

Dieses Werk wurde Ihnen durch die Universitätsbibliothek Rostock zum Download bereitgestellt.

Für Fragen und Hinweise wenden Sie sich bitte an: digibib.ub@uni-rostock.de.

Das PDF wurde erstellt am: 19.06.2024, 21:03 Uhr.

Hermann Michael Niemann Eckart Reinmuth Gunnar Müller-Waldeck Günther Wildenhain

Wandlungen Gottes : Beiträge einer Ringvorlesung der Theologischen Fakultät zum 60. Todestag Ernst Barlachs

Rostock: Universität Rostock, 2001

<https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1817904558>

Druck Freier  Zugang  All Rights Reserved OCR-Volltext

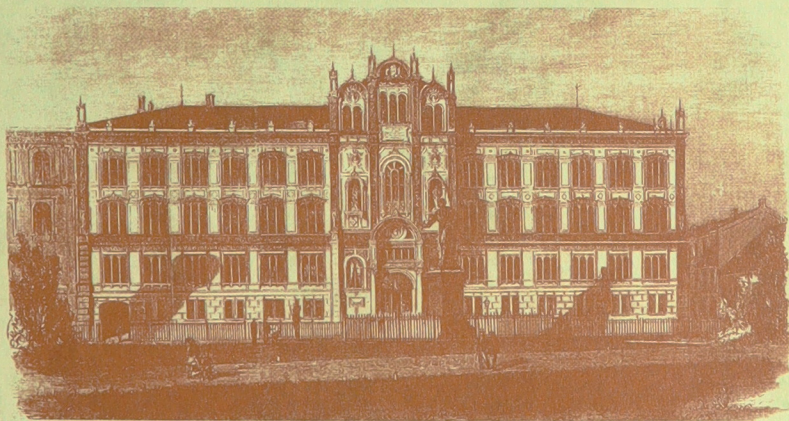
ROSTOCKER UNIVERSITÄTSREDEN
NEUE FOLGE

HEFT 5

WANDLUNGEN GOTTES

BEITRÄGE EINER RINGVORLESUNG
DER THEOLOGISCHEN FAKULTÄT

zum 60. Todestag Ernst Barlachs



UB Rostock

NMK

ZA

251

(5)

UNIVERSITÄT ROSTOCK 2001



Universitäts
Bibliothek
Rostock

[https://purl.uni-rostock.de
/rosdok/ppn1817904558/phys_0001](https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1817904558/phys_0001)

ROSTOCKER UNIVERSITÄTSREDEN
NEUE FOLGE HEFT 5

WANDLUNGEN GOTTES

BEITRÄGE EINER RINGVORLESUNG
DER THEOLOGISCHEN FAKULTÄT

zum 60. Todestag Ernst Barlachs

von

Hermann Michael Niemann

Eckart Reinhardt

Günmar Müller-Watzek

UNIVERSITÄT ROSTOCK 2001



UB Rostock

28\$ 001 493 825



ROSTOCKER UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK
HEFT 5

NEUE FOLGE

ROSTOCKER UNIVERSITÄTSREDEN
NEUE FOLGE

HEFT 5

WANDLUNGEN GOTTES

**BEITRÄGE EINER RINGVORLESUNG
DER THEOLOGISCHEN FAKULTÄT**

zum 60. Todestag Ernst Barlachs

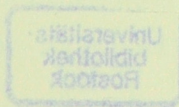
von

Hermann Michael Niemann

Eckart Reinmuth

Gunnar Müller-Waldeck

UNIVERSITÄT ROSTOCK 2001



(2) 125 25 - 211

HERAUSGEBER: DER REKTOR DER UNIVERSITÄT ROSTOCK

REDAKTION: PROF. DR. KARL-HEINZ JÜGELT
PROF. DR. ECKHART REINMUTH
(THEOLOGISCHE FAKULTÄT)

CIP-KURZTITELAUFNAHME:

WANDLUNGEN GOTTES. BEITRÄGE EINER
RINGVORLESUNG DER THEOLOGISCHEN FAKULTÄT
zum 60. Todestag Ernst Barlachs von Hermann
Michael Niemann, Eckart Reinmuth u. Gunnar
Müller-Waldeck.- ROSTOCK : UNIV., 2001. - 91 S.
- Ill.
(Rostocker Universitätsreden : N. F. ; 5)

ZITATKURZTITEL: Rostocker Universitätsreden N. F.

ISSN 1437-4595

© Universität Rostock, 18051 Rostock

BEZUGSMÖGLICHKEITEN:

Universität Rostock
Universitätsbibliothek, Schriftentausch
D-18051 Rostock
Tel.: +49-381-498 22 81
Fax: +49-381-498 22 68
e-mail: maria.schumacher@ub.uni-rostock.de

Universität Rostock
Theologische Fakultät
D-18051 Rostock
Tel.: +49-381-494 38 73
Fax: +49-381-494 38 88
e-mail: dekanat.thf@theologie.uni-rostock.de

DRUCK: Universitätsdruckerei Rostock 277-01



NMK - ZA 251 (5)

Inhaltsverzeichnis

	Seite
VORWORT	7
HERMANN MICHAEL NIEMANN	
Zweifler, Sucher und andere Fromme	
Skulpturen Ernst Barlachs aus der Sicht eines Alttestamentlers	11
ECKART REINMUTH	
Der göttliche Bettler	37
Zu einer Metapher im Werk Ernst Barlachs	
GUNNAR MÜLLER-WALDECK	
Vom Heidberghaus nach Sansibar	
Barlachs Leben und Werk als Sujet literarischer Gestaltung	63

VORWORT

WANDLUNGEN GOTTES. DAS BEISPIEL BARLACH

Ernst Barlach starb am 24. Oktober 1938 in Rostock. Die Theologische Fakultät nahm dies im Wintersemester 1998/99 zum Anlaß für ein Vorlesungs- und Veranstaltungsprojekt, bei dem ganz unterschiedliche Annäherungsmöglichkeiten an Denken und Werk Barlachs angeboten wurden; so gab es nicht nur Vorlesungen und Gastvorlesungen, sondern auch einen Liederabend, eine Filmvorführung, einen Abend mit Ausdruckstanz und eine Exkursion zum neuen Museumsbau in Güstrow.

Die Veranstaltungsreihe stand unter dem Thema "Wandlungen Gottes". Ernst Barlach schuf 1920/21 einen gleichnamigen Holzschnittzyklus. Der Name dieses Zyklus könnte auch über dem Gesamtwerk Barlachs stehen. Die Vorlesungen und Veranstaltungen der Theologischen Fakultät widmeten sich dieser Thematik auf je eigene Weise. Sie konnten am Beispiel Barlachs verdeutlichen, wie das Sprechen von Gott, das Fragen nach ihm, sich wandelt und so lebendig bleibt. Barlach hat diese Fragen bis zuletzt verfolgt - und er hat sie zugleich auch als Fragen nach dem Menschen verstanden. Sie waren ihm wichtiger als fertige Antworten.

Ein Erinnerungstext des Veters Karl Barlach aus dem Jahr 1932 schildert Eindrücke von einem längeren Besuch am Heidberg bei Güstrow. Dabei spielt das Motiv der 'Wandlungen Gottes' eine Rolle: "Unvermeidlich gerät in später Stunde die Rede auf die letzten Dinge, auf Gott, von dem er nicht gern redet, auf sein Bild, sein Wesen und

mein und sein Verhältnis zu ihm. Der Künstler braucht die Gestalt, mag sie mannigfaltig sein, Bettler, Sternenrichter oder auch der weise alte Mann, - Wandlungen Gottes. Der Denkende und Empfindende aber endet bei der beglückenden Erkenntnis, daß Gott keine Gestalt hat." - Ernst Barlach hat - gerade im Wissen um diese Gestaltlosigkeit - immer wieder versucht, dem Göttlichen in den Kontexten des Menschlichen Gestalt und Ausdruck zu geben. Einerseits also: Wandlungen Gottes. Und andererseits zugleich die klare Wahrnehmung seiner Andersheit, das Wissen darum, daß jede Gestalt nur seine Darstellung unter den Bedingungen unserer Wahrnehmung sein kann.

Der Rostocker Alttestamentler Hermann Michael Niemann schildert in seinem Beitrag anhand ausgewählter Skulpturen Barlachs eigene Impressionen aus biblischer Sicht und gibt den Figuren eine anrührende, eindringliche Stimme.

Der Rostocker Neutestamentler Eckart Reinmuth wendet sich mit dem "göttlichen Bettler" einem Motiv im Schaffen Barlachs zu, das sich mit genuin theologischem Nachdenken merkwürdig trifft (nicht von ungefähr wird in der Forschung übrigens bisweilen auf manche Konsonanzen zwischen Ernst Barlach und Dietrich Bonhoeffer hingewiesen). Dabei wird deutlich, daß gerade die Unanschaulichkeit, Bildlosigkeit, die Unverrechenbarkeit Gottes mit den Vorstellungen menschlicher Projektion einer der Gründe ist, daß sein Auftritt in der Welt als Bettler, als Narr, als König auf einem Esel, mit einem bespuckten Purpurmantel, mit einer Krone aus Dornen, erfolgt.

Der Greifswalder Literaturwissenschaftler Gunnar Müller-Waldeck konnte für einen rezeptionsgeschichtlichen Beitrag gewonnen werden. Er zeigt in aufschlußreicher Weise, wie subtil und z. T. überras-

schend sich die Aufnahme Barlachscher Werke in den Werken anderer Künstler vollzog - ein deutliches Zeichen der anhaltenden Wirkungen Barlachs, aber auch der Wandlungen, die mit jeder Rezeption verbunden sind.

Das äußerst vielseitige Programm - ein Programmheft konnte mit freundlicher Unterstützung der Güstrower Ernst-Barlach-Gesellschaft gedruckt werden - bot interessante Annäherungen und Fragestellungen. Es zeigte auch weniger bekannte Seiten des Denkens und Schaffens von Ernst Barlach und eröffnete zugleich neue Perspektiven auf sein Leben und Werk. Barlach war eben nicht nur der Schöpfer des 'Schwebenden' im Güstrower Dom, der Bildhauer und Graphiker, nicht nur der Dramatiker, der Autor, Tagebuchschreiber - sondern auch der Nachdenkliche, der Umgetriebene, der Unfertige. Nicht wenige seiner Fragen, deren Antworten ihm selber offen blieben, sind es wert, erinnert zu werden und heutige theologische Reflexion und Forschung herauszufordern.

Wir danken der Ernst und Hans Barlach GBR Lizenzverwaltung für die freundliche Genehmigung zum Abdruck der Abbildungen.

Eckart Reinmuth

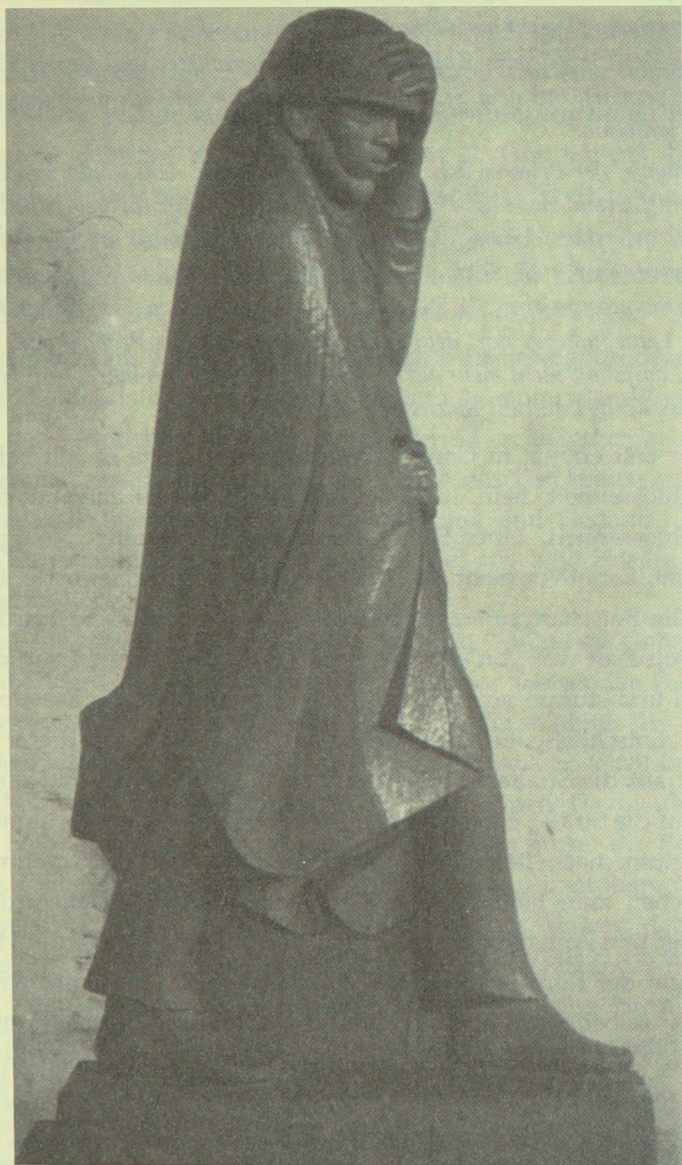
Zweifler, Sucher und andere Fromme

Skulpturen Ernst Barlachs aus der Sicht eines Alttestamentlers¹

Wenn ein Kunstwerk und die *präzise* verbale Analyse eines Kunstbetrachters oder Kritikers sich in einer gelehrten, tiefschürfenden Werkanalyse zusammengefunden haben, bedeutet das noch nicht automatisch ein *prägnantes* Erlebnis für denjenigen, der die Analyse liest. Werkanalyse und Kunstkritik besitzen - auch für mich - hohen Informationswert. Persönliche Betroffenheit durch Kunstwerke ersetzen sie nicht. Sie wollen dies wohl auch nicht. Diese Feststellungen dürften konsensfähig und banal sein. Ich mache mir lediglich selbst klar, in welchem lange kaum reflektierten Verhältnis ich zu den Skulpturen Barlachs stehe, die mich seit Jahrzehnten mehr als viele andere vergleichbare Kunstwerke berührt haben, ohne daß ich mich in nennenswertem Maße kunstgeschichtlich und kunsttheoretisch über sie und ihren Schöpfer informiert hätte. In meinem Verhältnis zur Rundplastik Barlachs spielt jedoch die durch sehr häufige Betrachtung in Güstrow gewonnene Vertrautheit eine Rolle. So will ich - und damit gehen die nicht wissenschaftlichen, auch nicht kunstgeschichtlichen und nicht kunsttheoretischen Vorbemerkungen auch schon zu Ende - mangels Kompetenz die Skulpturen nicht eigentlich interpretieren. Vielmehr habe ich mich von ihnen inspirieren lassen: Die Bildwerke - deren Auswahl aus dem vorhandenen Reichtum das Schwierigste an diesem kleinen Vortrag war - sind vielleicht nicht so sehr *präzise* (d.h. "scharf geschnitten", scharf gefaßt, obwohl sie technisch genau so erscheinen), aber umsomehr *prägnant*.

nant (d.h. "schwanger"), sie gebären, - für mich - je länger, je mehr einen Reichtum an Impulsen, Aussagen, Anregungen, Fragen, Antworten, Assoziationen. Durch sie hindurch haben sich mir ungeahnte, ebenfalls weniger exegetisch *präzise*, als vielmehr *prägnante* Eindrücke von Texten, Erzählungen und Gestalten der hebräischen Bibel eröffnet. Mit Ihnen möchte ich meinen Blick auf Barlachs Skulpturen teilen. Vielleicht können Sie meine Assoziationen nachempfinden, vielleicht finden Sie aber auch andere biblische Texte und Gestalten zu Barlachs Skulpturen. Ich möchte heute nicht mehr, aber auch nicht weniger erreichen als dies: Barlachs Skulpturen sind auch insofern *prägnant*, daß sie biblische Gestalten und Erzählungen in neues Licht zu stellen vermögen.²

"Wanderer im Wind"- Amos



Wanderer im Wind (Eichenholz, 1934, Gertrudenkapelle)

(Amos 8,2) Gott fragte: Was siehst du, Amos? Er antwortete: Einen Korb mit reifem Obst. Da sagte der Herr: Mein Volk Israel ist reif für das Ende. Ich verschone es nicht noch einmal.

