



Professor Emil Orlik

Bildnis Ernst Barlach's

(Mit Erlaubnis der Neuen Kunsthandlung, Berlin)

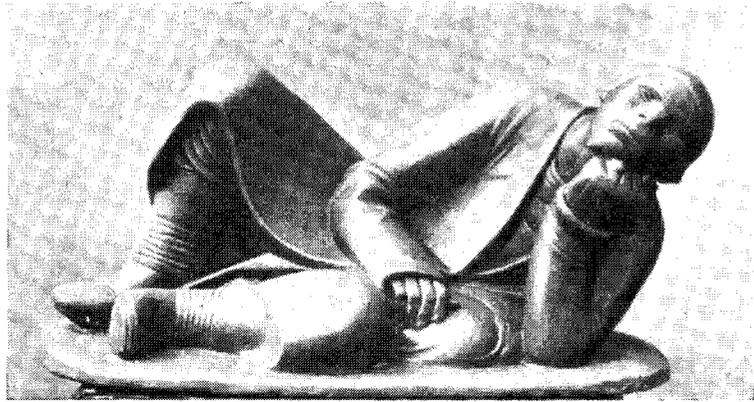
Bei Ernst Barlach

Oscar Gehrig

Unter den deutschen Künstlern der Gegenwart gibt es keinen, den als rüstig Schaffenden die Legende bereits so umspinnen hat wie Ernst Barlach, den Bildner und Dichter. Nicht zuletzt, weil das Werk dieses Mannes für viele einfach noch nicht einzuordnen ist und man bisher oft genug fassungslos vor dem „Naturgenie“ stand. Keine Doppelnatur, wie es dem Fernerstehenden scheinen möchte, sondern eine Persönlichkeit von selten dagewesener Einheit des Wollens und Formens. Der Dichter, besser gesagt, der Dramatiker Barlach geht nicht neben dem Bildhauer einher, sondern er ist dessen zwangsläufige Ergänzung, Weiterführung auf ein Gebiet, das lebendigen Worts den geistigen Inhalt seiner festgefügtten Gestalten ausdeutet. Der geistigere Schweigermund, den so zahlreiche

Barlachfiguren aufweisen, bricht an anderer Stelle plötzlich elementar auf und schleudert Sätze in die Welt, die den stoffgebundenen Formen adäquaten Ausdruck verleihen.

Barlach ist das große Plus, das aus der norddeutschen Liefebene wieder einmal der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts erstand neben Emil Nolde, dem Friesen, der im Reich der Farbe unumschränkt herrscht; Musikalität und Märchen bei ihm, wo Barlach Dramatik gibt. Ernst Barlach ist eigentlich schon im Leben zeitlos. An der Einsamkeit gewachsen. Und dabei hat der Einsamste unter uns gerade die stärkste Tradition. Ohne irgendwie archaisch zu sein, ist er den aus Gefühlstiefen heraus schaffenden Meistern frühen Mittelalters nahe wie keiner mehr oder den leidenschaftlichen Drängern aus-



Ernst Barlach

Liegender russischer Hirte (Porzellan)

(Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin)

Klingender Gotik, und aus den Erschütterungen unserer Tage sind in dieser Persönlichkeit die Urelemente der Gestaltung, die erstarrten Schreie wie das dumpfe Brüten der gefesselten Menschheit, wieder einmal wahr geworden durch das objektivierende Mittel der Kunst, in der ehrlichen Äußerung bruderlos, aber immer erneut wahr und somit gültig auch in aller Zukunft. Vergleiche sind nicht möglich, vielleicht tritt da und dort streckenweise wenigstens eine Parallele auf oder eine Antithese. So, wenn man an die sich selbst genügenden Figuren des Plastikers Maillol denkt, die drunten unter der Sonne Südfrankreichs ebenfalls meist abseits der großen Heerstraße entstehen, fast auf antikem Boden und noch nach dem Menschenmaß des Griechentums. Wohlige Wärme legt sich um blühende Leiber, die heitere Diesseitigkeit versinnbildlichen. Die umhüllten Figuren Barlachs dagegen sind aus den Sehnsüchten „nordischer Seelenbedrängnis“ geboren, visionäre Gestalten, deren plastische Kampferistenz sich deckt mit den an Dostojewskis Dämonie grenzenden Gefühlswerten. Zwei Exponenten europäischer Bildhauerei somit. Faust und Helena: Die plastisch gelöste Statik des Südländers hat in der Diagonale gotischen Barocks barlachscher Gestalten ihre unvergänglichen Gegenspieler gefunden; wie jene in sich ruhen, streben diese aus ihrem Inneren heraus, suchen angstvoll, zagend oder gläubig Beziehung zur Umwelt. Haltung, Gewand und Falte sind diesem Drang untergeordnet als plastische Motive und Formprobleme; wie niemals mehr so

klar seit den Tagen der Gotik sprechen Kleider, Mäntel und Röcke insgesamt eindeutige Sprache. Vor so vielen Gebilden seiner Hand fällt einem Strindbergs Ausruf, letztes Wort von Indras Tochter im Traumspiel, ein: „Arme Menschen, arme Menschen!“

