischen und wissenschaftlichen Debatten spielt: Man muss sich erst gar nicht aus den Fronten herausarbeiten, die sich bei aktuellen Reputationskämpfen und Schlachten um die Diskurshoheit zu einer Künstler*in oder einem Werk bilden. Es gibt nämlich keine. Wer sich heute mit Ernst Barlach beschäftigt, steht auf einem weitgehend leeren Feld – und nicht nur, was kontroverse Debatten oder Einschätzungen angeht.

2 Emil Nolde – Eine deutsche Legende. Der Künstler im Nationalsozialismus, Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin, 12.4.–15.9.2019, Ausstellungsankündigung (16.9.2019). URL: <https://www.berlin.de/ausstellungen/archiv/5641239-3238788-emil-nolde.html> [Zugriff vom 16.4.2021].

Bibliografiert man aktuelle Literatur zu Barlach, merkt man schnell: Im starken Sinne wissenschaftliche Auseinandersetzungen mit Barlach und seinem Werk, das heißt mit Anbindung an aktuelle wissenschaftliche Diskurse und Themen, gibt es in den letzten zehn, fünfzehn Jahren wenig. Ein paar Bildbände mit wenig Text, Kalender, Landesgeschichtlich-Landsmännisches, schwer zugängliche Sammelbände. Von dem Wenigen verbleibt das meiste im Biografischen, schlägt immer noch erstaunlich schnell ins Hagiografische, was Barlachs Werk anscheinend besonders nahelegt.

Bis vor wenigen Monaten war die 1984 als Rowohlt-Monografie erschienene kurze Werk-Biografie von Catherine Krahmer das einzige, leicht zugängliche, relativ umfassende »jüngere« Werk zu Barlach. Aus der Literatur heraus sticht die meisterliche, detaillierte Studie Peter Parets,³ auch weil sie aktuelle kunst- und geschichtswissenschaftliche Debatten um die Kunst des Expressionismus aufgreift und reflektiert. Auf die erhellenden Texte von Elmar Jansen, der 1981 die erste große Barlach-Ausstellung in der DDR kuratierte, stößt man nur noch antiquarisch – also durch einen glücklichen Zufall.⁴ Auch die großen Ausstellungen 2009 im Leopold Museum in Wien (in Kombination mit Käthe Kollwitz, wie so oft) und in Münster 2012 (in Zusammenarbeit von der Ernst Barlach Gesellschaft Hamburg und dem Evangelischen Kirchenkreis Münster) haben gegen die Stille um Barlach wenig ausgerichtet. Anfang November 2019 nun ist die 430 Seiten starke Biografie *Ernst Barlach – Der Schwebende* von Gunnar Decker erschienen. Der Siedler Verlag kündigte die Monografie mit den Worten an: »Leben und Schicksal des berühmten Expressionisten: Die erste umfassende Biographie von Ernst Barlach.«⁵ Die erste umfassende Biografie – das stimmt einfach. Aber stimmt auch das andere: des berühmten Expressionisten?

3 Vgl. Peter Paret: *An Artist against the Third Reich. Ernst Barlach, 1933–1938*, Cambridge 2003. Eine Ausgabe in deutscher Sprache, übersetzt von Klaus Kochmann und Henning Köhler, erschien 2007 im Wolf Jobst Siedler Verlag.

4 Einzige Ausnahme bildet eine 2016 veröffentlichte Aufsatzsammlung; vgl. Elmar Jansen: *Ein Luftwechsel der Empfänglichkeit. Baal, Barlach, Benjamin und andere Essays*, Göttingen 2016.

5 Gunnar Decker: *Ernst Barlach. Der Schwebende. Eine Biographie*, Verlagsseite. URL: <https://www.randomhouse.de/Buch/Ernst-Barlach-Der-Schwebende/Gunnar-Decker/Siedler/e524007.rhd> [Zugriff vom 15.11.2019]. In der

Wer kennt noch Ernst Barlach? Immerhin Neil MacGregor, könnte man sagen, der das *Güstrower Ehrenmal (Der Schwebende)* in seiner großen Ausstellung *Germany – Memories of a Nation* im British Museum präsentierte. Aber wessen Erinnerung, wessen *memories* sind das überhaupt? Oder überhaupt noch?