(Amos 7,9-13) 9 Isaaks Kulthöhen werden verwüstet und Israels Heiligtümer zerstört; mit dem Schwert in der Hand erhebe ich mich gegen das Haus Jerobeam.

10 Amazja, der Priester von Bet-El, ließ Jerobeam, dem König von Israel, melden: Mitten im Haus Israel ruft Amos zum Aufruhr gegen dich auf; seine Worte sind unerträglich für das Land. 11 Denn so sagt Amos: Jerobeam stirbt durch das Schwert, und Israel muß sein Land verlassen und in die Verbannung ziehen. 12 Zu Amos aber sagte Amazja: Geh, Seher, flüchte ins Land Juda! Iß dort dein Brot, und tritt dort als Prophet auf! 13 In Bet-El darfst du nicht mehr als Prophet reden; denn das hier ist ein Heiligtum des Königs und ein Reichstempel.

Als er erst einmal in Gang gekommen war, setzte er mit ruhiger Entschlossenheit, nein, nicht mit ruhiger, sondern eher mit fester Entschlossenheit, einen Schritt genau vor den anderen. Ruhig war er nicht, konnte er nicht sein bei dem, was er zu sagen hatte. Dazu war die Botschaft zu schrecklich. Dazu war er selbst zu betroffen. Die Botschaft war von einer Art, daß er sich am liebsten zurückgezogen und stumm vor Verzweiflung geweint hätte. Es kostete viel Kraft, Entschlossenheit und Gehorsam gegen Gott, mit dieser Botschaft auf die Straße zu gehen und sie auszusprechen. Nein, nicht nur auf die Straße, sondern unter die Menge. Sogar ins berühmteste Heiligtum, nach Betel. Viel Publikum dort, viele gut gestimmte Menschen zum heiligen Fest, vor allem auch die hochwürdigen Priester und Amtsprpheten. Vielleicht auch Angehörige des Hofes oder gar der König selbst, viele Angehörige der Oberklasse wie er, Amos, selbst. Aber es mußte gesagt werden. Die Botschaft mußte heraus. Da hatte Amos selbst keinen Zweifel. "Gekommen ist das Ende für mein Volk Israel. Ich, JHWH, gehe nicht länger schonend an ihm vorbei." Wenn er Glück hatte, würden sie ihn anhören und doch leben lassen. Wenn er Glück hatte, würden sie ihn auslachen,

für einen Gottesnarren halten und ziehen lassen. Aber im Grunde wollte er kein Glück haben, nicht ausgelacht, sondern ernst genommen werden. Er wollte einen Schock und Schrecken auslösen, der in die Glieder fuhr. Der in die Knie zwang. Der eine Wende, eine wirkliche Wende auslöste. Das ist äußerst unbequem, er wußte es. Er war zunächst wie gelähmt gewesen, als Gott ihn mit diesem Auftrag überfiel, mitten im vielversprechenden Arbeiten und Wirken bei seinen gut florierenden Ländereien und Herden am Rande der Wüste Juda. Mitten in einer blühenden Zeit der Konjunktur, wie Israel sie selten, so günstig noch nie geschenkt war. Er hatte Zeit gebraucht, bis Gott ihm die Augen öffnete für die Beweggründe, die in der endlich aufstrebenden politischen und ökonomischen Entwicklung den heimlichen Niedergang, den Verfall im äußerlich glänzenden Aufstiegs anzeigten. Es ist gut, wenn Menschen keinen Hunger haben. Es ist noch besser, wenn sie auch klug sind. Gedankenlosigkeit, Entsolidarisierung, religiöse Heuchelei, das sind brüchige Lebensgrundlagen.

Sicher, die positiven äußeren Entwicklungen waren eine Gabe Gottes, aber der Geber der Gaben geriet hinter der glänzenden Fassade in Vergessenheit. Fast hätte er gedacht: Gott geriet hinter der - *Gott sei Dank* - so glänzenden Fassade in Vergessenheit. So leicht kommt ein Mißbrauch des Gottesnamens über die Lippen! Davon abgesehen: Seine Botschaft wird Ärger bringen, einen Sturm der Entrüstung. Dagegen ist der frische Morgenwind, der seinen Reisemantel umspielt, ein Mailüftchen. Aber es muß sein, der Auftrag, der Auftraggeber in seinem Rücken ist ein stärkender, stützender Sturm. Und wenn er umkehrte? Dann stünde ihm der göttliche Sturm allein ins Gesicht! Also weiter, Schritt vor Schritt. Erst in der Abendkühle wird er in Betel eintreffen, in der quirligen Heiligtumsstätte voller Menschen - noch ahnungsloser Menschen. Zuvor liegt noch zwischen seinem heimatlichen Tekoa und Betel die Königsstadt Jerusa-

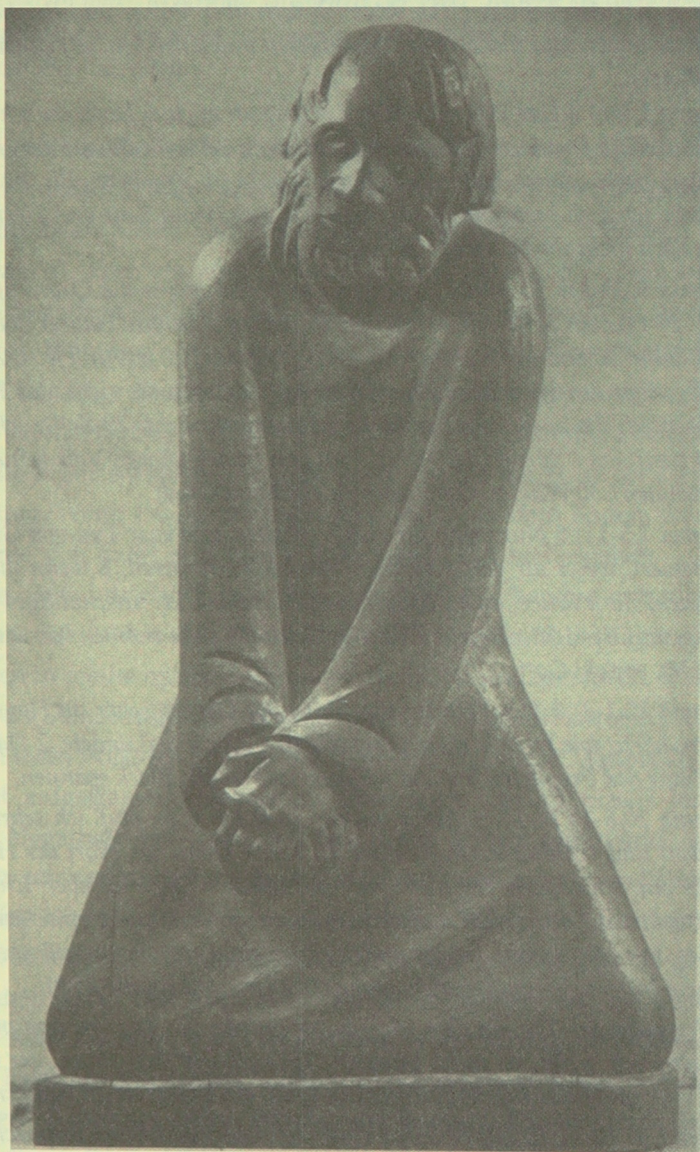
lem. In der drückenden Mittagshitze wird er sie durchqueren, eher durchschleichen. Auch dort schon das schreckliche Gottes-Wort ansagen? Es wird unerträglich heiß dort sein, kaum jemand von den selbstzufriedenen Residenzbewohnern auf den mittäglichen Straßen. Nein, Betel ist besser, dort hören mehr, vielleicht beherzigen dort auch mehr, was er - im Angesicht des Heiligtums Gottes, gerade dort - sagen muß. "Gekommen ist euer Ende - ich, Gott, gehe nun



Wanderer im Wind
(Eichenholz, 1934, Detail)

nicht mehr schonend an euch vorbei". Es wird in jedem Fall furchtbar, das sagen zu müssen: Hören sie auf das Wort, wird die Verzweiflung ungeheuer; hören sie nicht, wird ihre unverständige Wut ebenso ungeheuer aufflammen gegen ihn. Es gibt keinen Ausweg. Er muß weiter gehen. Entweder fällt der Bote in der Menschen Hand oder in die Hand Gottes, des Auftraggebers. Es gibt keine Ausflucht. Er zieht den Hut in die Stirn. Und geht weiter.

"Der Zweifler" - Jeremia



Der Zweifler (Teakholz, 1937, Gertrudenskapelle)

(Jeremia 1,9-10) 9 Da streckte der Herr seine Hand aus, berührte meinen Mund und sagte zu mir: Hiermit lege ich meine Worte in deinen Mund. 10 Sieh her! Am heutigen Tag setze ich dich über Völker und Reiche; du sollst ausreißen und niederreißen, vernichten und einreißen, aufbauen und einpflanzen.

(Jeremia 1,4-6) 4 Das Wort des Herrn erging an mich: 5 Noch ehe ich dich im Mutterleib formte, habe ich dich ausersehen, noch ehe du aus dem Mutter Schoß hervorkamst, habe ich dich geheiligt, zum Propheten für die Völker habe ich dich bestimmt. 6 Da sagte ich: Ach, mein Gott und Herr, ich kann doch nicht reden, ich bin ja noch so jung.

(Jeremia 5,25-31) 25 Jahwe spricht: Eure Frevel haben die Ordnung gestört, 27 Wie ein Korb mit Vögeln gefüllt ist, so sind ihre Häuser voll Betrug; dadurch sind sie mächtig und reich geworden, 28 fett und feist. Auch sündigen sie durch ruchloses Tun. Das Recht pflegen sie nicht, das Recht der Waisen, die Sache der Armen entscheiden sie nicht. 29 Sollte ich das nicht bestrafen - Spruch des Herrn - und an einem solchen Volk keine Rache nehmen? 30 Wüstes, Gräßliches geschieht im Land:

(Jeremia 7,5-11) 5 Nur wenn ihr euer Verhalten und euer Tun von Grund auf bessert, wenn ihr gerecht entscheidet im Rechtsstreit, 6 wenn ihr die Fremden, die Waisen und Witwen nicht unterdrückt, unschuldiges Blut an diesem Ort nicht vergießt 7 dann will ich bei euch wohnen hier an diesem Ort, spricht Gott.

(Jeremia 20,1-2) 1 Der Priester Paschhur, der Oberaufseher im Haus des Herrn, hörte, wie Jeremia diese prophetischen Worte verkündete. 2 Da ließ Paschhur den Propheten Jeremia schlagen und in den Block spannen.

(Jeremia 20,8-10.14-15) Jeremia sprach: Sooft ich rede, muß ich schreien, «Gewalt und Unterdrückung!» muß ich rufen. Denn das Wort des Herrn bringt mir den ganzen Tag nur Spott und Hohn. 9 Sagte ich aber: Ich will nicht mehr an Gott denken und nicht mehr in seinem Namen sprechen!, so war es mir, als brenne in meinem Herzen ein Feuer, eingeschlossen in meinem Innern. Ich quälte mich, es auszuhalten, und konnte nicht;

14 Verflucht der Tag, an dem ich geboren wurde; der Tag, an dem meine Mutter mich gebär, sei nicht gesegnet. 15 Verflucht der Mann, der meinem Vater die frohe Kunde brachte: Ein Kind, ein Knabe ist dir geboren!

(Jeremia 15,10-11.15-20) Bedenke, Gott, daß ich deinetwillen Schmach erleide. 17 Ich sitze nicht heiter im Kreis der Fröhlichen; von deiner Hand

gepackt, sitze ich einsam; denn du hast mich mit Groll angefüllt. 18 Warum dauert mein Leiden ewig und ist meine Wunde so bösartig, daß sie nicht heilen will? Darum - so spricht der Herr: Mögen sie dich bekämpfen, sie werden dich nicht bezwingen; denn ich bin mit dir, um dir zu helfen und dich zu retten.

Es zerreißt mich. Ich kann nicht mehr. Das ist unmenschlich. Nein, übermenschlich. Wer kann das aushalten? Wie kann ich Wunderbares predigen sollen *und* Schreckliches ankündigen: "Pflanzen und aufbauen", aber vor allem "einreißen und zerstören"? Seit Jahren geht das schon so. Ich wollte ja nicht, Gott, als Du mich ausgewählt hattest. "Nimm einen anderen, ich *kann* es nicht." Dann hattest Du mich zunächst überzeugt. "Ich mache Dich zu einer eisernen Mauer". Ich mache Dich stabil. - Weißt Du, Jeremia, daß das Dreieck die stabile Figur schlechthin ist? So stabil mache ich Dich bei Deinem Auftrag. Wenn Du so kniest vor mir, stabil auf dem Boden, werden Ströme von Kraft und Mut von mir auf Dich niedergehen. - Aber diese vernichtenden Botschaften von Dir, Gott, herab durch meinen Mund! Sie bilden das totale Gegenteil von Kraftübertragung. Sie stoßen in meine mühsam gewahrte Stabilität und zerstören, was Du mir an Standfestigkeit verleihst. Denn ich bin mitbetroffen. Es ist auch mein Volk! Ich komme aus dem Gleichgewicht: Hattest Du mir nicht aufgetragen, einzureißen, aber auch einzupflanzen? Jedoch das Negative, das Kritische, überwiegt immer mehr und lähmt mich. Ich verkrampfe mich und möchte doch meine Arme ausbreiten für eine gute, aufbauende Botschaft. - Wie redest Du, Jeremia? Ich verstehe Dich durchaus. Ich sehe ja, daß es schwer ist. Es gibt so wenige, deren Ohr mich hört. Deshalb summiert sich die Last bei Dir. Aber Du hörst mich! Ist das kein Wert? Ist das nicht besser als nur Falsches, Betrendes, Sinnloses oder nichts zu hören wie all die vielen? Achte auf Deine Hände, wie kraftvoll Du sie ringst. Schau auf die anderen mit ihren schlaffen Händen. Was geht von denen

aus? Nichts, allenfalls Lähmung und Untergang. Nur sie merken es noch nicht. Dennoch sind sie meine Menschen-Kinder wie Du, deshalb kann ich sie nicht lassen. Du darfst mir dabei helfen. Deshalb muß ich Dir diese Last auflegen. – Oh Gott, das verstehe ich. Ich habe auch *Ja* gesagt, Du erinnerst Dich, trotz meiner Sorgen und Ausflüchte am Anfang. Ich wußte gleich, daß ich die Vorwände nicht aufrechterhalten kann. Aber ich komme an meine Grenzen. Ich *bin* schon an der Grenze. Ich kann nicht mehr. Ich mag nicht mehr. Ich wünschte, ich hätte mich nicht mit Dir eingelassen. Ich wünschte, ich wäre nie geboren. Du hast mich in diese Welt geboren, ausgerechnet in dieses Volk geworfen. Ich *bin* unter ihnen wie ein Ausätziger. Sie achten nur auf meine bittere Predigt. Wenn ich einmal Hoffnungsvolles sage: In ein Ohr hinein, aus dem anderen heraus, schon vergessen. Ich bin so einsam unter dieser riesigen wütenden Menge. Wohin soll ich mich zurückziehen? Ich muß doch auch einmal Atem und Kraft schöpfen. – Höre, Jeremia, mein Prophet: Ich bin vor Dir und hinter Dir, über Dir und unter Dir. Von allen Seiten umgebe ich Dich. Ich halte meine Hand über Dich. Du brauchst nicht zu mir zu kommen. Ich bin bereits da. Schau, ich knie doch neben Dir. Ich ringe auch die Hände über diese Leute, meine Leute. Nur: Meine Hände sind stärker als Deine. Ich habe sie alle in der Hand. Und Dich ganz besonders. Und dann noch die ganze Welt. Kann ich fallen lassen, was ich selbst geschaffen habe? Menschen tun so etwas. Sie sind wetterwendisch. Ich habe den Kosmos in der Hand. Ich stehe hinter Wind und Wolken, Wetter und Sonnenschein. Ich bin nicht wetterwendisch. Ich *mache* es vielmehr! Ich lasse nichts und niemanden leichtfertig fallen. Und die, die mir ihre Ohren öffnen, am wenigsten. Du vermagst viel mehr als Du denkst, wenn Du weiter neben mir kniest. Und jetzt löse Deine Hände und stütze Dich auf mich. Stütz' Dich auf den, der die Welt zusammenhält.

