



Ernst Barlach

Catherine Kraemer

rowohlt
e-BOOK MONO
GRAPHIE



Catherine Krahmer

Ernst Barlach

Über dieses Buch

Ernst Barlach (1870–1938) war Bildhauer, Grafiker und Dichter. Während seine schriftstellerischen Arbeiten heute weitgehend vergessen sind, haben seine Bildwerke nichts an ihrer Wirkung eingebüßt. Er schuf in wuchtigen, das Naturvorbild weitgehend vereinfachenden Formen vor allem Holz- und Bronzeskulpturen von starker Ausdruckskraft, daneben Holzschnitte und Lithographien. Seine Arbeiten thematisieren den elementaren Kampf zwischen den Mächten des Lebens, zwischen Gut und Böse, Mensch und Gott.

«Ich halte Barlach für einen der größten Bildhauer, die wir Deutschen je hatten», urteilte Bertolt Brecht.

Das Bildmaterial der Printausgabe ist in diesem E-Book nicht enthalten.

Vita

Catherine Kraemer, geb. 1937 in Ostpreußen, lebt seit 1948 in Frankreich. Sie studierte in Oxford, München und Paris Soziologie, Literatur und Kunstgeschichte. Nach einer kurzen Lehrtätigkeit in den USA freie Forscher- und Schriftstellertätigkeit. Sie befasste sich mit zeitgenössischer Kunst («Der Fall Yves Klein», 1974), mit Käthe Kollwitz, Ernst Barlach, übersetzte Peter Altenberg ins Französische und publizierte 1998 den Briefwechsel zwischen Richard Dehmel und dem französischen Nietzsche-Übersetzer Henri Albert. Sie widmete sich schließlich dem Kunstschriftsteller Julius Meier-Graefe, dessen Korrespondenz sie 2001 bei Wallstein herausgab («Kunst ist nicht für Kunstgeschichte da»), wo ebenfalls «Das Tagebuch 1903–1917» 2009 erschien. Mit einer umfassenden Studie über Meier-Graefe, «Ein Leben für die Kunst» (Wallstein 2021), hat sie ihre Meier-Graefe-«Trilogie» abgeschlossen. Für «rowohlt's monographien» schrieb sie auch den Band über Käthe Kollwitz (1981, rm 50294).

Impressum

rowohlts monographien
begründet von Kurt Kusenber
herausgegeben von Uwe Naumann

Veröffentlicht im Rowohlt Verlag, Hamburg, Oktober 2022
Copyright © 1984 by Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH,
Reinbek bei Hamburg

Für das E-Book wurde die Bibliographie aktualisiert, Stand:
Oktober 2022

Das Bildmaterial der Printausgabe ist in diesem E-Book nicht
enthalten

Redaktionsassistentz Katrin Finkemeier

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt, jede Verwertung
bedarf der Genehmigung des Verlages.

Covergestaltung any.way, Hamburg

Coverabbildung bpk/adoc-photos (Ernst Barlach in seinem
Atelier, 1935. Foto von Berthold Kegebein)

Schrift Droid Serif Copyright © 2007 by Google Corporation

Schrift Open Sans Copyright © by Steve Matteson, Ascender
Corp

Abhängig vom eingesetzten Lesegerät kann es zu
unterschiedlichen Darstellungen des vom Verlag freigegebenen
Textes kommen.

ISBN 978-3-644-01626-2

www.rowohlt.de

Alle angegebenen Seitenzahlen beziehen sich auf die
Printausgabe.

Vorbemerkung

Ernst Barlach begehrte nichts anderes, *als schlecht und recht Künstler zu sein*. Dies ist ihm selten gegönnt worden. Wir haben in vorliegender Arbeit versucht, dem Künstler gerecht zu werden. Von Weltanschauung ist nicht die Rede; vom Leben nur insofern, als es für das Werk von Bedeutung ist. Die Anfänge des Künstlers, die oft vernachlässigt wurden, sind nicht übergangen worden. Dem Schriftsteller haben wir den ihm gebührenden Platz zu geben versucht, während der Bildhauer mit kritischem Blick betrachtet wurde. Eine gerechte, gleichmäßige Betrachtung aller Werke ist nicht angestrebt worden. Bei der Kürze des Buchs schien uns eine bevorzugte Behandlung einiger Werke die bessere Wahl: lieber Farbigkeit als graue Vollständigkeit.