Das, was den *Schwebenden* von Barlach für den damaligen Chef des British Museums zu einem deutschen Ding, einem Symbol für die deutsche Geschichte macht, ist seine Geschichte als Gegenstand eines mit brutalsten Mitteln geführten ›Kulturkampfes‹ deutschnationaler, völkischer und nationalsozialistischer Politiker und Aktivist*innen. Er endete mit der De-Installation und dem Einschmelzen des Originalgusses, nachdem die Nationalsozialist*innen an die Regierung gekommen waren. Barlachs *Schwebender* entstand für das 700-jährige Jubiläum des Güstrower Doms, als Mahnmal und Andenken an die im Ersten Weltkrieg Gefallenen – und als genau das war er seit seiner Installation 1927 extrem umkämpft. 1937, zehn Jahre nach seiner Installation, wurde er aus dem Dom entfernt, 1941 eingeschmolzen. Aus dem Antikriegsmahnmal wurden wahrscheinlich Geschosshülsen oder eine Feldkanone. Neben der Skulptur *Der Große Kopf* von Otto Freundlich, der Plakate und den Führer zur Ausstellung *Entartete Kunst* betiteln musste, ist Barlachs *Schwebender* wahrscheinlich das Kunstwerk, das für die Kunstvernichtungspolitik in Nazi-Deutschland ikonisch geworden ist. Seine Wieder- bzw. Neu-Installation 1952/53 sowohl im Dom zu Güstrow als auch in der (evangelischen) Antoniter-Kirche in Köln und die Ko-Widmung zum Mahnmal für die Opfer des Nationalsozialismus greifen diese eigene Opfergeschichte des *Schwebenden* explizit auf. Sehr viel deutscher kann ein Kunstwerk wahrscheinlich gar nicht sein.

Aber trotz – vielleicht auch wegen – der Rolle des *Schwebenden* als Denk-Mal deutscher Geschichte im 20. Jahrhundert muss man sagen: Der bildende Künstler Barlach und sein Werk sind in ästhetischen und kulturpolitischen Debatten nicht präsent, in denen man ihn eigentlich erwarten könnte. Genannt seien die Debatte um konkurrierende oder alternative Narrative in der Geschichte der modernen Kunst, die Debatte über die Frage nach so etwas wie spezifisch deutscher Kunst (vor

Zwischenzeit wurde der Werbetext modifiziert: »Die erste große, meisterhaft erzählte Biographie des berühmten Künstlers«; ebd. [Zugriff vom 16.4.2021].

allem in Gestalt der Debatte um Ost- vs. West-Kunst), die Debatte um völkische, rassistische und anti-demokratische Aspekte der modernen Kunst, die Debatte um Kanonisierungsprozesse sowie die Debatte über das Verhältnis von Kunst zu Politik und umgekehrt – vom ambivalenten ästhetischen Status öffentlicher Kunst bis zur Einschüchterung von Künstlerinnen, Theaterleuten und Autoren durch rechte Gruppen und Parteien von Stuttgart bis Gera.

Vom deutschen zum entarteten Künstler

Einen Faktor im Vergessen-Werden Barlachs sehe ich, wie schon angedeutet, in der Funktion des *Schwebenden* in der deutschen Gedenk- und Erinnerungskultur. Dort hat man konkrete historische Kontextualisierungen lange gescheut – und bei repräsentativen Anlässen scheut man sie meist immer noch. Wer spricht schon gerne beim Gedenken am *Schwebenden* darüber, dass sein Schöpfer 1934 den von Goebbels initiierten und formulierten *Aufruf der Kulturschaffenden* unterzeichnet hat – wie auch Erich Heckel, Georg Kolbe, Emil Nolde und Ludwig Mies van der Rohe. Erschienen ist der Aufruf am 18. August 1934 im *Völkischen Beobachter*.