"Der Apostel" - Ezechiel



Der Apostel (Holzrelief, 1925, Gertrudenkapelle)

(Ezechiel 2,1-4.8-10) 3 Gott sagte zu mir: Menschensohn, ich sende dich zu den abtrünnigen Söhnen Israels, die sich gegen mich aufgelehnt haben. Sie und ihre Väter sind immer wieder von mir abgefallen, bis zum heutigen Tag. 4 Es sind Söhne mit trotzigem Gesicht und hartem Herzen. Zu ihnen sende ich dich. Du sollst zu ihnen sagen: So spricht Gott, der Herr. 8 Du aber, Menschensohn, höre, was ich zu dir sage. Sei nicht widerspenstig wie dieses widerspenstige Volk! Öffne deinen Mund, und iß, was ich dir gebe. 9 Und ich sah: Eine Hand war ausgestreckt zu mir; sie hielt eine Buchrolle. 10 Er rollte sie vor mir auf. Sie war innen und außen beschrieben, und auf ihr waren Klagen, Seufzer und Weherufe geschrieben.

(Ezechiel 3,1-3) 1 Er sagte zu mir: Menschensohn, iß, was du vor dir hast. Iß diese Rolle! Dann geh, und rede zum Haus Israel! 2 Ich öffnete meinen Mund, und er ließ mich die Rolle essen. 3 Er sagte zu mir: Menschensohn, gib deinem Bauch zu essen, fülle dein Inneres mit dieser Rolle. Ich aß sie, und sie wurde in meinem Mund süß wie Honig.

(Ezechiel 4,4.6.8) 4 Du, leg dich auf deine linke Seite! Dann lege ich die Schuld des Hauses Israel auf dich. So viele Tage, wie du auf dieser Seite liegst, trägst du ihre Schuld. 6 Wenn du diese Zeit beendet hast, leg dich auf die andere, die rechte Seite, und trag vierzig Tage lang die Schuld des Hauses Juda: einen Tag für jedes Jahr; so setze ich es für dich fest. 8 Ich aber lege dir Stricke an, so daß du dich nicht von einer Seite auf die andere drehen kannst.

(Ezechiel 20,1-2) 1 Im fünften Monat des siebten Jahres kamen am zehnten Tag des Monats einige von den Ältesten Israels, um den Herrn zu befragen. Sie setzten sich vor mir nieder. 2 Da erging das Wort des Herrn an mich.

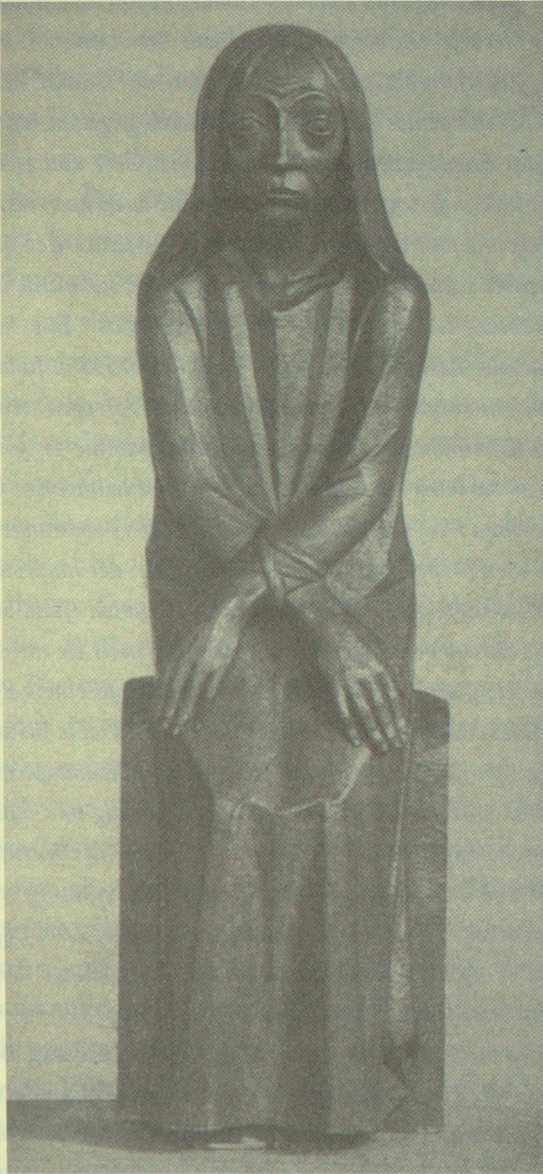
Sie sagen oft, ich solle lauter sprechen. Das kann ich nicht. Ich muß zugleich, wenn ich rede, in mich hineinhören. Deshalb kann ich nicht so schreien, wie manche meiner Kollegen, die Wanderpropheten und die anderen Tempelpriester. Die hinteren Reihen haben meist den Eindruck, ich flüstere. Ich weiß. Dabei habe ich mich schon ertappt, daß ich ständig mit Händen, Füßen und dem Körper rede. Ja, sagen sie hinten, das sehen wir. Aber manches müssen wir raten. Und wenn wir nun falsch raten? Fürchtet euch nicht, sage ich ihnen, was ich sage und mit dem Körper rede, kommt nicht von mir. *ER* hat es mir aufgetragen. Wie könnte es da zwei- oder dreideutig sein?

Wenn ich manchmal in meinem Hause, nicht auf der Straße wie sonst, den Ältesten Rede und Antwort stehe, eine Vorlesung halte, priesterliche Weisung erteile, dann ist das mit dem Flüstern kein Problem. Sie sagen dann: Wir hören Dich, aber Du schaust uns nicht an. Ich sähe über sie hinweg. Ob ich mich nicht interessierte für sie, gerade für sie, gemeinsam hier in der Fremde, fern von Jerusalem?

Aber ich interessiere mich doch ausschließlich für sie. Deshalb schaue ich über sie hinweg auf den, der mich überschwemmt mit Visionen. Sie sagen mir, daß sie meine Visionsbilder nicht verstehen. Aber sind meine Bilder nicht unüberbietbar in ihrer Deutlichkeit und Drastik? Oder sind sie zu drastisch? Bringt ihre Wucht Widerstand gegen die Botschaft der Bilder hervor? Aber was soll ich machen? Die Bilder bedrängen mich ja selbst. Sie werfen mich zu Boden. Der Tempel Gottes, sein Haus, sein Thronszitz, er verläßt Jerusalem, die Stadt meines Priesterdienstes. Weh mir, daß ich das sehen und sagen muß. Aber es hilft nichts: Da rollt, schwebt das Heilige nach Osten. Gott verläßt seine Stadt. Gibt es ein bedrückenderes Bild? Leider schickt Gott mir noch schlimmere. Sie lähmen mich. Es verschlägt mir die Sprache, obwohl ich Berufsredner bin. Was ich weitergeben soll, zerreißt mich, dringt auf mich ein. Es verletzt mich. Es nimmt mir die Ruhe, die Lebensfreude. Aber ich lasse mir öffentlich nichts anmerken. Ich muß es als Priester tragen. Ich habe von Ihm die harte Ehre und Verantwortung dafür bekommen. Meine Frau ist gestorben. Als ich trauern wollte, durchkreuzt Gott meine Gefühle: Der Tod Deiner Frau ist ein Zeichen für Dich und Deine Leute. Ich habe den Eindruck, daß ich dünner und dünner werde. Dabei bin ich kein leidenschaftlicher Asket. Aber was ich da transportieren muß, nimmt mich mit. Meine Augen liegen tief, mein Kinn, mein Bart werden spitz, meine Rede und meine Beispiele werden immer spitzer. Bin ich nicht inzwischen eine dünne, durchsichtige Folie Gottes für dieses Volk geworden? Ich mag nicht mehr in den Spiegel schauen. Ich kann auch die Resignation der Leute nicht mehr hören: Was können *wir* dafür, daß unsere Väter und Mütter so vieles falsch gemacht haben, schreien sie mir zu. Wieso müssen wir die Suppe auslöffeln? Sie hören mir skeptisch zu, wenn ich sage: Jeder muß für seine eigene Schuld geradestehen. Kollektivschuld klagt Gott nicht ein, aber Beiseiteschieben der eigenen Ver-

antwortung sehr wohl. Das, so sagen sie, hat noch keiner gepredigt: Wir sollten nicht mehr die Schuld der Vorfahren mittragen müssen? Das wäre ja eine Neuerung in der Theologie: Zu schön, um wahr zu sein! Bist Du zu solchen Aussagen autorisiert? Sie glauben mir nicht einmal, wenn ich Aufbauendes sage. Was bleibt mir da übrig, als nach Gott auszuschauen, über sie hinweg? Doch ich muß es immer wieder versuchen, sie auf die Wurzeln der Schuld, aber *auch* auf den Silberstreif der Hoffnung am Horizont hinzuweisen. Gott hat mich verpflichtet, die ganze, die volle Botschaft auszurichten. Wo nicht, trage ich allein die Verantwortung für sie alle. Billig hat Gott mir die harte Ehre nicht gemacht, ihm zu dienen. Aber ich möchte nichts anderes. Es ist qualvoll, das viele Unheilpredigen. Aber es schmeckt auch süß wie Honig, auf Gottes Zukunft hinzuweisen, denn sie hat heute begonnen.

"Die gefesselte Hexe" - Tamar (1. Mose 38)



Die gefesselte Hexe (Lindenholz, 1926, Gertrudenkapelle)

Ein Stammvater Israels, Juda, hatte 3 Söhne: Er, Onan und Sela. Dem Ältesten nahm Juda eine Frau namens Tamar. Bevor sie Kinder hatten, ließ Gott den Er sterben. Da befahl Juda seinem Zweitältesten, Onan, Tamar zu heiraten. Er gehorchte, weigerte sich aber, mit Tamar Kinder zu zeugen, die als Kinder seines verstorbenen Bruders gegolten hätten, nicht als die seinen, des Ersatz-Ehemannes. Das mißfiel Gott und er ließ ihn sterben. Da erschrak Juda und wollte Tamar nicht auch noch seinen jüngsten Sohn Sela geben, damit der nicht auch stürbe. So schickte er Tamar mit der Ausrede zu ihrer Familie zurück, Sela sei zu jung, sie würde ihn später bekommen. Tamar, doppelte Witwe und kinderlos: Ein katastrophales Schicksal damals. Zeit verging. Judas Frau starb. Hatte Juda Tamar und sein Versprechen vergessen? Tamar hatte Judas Versprechen und das, was als krönende Bestimmung der Frau galt, eine Familie zu gründen, nicht vergessen. Als sie hörte, daß Juda an einem Fest teilnehmen wollte, setzte sie sich an seinen Weg: Ohne ihre Witwenkleider, aber angetan mit dem kennzeichnenden Schleier der Tempeldienerinnen der landesüblichen Göttin, die eine kultisch geregelte Prostitution ausübten. Juda sieht sie, aber erkennt seine Schwiegertochter nicht. Er verwechselt sie mit einer regulären Prostituierten, schläft mit ihr, bezahlt vorerst mit einem Pfand, seinem Siegelring. Drei Monate später meldet man Juda: Deine Schwiegertochter ist schwanger, ganz offenbar illegal. Juda als Familienhaupt muß das übliche Todesurteil sprechen. Tamar zeigt den Siegelring vor: Von dem Besitzer bin ich schwanger! Da bekennt Juda: Ich bin der Verursacher ihrer Schwangerschaft! Ich verhinderte, daß sie ihre Bestimmung erfüllen konnte. Sie ist im Recht gegen mich. Dann gebär Tamar Zwillinge: Der eine, Perez, wurde Vorfahre Davids und Josephs, des Mannes der Maria und damit der Vorfahre Jesu (Matthäus-Evangelium Kap. 1).