Die Zeittafel ist ausführlicher gestaltet worden als üblich, um denjenigen, die biographische Angaben vermissen sollten, einen Einblick in Barlachs Leben zu geben.

Auch auf einen anderen Aspekt von Barlachs Biographie ist nicht näher eingegangen worden: auf Barlachs Verfolgung durch die Nationalsozialisten. Das Thema ist bekannt. 1983 erschien von Ernst Piper: «Ernst Barlach und die nationalsozialistische Kunstpolitik – Eine dokumentarische

Darstellung zur «entarteten Kunst» und 1986 von Werner Haftmann: «Verfemte Kunst».

Barlach wurde umso heftiger angegriffen, als er Ende der zwanziger Jahre populär geworden war. Der Kunsthistoriker Hans M. Winkler, «ein Sohn aus bürgerlicher Familie», erinnert sich: «Er [Barlach] wurde beaufsichtigt, psychisch gehetzt. Andere, die weniger bekannt waren, wurden beruflich zwar bös schikaniert, angestellte und beamtete Künstler wurden wegen ihrer Werke oder ihrer Lehrauffassungen fristlos entlassen, Aufträge wurden annulliert; in ihrem privaten Bereich ließ man sie jedoch meist einigermaßen in Ruhe.» (In: «Zwischen Widerstand und Anpassung, Kunst in Deutschland 1933–1945», Berlin 1978)

Barlach musste eine Ahnentafel herstellen lassen, um seine urdeutsche Abstammung zu beweisen. Er wurde nämlich als Jude und von Juden «gemachter» Künstler verfemt. Dieselben Rechtsparteien ächteten ihn als «Kommunisten», indem sie vorgaben, er habe das kommunistische Volksbegehren in der Panzerkreuzerfrage 1928 unterzeichnet.

Die Angriffe verschärften sich angesichts Barlachs Denkmäler für die Gefallenen des Krieges 1914 bis 1918. Besonders das Ehrenmal für den Magdeburger Dom, eine Schenkung der sozialdemokratisch geführten Regierung des Landes Preußen, erhitzte die Gemüter: «fremd, fremd und noch einmal fremd», «unnationale Gesinnung», «alles Erhebende, Edle fehlt», «ein Frontkämpfer von 1914 bis 1918 sieht nicht so aus, wie er auf dem Denkmal dargestellt ist», die Kämpfer des

Mals haben nicht «die Merkmale der germanischen Rasse, sondern eines stumpfen slawischmongolischen Typs» usw.

Barlach wird zwar, selbst von den Nationalsozialisten, Können nicht abgesprochen, aber: «Bei der wahren Kunst entscheidet nicht das Können, sondern der volksartverbundene, volksartentsprossene Gehalt eines Kunstwerks.» Dieser Gesinnung ist Barlach nun einmal «fremd».

All dies mutet, um Barlach zu paraphrasieren, wie ein wüster Traum von vor hundert oder tausend Jahren an – ein «Traum», der leider Wirklichkeit war, mit Barlachs Kunst jedoch nichts zu tun hat.

Ein selbsterzähltes Leben und frühe Romantik

«Das Merkmal eines Kunstwerks aber ist einzig dies, daß es im Leser jede Stimmung aufhebt und die seine hervorbringt.»

Adalbert Stifter

Ein Jahr bevor Barlach sich daran macht, sein Leben selbst zu erzählen, schickt er folgenden Lebensabriss an den damals achtzehnjährigen Edzard Schaper [1], der eine Biographie über den Künstler schreiben will:

Ich bin 56 Jahre alt, 1870 an der Niederelbe geboren, in Wedel in Holstein, lebte eine kleinbürgerliche Jugend, war oft mit dem Vater im Doktorwagen über Land in Bauernhäusern und -gütern. Hingegeben an das Leben von Regen und Wind fühlte mein Sein im Sein von Wolken und Wäldern und Wassern, immer mit Schreiben nicht weniger als mit künstlerischen Versuchen beschäftigt, wurde zünftiger Bildhauer ohne jede Orientierung durch geeignete Leitung und immer gedrängt, mich in Versen und Prosa höchst überschwänglich auszusprechen. Ein Zufall brachte meinen «Toten Tag» ans Licht, indem ich aufgefordert wurde, für

die Panpresse ein lithographisches Werk zu geben. So kam das Buch mit meinen Zeichnungen heraus.