Dem bestimmten Raum Maillols setzt Barlach das neue, unbestimmte Gefühl unbegrenzten, unfaßbaren, ja unermesslichen Raums entgegen, innerhalb dessen Bewegung herrscht. Die Figuren, wenn auch noch so blockmäßig zunächst gefaßt, verneinen ihre Blockgebundenheit; vom schwereren Lagern führt die Skala über energisches Schreiten zu heftiger Bewegung und dem bei der Masse des Stoffes oft unbegreiflich „immateriellen“ Schweben, lautlos, von innen her getrieben. Wie eine Negation physikalischen Gesetzes, bei der das Übersinnliche mit sinnlichen Mitteln wahrgemacht wird. In Form gebrachte Triebhaftigkeit. Ein Durchstoßen. Und der Stil dieser Figuren? Er wird schon rein quantitativ von dem Schnitzer in Holz hergeleitet, der mit unerhört simpel erscheinender Technik schnitzt, wie seit seinen vor Jahrhunderten arbeitenden Vorfahren nicht mehr geschnitzt wurde. Und doch macht er alle prinzipienfeste Materialästhetik wieder zusehender, wenn er gerade in seinen frühen Porzellanen, ohne den Grundzug der eigenen Formanschauung aufzugeben, jene köstliche Oberflächenschönheit des weißschimmernden Materials, auf dem weiche Lichter erglänzen, hervorbringt, oder er gar, wie wieder in neuester Zeit, für Bronze



Ernst Barlach Schreitende Bäuerin (Porzellan)

(Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin)

modelliert, ganz barlachisch so auf faszinierende Wirkung ausgeht. Material und Stil, was sind sie, wenn der Geist über die Materie siegt?

Eine Künstlergestalt wie Barlach muß so, wie sie ihre zugemessene Spanne durch diese Welt geht, legendär sein und bleiben, auch ohne die Schlüsse, die dann und wann aus seinem „russischen Erlebnis“, der ergreifenden Bestätigung und Auslösung der in dieser nordischen Seele schlummernden Kraft, gezogen werden. Andere Künstler, die mehr als er der Zeit und der Welt gehören, mögen Pose haben. Posefreier als Barlach ist keiner. Einsam muß er sein für die Durchführung des ihm, dem Besessenen, vorgezeichneten Werkes. Und doch liegt in dieser Weltablehnung ein unendliches Glück beschlossen. Das über den Augenblick hinausgehobene Schöpferische, das uns schon wie ein „plastischer Mythos“ erscheint, trägt selbst die innere Gewißheit des Lebenden, des Überpersönlichen allein durch die Vernichtung eines in uns überzüchteten Individualbegriffs an sich.

Über die Kunst Barlachs ist bereits viel geschrieben worden, seitdem der Meister als reifer Mensch sich ganz gefunden hat. Zwei Jahrzehnte umschließen das eigentliche Schaffen, so wie es heute in der ganzen Welt gekannt ist. Es wird auch dem Ungläubigen nicht schwerfallen, sich zu unterrichten. Wie in der Religion verlangt diese zuinnerst religiöse Kunst Glauben, wo das Verstehen nicht ausreicht. Aber auch unerschütterlich Ablehnende, von ehemaligen ästhetischen Begriffen belastete oder Voreingenommene werden ohne Erschütterung Barlachs Werke nicht besehen. Weil sie hart geboren werden und sich aus einem reichen inneren Vorstellungsbereich langsam lösen müssen, ist die Reihe der Figuren, um vom Bildner zu reden, nicht übergroß. Darin liegt ein Hauptvorteil, die Grundbedingung absoluter Reife.

Daß Barlach in Güstrow lebt und schafft, ist sicher kein Zufall. Sondern eine innere Verwebung mit den im weitesten Sinne aufzufassenden landschafts-

lichen Bedingungen, die diese sensible Natur da vorgefunden haben mag. In der niederdeutschen Tiefebene und an diesem Schnittpunkte verschiedener nord-südlicher und westöstlicher Kulturen von alters her. Aber um innerlich reif für einen Besuch bei dem großen Einsamen zu sein, muß man oft und immer wieder Güstrow erlebt haben.