Die vielleicht nicht so bekannte biblische Erzählung bedarf einer Vorbemerkung³. Die Erzählung ist nicht eigentlich schön, aber gewichtig. Das Bündel von Problemen, auf das sie antwortet, ist so bedeutend, daß es der Erzähler nicht an irgendeiner, sondern an ei-

ner der zentralen Ahnen-Gestalten Israels, an dem Stammvater Juda, beantwortet. Die Antworten, die diese Erzählung auf die enthaltenen Probleme gibt, sind nicht die einzigen möglichen Antworten innerhalb der Bibel. Die Erzählung ist ein gutes Beispiel dafür, daß die Bibel Alten Testaments mehrere Antworten auf ein Problem geben kann und am besten als Ergebnis einer Diskurs-Hermeneutik verstanden wird. Die Erzählung bearbeitet, sie benennt wichtige Probleme und Lebensinstitutionen in Israel und Juda: Da ist der Brauch des Levirats (Schwagerehe: Ein Bruder hat seinem verstorbenen Bruder mit dessen Witwe einen Erben zu zeugen, damit der Familienzweig nicht aussterbe), ein Brauch, gegen den sich an anderer biblischer Stelle strikte Heiratsverbotsregeln aussprechen. Da ist das strikte "Unzuchtsverbot", gegen das Juda und Tamar wissend-unwissend verstoßen. Andererseits ist da die Bezeichnung "Geweihete" für Tamar, die auf die respektierten weiblichen Tempelangehörigen weist, die nicht dem eigenen erotischen Vergnügen, sondern der Göttin dienen. Da ist das Inzesttabu, das Juda unbewußt und Tamar bewußt, in übergeordneter und selbstloser Absicht für ihre verstorbenen Ehemänner, bricht. Andererseits war die Verwandtenehe nicht nur in den "Patriarchenfamilien" aus soziologischen Gründen hochgeschätzt im Alten Orient (aber nicht nur im *Alten Orient* und nicht nur im *Orient*.). Da ist der hohe Wert der ethischen Kategorie der Zuverlässigkeit/Wahrhaftigkeit in einer sozialen Gemeinschaft, aber *alle*, Onan, Juda, Tamar begehen Täuschungen gegeneinander, alle mit nicht von vornherein fragwürdigem Motiv. Da handelt Tamar, mit fragwürdigen Mitteln, gewiß, letztlich doch gemeinschaftstreuer als der Stammvater Juda und seine Söhne, die freilich auch von ihrer Seite gemeinschaftstreu zu sein versuchen. Die gemeinschaftstreue Entscheidung, zu der die Erzählung auffordert, beruht nicht auf starr festliegenden Grundnormen, erspart dem Einzelnen nicht die kritische Reflexion der Wirkung verant-

wortlicher Entscheidung gegenüber der Sozialgemeinschaft. Alle Tugenden oder Untugenden der Held(inn)en oder der Antihelden der Erzählung sind ambivalent. Alle Personen haben etwas recht, aber auch etwas unrecht. Das verschafft der nur scheinbar folkloristischen, tatsächlich hochgradig theologisch-ethisch gefüllten Lehrerzählung 1. Mose 38 einen hohen Grad an Spannung und ethisch-didaktischer Bedeutung. Neben den Antworten dieser Erzählung gibt es für alle auch andere Meinungen und Antworten in der Bibel. Die allgemeingültige Antwort auf die sozialen und persönlichen Dimensionen und ihre sich überschneidenden Normenkonfliktfelder in 1. Mose 38 liegt darin, daß eine selbstkritische Reflexion ethischer Traditionen zu einer toleranten Praxis führen kann, ohne dabei auf ethische Orientierung zu verzichten.

Sie heißt Tamar. Aber das spielt keine Rolle. Das spielt keine Rolle *mehr*, denn ihre letzte Stunde hat sowieso geschlagen. Denn sie ist eine Hexe. Ihre Verbrechen wiegen schwer. Sie hat zwei meiner Söhne behext. Ich habe zwei meiner Söhne durch sie verloren. Ihr wißt, daß Söhne Zukunft bedeuten. Wohl dem, der viele davon hat. Schaut sie euch an. Sie war auch noch widerspenstig. Sie mußte gefesselt werden. Sie hatte sich eine Strategie ausgeheckt, um auch noch meinen dritten, jüngsten Sohn zu behexen. Und, ich gebe es zu, sie hat auch mich selbst beeindruckt. So eine junge Frau kann einen schon ins Wanken bringen. Darf ich übrigens bemerken, daß meine Frau vor einiger Zeit gestorben ist? Ich habe eine gute Ehe geführt. Ich war nicht so einer.... Man ist ja als Familienoberhaupt ohnehin verpflichtet, wieder zu heiraten, damit die Großfamilie richtig funktioniert. Eine Frau, meine Frau fehlt mir. Da muß man sich schon umschauen. Gerade war Erntezeit, Zeit zum Feiern. Da schaute ich mich wieder einmal um. Na ja, da traf ich so eine von der Straße. Nichts zum Heiraten für die Spitze unserer Großfamilie.

In der Erntefestzeit bin ich schon einmal in ausgelassener Stimmung. Ich hatte erfolgreich Geschäfte abgewickelt. Die da am Weg habe ich gleich bezahlt. Erledigt. Übrigens hat sie mich übers Ohr gehauen, denn mein Pfand, der Siegelring, den ich korrekt einlösen wollte, war verschwunden. Sie selbst auch. So sind die von der Straße. Das wollen wir mal schnell vergessen. Aber nun der Schock mit meiner Schwiegertochter. Die war an sich zuverlässig. Nicht so eine wie die von der Straße. Nun aber mußten wir ihr nach diesem Exzess die Hände binden. Das Handwerk legen. Das darf nicht Schule machen. Denken wir an die Jugend. Wir müssen hart durchgreifen. Bis zur letzten Konsequenz. Und ich will meinen letzten Sohn gut verheiraten. Söhne bedeuten Zukunft, ihr wißt. Tamar aber hat sich nun disqualifiziert. Ich rede nicht mehr mit ihr. Obwohl ich als Familienoberhaupt das Urteil zu sprechen hatte. Das Strafmaß stand nach altem Brauch ohnehin fest. Sie wollte ein paar Andeutungen machen, wie es zu dem Fehltritt gekommen sei. Sie sprach leise. Fast wie zu sich selbst. Ich habe sie nicht verstanden. Was sollte sie auch sagen? Ihr erster Mann, mein Sohn, starb tatsächlich. Gott weiß warum. Kein Mensch weiß es. Immerhin, ich gab sie meinem mittleren Sohn nach unserem Brauch. Sie war ihm offenbar treu. Er aber mochte sie nicht. Was soll ich meines Bruders Frau hüten? Ich will keine Sekundär-Ehefrau. Das Verhältnis war nicht gut, ich gebe zu, mein Sohn war ihr abgeneigt, nicht umgekehrt. Er starb auch. Gott weiß warum. Gelegentlich schoß mir der Gedanke durch den Kopf: Es muß eine Erlösung für die Frau gewesen sein. Aber als Vater des Sohnes sagt man das nicht laut. Obwohl sie mir allmählich etwas leid tat. Ich schickte sie in ihr Vaterhaus: Warte, wie es sich für eine Witwe geziemt, bis mein dritter Sohn erwachsen ist. Unter uns, ich möchte den nicht auch noch verlieren. Sie wird vielleicht geahnt haben, wie endlos das Warten wird.



Die gefesselte Hexe (Detail)

Heute schaut sie wieder endlos weit in die Ferne, über die schaulustige Menge. Oder schaut sie nach innen? Ihre Züge sind nicht verzerrt, wie ich das von einer durchtriebenen Verbrecherin erwartet habe. Auch nicht angstverzerrt. Sie schaut still. Sie schaut unendlich weit. Ein klares Gesicht. Sie schweigt. Das finde ich irgendwie beunruhigend.

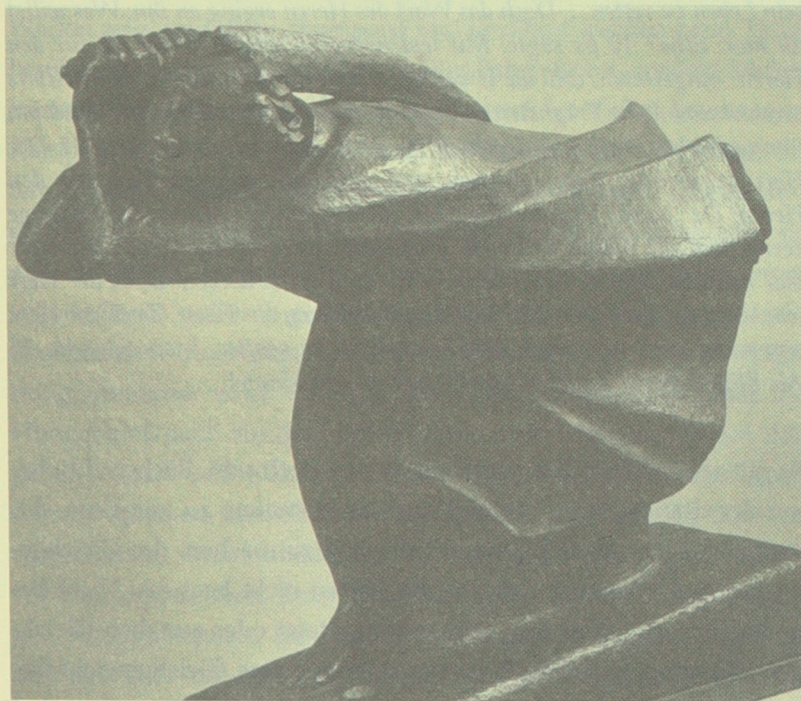
Warum appelliert sie nicht an mich? Eigentlich stehe ich ja bei ihr im Wort! Ihre Stirnfalten sind das einzige Zeichen von innerer Bewegung. Sie kann doch kein gutes Gewissen haben? Sie wird stumm vor Angst sein. Aber ihre Hände liegen so entspannt und still. Wenn ich es insgesamt betrachte, hat sie immer ihre Aufgabe geradlinig erfüllt. Immer aber standen ihr widrige Umstände entgegen. Wenn ich es recht bedenke, muß ich sie bewundern. Sie kämpfte darum, ihre Pflichten zu erfüllen. Hätte ich ihr helfen müssen statt sie hinzuhalten? Diese Ruhe im Gesicht von Tamar! Sie sieht tatsächlich nicht aus wie eine Schuldige. Wie ist das möglich? Ich verstehe es nicht. Habe ich etwas falsch gemacht? Schluß jetzt: Da kommt der Älteste. Das Ende ist da, das Urteil wird vollstreckt. Aber was bringt er, warum kommt er zu mir?

Juda, schau her, ist das dein Siegel? Von dem, dem es gehört, ist Tamar schwanger! Der gab's ihr als Pfand. Und machte sie zur Hure.

Das ist mein Siegel, ja. Ich war's, der ihr den Ring gab. Gedankenlos, ahnungslos statt des Sohnes, den ich ihr zugesagt und verwei-

gert hatte. Ich gab ihr den Ring und sprach mich damit schuldig. Diese Frau hat gekämpft, wie ein Mann. Nein, besser! Sie ist gerecht und solidarisch, nicht ich. Sie hat gekämpft, ich habe sie behindert. Sie hat verdient, daß ihre Haltung in die Geschichten als Vorbild eingehe. Und auch mein Versagen.

"Der Rächer" - Elija



Der Rächer (Stukko, auf Holz getönt, 1922, Atelierhaus)

(1.Könige 18) 21 Elija trat vor das ganze Volk und rief: Wie lange noch schwankt ihr nach zwei Seiten? Wenn Jahwe der wahre Gott ist, dann folgt ihm! Wenn aber Baal es ist, dann folgt diesem! Doch das Volk gab ihm keine Antwort. 38 Da kam das Feuer des Herrn herab und verzehrte das Brandopfer, das Holz, die Steine und die Erde. Auch das Wasser im Graben leckte es auf. 39 Das ganze Volk sah es, warf sich auf das Angesicht nieder und rief: Jahwe ist Gott, Jahwe ist Gott! 40 Elija aber befahl ihnen: Ergreift die Propheten des Baal! Keiner von ihnen soll entkommen. Man ergriff sie, und Elija ließ sie zum Bach Kischon hinabführen und dort töten

(1.Könige 19) 1 Ahab erzählte Isebel alles, was Elija getan, auch daß er alle Propheten mit dem Schwert getötet habe. 2 Sie schickte einen Boten zu Elija und ließ ihm sagen: Die Götter sollen mir dies und das antun, wenn ich morgen um diese Zeit dein Leben nicht dem Leben eines jeden von ihnen gleich mache. 3 Elija geriet in Angst, machte sich auf und ging weg, um sein Leben zu retten.... Doch das Wort des Herrn erging an ihn: Was willst du hier, Elija? 10 Er sagte: Mit leidenschaftlichem Eifer bin ich für den Herrn.. eingetreten, weil die Israeliten deinen Bund verlassen, deine Altäre zerstört und deine Propheten mit dem Schwert getötet haben. Ich allein bin übriggeblieben, und nun trachten sie auch mir nach dem Leben. 11 Der Herr antwortete: Komm heraus, und stell dich auf den Berg vor den Herrn! Da zog der Herr vorüber: Ein starker, heftiger Sturm, der die Berge zerriß und die Felsen zerbrach, ging dem Herrn voraus. Doch der Herr war nicht im Sturm. Nach dem Sturm kam ein Erdbeben. Doch der Herr war nicht im Erdbeben. 12 Nach dem Beben kam ein Feuer. Doch der Herr war nicht im Feuer. Nach dem Feuer kam ein sanftes, leises Säuseln. 13 Als Elija es hörte, hüllte er sein Gesicht in den Mantel.

Er gilt als knallhart. Das muß ein Rächer auch sein. Rächer, d.h. "einer der drängt, treibt, verfolgt", um zu bestrafen, zu vergelten, das verletzte Recht wieder ganz, wieder heil zu machen, das Gleichgewicht wieder herzustellen. Ein Rächer ist nicht bequem. Nicht bequem für jenen oder jene, die etwas verletzt oder aus dem Gleichgewicht gebracht haben. Verletzte oder aus dem Gleichgewicht Gebrachte, die sich nicht helfen können, denen keiner hilft, mögen den

Rächer dagegen heimlich oder offen herbeisehnen. Ist das schlecht? Schlecht für die Verletzten mag es sein, daß sich oft kein Rächer findet. Aber was ist, wenn das Gleichgewicht in großem Maßstab verschoben ist, wenn eine ganze Gesellschaft Maßstäbe verliert? Und keiner merkt es? Oder nur ein paar Sensible, vielleicht ein paar Künstler, die man sich leistet. Wenn es nur ein paar sind, dienen sie dem guten Gewissen, denn wer nimmt Künstler schon ernst? Wir können uns sogar eine ganze Reihe kritischer Künstler leisten! Wenn es zu viele werden, können wir sie ja immer noch ausbürgern. Oder sie bekommen einen stattlichen Preis. Und ein Reisestipendium. Nur weit weg! Aber wenn sie partout nicht käuflich sind?

Der Rächer mit dem Schwert sieht nicht aus wie einer, der seine Waffen zeigt und dann abgespeist und gezähmt werden kann. Er ist bereits unterwegs. Mehr: Er ist in voller Fahrt. Er tut, was ein Rächer buchstäblich bedeutet: Er drängt, treibt, verfolgt. Er hat bereits zum Kampf gefordert. Entweder - oder! Der Kampf ist fair. Er hatte vorher im Namen seines Gottes gewarnt. Eine Hungersnot lähmte Israel. Sie soll, so behauptet Elija zum allgemeinen Kopfschütteln, sie soll mitten im dynamischen Schwung der Hochkonjunktur, einer wunderbaren politisch-gesellschaftlichen Entwicklung, zum Nachdenken, zum Innehalten, auffordern. Wie störend! Aber die Warnung war bitter ernst. So ernst, daß Gottes Warnungszeichen, die Hungersnot, auch vor dem Boten Gottes nicht haltmacht. Auch ihm gehen Wasser und Nahrung im zeitweiligen Refugium aus. Auch damals scheinen Menschen die Zeichen der eigenen Zeit nur verschwommen, wenn überhaupt, zu erkennen. Eine Entscheidung wird unausweichlich. Entscheidungen fallen schwer. Entscheidungen sind unbequem. Ein Schnitt muß gemacht werden. Der Bote holt aus. Hier auf dem Gebirge muß die Entscheidung fallen. "Wie lange wollt ihr auf beiden Seiten hinken?" Die Hand an den Pflug,

aber rückwärts *und* auch vorwärts schauen, rechts *und* links, das bedeutet Stillstand. Wollt ihr das? Das bringt euch nie ins Gleichgewicht! Das bringt uns nicht voran! Ihr hinkt auf der Stelle oder ihr fallt - zurück!