Eine zweimonatliche Reise nach Rußland, 1906, war es wohl, die mir den Begriff von Grenzenlosigkeit gab, aus dem heraus ich mich zu Unternehmungen ermutigt sah. Eine Grenzenlosigkeit, in der sich das Menschliche nur als kristallisierte, festgeformte Gestaltung behaupten konnte, wollte man das Menschliche überhaupt festhalten. Als Bildhauer glückte mir damals zum ersten Mal ganz solche Formung, wie weit sie mir als Dramatiker geglückt ist, wage ich nicht zu sagen, nicht zu sagen, ob ich hier mehr als einen Anfang gemacht habe, ob meine Sehnsucht nach Einfachheit und Klarheit eine Spur von Erfüllung gefunden. [2]

Alle wesentlichen Hinweise sind in diesem kurzen Abriss bereits enthalten. An äußeren Ereignissen ist Barlachs Leben arm. Das Erlebnis von Regen und Wind ist ihm erwähnenswerter als beispielsweise seine Aufenthalte in Paris und Italien. Die Reise nach Russland allerdings öffnete ihm gleichsam das Tor zum eigenen Schaffen. Er bezeichnet sich gern als zünftigen Bildhauer, während er seine Schriftstellerei nur zögernd der Öffentlichkeit anvertraute. Und nun: «ein selbsterzähltes Leben»?!

Ein Selbsterzähltes Leben ist auf Anregung von Barlachs Freund, Kunsthändler und Verleger Paul Cassirer entstanden. Barlach hatte den Vorschlag zunächst beiseitegeschoben. Jahre später wollte der Paul Cassirer Verlag eine Monographie über Barlach mit dem Œuvre-Katalog des Bildhauers herausgeben, beauftragte einen bekannten Kunsthistoriker, den Text zu

schreiben, der aber nicht geliefert wurde. So kam es, laut Georg Biermann, dem Direktor der Kunstzeitschrift «Der Cicerone», zu dem Entschluss, den Künstler und Dichter selbst um einen Vorspruch zu seinem bildhauerischen Werk zu bitten. [3] Aus diesem «Vorspruch» wurde ein bedeutendes literarisches Werk, das in der autobiographischen Literatur einen Platz für sich einnimmt. [4]

Ein Selbsterzähltes Leben. Schon die Doppeldeutigkeit des Titels weist auf das Wesen von Barlachs Autobiographie hin: ein Leben von ihm selbst erzählt, das sich aber gewissermaßen selbst erzählt. Es ist nicht Barlach, der die Welt entdeckt, es sind die Welt und das Leben, die ihn langsam zu sich selbst finden lassen. Barlach sieht das Leben nicht wie eine Folge von Ereignissen, sondern wie eine Reihe von «Sitzungen», die ihn, Barlach, modellieren. Das Leben ist der Bildhauer, Barlach der Ton.

Ich glitt durch die Tage und weidete durch die Jahre hin, die Augenblicke sogen sich voll Zeitlosigkeit und häuften sich zu Schichten und Gruppen, die unzusammenhängend mit dem Organismus des Schul- und Hauskinderdaseins das Leben im Rhythmus voranführten ...

Doch das Leben nahm mich bisweilen am Genick und stieß mich mit der Nase in seine Wirklichkeiten, ich bekam die Elementarbücher des Geschehens um die Ohren geschlagen, daß mir der Kopf brummte.

Den Marterweg eines Menschen, der sich unter Krämpfen durch die Stadt schleppete, begleitete ich, unfreiwillig und fast

unwesentlich, von Station zu Station, vergessend, wo, wer, was ich sonst war, wenn nicht der Mann der Schmerzen selbst, vielleicht schwerer leidend, im Gefühl unbarmherziger geschüttelt als er – – –. [5]

Hier schließt eine Beschreibung an, in der Barlach, als Kind eines Landarztes, zum ersten Mal mit dem Tod konfrontiert wird:

Mit unserm Kutscher «Hoschen», wie wir ihn nannten, saß ich einst neben den Pferden auf der Diele eines Bauernhauses, in dessen innerm Raum sich das Letzte eines an Diphtherie sterbendes Kindes begab. Mein Vater und der des Kindes unternahmen drinnen irgendwelche verzweifelten Handlungen zur Rettung oder Erleichterung, wovon die Tochter des Hauses der Mutter von Zeit zu Zeit wie mit gewürgter Kehle die grausigen Einzelheiten zutrug. Diese beiden Frauen standen vor unsern Augen leibhaftig im Tiefsten der Hölle. Als alles vorüber war, begleitete der Bauer meinen Vater an den Wagen, drückte seine Hand und sah immer noch wie ein Mensch aus. Wir fahren heim und beobachteten ein schweres Schweigen gegeneinander. Als an einem der nächsten Tage die Mutter des Kindes aus dem Sprechzimmer trat, vor dem ich gelauscht hatte, weil mein Vater seltsam eindringlich und, was mich betroffen machte, wie selbst erschüttert zu ihr gesprochen, sah sie über mich hin mit Augen, denen das Sehen anderer Dinge als des eines einzigen von damals verlorengegangenen schien.