Nicht in einem Atelier nach gewohnten Vorstellungen, sondern in einer richtigen Werkstätte entstehen die heute allbekanntesten Figuren dieses neuen nordischen Klassikers. Im Prinzip ändert sich daran auch jetzt nichts, wo Barlach seine ehemalige, schlichtere „Scheune“ mit helleren und größeren Arbeitsräumen, die ihm die Durchführung auch umfangreicher Aufgaben erst ermöglichen, vertauscht hat. Da stehen an den Wänden auf einfachen Borden die ziemlich kleinen, aber bis auf die feinsten Details vorgeformten Modelle oder hängen die Gipsreliefs an den Wänden, ebenfalls übersichtlich genug im selbst beschränkten Format. Von jenem linear noch weichen Frühstil und den dumpf lagernden Bauerngestalten und sorgenden Frauen bis zu dem kantigeren Kubus und den erstatischen Gesellen wie dem „Schwertzieher“, dem tanzenden Weib, dem „Mann im Stock“ und schließlich der wiederkehrenden Ruhe, der offensichtlichen gotischen Schlankheit letzter Werke wie der „Gefesselten Here“ und der beredten Geistigkeit des „Apostels“, ist alles im Modell vertreten. Hin und wieder wird dann das Grauen erschütternder Gestalten neuerdings aufgewogen durch einbrechendes Idyll, etwa in der so wunderbar schützend zusammengeschlossenen „Ruhe auf der Flucht“. Aber sonst ist der Chor des Ganzen auf tiefen Ernst und Feierlichkeit gestimmt. Und alle diese Gestalten werden bei ihrer Konzentration zu leibhaftigen handelnden Personen in den jeweiligen Ereignissen, wenn selbst auch unter sich einsam, da kaum ein Blick den andern trifft. Die scheinbaren Wandlungen, die wir an den Formen abzulesen glauben, zeugen immer wieder nur von der großen Linie. Hat sich der Meister geändert? Worin? Als er sich von konkreteren Motiven größerer Abstraktion zuwandte? Mehr als nur ein artistisches Sichwandeln, wenn zuletzt doch

wieder die Funktion der Linie, jetzt mit erhöhter Bedeutung im Werk, klargelegt wird? In allem immer die Auseinandersetzung des Einsamen mit dem Sinn des Seins auf dem Wege über die Form. Dort scheint die Reihe durchbrochen zu werden, wenn aus der Ecke der massige Kopf eines Bärtigen, ein Riese mit buschigem Bart und winzigen Augen, hervortritt: Theodor Däubler, jener geistvolle Wanderer und Ausnahmemenschen, in den von Zeit zu Zeit die Seele eines alten Gottes gefahren sein mag. Man erinnert sich vor dieser Fülle von Figurenmodellen an die geschlossen wirkende Ausstellung des Barlachischen Werks bei Cassirer im Frühjahr 1926, an den fein ausgewogenen Barlachraum auf der Dresdener Internationalen des gleichen Jahres. Und begreift da erst den Wert des hier einmal auftraglosen Schaffens, wo ein Künstler ohne außerkünstlerische Bindungen und ohne aufreibenden Kampf mit immer auftretenden Voreingenommenheiten besserwissender Besteller seinem Gesamtwerk zugetan sein kann und er den Grund legt für bleibende Geltung. So lebt und webt Barlach ausschließlich in und mit seinen Gesichten und Gestalten, die sich nacheinander zur Form verdichten, wenn eben ihre Stunde gekommen ist. Er braucht sie nicht erst für bestimmte Zwecke zu erfinden, nicht zu entwerfen, sie sind einfach da und warten, bis er sie ruft. Dort hängen an Wänden eines kleineren Raums die schlanken Relieffiguren vom Pfeiler seines Beethoven Denkmals, das Entwurf geblieben ist. Aufgereiht, abwechslungsreich in den Bewegungsmotiven und im schmerz bewegten oder jubelnden Ausdruck, aber immer gestrafft und geeignet, Architekturplastik im besten Sinn des Wortes zu werden. Wo ist der Raum, den sie einmal ausdeuten werden? Er müßte gebaut werden. Das gäbe einen Rhythmus! Aber nichts ist an ihnen erst erfunden, sie sind auch in dieser flachen Reliefform immer dagewesen. Ein Stoß Zeichnungen zeigt die ewige Wiederkehr im Rahmen dieser eigenartigen Welt und Umwelt. Hastig blättert der Meister. „Da kommt die wandernde Here. Die werde ich einfach nicht los. Immer erscheint sie mir.“ Wie er das sagt, klingt



Ernst Barlach

Die gefesselte Hexe 1926

(Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin)

seine Stimme wie aus weiter Ferne. Eine von seinen eigenen Gestalten.