Schauen wir in das Gesicht des Rächers. Hier ist kein wirrer Fanatiker. Die Züge sind klar, entschlossen, ja, entspannt. Er weiß, wozu und warum und für wen und wohin er drängt und unterwegs ist. Wohl ihm, daß er das weiß. Die Augen schauen klar, sie fixieren das Ziel. Der ganze Körper ist in seinem Schwung klar ausgerichtet, wie klares Wasser. Fest auf dem Boden, vertikal, aber auch klar vor Augen das Ziel. Die klaren Augen bilden die Leitlinie. Die zielgerichteten Augen weisen den Weg, nicht das bedrohliche Schwert. Das Schwert folgt. Die Augen leitet das Ziel. Der Rächer, der Verfolger, weiß bis in die Fuß- und Fingerspitzen, welche Spur er zu verfolgen hat. Wohl dem, der sein Ziel kennt.

Aber ist es nicht die schönste Erfahrung des verfolgenden Rächers, wenn Fehlgeleitete selbst, ohne Schwertschlag, den Weg zum Gleichgewicht finden? So ist es zweifellos. So übt der Rächer ungern Vergeltung, nur als letztes Mittel. Mit einem ganz leisen Schmerz in den Augenwinkeln sieht der Rächer, daß er nicht alle erreicht mit seinem Appell zur Umkehr. Oder sind es gar nur wenige? Der Schmerz kann noch größer werden, denn es ist nicht die Lust am Strafen, die den Rächer treibt. Nichts Fanatisches verzerrt sein Antlitz. Der Schmerz über Uneinsichtige treibt ihn um, treibt ihn in die Wüste. Hier, Gott, gern würde ich Dir Deinen Auftrag vor die Füße. Wo bist Du überhaupt? Geh doch selbst als Sturmwind gegen die Frevler vor oder als Erdbeben oder als verzehrendes Feuer! Ich habe keine Lust am Vernichten. Und der Rächer bekommt Antwort, anders, ganz anders, wie das Gottes Art so ist: "Auch ich habe keine Freude an Tod und Vernichtung des Schuldigen. Vielmehr habe ich Freude daran, wenn er rechtzeitig umkehrt und am Leben bleibt."

(Ez.18) Deshalb, Elija, schicke ich Dich aus mit dem scharfgeschliffenen Schwert meines Wortes und dem Weck-Ruf zur Entscheidung. Schwinge Du das Schwert, damit ich nicht zuschlagen muß. Verlaß die Wüste der Resignation. Hüte Deinen Auftrag! Ich Sorge dann dafür, daß mein Wort nicht leer verhallt.

Das letzte Wort gehört dem Gedächtnis Ernst Barlachs. Er starb in einem Rostocker Krankenhaus kaum 200 Meter von dem Haus entfernt, in dem ich einen Teil meiner Kindheit verbrachte. Ich bin dankbar für die Gelegenheit, einige seiner mich seit langem tief beeindruckenden Skulpturen in Beziehung mit dem bringen zu dürfen, was mich persönlich und wissenschaftlich bewegt: Die Erzählungs-, Bild- und Textwelt der hebräischen Bibel. Auch durch die Beschäftigung mit Barlach verstehe ich, wie sehr der französische Dominikanerpater Chenu im Recht ist mit seiner Auffassung: Es sei die größte Tragödie der Theologie in den letzten 300 Jahren, daß sie sich vom Dichter, Tänzer, Musiker, Maler, Dramaturgen, Schauspieler, Bildhauer und Filmemacher getrennt habe. Ich danke Ihnen, daß Sie mit mir zusammen heute dieser Tragödie ein wenig entgegengewirkt haben.

Anmerkungen

¹ Vortrag am 16. November 1998. - Gewidmet ist der Vortrag meinem Vater, der vorgestern das 90. Lebensjahr vollendete, und meiner Mutter, denen ich zutiefst dankbar bin für ihre charakterliche Geradlinigkeit, die mich an die durch ihre formale Sparsamkeit und Klarheit so prägnanten Skulpturen Barlachs erinnert, die schnörkellose Geradlinigkeit, in der sie beide ihre fünf Kinder nicht erzogen, sondern die sie ihnen schlicht vorlebten und vorleben - bis zum heutigen Tag.

² Im Folgenden zitiere ich zunächst jeweils besonders charakteristische Textauschnitte aus einer biblischen Erzählung bzw. dem biblischen Buch desjenigen Propheten, den ich mit der in der Überschrift genannten und abgebildeten Barlach-Skulptur assoziiere. Im Fall der vierten Barlach-Skulptur ("Die gefesselte Hexe"), handelt es sich bei 1. Mose 38, mit dessen Hilfe ich die Skulptur interpretiere, um einen relativ langen Text, den ich deshalb gerafft mit eigenen Worten wiedergebe.

³ Die Vorbemerkung stützt sich sachlich und z.T. wörtlich auf die ausgezeichnete Analyse von Thomas Krüger: Genesis 38 – ein "Lehrstück" alttestamentlicher Ethik. In: Konsequente Traditionsgeschichte. Festschrift für Klaus Baltzer zum 65. Geburtstag, hg. von R. Bartelmus, T. Krüger und H. Utzschneider. OBO 126. Freiburg/Schweiz und Göttingen 1993, 205-226.



ECKART REINMUTH

Der göttliche Bettler - zu einer Metapher im Werk Ernst Barlachs

Im Jahr 1921 erschien im Verlag von Paul Cassirer in Berlin Barlachs Holzschnittfolge "Die Wandlungen Gottes" - eine Titulatur, die wie eine theologische Themenstellung klingt. Tatsächlich fanden die katastrophischen Eindrücke des Weltkriegs, der schon bald der erste genannt wurde, nicht nur in der Kunst und anderen Bereichen, sondern sehr früh auch in der protestantischen Theologie ihren Niederschlag. Hier brach die Frage nach Gott, nach seiner Selbigkeit angesichts grundstürzender geschichtlicher Erfahrungen, mit Heftigkeit auf. Sie ist - eingedenk der Ereignisse, die das zwanzigste Jahrhundert kennzeichnen, bis heute nicht zur Ruhe gekommen.

Ein Jahr nach den 'Wandlungen Gottes' erschien der erste Band des

auf zwei Bände angelegten Werkes "Der Historismus und seine Probleme" von Ernst Troeltsch. Er enthielt Arbeiten, die seit 1916 entstanden waren, und die sich mit der Bedeutung historischer Methodik für das theologische Denken und seine Systematik beschäftigten. Dabei ging es diesem Theologen und Philosoph - angesichts der erschütternden Erfahrungen seiner Zeit - nicht nur um Grundfragen historisch arbeitender Theologie und ihrer Bedeutung für das Christentum, sondern zugleich um die Frage nach den Grundlagen der Kultur angesichts der Unabgeschlossenheit der Geschichte. Auch bei Troeltsch findet sich das Stichwort, das der Holzschnittfolge Barlachs ihren Namen gab:

"Wir gewinnen die Lebenstiefe, aus der heraus mit der inneren Beweglichkeit und Wandlung Gottes selber auch die Wandlung und Beweglichkeit der Wahrheit... verständlich wird, zusammen mit einer trotzdem verbleibenden Einstellung auf eine letzte Wahrheit und Einheit, die aber nur Gott selber weiß..."¹

Angesichts der relativierenden Folgen radikaler historischer Erkenntnis stellte sich die Frage nach der Selbigkeit Gottes, und es ist bereits diesem kurzen Zitat abzuspüren, wie problematisch eine entsprechende Balance zu denken war.

Rudolf Bultmann hat 1963 in zwei Aufsätzen darauf hingewiesen, daß der Gedanke der Wandlungen Gottes - er solle bei Barlach ausdrücken,

"daß die Paradoxie der Gegenwart Gottes im Diesseits in stets neuer Form Gestalt gewinnt"

- zu den Grundgedanken des Barlachschen Werkes gehört, die auch in der Theologie zu bedenken seien².

Und 1970 forderte der Theologe Carl Heinz Ratschow,

"daß die Rede von den 'Wandlungen Gottes', die ganz unvermeidbar ist, nicht aufgefaßt wird als eine Rede über Gott an sich, daß aber andererseits die Einsicht, daß wir ja nur etwas von Gott im Handeln zur Welt wissen, nicht dazu führen kann, Gott in dieses sein Handeln aufgehen zu lassen."³

Diese Beispiele zeigen - oder deuten zumindest an -, daß Barlachs 'Wandlungen Gottes' gleichsam eine Grundfrage markierten, die - weit über die genannten Beispiele hinaus und in vielfältigen Zusammenhängen - die theologische Reflexion des 20. Jahrhunderts durchzogen und eine nachhaltige Kreativität begründet hat.

Eins der Blätter aus diesem Holzschnittzyklus trägt den Titel 'Der göttliche Bettler'. Es ist ein rätselhaftes Bild:

Zwei in ihren Linien auseinanderstrebende Motive fallen ins Auge; auf der einen Seite eine Treppe, eine hölzerne Stiege, deren Fuß wir sehen, auf der anderen Seite eine Bettlergestalt, die offensichtlich dem Bild seinen Namen gab. Die Treppe ist brüchig und schartig; an ihrem Fuß - er soll offenbar das unterste Ende der gesellschaftlichen Skala versinnbildlichen - finden sich Elendsgestalten, die um ein Vielfaches verkleinert erscheinen. Man sieht, daß es sich um viele handeln muß - nur ganz wenige kann man genauer erkennen. Ihre Blicke sind z. T. auf die Bettlergestalt im Vordergrund gerichtet oder auch abgewandt. Die Blicke vermitteln keine rechte Beziehung der Gestalten untereinander. Die Gestalt im Vordergrund blickt

rechts aus dem Bild, offenbar betroffen von dem, was sie am Fuß der Treppe sah; das hungernde Kind im rechten Hintergrund sieht in den linken Hintergrund, und es hat die Hände zur Bitte erhoben - und die Gestalten an der Treppe blicken in den rechten Vordergrund, auf den Bettler, aber kaum hoffnungsvoll, sondern eher befremdet. Gilt ihnen die Bitte des hungernden Kindes - vielleicht, weil sie noch nicht ganz unten angekommen sind? Die Gestalt in der Mitte der Treppe scheint eher vom Gegenteil des Hungers gezeichnet. Oder wendet die kindliche Hungergestalt sich der aufgehenden Sonne zu? Ist es ein Bild der Hoffnung? Was sollen die Sonnenstrahlen als Strahlenkranz um den Kopf des göttlichen Bettlers bedeuten?

Das Bild bleibt rätselhaft. Ein Bettler unter Bettlern, als göttlicher Bettler bezeichnet - Gott als Bettler; und zugleich sind in dem Gesicht Züge zu erkennen, die an den Künstler selbst erinnern⁴.

Wir werden uns gegen Ende dieser Überlegungen noch einmal diesem Bild zuwenden. Zunächst aber soll es um die Beobachtung gehen, daß das Motiv vom göttlichen Bettler sich nicht nur auf diesem Holzschnitt von 1921 findet. Einige Beispiele sollen das verdeutlichen:

Ein Erinnerungstext des Veters Karl Barlach aus dem Jahr 1932 schildert Eindrücke von seinem letzten längeren Besuch in Barlachs Haus am Heidberg bei Güstrow. Auch hier spielt das Motiv des Bettlers als eine der gedachten Wandlungen Gottes eine Rolle:

"Unvermeidlich gerät in später Stunde die Rede auf die letzten Dinge, auf Gott, von dem er nicht gern redet, auf sein Bild, sein

Wesen und mein und sein Verhältnis zu ihm. Der Künstler braucht die Gestalt, mag sie mannigfaltig sein, Bettler, Sternensucher oder auch der weise alte Mann, - Wandlungen Gottes. Der Denkende und Empfindende aber endet bei der beglückenden Erkenntnis, daß Gott keine Gestalt hat."⁵

Noch wichtiger aber ist ein früherer Text:

Barlach läßt auch in der 'Sündflut', einem seiner Dramen - es ist nicht viel später als die Graphik entstanden - Gott als Bettler auf der Erde wandeln. Drei Jahre nach den 'Wandlungen Gottes' wird die 'Sündflut' uraufgeführt⁶. Dieses Drama Barlachs ist als Auseinandersetzung mit der biblischen Geschichte von Noah und der Sintflut zu verstehen. Man hat in diesem Zusammenhang nicht zu Unrecht von einer "Kraftprobe mit dem biblischen Stoff" gesprochen⁷.

Da findet man vieles aus dem biblischen Text Genesis 6,5-7,24 wieder: Die Reue und Kümmeris Gottes über die Verderbtheit seiner Schöpfung und sein Vernichtungsbeschluß; die Frommheit Noahs, seine Söhne, die Aufforderung zum Bau der Arche und die Ankündigung der Sintflut; das Kommen der Flut und das Sterben von Menschen und Tieren angesichts der Rettung derer, die in der Arche sind. Diese Daten und Motive umreißen die Rahmenhandlung des Dramas. Aber - Barlach erzählt mit ihnen eine Gegengeschichte. Er konstruiert gleichsam auf der Folie der alten eine alternative Geschichte. Er entwirft eine widerständige, hinterfragende Lektüre. In seiner 'Sündflut'⁸ dramatisiert er geradezu die Fragen, die nach seinem Verständnis in der biblischen Sintflutgeschichte offen und unbeantwortet bleiben. In einer Äußerung von 1932 sagt Barlach:

"Da lesen schon die Pfarrer und die Lehrerinnen meine 'Sündflut' mit verteilten Rollen. Der ich doch nichts anderes im Schilde führte, als nachzuweisen, daß die alte Fabel schlechterdings absurd ist."⁹

Die Grundfrage ist für ihn, wieso Gott sein Geschöpf für dessen Fehler strafen kann. Es ist die Frage der Theodizee - die Frage nach der Verantwortung Gottes für das Böse und ihre Rechenschaft. Barlachs Frage stellt sich jedenfalls dann, wenn der Gott der biblischen Sintflutgeschichte als der allmächtige Schöpfer-Gott der abendländischen Tradition verstanden wird. Barlach hinterfragt und bestreitet also, wie der archaische Sintflut-Mythos innerhalb einer theologischen Systematik schlüssig sein kann, die die Allmacht Gottes auch als seine All-Verantwortlichkeit zu denken lehrt.

Und er konstruiert demgegenüber eine Empörergestalt, die die scheinbare Schlüssigkeit der Sintflutgeschichte im Kontext moderner Systematik durchbricht, hinterfragt, und im Scheitern die Frage nach Gott als unbeantwortet offenhält.

Diese Rolle des Empörers kommt Calan zu, dem Gegenspieler Noahs, den Barlach zu diesem Zweck entwirft. Gegenüber der Frommheit Noahs verkörpert Calan den Zweifel - Zweifel an der Macht und am guten Willen Gottes: Wenn es überhaupt einen Gott gibt, dann muß er auch das Böse erfunden haben. Calans Ideal ist Selbstbestimmtheit, Freiheit und Ungebundenheit.

Zwei Gottesbilder stehen sich gegenüber: Das Noahs verleitet zu Passivität, hinnehmender Demut, Geschehenlassen des Bösen - Calans führt zu Brutalität, Ausnutzung, Rücksichtslosigkeit.