Die Begegnung mit dem Tod ist hier wie ein fremdes, unbegreifliches Erlebnis geschildert. Das Stichwort «Tod»

taucht nirgendwo im Text auf. Es hätte der Schilderung seine Kraft genommen, indem es etwas scheinbar Bekanntes voraussetzt. Die Wirklichkeit des Todes wird ganz subjektiv und umso eindringlicher aus der Sicht des Kindes dargestellt, das etwas ahnt, was es nicht fassen kann – in Barlachs Worten: *als das Bewußtsein eines Dinges, eines Wirklichen ohne Darstellbarkeit.*

Je älter Barlach wird, desto unheimlicher, desto mysteriöser wird ihm der Alltag. Er setzt nichts mehr voraus; keine vorgefassten Urteile, keine angestammten Begriffe, keine eingefrorenen Metaphern. Die reine Existenz wird in dem Moment, da sie ins Bewusstsein dringt, erfasst; und dies sowohl in *Ein Selbsterzähltes Leben* als auch in den übrigen Schriften. Dies ist der Grund, weshalb *Ein Selbsterzähltes Leben* (1928), das gleichwohl seine Originalität virtuos behauptet, der Autobiographie von Jean-Paul Sartre – «Les Mots» (1964) – am nächsten steht. Nehmen wir beispielsweise den Passus, wo Anne-Marie, die Mutter, dem kleinen Jean-Paul vorliest:

«Anne-Marie ließ mich auf meinen kleinen Stuhl ihr gegenüber Platz nehmen; sie beugte sich vor, senkte die Lider, schief ein. Aus dem Statuengesicht kam eine gipserne Stimme. Ich wurde ganz verwirrt: wer erzählte? was? und wem? Meine Mutter war verschwunden: kein Lächeln, kein Zeichen des Einverständnisses, ich war im Exil. Und außerdem erkannte ich ihre Sprechweise nicht wieder. Woher nahm sie diese Sicherheit? Nach einem Augenblick hatte ich begriffen: das Buch sprach. Sätze kamen daraus hervor, die mir Angst

machten: Wahre Tausendfüßler, ein Gewimmel von Silben und Buchstaben, sie streckten ihre Diphthonge vor, ließen die Doppelkonsonanten vibrieren; singend, nasal, unterbrochen von Pausen und Seufzern, reich an unbekanntem Wörtern; so erfreuten sich diese Sätze an sich selbst und an ihren mäanderhaften Windungen, ohne sich um mich zu kümmern ...» [6]

Ähnlich wie die Sterbeszene bei Barlach ist hier das Vorlesen wie etwas Unbekanntes, Befremdliches, Unheimliches geschildert; selbst die Mutter erkennt der kleine Sartre in dieser Situation nicht wieder bis zu dem Moment, da er zu dem Schluss kommt: das Buch spricht! Die Ähnlichkeit in Auffassung und Gestaltung der Wirklichkeit zwischen dem Schriftsteller Barlach und dem späteren Existentialisten Sartre ist noch frappanter in einer Stelle des *Güstrower Tagebuchs*, da sich das behandelte Thema dem von Sartre annähert. Es handelt sich um eine Szene aus dem Kinderhort, in dem Barlach Anfang des Krieges, 1914, als Schulmeister aushalf.