So hat in der BRD wie in der DDR der den Nazis so verhasste *Schwebende* den Künstler Barlach und sein weiteres Werk geschluckt – und den Blick darauf homogenisiert. Die Barlach-Forschung selbst hat daran nicht viel ändern können – und vielleicht auch nicht so recht wollen. Wie nicht selten bei Künstlern, bei denen die Überlieferung ihres materiellen Werkes in den Händen von Familie oder befreundeten Sammlern lag, hat sich die Barlach-Forschung lange sehr auf das Werk und ›den Mensch‹ Barlach fokussiert – und den Anschluss an kunsthistorische und künstlerische Debatten kaum gesucht. Auch weil man mehrfach quasi Wichtigeres zu tun hatte: das tatsächliche materielle Sichern und Bewahren des Lebenswerkes Barlachs vor der Vernichtung durch die Nazis und durch Kriegsschäden im Zweiten Weltkrieg, dann vor dem Zugriff der Kulturbürokratie der DDR und noch einmal bei der Ordnung der Zuständigkeiten nach der Auflösung der DDR.

Dazu kommt Barlachs Werk selbst, zumindest wenn man Barlachs Selbstbeschreibungen und -positionierungen als gültigen Interpretationsrahmen akzeptiert, das diese Beschränkung nahelegt: Nach dem

künstlerischen und philosophischen Erweckungserlebnis in Russland schafft sich Barlach eine Künstler-Persona, zu deren wichtigsten Eigenschaften es gehört, jenseits konkreter, individueller, zeithistorisch bedingter Einflüsse bzw. hinter ihnen das wahre Menschliche, das Wesentliche, quasi die Urformen menschlicher Weltbezüge zu erfassen: Liebe, Leid, Schmerz, Verlassenheit, Glück, Transzendenz Erfahrungen, Tod, Geburt – und die Kunst ist dazu da, diese unverstellt, rein zum Ausdruck zu bringen. Es handelt sich um eine Form des Expressionismus, die mit der von Künstlern wie Ernst Ludwig Kirchner und Otto Dix, die sich von der Urbanität und dem gesellschaftlichen Wandel faszinieren lassen, ästhetisch wenig zu tun hat – auch wenn die Haltung zur Urbanität und Modernität ganz ähnlich ist: zwischen Abscheu und Faszination.

Aus dem Moloch Berlin aufs norddeutsche Land, in das kleine Städtchen Güstrow zu ziehen, gehört zu dieser Selbst-Erschaffung als deutscher Künstler dazu. Landwirtschaftlich geprägte, ökonomisch abgehängte und kulturell rückständige Gebiete, wie z.B. auch die Worpseweder Moorlandschaft, sind im eigentlichen Sinne des Wortes *Topos*, Ort, dieser Selbstinszenierung. Auch wenn die realen Erfahrungen des Ausgegrenzt- und Angefeindetwerdens mit dem idealisierten Bild der authentischen, urtümlichen Menschheit auf dem Lande in Konflikt stehen – nicht nur von und bei Barlach werden Armut, Beschränktheit und Rückständigkeit der Bauern und Tagelöhner zum Garanten der Wahrhaftigkeit und Authentizität, der Unverstelltheit ihres Wesens.

Die Einfachheit, Direktheit, Blockhaftigkeit, die Barlachs plastische Ästhetik prägt, fließt sozusagen natürlich aus dieser Auffassung – oder fließt in sie ein. Das Organisch-Werden von Formen und Themen oder Inhalten während und nach der Russlandreise wird von Barlach und vielen Kunstkritikern der Zeit entsprechend als der große künstlerische Durchbruch gefeiert. Und es bringt einen wichtigen Kunsthändler auf den Plan: Paul Cassirer, der den schon etwas älteren Barlach sehr geschickt auf dem Markt für zeitgenössische Kunst platziert.