Noahs Glaube, seine Frommheit, bewahrt ihn gerade nicht vor schwerer Schuld. Je mehr er seinen Glauben dazu mißbraucht, eigene Verantwortung abzulehnen, desto unweigerlicher wird er schuldig - nicht weniger als Calan. Das wird zuerst auf brutale Weise deutlich, als Calan einen jungen Hirten verstümmeln läßt, um die Ohnmacht Gottes zu demonstrieren:

"...ich, Calan, ein Kind Gottes, der mir Kraft gegeben hat, kein Knecht zu sein... Noah und sein Gott konnten mich nicht hindern."¹⁰

Während Calan die Theodizeefrage mit Empörung beantwortet, nimmt Noah die Haltung des passiven Geschehenlassens ein; er verhindert die Verstümmelung des Hirten so wenig wie der Gott, dem er glaubt. Und er jagt später den verstümmelten Hirten wie den Aussätzigen (s. dazu u.) erbarmungslos davon. Sein Glaube entpuppt sich als verantwortungslos, und die Frage nach seiner Verantwortung richtet sich auch an den Gott, dem er glaubt.

Gott tritt selbst in diesem Stück auf - zunächst als "vornehmer Reisender"¹¹, dann als fahrender Bettler, der entsetzt ist über das, was die Menschen sich antun. Und er sagt als Gott zu den beiden Engeln, die ihn begleiten:

"Mein Werk höhnt meiner selbst... Ich erliege unter der Last meines Grimms, ich ergrimme gegen mein Werk und ergrimme gegen mich selbst... Fort mit den Menschen, damit ich Frieden finde..."¹²

So entsteht die Idee, der Entschluß zur Sündflut...

Tritt Gott im ersten Teil wie ein vornehmer Reisender auf, von dem es heißt "Da kommt jemand, angezogen wie ein Nichtstuer"¹³, so lautet die Regieanweisung am Beginn des zweiten Teils:

"Ein Bettler an Krücken geht mit schleppenden Schritten vorüber, zwei Engel begegnen ihm und stellen sich zu beiden Seiten" (335).

Auch im dritten Teil tritt Gott als dieser Bettler auf. Im vierten Teil begegnet er Noah als der vornehme Reisende; er muß erleben, wie Noah in seinem Glauben unsicher wird, und tritt im Stück nicht mehr auf.

Am Tag der Uraufführung schreibt Barlach an seinen Vetter Karl über die 'Sündflut':

"Ich begeben mich auf folgenden Gang: Gott, der Schöpfer alles Seins, der Inbegriff, das Absolute, ist menschlich unfassbar... Er steht also überm Vermögen der menschlichen Erkenntnis, Calan hat die große Ahnung von einer übermenschlichen Göttlichkeit, und doch lasse ich den Gott der Bibel [...] persönlich dartreten. Er wird als absolut hingestellt, und ich lasse ihm doch die Ehrwürde und Erhabenheit der Gestalt. [...] Selbstverständlich kann ich *seinen* Herrn und Meister nicht in Erscheinung treten lassen, mir genügt, daß ich die Ahnung seines Seins im menschlichen Stammeln hervorblitzen lasse. [...] Mit anderen Worten: Solch ein Gott ist kein Gott, und doch stelle ich ihn als Gott dar."¹⁴

Auch in dem Drama 'Die Sündflut' also: Wandlungen Gottes. Und doch zugleich die klare Wahrnehmung seiner Andersheit, das Wis-

sen darum, daß jede Gestalt nur seine Darstellung im Kontext und zu den Bedingungen unserer Wahrnehmung sein kann. Barlach zeigt Gott in zwei Gestalten - in der des vornehmen Reisenden, der das Mißlingen seiner Schöpfung gewahr wird, und der des Bettlers an Krücken - ganz so, wie auf der Graphik aus den Wandlungen Gottes - aber warum als Bettler?

In der biblischen Paradiesgeschichte wird Gott selbst ja als durch seine Schöpfung wandelnd gezeichnet¹⁵. Dieses Bild ist offensichtlich weitergesponnen - zum Reisenden, zum Bettler. Was aber diese Figur nun auszeichnet, ist die Wahrnehmung, daß seine Schöpfung mißlungen ist. Ihr Elend macht ihn zum Bettler. Gott wird in seinem Erschrecken über seine Schöpfung selber als erbarmungswürdige Gestalt dargestellt. Seine Verwandlung vom vornehmen Reisenden zum humpelnden Bettler entspricht dem, was er erleben muß. Wird die Gestalt des Reisenden zunächst noch relativ neutral eingeführt, so ist doch seine Aufmerksamkeit von Anfang an auf den unbefriedigenden Zustand der Menschenwelt bezogen:

"Sie sind nicht, wie sie sollten." "Sie denken, was ich nicht denke." "Sie wollen, was ich nicht will."¹⁶

Und schon in der ersten Rede an die Engel stellt Gott selbst die Frage, die das Stück durchzieht:

"Sie sind, was ich nicht bin, und eure Gedanken sagen: wer bist du, daß sie anders werden konnten als du wolltest?"¹⁷

Diese Frage bleibt offen. Es ist die Frage nach Gott, und sie wird nicht beantwortet; der, als dessen Knecht und Kind Noah zur Dar-

stellung kommt, ist es jedenfalls nicht. Sein Handeln ist von Reue über sein Schöpfungswerk bestimmt, und es führt zur Vernichtung des Geschaffenen - bis auf die bekannte Ausnahme. 'Wer bist du?', so lautet die Frage an Gott. Das ist die Frage nach Identität und Erkennen.

So ist es folgerichtig, daß Gott als Gott nicht in der Figur des Reisenden erkannt wird, sondern als Bettler. Und nicht von seinem frommen Knecht Noah, sondern von einer "Heidin": Die fremdstämmige Sklavin Awah ist es, die ihn erkennt¹⁸. Sie erkennt ihn an dieser seiner Gestalt - und sie erkennt ihn anhand dieses Bildes als Gott:

"Die Welt ist winziger als Nichts, und Gott ist Alles - ich sehe nichts als Gott."¹⁹

Der auf Erden wandelnde Gott als Bettler. Seine Verwandlung zeigt einen Prozeß, einen Weg, der hinabführt. Die Akklamationen der Engel werden sparsamer, die Situation des Bettlers heilloser. Zu Beginn des dritten Teils wird er als Geschlagener vorgestellt:

"Wüste. Der Bettler. Eine Menge wilder Kinder mit tierischen Gebärden und Wolfsgeheul schwärmt um ihn, sie schnappen nach ihm, schlagen ihn; indem er geduldig still hält, mißhandeln sie ihn."²⁰

Sie sind nicht die einzigen, die ihn schlagen. Als erste Person tritt im Stück ein buckliger Aussätziger auf; er spielt als Verkörperung menschlichen Elends eine aufschlußreiche Rolle²¹. Hier im dritten Teil stößt er auf den Bettler, und er fordert ihn auf, mit ihm gemein-

sam das Dasein zu verfluchen:

"Sagst du nicht, bist einer wie ich? Komm, wir wollen zu zweien fluchen, mach Fäuste: verflucht ist der Gott, der die Guten gut und die Bösen böse gemacht hat! Oho, sagst wieder nichts? Bist bange, daß er böse wird? [...] damit ich nicht ins Leere lange, so sei du mir gut für ihn, ersetze ihn mir, nimm das für ihn! *Er schlägt den Bettler*. So sei er geprügelt, so ins Gesäß getrampelt, so gezaust. Und zum Schluß laß dir noch ein bißchen schäbigen Aussatz ins Gesicht schmieren, damit Er weiß, wie ichs mit ihm meine!"²²

Damit ist die unterste Stufe der Erniedrigung erreicht. Gott tritt in diesem dritten Teil nicht mehr auf.

Die Geschichte des Aussätzigen zieht sich vom ersten bis zum vorletzten Bild. Hier sind Calan und der Aussätzige aneinandergebunden und müssen zusammen untergehen. Der Hirt, dem Calan die Hände abschlagen ließ, gesellt sich dazu und kann nun nicht helfen²³. Die Vorstellung einer scheinbar gerechten Vergeltung an dem Unrechttäter Calan wird durchbrochen und überboten durch ein Verderben, das keine Gerechtigkeit kennt. So fragt der Aussätzige den Calan:

"Glaubst du, daß Gott bloß taub ist? Ich glaube, er ist auch blind, wenigstens sieht er nicht im Dunkeln, sonst müßte es ihm doch unbequem sein, daß wir offenbar unbillig gleich behandelt werden, wie im gleichen Stand der Schuld."²⁴

Der Aussätzige verkörpert auf diese Weise eine wichtige Funktion.

Im ersten Bild flieht er vor dem vornehmen Reisenden,

"damit er nicht ergrimmt, damit er in seinem Zorn dich nicht schlägt, lieber Buckel".²⁵

Im zweiten Bild "lungert" er zwischen Noahs Zelten und wird von diesem wortlos vertrieben.²⁶ Zu Beginn des zweiten Teils tritt er erneut auf, und zwar unmittelbar vor dem Auftritt des Bettlers:

"Bist du noch da, lieber Buckel, und unser lieber Aussatz auch? Kommt, kommt, ehe es Schläge gibt. *Streicht fort.*"²⁷

Er wird also in einer subtilen Weise anwesend gehalten. Das gilt auch für das folgende Bild:

"Bei Noahs Zelten. Der Aussätzige huscht vorüber." (336).

In dieser Szene wird er gefangen. Es ist die Szene, in der Calan in unerträglicher Weise mit der Verstümmelung des jungen Hirten seine Macht angesichts des ohnmächtigen Gottes Noahs demonstriert. Calan zu Noah:

"Das laß gut sein - ich bin kein Mensch von deiner Sorte, bin das Kind eines größeren Gottes als deiner - ein Gotteskind, Noah, das abgesetzt, verloren, gestohlen, übelgehalten und verwahrlost ist - aber ein Gott! Wer wars, der da um die Ecke schaute? NOAH: Um die Ecke - ich habe nichts gesehen. CALAN: Aber ich, sieh, da hüpfte es wieder über den Weg, ein hübsches Ding von einem säbelbeinigen Kobold, ein spaßiges Alterchen.."²⁸

Er gibt Befehl, ihn in einem Sack zu fangen.

"Wahrhaftig, ich glaube, du schämst dich seiner, aber sicher - Er war es, Noah! Noah, sei ein Mann und sage: Er war es, Gott selbst hüpfte über den Weg."²⁹

Und gleich darauf:

"Ich weiß, er ist es, er kann nicht anders aussehen, und ich verstehe herzlich gut, daß du dir solchen Gott vom Halse lügst."³⁰

Wieder tritt unmittelbar darauf der Bettler auf. Calan gibt im Verlauf der Szene Anweisung, den Aussätzigen aus dem Sack entweichen zu lassen.³¹ Was geschieht hier? Das Elend der Welt, verkörpert in der Figur des Aussätzigen, wird zur Blasphemie in der Hand des mächtigen Calan. Dies ist der Gott, den er in seiner scheinbaren Allmacht Noah entgegenhält. Das Drama bietet also noch eine blasphemische Spiegelung oder Doppelung des göttlichen Bettlers, konstruiert von dem Machtmenschen, der nur einen Machtgott gelten lassen will.

Gott tritt im letzten Teil nicht mehr auf.

Das liegt an dem theologischen Entwurf, der dem Drama zugrundeliegt, und der letztlich mit der Frage nach dem Bilderverbot zu tun hat - mit dem Wissen um den Unterschied zwischen dem, der bildlos ist, und seiner Darstellung, die aufs Bild angewiesen ist und doch ihn meint und vermitteln will.³² Beansprucht nicht jede Darstellung auch, Gott verantworten zu können vor den Fragen, die wir nicht beantworten können; kann sie es vermeiden, ihn in die Logik unserer Antworten zu ziehen? Der theologische Entwurf des Stückes gibt weder Noah noch Calan recht. Gott 'selbst' wird in der

letzten Begegnung zwischen den beiden Protagonisten als Vision des scheiternden Calan angesprochen, und es gibt eine beschreibbare Linie im Stück, die zu ihm hinführt. Awahs Vision spricht dieses bildlose Begreifen Gottes deutlich an.³³ Das soll hier nicht mehr ausgeführt werden³⁴. Barlachs eigene Stimme spricht sich offenbar am deutlichsten im Wort des Hirten aus, der in der ersten Szene des letzten Teiles zu dem, der ihn verstümmelte, sagt:

"Ich schäme mich, von Gott zu sprechen und auch sonst sprach ich nie von ihm. Das Wort ist zu groß für meinen Mund. Ich begreife, daß er nicht zu begreifen ist, das ist all mein Wissen von ihm."³⁵

Barlach selbst hat sich in vergleichbarer Weise geäußert. In einem kleinen Text von 1930/31³⁶ heißt es:

"Die Gläubigkeit meines Wesens möchte um alles Heiligen willen von Befragung verschont bleiben. Sie ist sich ihrer selbst kaum bewußt und viel zu stolz, wenn sie schon gestellt wird, es darauf ankommen zu lassen, daß man sie zu etwas Worthaftem nötigt, mit dem sie ihre nackte Unfaßbarkeit in scheinbare Verständlichkeit kleiden müßte, um es an notdürftiger Vernünftigkeit nicht fehlen zu lassen..³⁷

Barlach hat bekanntlich jede Vereinnahmung jeder Art abgelehnt³⁸. Gegen Ende seines Briefes an den Güstrower Pastor Schwartzkopff (1932) schreibt er:

"Was ich weiter zu sagen hätte, verschließe ich in mich; denn schon die Nötigung zur Vertiefung oder zum Eingehen darauf

beim Lesen durch Sie wäre einer unzulässigen Beeinflussung vergleichbar, weil es so eindringlich vorgetragen werden müßte, als ob es überzeugen wollte. Ich glaube aber, daß alles Notwendige empfangen und als selbstverständlich hingenommen werden muß, glaube obendrein, daß das Wort ein elender Notbehelf, ein schäbiges Werkzeug ist und das eigentliche und letzte Wissen wortlos ist und bleiben muß. Es ist dem Menschen gegeben als Kleingeld zur Bestreitung seiner Bedürftigkeit und maßt sich immer wieder die Ordnung absoluter Dinge an, ein irdischer Topf der Zeitlichkeit, der aus der Ewigkeit schöpfen möchte."³⁹

Damit aber bin ich fast von selbst zu einem letzten Anschauungsbeispiel für die Affinität von Gott und Bettler im Werk Barlachs gelangt. Denn er spricht in diesem seinem Brief an die Güstrower Domgemeinde vom "Bettlerkleid des dürftigen Wortes" - und er prägt dieses Bild, um auf den Unterschied zwischen den "Worten, Formulierungen und zeitgemäßen Geltungen der christlichen Gemeinschaft" und dem, was "als Ewiges und hingebend Verehrtes" hinter ihnen stehe, hinzuweisen:

"Dieses in das Bettlerkleid des dürftigen Wortes gekleidete Letztere ist größer als beschreibbar und kann wohl mit Beteuerungen berührt, aber nicht glaubhaft erwiesen werden."⁴⁰

Und er weist wenig später im gleichen Brief auf seine Gestaltung des 'Bibelgottes' in der Sündflut hin.⁴¹ Die theologische Metapher vom 'göttlichen Bettler' bezieht sich also auch auf die Sprache, auf

das Reden von ihm.