Auf ihre Schiefertafeln gebückt und in ihre Schreibhefte geduckt, malen sie ihre Selbstbildnisse, ohne zu wissen, was sie tun. Die Tüchtigen schreiben über sich selbst nichts Unkluges nieder, ihre Buchstaben sind wie Ameisen mit gut gebauten Körpern, marschieren ordentlich hintereinander her, stoßen nicht, drängen nicht, verlieren keine Beine und Köpfe und wissen Weg und Steg. Die der Unbegabten wimmeln wie Läuse, Flöhe und Mücken durcheinander, man weiß nicht, ob sie stechen oder gestochen werden, ob sie noch saugen oder schon platt

geschlagen und breit gepreßt sind, manchmal sitzen die Kleckse wie Spinnen in ihren Netzen, allerlei lahmgezappeltes Tier läßt in den Linien Köpfe und Glieder hängen. [7]

In diesem Text aus Barlachs Kriegstagebuch, das dreizehn Jahre vor *Ein Selbsterzähltes Leben* geschrieben wurde, sind wir allerdings der vergleichenden Bildersprache noch nahe. Barlach entfaltet zwar seine ganze Phantasie, aber sein unvoreingenommenes Sehen der äußeren Dinge hat sich noch nicht auf die existentielle Erlebnissphäre ausgedehnt. Die metaphorische Sprache (hier die Kinderschriften als Insektenbilder) nimmt jedoch solche Ausmaße an, dass die einzelnen Gegenstände, an denen Barlach seinen Blick schärft, als Fetzen selbständiger Wirklichkeit eingebracht werden. Zu solch einem Sehen gehört äußerste Subjektivität, innere Freiheit, Distanz zu den Dingen; und auf diese Weise stellt sich Humor wie von selbst ein. [8]

Humor gehört unzertrennlich zu Barlachs Wesen und zu Barlachs Kunst. In dieser wie in so manch anderer Hinsicht hat Barlach eine erstaunliche Entwicklung durchgemacht, der es sich nachzugehen lohnt; dies umso mehr, als einige Kritiker ihm eine stetige Entwicklung abgesprochen haben [9] : als sei er plötzlich, wenn auch spät, zu seinem Künstlertum gestoßen und hätte sich in den folgenden drei Jahrzehnten nicht mehr gewandelt. Statt einer Entwicklung sehen sie bloß eine Entfaltung, nachdem ihm Russland zum entscheidenden Erlebnis geworden war. Die Gefahr hierbei ist, Barlach rein weltanschaulich wie einen «Berg des Geistigen» zu betrachten,

den wir mühselig, mal von dieser, mal von jener Seite zu besteigen versuchen, ohne ihn je erklimmen zu können. In Wirklichkeit breitet sich Barlachs vielseitiges Werk wie eine Kette von Hügeln vor uns aus. Manchmal ist auch hier der Anstieg etwas steil, aber die Landschaft ändert sich ständig.

Während seiner Bilderhauerstudien in Dresden veröffentlichte Barlach, damals 21 Jahre alt, im Feuilleton der «Dresdner Zeitung» den Artikel: *Gründe, weshalb ich Europa verlassen und die Hottentotten zu meinen Mitbürgern gewählt habe.* [10] Die «Gründe», die uns hier nicht weiter aufhalten sollen, sind die damals herrschenden naturalistischen Anschauungen. Humor liegt hier schon in der Situation. Der angehende Bildhauer Barlach schreibt einen fiktiven Brief, in dem ein ehemaliger Bildhauer-Schüler sich gegen die Ausbreitung falscher Gerüchte über die mutmaßlichen Gründe seiner Auswanderung wehrt. Nach einführenden Worten hebt er an: *Also ich war Künstler ...* Der Ton der Satire ist heiter und verschmitzt. Barlach bringt sogar seine Mitschüler mit hinein, worüber Letztere wütend waren. Kurzum, Barlach hat einen Streich gespielt: es wird über seinen Artikel viel gespottet und gelacht.

In einem zweiten Artikel, *Willy der Sumpfmaler*, spottet der junge Barlach über die übliche Kunstkritik. Petz sucht seinen Malerfreund Willy in seinem Loch auf: *Die dunkle Höhle eines fensterlosen Korridors gähnte mir entgegen und ich tauchte unverzüglich in sie hinein, indem ich meiner Hand die Aufgabe überließ, die zweite Tür und ihren Drücker ausfindig zu machen,*