In Barlachs Kunstauffassung steckt natürlich auch ein demokratischer, egalitärer Zug: Barlach will eine Kunst machen, die auch jenseits kulturell gebildeter Kreise verständlich, nachvollziehbar, nachfühlbar ist. Eine ästhetisch-ethische Haltung, die Barlach nach dem Ersten Weltkrieg fast schon dazu prädestiniert, so etwas wie der inoffizielle Staatsbildhauer für Gedenksteine und Kriegsdenkmäler zu werden: Seine

aufs Allgemeinmenschliche der Kriegserfahrung zielende Kunst hält sich fern von politischen Hintergründen oder gar der Kriegsschuldfrage. Er verleiht gerade auch den Erfahrungen derer, deren Liebste im Krieg geblieben oder die selbst schwer geschädigt aus dem Krieg zurückgekommen sind, eine monumentale Gestalt – und in der Überhöhung in gewisser Weise auch einen Sinn. Von Politik hält sich das alles fern – außer man liest die kompromisslose Ästhetik der Parteinahme für die Leidenden als mehr oder weniger offene Kritik am wilhelminischen und deutschnationalen Heldenkult, als Radikal-Pazifismus, Zersetzung und Schwächung des deutschen Volksgeistes und Volkskörpers. Als Kunst der ›Entartung‹, als entartete Kunst.

Mit seiner künstlerischen Haltung entfernt sich Barlach aber auch von den aktuellen zeitgenössischen Entwicklungen: Die Kunst nach 1919 zeichnet sich durch Politisierung aus. Die rücksichtslose, Idealisierungen verachtende Darstellung der traumatisierten und traumatischen gesellschaftlichen Wirklichkeit nach dem Ersten Weltkrieg steht im Zentrum (zumindest in den Hauptorten der Avantgarden) – von John Heartfields explizit politischer Kunst über Otto Dix sozial-anklagendem Expressionismus bis zum Kult der Kälte der Neuen Sachlichen, für die es das Allgemein-Menschliche nicht mehr gibt. Dada-Leute geben das ganze bürgerliche Projekt der Kunst als Menschheitsbesserungsanstalt, als Bildungserlebnis der Lächerlichkeit und Verachtung preis.

Aber programmatische Avantgarde war Barlach sowieso nie – und von den Institutionen des neuen demokratisch-republikanischen Kunst- und Kulturbetriebs wird er nun, auch deswegen, auszeichnenbar: Kleist-Preis, große Ausstellung in der Akademie der Bildenden Künste in Berlin zum 60. Geburtstag, öffentliche Aufträge, Ausstellungs- und Verkaufserfolge – und Erfolge für den Theaterautor und Schriftsteller Ernst Barlach.

Geteiltes Erbe, geteilte Rezeption

An diesen Barlach schließen Kunstfreunde und Kunstpolitiker nach 1945 wieder an – vor allem im Westen. Barlachs apolitische, sich existentialistisch-humanistisch präsentierende Kunst passt nun in einen Diskurs der Vergangenheitsbewältigung durch Überhöhung. Die Nazizeit als Verhängnis, das über die Deutschen kam; der verfemte Künstler

Barlach als Märtyrer. Dass er kein Jude, kein Kommunist, kein Sozi, kein Schwuler und auch kein Bauhaus-Moderner oder Abstrakter war, erleichterte die Sache enorm. Nicht nur Abgüsse seines *Schwebenden* und anderer Werke werden nun zum Element westdeutscher Kriegsmahnmäler in und außerhalb von Kirchen. Barlachs Ästhetik prägt auch viele, sich im Ungefähren des Allgemeinmenschlich-Tragischen versteckender Denkmäler für die deutschen Opfer des Zweiten Weltkrieges. Ihr »abstrakter Expressionismus« macht aus dem Verschwindenlassen der konkreten Täter, Mitläufer, Arisierungs- und Kriegsgewinnler vor Ort genauso wie deren Opfer, der fast vollständigen politischen und historischen Ent-Kontextualisierung der Nazi-Zeit, einen noblen, existentiellen Akt – gegen den sich zu wehren schwierig ist. Denn wer Individualisierung, Konkretisierung, eine andere Form des Gedenkens forderte, der wirft damit, zumindest implizit, auch die Frage nach der Verlogenheit dieser Art Kunst bzw. Denkmalkunst auf. (Eine alte Debatte, die schon im 19. Jahrhundert geführt wurde.)