Mehrmals der Hinweis also auf die Affinität zwischen Gott und Bettler im Denken Barlachs: Die Graphik - Christus als Bettler am Fuß der Treppe, die hinaufführen soll, inmitten von denen, die heruntergefallen sind. Das Drama - Gott als Bettler in seiner Schöpfung, der ihr Elend wahrnimmt und nicht helfen kann - und das sprachlich nur im Bettlerkleid des Wortes vermittelbare Eigentliche, mit dem das Sein Gottes zu beschreiben wäre.

Wir haben also ein Motiv im Denken Barlachs vor uns, das auf verschiedene Weise zum Ausdruck kommt: Als Holzschnitt, im Drama, im nachdenklichen Gespräch, im Brief. Es ist ein Gedanke, der theologisches Nachdenken geradezu herausfordert, weil er an einen Grundgedanken des Neuen Testaments erinnert: Wie ist das, wenn Gott zur Welt kommt - in welcher Gestalt ist er erkennbar, läßt er sich erkennen? Warum muß dieser Christus arm sein, machtlos, ausgelacht, an den Rand gedrängt?

Und weiß nicht auch das Neue Testament darum, daß gerade die Unanschaulichkeit, Bildlosigkeit, die Unverrechenbarkeit Gottes mit unseren Vorstellungen der Grund dafür ist, daß sein Auftritt in der Welt als Bettler, als Narr, als König auf einem Esel, mit einem bespuckten Purpurmantel, mit einer Krone aus Dornen, erfolgen 'muß'?

Viele Texte des Neuen Testaments, v.a. auch die des Paulus, wissen davon zu sprechen, zu erzählen. Gott in der Ohnmacht des Bittens, in der Narretei, der Clownerie des Bittens - und dazu diese scheinbare Absurdität und Widersinnigkeit, daß Gott selbst sich in all dem

tatsächlich darstellen, ja vertreten läßt. 'Er wurde arm, damit wir reich werden', heißt es in einem der Korintherbriefe (2 Kor 8,9)⁴². Das ist eins der Grundmotive der neutestamentlichen Christus-Logik, der Christologie. Man kann es das Motiv der Vertretung, der Stellvertretung nennen. Christus zeigt, wie Gott ist, wie er zur Welt kommt - darum wird er als arm, als Bittender ohne äußere Macht beschrieben; und er zeigt, wie der Mensch ist, nämlich als Gedemütigten seiner Schuld, als Gegenstand von Haß und Verachtung, der aber seine Lasten abzuwerfen lernt, weil er in diesem Kommen Gottes die Liebe erkennt, die ihn befreit.

In dieser Logik erzählt das Neue Testament: Der bildlose, unsichtbare Gott war in Christus erkennbar, wahrnehmbar (vgl. Joh 1,18); in der Jesus-Christus-Geschichte handelte Gott selbst, in dieser seiner Geschichte kommt Gott selbst zur Darstellung, über sie ist seine Identität - zu unseren Bedingungen! - zu erfassen.

Das Neue Testament erzählt keineswegs voraussetzungslos. Es begriff in der Geschichte des Mannes aus Nazareth Gottes Handeln neu, wie es über Jahrhunderte bezeugt worden war und seinen Niederschlag in den biblischen Texten (unserem Alten Testament) gefunden hatte. Jesus Christus verstehen hieß diese Texte verstehen. Einer unter ihnen war besonders rätselhaft:

Er hatte keine schöne und edle Gestalt, so daß wir ihn anschauen mochten. Er sah nicht so aus, daß wir Gefallen fanden an ihm. Er wurde verachtet und von den Menschen gemieden, ein Mann voller Schmerzen, mit Krankheit vertraut. Wie einer, vor dem man das Gesicht verhüllt, war er verachtet; wir schätzten

ihn nicht. Aber er hat unsere Krankheit getragen und unsere Schmerzen auf sich geladen. Wir meinten, er sei von Gott geschlagen, von ihm getroffen und gebeugt. Doch er wurde durchbohrt wegen unserer Verbrechen, wegen unserer Sünden zermalmt. Zu unserem Heil lag die Strafe auf ihm, durch seine Wunden sind wir geheilt. Wir hatten uns alle verirrt wie Schafe, jeder ging für sich seinen Weg. Doch der Herr lud auf ihn die Schuld von uns allen. (Jes 53,2-6)

Dieser Text spricht eine uralte, beunruhigende Erfahrung an: Daß Frieden und Versöhnung bisweilen einen scheinbar irrationalen Ursprung haben - das Opfer des Unschuldigen - daß Gewalt und Gegengewalt sich an dem einzig Friedfertigen austoben und so gebrochen werden. In dem zitierten Text aus einem der sog. Gottesknechtlieder des Jesajabuches wird diese Erfahrung auf das Verhältnis zu Gott angewandt: Der Gottesknecht setzte sein Leben als Schuldtilgung ein; er tritt an die Stelle der Schuldigen, indem er mit seinem eigenen Leben für ihre Schuld haftet, sie mit seinem eigenen Leben vertritt. Diese Stellvertretung erwirkt ihre Entschuldung, ihren Freispruch, die Heilung ihrer Friedlosigkeit, ihres beschädigten Gottesverhältnisses. Dieser Gedanke war prägend für die neutestamentliche Christus-Logik.

Einer der in dieser Hinsicht grundlegenden Texte steht im Zweiten Korintherbrief:⁴³

Denn Gott war in Christus und versöhnte die Welt mit sich selber und rechnete ihnen ihre Sünden nicht zu und hat unter uns aufgerichtet das Wort von der Versöhnung. So sind wir nun

Botschafter an Christi Statt, denn Gott ermahnt durch uns; so bitten wir nun an Christi Statt: Laßt euch versöhnen mit Gott! Denn er hat den, der von keiner Sünde wußte, statt unserer zur Sünde gemacht, damit wir in ihm die Gerechtigkeit würden, die vor Gott gilt.

In diesem letzten Satz klingt die gleiche Logik wie im Gottesknechtslied des Jesajabuches an. Paulus verfolgt in diesem Passus den Gedanken, daß nicht Gott sich mit der Welt versöhnte, sondern daß er mit sich die Welt versöhnte. Nicht Gott muß - gar durch das Opfer seines Sohnes - versöhnt oder befriedigt werden. Er fand sich nicht mit der Welt ab, er änderte nicht sein Urteil über sie, sondern er veränderte sie, indem er den Zusammenhang zwischen Schuld und Vergeltung kappte, einmalig und ein für allemal in Jesus Christus zerschnitt, damit die Menschenwelt wieder zum Leben finden kann. Aus diesem Grund schildert Paulus ihn als Bittenden: Eben darum kann der Inhalt seiner Bitte gar kein anderer sein - nichts anderes als das, was in der Geschichte des Jesus Christus selber geschah: Versöhnung. Die Bitte 'Laßt euch versöhnen mit Gott' spricht also lediglich das aus, was Gott bereits tat. Er selbst ist es letztlich, der der Welt mit dieser Bitte gegenübertritt.

In diesem Sinne trägt das Verb 'bitten' tatsächlich einen besonderen Akzent. Denn Paulus spielt nicht einen übermächtigen Gott aus, sondern bringt einen bittenden Gott zur Sprache - so, wie er sich in der Jesus-Christus-Geschichte hat sehen und erfahren lassen. Die Wirklichkeit dieser Geschichte ist die des Weges Gottes in die Tiefe, wie sie am Kreuz des Christus ablesbar ist. Und es ist die des Weges

in das Leben, wie sie als das neue Leben des Christus bekannt wird. Gott als Bettler, sein Wort im Bettlerkleid, Christus als Bittender: Wenn es um diesen Inhalt, die Versöhnung, geht, dann bedarf dieser Inhalt auch einer Sprache, die ihm entspricht; Versöhnung kann nicht angeordnet, nicht befohlen werden. Sondern die Sprache, die der Versöhnung entspricht, ist die Bitte. Der emeritierte Tübinger Systematiker Eberhard Jüngel hat in diesem Zusammenhang einmal geschrieben:

"Deshalb *bittet* Paulus: die Bitte aber ist die Autoritätsform des *Evangeliums*."⁴⁴

Die Bitte um Versöhnung geschieht also nicht von oben herab, sondern, wenn wir im Bild bleiben wollen, vom Kreuz herab, vom Ort der Erniedrigung Gottes her. Und deshalb erniedrigt diese Bitte nicht, sondern befreit; sie ruft in die Freiheit, die für jede Versöhnung unabdingbar ist. Und sie verweist auf die Armut dessen, der bittet: Jesus Christus als der göttliche Bettler - als Metapher für den bildlosen, bittenden Gott auf seinem Weg zu uns.

Das führt uns nun zurück zur Graphik Ernst Barlachs aus den 'Wandlungen Gottes', die den Titel 'Der göttliche Bettler' trägt. Es handelt sich um eine theologische Metapher im Denken Barlachs; wir sehen ein Gleichnis für Gott, das nicht ohne seine biblischen Hintergründe verständlich ist.

Wir sehen Gott dort, wo es nicht mehr weiter, nicht mehr tiefer hinab geht; wir sehen ihn an der untersten Stufe menschlichen Elends. Er ist ins Holz geschnitten, wie er im zitierten 'Gottesknechtslied' des Jesajabuches gezeichnet wird. Befremden drückt sich in diesem

Text aus, daß Gott sich nicht so sehen läßt, wie 'alle Welt' sich ihn wünscht, daß er vielmehr dort und so erscheint, wie man es am wenigsten erwartet.

Auch die Menschen auf Barlachs Holzschnitt haben mit diesem Gott, mit dieser Gestalt Gottes, nicht gerechnet. Sie sehen ihn nicht, blicken entgeistert, oder wenden sich anderem zu. Der erste Schritt zur Hoffnung auf diesem Bild ist vielleicht, daß die Gedemütigten am Fuß der brüchigen Treppe es wieder wagen, 'ich' zu sagen. Sie können es lernen von dem, der da unter sie gekommen ist, und deren Armut er teilte.

Barlach hat einen 'armen' Jesus dargestellt. Und er hat sich damit in die Geschichte seiner Wirkung gestellt, hat an ihr teilgenommen und sie fortgesetzt. Man könnte auch sagen, er hat die Provokation Jesu fortgesetzt. Er hat mit seinem Bild dieser Provokation eine Stimme gegeben - indem er ihr die Seine gab -, die das Ihre zu sagen hatte.

Anmerkungen

- ¹ Der Historismus und seine Probleme, Tübingen 1922, 184.
- ² Rudolf Bultmann, Ist der Glaube an Gott erledigt?, in: ders., Glauben und Verstehen IV, Tübingen ²1967, 107-112, bes. 111f.; ders., Der Gottesgedanke und der moderne Mensch, a.a.O. 113-127, bes. 123 [vgl. das Zitat o.] 127.
- ³ ders., Von den Wandlungen Gottes, in: Die Frage nach Gott, Hg. H. J. Schaefer u.a., Kassel 1970, 62-82, 76.
- ⁴ Gleiches gilt vom letzten Bild der 'Wandlungen Gottes'. Vgl. Kleberger, Ilse: Ernst Barlach. Eine Biographie. 1998, 99: "Auf dem letzten Bild sitzt Gott erschöpft und nachdenklich mit im Schoß gefalteten Händen, das bärtige Gesicht ist ein Selbstporträt Barlachs." Vgl. zu einem anderen Porträt eines Zeitgenossen in den Wandlungen Gottes auch Johannes Schwartzkopff, Meine Erinnerungen an Barlach, in: Jansen, Elmar, Ernst Barlach - Werk und Wirkung, Berlin 1972, 263-270, 264.
- ⁵ vgl. Jansen, Elmar, Ernst Barlach - Werk und Wirkung, Berlin 1972, 277; dazu 515.
- ⁶ Die Sündflut, innerhalb von zwei Monaten entstanden, wurde 1924 in Stuttgart mit großem Erfolg uraufgeführt (27.9.1924, Württembergisches Landestheater); Barlach erhielt dafür im November 1924 den Kleistpreis.
- ⁷ Lazarowicz, Klaus, Endspiele. Zu Barlachs *Sündflut* und Becketts *Fin de partie*, in: *Theatrum Mundi*. Götter, Gott und Spielleiter im Drama von der Antike bis zur Gegenwart, Hg. Franz Link, Günter Niggel, Berlin 1981, 387-406, 389.
- ⁸ Bekanntlich hat die 'Sintflut' mit dem Wort 'Sünde' nichts zu tun, sondern mit dem mhd. *sinfluot*, große Flut. Zum seit dem 15. Jh. einsetzenden Umdeutungsprozeß von Sint- in Sündflut vgl. Jacob und Wilhelm Grimm, Deutsches Wörterbuch Bd. 20, Leipzig 1942, 1168-1170.
- ⁹ Friedrich Schult, Barlach im Gespräch. Mit ergänzenden Aufzeichnungen des Verfassers hg. von Elmar Jansen, Leipzig 1985, 25. Horst Wagner, Barlach. Die Sündflut, in: Das deutsche Drama, Hg. B. v. Wiese, Bd II, Düsseldorf 1958, 338-356, gab diesem Zitat eine Fortsetzung, die sich in keiner der Ausgaben realisieren läßt: "Barlach äußerte über die 'Sündflut', er habe nichts als den Nachweis im Schilde geführt, daß die alte Fabel 'schlechterdings absurd' sei - die Fabel vom Gott, der 'sein Geschöpf für des Geschöpfes Fehler straft!'" (a.a.O. 347; lt. Angabe S. 455: F. Schult, Barlach im Gespräch, Leipzig 1948, Äußerung von 1932. Der wie ein Zitat erscheinende Nachsatz findet sich jedoch in der besagten Äußerung von 1932 nicht. Sie selber ist in der Ausgabe von 1939 noch nicht aufgenommen, sondern erst in der um einige Texte erweiterten von 1940 (dort S.12)).
- ¹⁰ Ernst Barlach, Die Sündflut, in: ders., Die Dramen, in Gemeinschaft mit Friedrich Droß hg. von Klaus Lazarowicz, München 1956, 346.
- ¹¹ Teil 1; das Drama enthält 11 Bilder in fünf Teilen.
- ¹² a.a.O. 352.
- ¹³ gesprochen vom Aussätzigen, a.a.O. 321.
- ¹⁴ Brief vom 27.9.1924; in: Ernst Barlach, Die Briefe (1888-1938) in 2 Bänden, hg. Friedrich Droß, München 1968, I 730f.
- ¹⁵ Vgl. Gen 3,8: 'Und sie hörten Gott den HERRN, wie er im Garten ging, als der Tag kühl geworden war.' Zu erinnern ist aber auch an verwandte Motive im Märchen (z.B. das Märchen vom Gevatter Tod), in der griechischen Mythologie (vgl. z.B. Philemon und Baucis), aber auch manch biblische Szene bis hin zu Lk 24, 13-32.
- ¹⁶ Ernst Barlach, Die Sündflut (wie Anm. 10) 321f.
- ¹⁷ a.a.O., 322.
- ¹⁸ a.a.O., 350f.
- ¹⁹ a.a.O., 350.
- ²⁰ a.a.O., 352.
- ²¹ Barlach selbst schrieb in seinem Brief vom Tag der Uraufführung (vgl. o. Anm. 14): "Der Aussätzige ist Calans Vorstufe; er räsoniert, er übt Kritik, er fordert, aber alles in Niedrigkeit..."
- ²² Ernst Barlach, Die Sündflut (wie Anm. 10) 353f.