ein Unternehmen, das erst mit Erfolg gekrönt ward, nachdem sie die nähere Bekanntschaft mit einem Etwas gemacht hatte, das an der Wand hing und das meine schöpferische Phantasie sogleich mit einem gelinden Schauer als den Morgenrock der kleinen Etagenwirtin erkannte. Die Freunde begrüßen sich stürmisch, Willy unbekümmert um die Mitteilsamkeit seines buntbeflexten Rockes. Über Kunst unterhalten sie sich kaum. Einige Monate später eilt Petz mit einer fabelhaften Kritik zu dem Spezialisten für Wasserpfützen, Sümpfe und abgestorbene Weiden. Ein Kritiker hatte in Willys «Kotiger Landstraße» weiß Gott was gesehen – die fiktive Kritik im Zeitjargon wird in extenso angeführt –, was beide Freunde sehr erheitert und Willy, den Sumpfmaler, zu der Bemerkung veranlasst: *Du Petz, das ist ein phantasievoller Mann der das schrieb, ich bin neugierig, was mein nächstes Bild darstellen wird.* Auch hier Bohème-Humor, der noch keinen wirklich persönlichen Ton verrät, jedoch Einblick gibt in ein Temperament, das auf satirisch-heitere Manier zu beißen versteht. [11]

Bei seinem ersten Paris-Aufenthalt, 1895, ist Barlach, nebst ununterbrochenem Zeichnen, mit einem *Geisterroman* befasst: die *Reise des Humors und des Beobachtungsgeistes*. Das schwungvoll geschriebene Capriccio ist sein dichterisches Erstlingswerk. [12]

Die «Reise» beginnt im Louvre, wo der Humor ein Gespenst kennenlernt und mit einer Mumie Bekanntschaft schließt. Zu dritt und bei Nacht machen sie einen Ausflug zum Friedhof Père-Lachaise, der bei Tagesanbruch endet: *Der Aufbruch*

geschah mit aller Hast, denn es war fast zu früh geworden. Noch am Tore wurde der Mumie eine großartige Ovation dargebracht, und als sie und der Humor beim Eintritt in die Rue de la Roquette noch einmal zurücksahen, warfen die Gespenster, die ihnen nachschauten, alle ihre Schädel in die Höhe als ehrenvollsten Gruß in die Ferne.

Im zweiten Teil des *Geisterromans* macht sich der Humor nach dem Arc de Triomphe auf den Weg, *um dem Klub der deutschen Ideen seinen Besuch abzustatten*. In Begleitung von dem Kunstsinn, *dem der Witz den Beinamen Autoritätenglauben gegeben hatte*, und zu dem der Humor nie ein leidliches Verhältnis gefunden hat, kommt er am Triumphbogen an: *Auf der Plattform war schon eine Menge Ideen versammelt. Viele waren da, die der Humor gleich wiedererkannte, andere waren aber so verändert, daß er sie zuerst gar nicht für deutsche Ideen ansah. Da waren besonders die beiden voreiligen Schlüsse, die sich in Berechnung der wahrscheinlichen Veränderung der Mode Gehröcke mit so langem Chic hatten machen lassen, daß er auf der Erde schleifte. Sie aber verachteten das allgemeine Lächeln und erklärten, daß sie zuletzt und also am besten lachen würden. Fast alle hatten sich ihre Originalität nach französischer Sitte stutzen lassen und sich ein modisches, blitzblankgebürstetes hohles Ideal aufgesetzt.*

Der Humor sympathisiert mit dem Pessimismus, der seinen alten Hut beibehalten hatte, dieser interessiert sich aber ganz außerordentlich für eine hässliche philosophische Schrulle. *Er nahm sie dem voreiligen Schluß, der mit ihr spielen wollte, aus*

den Händen. Denn sie hatte ein Loch in seine Oberflächlichkeit gebissen und ihm den langen Chic besudelt. Er wußte besser mit derartigem wilden Geflügel fertig zu werden. Er bot ihr eine Periode, aus der sie mit Wohlbehagen in gierigen Zügen schlürfte, strich ihr liebkosend über die struppige Theorie und blies sie von Zeit zu Zeit mit dichten Rauchwolken aus seiner knurrigen Gutmütigkeit an, und im Handumdrehen hatte er die ungebärdige Bestie soweit, daß sie zufrieden neben ihm lag und mit ihrem Schatten spielte. Schließlich kauft der Pessimismus die Schrulle für teuer Geld – ein Dutzend tadelloser Sarkasmen mit Gebrauchsanweisung franco geliefert – dem Autoritätenglauben ab, zu dessen Sammlung sie gehörte.