Spätestens mit dem Ende der 1960er Jahre steht diese Ästhetik, diese existenzialistische, abstrakt-humane Pathos-Form, in der BRD heftig in der Kritik – genauso wie die westdeutsche Kunstwissenschaft, die sich post-1945 darauf zurückgezogen hatte, auch um die eigenen Verstrickungen in völkische, faschistische und nationalsozialistische Politik und Praxis zu legitimieren oder gleich ganz zu dementieren. Für Barlachs Werk beginnt hier das Verschwinden: Denn seine Kunst, seine Rolle vor 1933, sein apolitisches, im Grunde konservatives Kunstverständnis wird nicht Gegenstand kunsthistorischer Analysen und Interpretationen (das passiert erst mit Peter Paret und im Zuge der Neubewertung des deutschen Expressionismus in der Kunstgeschichte der Moderne in den 1990er Jahren), Barlach wird nicht kontrovers. Er versinkt im Desinteresse. Ambitionierte jüngere Kunstwissenschaftler*innen forschen und arbeiten zu Bauhaus, Dada und Neuer Sachlichkeit und zur Abstraktion, programmatische Modernität ist gefragt – und wird auch aus den Ruinen und Trümmern rekonstruiert und wiederentdeckt, die deutsche Kunstpolitik zwischen 1933 und 1945 daraus gemacht hat.

Die Barlach-Forschung verpasst den Anschluss und kreist weiterhin ums Existenziell-Menschliche – wenn sie sich nicht auf die konservatorische und archivalische Arbeit für die Erhaltung und Dokumentation seines Werkes konzentriert. Barlach wird zu einer Art wissenschaftlichen Cottage-Industrie. Und zu einem festen Bestandteil moderner

religiöser Kunst, vor allem in evangelischen Kirchen. Während das für seine Bekanntheit im allgemeinen Publikum wahrscheinlich eher ein Plus war, hat es Barlach gleichzeitig in einem Interpretationsrahmen festgeschrieben, der außerhalb der diskursbestimmenden kunsthistorischen Themen und Debatten lag.⁶

In der DDR hatte die offizielle Kunstpolitik dagegen lange ein Problem mit Barlach: Ein Teil des kunstpolitischen Apparates vertrat einen stumpf-stalinistischen Sozialistischen Realismus, für den Barlachs Werk ein Beispiel »spätbürgerlicher Verfallskunst«⁷ war. Die Nähe zu den Vorwürfen der Nazis schien dabei niemanden groß zu stören. Genauso wichtig ist aber ein weiterer Faktor: Schon in den 1920er und 1930er Jahren wird Barlach von Kunstkritikern und -wissenschaftlern, die aus der Perspektive einer materialistischen, linken, engagierten Kunstauffassung heraus argumentieren, als apolitisch und dadurch anfällig für reaktionäre Positionen kritisiert. Sein Mitleid mit den Gequälten und Geschundenen dieser Erde bliebe im Subjektiven der eigenen Gefühle stecken. Ihm fehle das Verständnis von und die Perspektive auf die konkreten Produktionsbedingungen dieses Leids. Selbst die Figuren wie *Der Berserker* von 1910 oder *Der Ekstatiker* von 1916/17, die nicht einfach unter ihrem Leid und der Schwere der Welt zusammensinken, suchen keinen Ausweg: »Wenn der Barlachsche Mensch zum Angriff ausholt, verzerrt er sein Antlitz vor Qual, und sein Schritt wird gehemmt vom Zweifel über die Notwendigkeit der Tat.«⁸ Diese Tradition links-engagierter, teilweise aber auch wohlwollender Kritik an Barlach blieb in der DDR präsent und bestimmte, außerhalb des besonderen Raumes der Evangelischen Kirche der DDR, lange seine Rezeption.