Dort wieder steht das Modell zu dem schanken Moses, der aus der jahrhundertalten Welle eines Mühlrades geschlagen ist. Hieb um Hieb mit dem Beil. Dem Urinstrument des Menschen. Urschöpfung daraus geworden. (Vgl. unsere Abb. Sept. 1926.) An den weißen Modellen, die stets in einem bestimmten, ihm gewohnten Größenverhältnis zum fertigen Werke stehen, noch sichtbar die Werkzeichen für die exakte Übertragung, unter denen besonders die starken Vertikalen zur genauen Feststellung der Seitenabstände auffallen. So liegt das Intuitive dieses Arbeitens zunächst hauptsächlich im Entwurf selbst, während dann eine gründliche Handverlichkeit das Werk fortsetzt, bis die künstlerische Handschrift zu-

letzt wieder ein unmittelbares Gepräge aufsetzt. Wir kennen die Barlachische Schnittoberfläche, fast impressionistisch legt sie sich „schnittig“ und malerisch reizvoll über die Figuren, die nicht mehr wie die alten einst „gefaßt“ und bemalt werden, sondern den Charakter des festen Materials sich voll auswirken lassen. Das lebt auf der Epidermis und überträgt sich der ganzen Statue. Nur für den völlig ungewohnten Betrachter sind sie „derbe, formlose Gestalten, die wie Mehlsäcke am Boden haften“, um das einmal zugunsten eines anderen, konventioneller schaffenden Bildhauers ungerechterweise angewandte Vergleichswort anzuprangern. Wie reißt der „Schwertzieher“ mit in die Höhe, wie stürmt der „Rächer“ fast waagrecht dahin, dessen kantige Linien planmäßig aus einem einzigen Punkt her-

aus entwickelt sind, gleichsam den Zielpunkt im Endlichen markierend. Wie schweben schließlich die Relieffiguren über den lockeren, luftigen Grund, der wiederum ins Unendliche zu verlaufen scheint, hinweg! Dynamik genug.

Die Einheitlichkeit dieses bildnerischen Schaffens ist auch in den Zeichnungen durchweg gewahrt. Kein Schwarzweiß um seiner selbst willen, immer ahnt der Künstler auch im Blatt das Dreidimensionale, mit jedem Strich modelliert er, holt die Formen plastisch aus der Tiefe heraus an die Oberfläche. Im Holzschnitt ist er wie viele seiner Weggenossen von heute — er vor allem aus seinem engen Verhältnis zum Werkstoff — zur entschlossenen Linie, wie sie am Anfang dieser Technik vor Jahrhunderten herrschte, zurückgekehrt. Die Wirkung aufs moderne Auge bleibt nicht aus.

Menschlich ergreifend sind die Worte, die er immer wieder zum Andenken des Mannes sagt, der ihm das „auftraglose“ Arbeiten über die konkret denkende Zeit hinaus überhaupt ermöglicht hat, dem er bis heute die Treue unverbrüchlich gewahrt hat: Paul Cassirer †. Der seine Arbeiten jahrelang um sich hatte, auch als sie kaum an den Mann kamen, der die unerläßlichen Mittel zum Erfolg von sich aus aufbrachte. Werden da noch an ein „Sich-Verschreiben“ oder gar an ein Ausnutzen durch solche Bindung? Diese Treue wurde durch den schließlichen Erfolg reichlich belohnt, wie eine andere Treue, die Barlach etwa mit Munch, Däubler, Nathenau oder Glaser an jenen Kunstfanatiker, den „alten Kollmann“, über den Tod hinaus band.

In der Stille zu Güstrow reifte das Werk Barlachs. Auch Güstrow ist er treu geblieben. Man erinnert sich noch, wie er damals nach dem Tode des Freundes August Gaul dessen Berliner Atelier übernehmen sollte, aber dann doch die Stätte der Ablenkung für ihn gemieden hat. Meiden mußte.