Nach dem Gelage, wo frischer Redestoff munter geflossen, und nachdem der Humor seinen Rausch ausgeschlafen hat, erblickt er beim Aufwachen seinen Bruder, den Beobachtungsgeist. Die Freude ist groß und der Beobachtungsgeist erzählt dem Humor von seinem Abenteuer mit dem Unglück, das er sich zur Lebensgefährtin gewählt: eine anspruchsvolle Beziehung, die den Menscheng Geist zu höchster Vollendung bringen könne. Und der Beobachtungsgeist kommt zu dem Schluss: *Ja, wir wissens lange, Humor, die Menschen sind klein, aber ihr schlummernder Geist ist von gigantischer Art, und wo er zum Wachen und Wachsen kommt, da ist ihm bald die Erde zu klein und der Raum zu eng. Auf meiner Fahrt mit dem Unglück hab ich das gesehen.*

Der veränderte Ton ist hier offensichtlich. Da, wo von dem Unglück die Rede ist, wird Barlach plötzlich ernst, die humorige

Verve schwindet und die «Reise» bricht ab. Wir erfahren nur noch, dass das Unglück sich nicht binden will, es sich anschickt, eine lange Reise und ein großes Werk zu tun, dass der Beobachtungsgeist sehnsüchtig hofft, das Unglück eines Tages wiederzusehen. Und die beiden Brüder, Humor und Beobachtungsgeist, schwören, sich nie wieder zu trennen.

Der lebhafte Ton und die Treffsicherheit in den witzigen Einfällen war über eine lange Strecke kaum durchzuhalten. Dass die *Reise des Humors und des Beobachtungsgeistes* jäh abbricht, mag aber vor allem daran liegen, dass mit dem Auftreten vom Unglück Barlach zum ersten Mal ein ihm lebenswichtiges Motiv fasst, das eine andere Behandlung fordert. Das Schwelgen in Schnurrigkeit, jugendlich sich überschlagender Humor und feuriges Temperament sind hier nicht angemessen. Das Unglück als Erwecker und Anreger, als Mahner zu Höherem, ist ein Lieblingsthema von Barlach; im Unglück sieht er den Beweggrund zu schöpferischer Tat. Barlach beruft sich gern auf das von ihm selbst geprägte Wort vom *Glück des Ungenügens*; und diese begnadete Unzufriedenheit findet im Unglück, das der Beobachtungsgeist als Einziger zu verstehen und zu lieben glaubt, eine reiche Nahrung.

Der Humor und der Beobachtungsgeist gehören zusammen. Sie sind Brüder, wenn auch keine Zwillingenbrüder wie Walt und Vult in Jean Pauls «Flegeljahren». Ähnlich wie Faust und Mephisto, wie Don Quijote und Sancho Pansa, sind es im Grunde nicht zwei verschiedene Wesen, sondern die zwei

Seiten einer Person, die ihrem Erfinder wesensverwandt sind.

[13]

Mit der Zeit vertieft sich das Verhältnis von Humor und Beobachtungsgeist. Als Barlach die «Reise» schrieb, war er noch zu originalitätssüchtig, auf zu gewaltsame Weise persönlich, um sich der unvoreingenommenen Beobachtung hinzugeben. Er ließ sich vom Humor davontragen. Sehr viel später, in einem 1933/34 verfassten Text, in dem sich Barlach mit dem Begriff «artfremd» auseinandersetzt, kommt er auf den französischen Impressionismus zu sprechen, von dem er die Idee des Geschehens aus der Sicherheit persönlicher Zurückhaltung gelernt habe, dass es nicht notwendig sei, *daß der Meister des guten Gelingens zur Seite seines Vollbrachten paradiert und als Ausrufer sein eigenes Tun überschreit: Seht, so ein Kerl bin ich, Achtung für mich und meine Hochleistung!* [14] In der Tat finden wir unter den Prosa-Skizzen aus der Pariser Zeit auch impressionistische Stücke. *Quer durch Paris* ist eine kleine Schilderung, die sich uns wie ein frühes Bild von Bonnard einprägt. Mehr noch als impressionistisch, sind Barlachs Beschreibungen jugendstilhaft, oft gewollt bizarr; schließlich ist es der Stil der Zeit, der dem jungen Barlach nicht fremd ist.

Geradezu paradigmatisch für die Stilkunst um 1900 ist Barlachs Prosaskizze *Die Fiedel*, die er während des zweiten Pariser Aufenthalts 1897 schrieb. Es ist der erste literarische Text (wenn wir von den Artikeln für das Feuilleton der «Dresdner Zeitung» absehen), den Barlach – vierzehn Jahre später – veröffentlicht [15] und zu dem er auch damals