Den Erhalt des Atelierhauses in Güstrow mit seinen Nachlassbeständen und die Umwandlung der Gertrudenkappelle 1953 als Barlach-Gedenkstätte verdanken wir auch weniger der offiziellen DDR-Büro-

6 Heute könnte das übrigens wieder seine Anschlussfähigkeit herstellen: Seit Gerhard Richters Fenster für den Kölner Dom ist Kunst und Religion bzw. die Interaktionen zwischen Kunst und Religion/Glauben wieder ein Thema. Renommierete Künstler*innen sind darum bemüht, Kunst für und in Kirchen oder religiöse(n) Räume(n) zu machen. Dazu müsste man Barlach eigentlich mitdiskutieren.

7 Ullrich Kuhirt: Kunst in der Deutschen Demokratischen Republik. Plastik, Malerei, Grafik. 1949–1959, Dresden 1959, S. 7.

8 Erich Knauf: Der Einsame. Ernst Barlach, der Plastiker, Graphiker und Dramatiker, in: Schweriner Musen-Almanach 1928, S. 85–91, hier: S. 87.

kratie, sondern dem Engagement von Marga Böhmer, Barlachs Witwe und Nachlassverwalterin, und einzelner Güstrower Bürger. In den 1960er Jahren geht die Trägerschaft auf die Deutsche Akademie der Wissenschaften in Berlin (Ost) über.

Das Verhältnis der offiziellen DDR zu Barlach blieb aber schwierig. Vor allem an der Person Barlach wurde immer wieder neu ausverhandelt, welchen Spielraum ein Künstler im real-existierenden DDR-Sozialismus hatte. Franz Fühmanns Auseinandersetzung mit Barlach (*Barlach in Güstrow, Das schlimme Jahr*) und der 1966 vor der Veröffentlichung zurückgezogene DEFA-Film *Der verlorene Engel*, basierend auf Fühmanns *Das schlimme Jahr*, sind wahrscheinlich die prominentesten Beispiele. (Eines der zahlreichen Opfer des Kahlschlag-Plenums, des 11. Plenums des ZK der SED.) Der Film wurde 1971 in einer umgeschnittenen, sehr gekürzten Fassung doch gezeigt. Kritikpunkte am Film waren die »verwaschene philosophische Konzeption«, die »indifferente humanistische Aussage« und die fehlende »Rücksicht auf Publikumswirksamkeit«.⁹

Keine Probleme hatte die offizielle DDR-Kulturbürokratie aber damit, Barlach als Devisenbringer zu nutzen: So jedenfalls erinnert das meine Schwiegermutter, die seit den 1970er Jahren regelmäßig die DDR besuchte. Sie erinnert sich daran, wie Besucher aus der BRD, die mit Devisen zahlten, Zugriff auf Bücher und Postkarten etc. hatten, die es für DDR-Bewohner nicht so einfach gab. (Einige dieser Bücher hat sie mir jetzt überlassen.) Natürlich war Barlach in dieser Hinsicht kein Sonderfall. Kulturtourismus spielte eine wichtige Rolle im Valuta-Management der DDR und für die Selbstdarstellung gegenüber der BRD.

Musealisierung vs. kulturelles Gedächtnis?

Vom Ende der deutschen Teilung konnte man neue Impulse für die Rezeption erwarten: Barlachs Werk ist ganz besonders durch die deutsche Teilung betroffen, nicht nur durch geteilte Bestände, das Problem der Zugänglichkeit für die Forschung. Das Ende der DDR hat hier neue Bedingungen geschaffen, nicht zuletzt durch großzügige Investitionen

9 Vgl. Frank-Burkhard Habel: *Zerschnittene Filme. Zensur im Film*, Leipzig 2003, S. 102.