Die wenigen Arbeiten, die scheinbar an Aufträge gemahnen möchten, sind einige Denkmäler, wenn man sie bei ihrer unkonventionellen Art überhaupt so nennen darf. 1921 schuf er für die Nikolai-Kirche zu Kiel jene große Holztafel mit dem Relief der von Schwertern um-

ringten, trauernd in sich versunkenen Mutter; groß in der Auffassung, streng in der Form. Das Schweigen erzwingend. Eine zweite Arbeit dieser Art soll ebenfalls nach Kiel gelangen, in sein Hofsteiner Land. Dann aber, als man daranging, im ehrwürdigen Güstrower Dom dem Andenken der Gefallenen eine Stätte der inneren Einkehr zu errichten, da bot dieser Mann, um gerade hier allzu Abliches zu verhindern, aus sich seine Kraft an, und heute geht das Werk, mit dem er lange gerungen hatte, der Vollendung entgegen. Mit unendlicher Sorgfalt und Hingabe sind die Vorbereitungen getroffen worden. Mancher, der schnell fertig ist mit dem Urteil, müßte angesichts dessen verstummen. Nur so viel: Barlach ist mit dem Bewußtsein einer schweren inneren Verpflichtung dem Dom und seinen Schätzen gegenüber erst an die Aufgabe herangegangen, da er eine große Ehrfurcht vor diesem Gotteshause und seinen Meistern hat, die heute mehr denn je von uns und von ihm etwas Vollgültiges, etwa wie das Kieler Mal, verlangen. So hat er sich entschlossen, unter dem ersten Gewölbe der halbdunklen nördlichen Abseite des Doms über dem dort stehenden alten schmiedeeisernen Fünfgitter in wagrechter Lage eine überlebensgroße, schwebende Figur anzubringen, einem Erzengel vielleicht vergleichbar. Der Erde entrückt weht sie im freien Raum, den Blick nach innen gerichtet, und gibt der seelischen Haltung, die wir zum großen Krieg und seinen Opfern einnehmen, stummen Ausdruck. Bei ihrer Horizontalen ruht sie ganz in sich, von innerem Erleben und Erschauern überwältigt. In Komposition wie durch die entrückte Umgebung und Stellung in halber Höhe erreicht sie einmal ein Höchstmaß von Geschlossenheit, der gute Geist der Unvergessenen schwebt da ständig durch den geheiligten Raum. Idee und Lösung sind so ganz einzigartig, daß jede unberufene Kritik in solchem Falle nur zu schweigen hat. Das Überpersönliche des Gesamtwerks eines Barlach hat in dieser Arbeit einen nicht zu übersteigern den Höhepunkt erreicht, und der Dom zu Güstrow erhält ein vor der Welt und Zeit bestehendes Mal, dessen ergreifende Wirkung viele zur Einkehr bestim-



Ernst Barlach

Aus dem Gedicht „Der Kopf“ von Reinhold v. Walter

(Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin)

men wird. Diesmal, wo man einem bewährten Großen Glauben und Vertrauen schenkte, ist ein Werk erstellt worden, das über Gegenwartswünsche der meist nur sich selbst berücksichtigenden „Besteller“ oder Komitees hinausgehen konnte und ganz dem Gedanken derer lebt, für die es sein soll. In dem Ausdruck des Gesichts liegt alles eingeschlossen, schon vor dem gewaltigen Tonmodell, das der Künstler in seiner Werkstatt unter den genauen endgültigen Bedingungen und in der endgültigen Höhe wie im Kirchenraum modelliert hat. Schwebend daneben das exakte kleine Modell und ein Ausschnitt in natürlicher Größe als farbige Silhouette an der Wand, so daß in der Arbeit der große Zusammenklang berücksichtigt wird. Die Figur ist für Bronze bestimmt, die von Anfang an ihre natürliche, helle Oberfläche behalten soll und so das Halb-

licht über die großen, weichen Flächen des Leibes gleiten läßt. Die Aufstellung dieses Werkes setzt endlich wieder einmal die große Tradition von ehedem fort, und der heimische Dom, zu dessen Gemeinde Barlach selbst gehört, wird durch seinen die Zeit überdauernden Meister bald zu neuer Berühmtheit erweckt werden, mehr noch als er es schon ist.

Und wer die Seele des Meisters durch das Werk, da wo es sich am innigsten äußert, belauschen will, der gehe einmal in einer stillen Stunde hinaus auf den Güstrower Friedhof, wo ein schlichtes Eichenkreuz die Grabstätte der Mutter bezeichnet, darauf in den Schnitzflächen der Balken ein kleines Relief: das Ruhen in Gott. Wo der Leib des Menschen wagt recht im Schoße des Aufrechtstehenden eingebettet ist. Größe auch im Kleinen. Letzte Form, die besetzte Kunst zu geben vermag.