²³ "...hier hat die Wirkung der Schuld Calans eine sinnfällige bildliche Verdichtung gefunden." (Horst Wagner, Barlach. Die Sündflut, in: Das deutsche Drama, Hg. B. v. Wiese, Bd II, Düsseldorf 1958, 338-356, 344).

²⁴ Ernst Barlach, Die Sündflut (wie Anm. 10) 380.

²⁵ a.a.O., 321.

²⁶ a.a.O., 325.

²⁷ a.a.O., 335.

²⁸ a.a.O., 344.

²⁹ ebd.

³⁰ a.a.O., 345.

³¹ a.a.O., 350.

³² Vgl. in diesem Zusammenhang die Würdigung Schwartzkopffs bei seiner Ansprache zur Trauerfeier in Güstrow, vgl. Jansen, Elmar, Ernst Barlach (wie Anm. 5) 452: "Der Herrgott schreitet zweimal über die Theaterbühne - ein unerhörter Versuch in den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts - und wird nicht entheiligt." Barlach selbst hatte in seinem Brief an die Güstrower Domgemeinde 1932 geschrieben: "Ich habe mir oft vorgenommen, das Wort 'Gott' nicht zu gebrauchen, denn ich fühle vernichtend den Unterschied zwischen dem menschlichen Empfindungs- und Anschauungsvermögen und dem alles Sein und Geschehen einschließenden Begriff. In meiner 'Sündflut' habe ich dem Bibelgott ja wohl nach Vermögen das Letzte an Größe gegeben (ich weiß: 'gegeben' ist eine Art Lästerung), aber er ist vor meinem Gewissen doch der Gott, wie ihn Menschen als das Erhabenste zu sehen vermögen, weil sie sehen, sich vergegenwärtigen müssen, den sie so und nicht anders zu erkennen vermaßen." Vgl. demgegenüber die heftige deutsch-nationale, im gleichen Jahr erschienene Polemik von D. Dr. Hans Preuß, Theologieprofessor an der Universität Erlangen, a.a.O. 415f: "Wenn er (Barlach) im Drama Gott als Bettler oder Landstreicher auftreten läßt, so ist das auch in seiner Graphik bemerkbar (vgl. die 'Wandl. Gottes!'). So kann niemand Gott, den Schöpfer, darstellen, der vor ihm letzte Ehrfurcht hat, das wird uns niemand einreden können!"

³³ Ernst Barlach, Die Sündflut (wie Anm. 10) 350f.

³⁴ Wie ein Kommentar liest sich ein - 20 Jahre nach der Sündflut entstandener - Passus aus Dietrich Bonhoeffers Widerstand und Ergebung (München ³1985, 414), auf den Wolfgang Beutin, Barlach oder der Zugang zum Unbewußten: eine kritische Studie, Würzburg 1994, 116, aufmerksam macht: "Wer ist Gott? Nicht zuerst ein allgemeiner Gottesglaube an Gottes Allmacht etc. Das ist keine echte Gotteserfahrung, sondern ein Stück prolongierter Welt. Begegnung mit Jesus Christus. Erfahrung, daß hier eine Umkehrung alles menschlichen Seins gegeben ist, darin, daß Jesus nur 'für andere da ist'." Daß ein solcher Zusammenhang von Allmacht und Allverantwortlichkeit Gottes v.a. im Gefolge einer 'Theologie nach Auschwitz' völlig obsolet geworden ist, kann hier nicht weiter verfolgt werden. Im Drama Barlachs 'Die Sündflut' ist die Frage nach Ursprung und Bedeutung des Bösen - und nach seiner Beziehung zu Gott zentrales Thema. Barlach zeigt auf seine Weise und doch in gleicher Intention wie Bonhoeffer, daß die Rede von Gott dann absurd wird, wenn er sich als menschengemachte und doch nicht menschlich verantwortbare Antwort auf das Böse entpuppt.

³⁵ Ernst Barlach, Die Sündflut (wie Anm. 10) 370, vgl. Anm. 32.

³⁶ Dichterglaube, in: Ernst Barlach, Die Prosa II, hg. Friedrich Roß, München/Zürich ²1976, 407-409, 407.

³⁷ Im gleichen Jahr 1932, anderthalb Monate früher, am 18. Oktober, schrieb er an Wolf-Dieter Zimmermann (Pfarrer und Konsistorialrat, geb. 1911 Barmen): "Lassen Sie bitte zu, daß ich Ihre theologischen Einwürfe und Darlegungen beiseite schiebe. Daß ich kein Theologe bin, d.h. nicht theologischen Vorstellungen verpflichtet, wissen Sie; ich bin auch kein Philosoph; das ist es, was ich gelernt habe und nun weiß - indes, wenn ich sage, daß ich es weiß, so beruht das doch auf einem wenig Einsicht in das Philosophische. Aber das schaltet sich von selbst aus; wir brauchen also nicht philosophisch zu debattieren. Es bleibt übrig, daß ich Künstler bin, doch wohl ausschließlich. Meine Möglichkeiten des Ausdrucks sind daher die künstlerischen."

Ich kann, ob so oder so ist nicht die Frage, gestalten; meine Gestalten sind gut, wenn sie echt sind, schlecht, wenn sie aus der Spekulation kommen; sie reden aus sich, nicht aus mir, und so sind sie verständlich oder unverständlich - je nach der Empfänglichkeit des Betrachters. Was ich für mein Teil, als Mensch und Zeitgenosse, meine und denke, hat natürlich mit meinen Gestalten zu tun, sonst würde ich sie nicht in mir lebendig werden fühlen." <Ernst Barlach, Die Briefe (wie Anm. 14) II 325f>.

³⁸ Vgl. dazu z. B. Georg Gretor, Barlach und die Deutschen, in: Jansen, Elmar, Ernst Barlach (wie Anm. 5) 398f: "Über die Wohlmeinenden sagt er: Man versucht mich weltanschaulich zu rubrizieren, sagt, daß ich ein 'Gottsucher' sei. Aber ein Gottsucher, was ist das eigentlich? Ich würde es geradezu als Arroganz bezeichnen, wenn das ein anderer von sich behauptet. ... ich begehre doch nichts anderes, als schlecht und recht Künstler zu sein. Mein Glaube ist: was sich nicht in Worten ausdrücken läßt, kann durch die Form verfügbar werden und in den Besitz eines anderen übergehen. Immer wieder und wieder kreisen meine Lust und mein Schaffensdrang um die Probleme des Lebenssinns und der anderen großen Berge im geistigen Bereich. Ich brauche einen Gegenstand, an dem ich mir die Zähne zu Stücken zerbeiße - aber predigen, Lösungen präsentieren, Prädikate austeilen, Gut und Böse definieren, kurz gesagt, irgend etwas anderes als Gestalten aufstehen lassen aus dem geheimnisvollen Sein - Gestalten, die glaubwürdig sind und die von mir nicht mehr mitbekommen, als ich selbst Macht genug habe, ihnen mitzugeben, das darf sich in meine Kunst nicht einschleichen."

³⁹ Jansen, Elmar, Ernst Barlach (wie Anm. 5) 380.

⁴⁰ Jansen, Elmar, Ernst Barlach (wie Anm. 5) 378.

⁴¹ vgl. o. Anm. 32.

⁴² vgl. ferner 1 Kor 3,18 (wer meint, weise zu sein, werde ein Narr); 4,10 (wir sind Narren um Christi willen); 2 Kor 12,11 (ich bin ein Narr geworden um Christi willen).

⁴³ 2 Kor 5,19-21.

⁴⁴ Eberhard Jüngel, Die Autorität des bittenden Jesus, in: ders., Unterwegs zur Sache, München 1972, 179-188, 187.

GUNNAR MÜLLER-WALDECK

Vom Heidberghaus nach Sansibar

Barlachs Leben und Werk als Sujet literarischer Gestaltung

Das Ende des "Dritten Reiches" war auch das abrupte Ende einer Wertewelt, besser: einer Schein-Welt an Werten, die freilich in den Köpfen des über elf Jahre unter anderem über die Musen "völkisch" und "volkhaft"¹ erzogenen deutschen Volkes - oder nüchterner ausgedrückt - der Bevölkerung, soweit sie überhaupt für Kunst-Fragen erreichbar war, weiter wirkte. Die von Breker, Thorak, Ziegler² und anderen in die Welt gesetzten Kunstauffassungen und ihr Bild vom "deutschen Menschen" hatten für viele "Kunstfreunde" die gleiche Evidenz besessen wie andererseits die propagandistische Anprangerung von "Entartung" der modernen Kunst, - eine Sicht, gegen die in dem immer hermetischer abgesperrten und von moderner Kunstentwicklung isolierten Deutschen Reich höchstens noch eine in Nischenrefugien überdauernde geheime Minderheit abweichende Ansichten zu setzen vermochte.

"Entartete Kunst" war zum Schlagwort geworden und hatte seine Wirkung getan. Der Bannstrahl hatte sie alle getroffen - von Dix und Kandinsky zu Lehmbruck, Beckmann, Hofer, Nolde, Schlemmer, Corinth - um nur eine winzige Auswahl prominenter Namen zu nennen, Maler, die von Hitler die "armseligen, verworrenen Pinsler"³ genannt wurden. Ein Bildhauer, von dem Alfred Rosenberg

immerhin noch angemerkt hatte, er beherrsche "sein Material virtuos und seiner Schnitzkunst wird niemand Monumentalität absprechen"⁴ - nämlich Ernst Barlach - wurde von ihm ohne große Umstände natürlich auch zu den "Entarteten" gerechnet, denn die seinem Werk eingeschriebene "erdversklavte Massigkeit" und die Gestaltung von "kleine(n), halbidiotisch dreinschauende(n) Mixovariationen undefinierter Menschensorten" - so Rosenberg - hätten durchaus nichts mit dem großdeutschen Kunstverständnis zu schaffen. Der Mecklenburgische "Reichsstatthalter" Hildebrandt formulierte: "Der deutsche Mensch kennt nicht den Bauern als einen faul auf die Erde gestreckten Menschen, sondern als den harten, selbstbewußten Mann, der gewillt ist, alle Schwierigkeiten zu überwinden, der mit brutaler Faust, mit dem Schwert in der Hand sich den Weg bahnt".⁵

Barlachs Denkmale, Plastiken und Skulpturen wurden aus Kirchen und dem öffentlichen Raum entfernt, der berühmte *Schwebende* aus dem Güstrower Dom mußte weichen, Aktionen, die nicht selten mit deutlicher Billigung der Gemeindekirchenräte stattfanden - natürlich vordringlich dort, wo es sich um "Deutsche Christen" handelte. Kein Jahrzehnt war vergangen und die Welt hatte sich wiederum gründlich verändert.

Unter anderem hieß das, mit den vor kurzem noch Geächteten neu umzugehen. Man hatte- aufs Ganze gesehen - zunächst vielleicht nicht viel dazugelernt, aber man "hatte verstanden", fühlte zumindest, was da "erwartet" wurde und stellte sich rasch darauf ein.

Bleiben wir bei Barlach, der via Kirche in den Westzonen relativ

schnell die alten Positionen zurückgewann – im wörtlichen Sinne (die entfernten Male kehrten zurück, – auch der *Schwebende* erlebte einen Nachguß für Köln und ward als Bronzereplik dann auch als Geschenk an die Güstrower Domgemeinde gegeben), und auf den man sich relativ schnell "einigen" konnte: Barlachs "Modernität" war nicht ganz so "erschreckend" und "schockierend" wie bei anderen Geächteten, die stärker experimentell und abstrakt verfahren waren. Ja, es erweckte den Eindruck, als habe eine gewisse Barlach-Mode seinerzeit (und anhaltend) bis in kirchliche Kunstgewerbe hinein Fuß gefaßt und Krippen – wie Heiligenschnitzer zu bestimmten Barlach-Anklängen hinsichtlich der Formabstraktionen animiert – sofern man sich in diesem Sektor überhaupt modern gerierte. Auch in der SBZ und frühen DDR scheint Barlachs Bildkunst in der Reproduktion in erster Linie über die Kirche ins allgemeine Bewußtsein gedrungen und damit in vielem eine Adaption von West nach Ost gewesen zu sein.

Zugleich aber – und damit sind wir beim eigentlichen Thema – beginnt sich in Ost und West auch die Literatur des Themas Barlach anzunehmen, denn das Gefühl, in seinem bildhauerischen und graphischen Werk einen menschheitlichen "Wertespeicher" besonderer Art vor sich zu haben und die Archetypen menschlichen Geworfenseins und menschlicher Sinnsuche hier mit unübersehbarer Gültigkeit formuliert zu finden, muß sich rasch verbreitet haben und provozierte auch manche Schreibenden in dieser Zeit allgemeiner Sinnsuche, sich aus dieser Quelle zu bedienen. Barlachs Werk empfahl sich als Modell für "Bewältigung" der Vergangenheit, konnte sich

doch hier die Sehnsucht nach neuen existentiellen Mythen "abarbeiten" – ähnlich wie bei Wolfgang Borcherts Heimkehrerdrama "Draußen vor der Tür", das nicht zuletzt mit einem Verfahren typologischer Kompression aufwartet, und damit zumindest Affinitäten zur Dichte der Barlachgestalten aufweist (gemeinsames Wurzeln im Expressionismus – ohne etwa in diesem aufzugehen; hinzu kommt eine deutliche Kompatibilität beider Oeuvres zu existentialistischen Fragestellungen! Außerdem war durch den tragischen Lebensweg beider eine besonders beeindruckende Einheit von Künstlerschicksal und Werk vorgegeben). Selbstredend soll damit in keiner Weise der unterschiedliche "Kunstwert" des Debütanten-Stückes von Wolfgang Borchert und des reifen Lebenswerkes von Ernst Barlach negiert werden.

Im folgenden wird nun anhand weniger ausgewählter Texte höchst unterschiedlichen Herkommens der bald nach 1945 einsetzende *literarische* Umgang mit Barlach umrissen – wobei betont sei, daß es sich hier nicht um eine Gesamtaufnahme der literarischen Barlach-Bezüge handeln kann.

Zwischen 1948 und 1950 entsteht "zu zwölf ausgewählten Arbeiten des Güstrower Meisters – Plastiken und Holzschnitten" ein Gedicht-Kranz "Sonette um sein Werk" von Rudolf Gahlbeck.⁶

Der Autor, ein Schweriner Kunsterzieher und universeller musischer Geist (bildende Kunst, Musik, Dichtung – Autor von Opernlibretti, Komponist, Instrumentalist), kennt sich auch in der Kunst des Sonetts aus und dichtet – etwa zum *Flötenbläser* (Bronze 1936):

Das sind die Lieder, die kein Hirn erklügelt!
Die Erde selber ist's, die sie ersinnt,
von einem Wehen insgeheim umflügelt,
das nächtens von den Sternen niederrinnt.

Er wird zum Echo uferloser Weite,
die hin sich spinnt durch Gräser, Rohr und Ried.
Kein Morgen ist, kein Gestern und kein Heute.
Die Zeit ertrank in seinem Hirtenlied.

Wie Weidenrinde deckt der Mantel ihn,
indes die Füße in dem Mutterreich

der Erde wurzeln. Und im Abendglühn
wird selbst er spielend einer Flöte gleich,

darauf der Wind, ins Ewige verschlungen,
das Namenlose je und je gesungen...⁷

Die Hand des versierten und kundigen Sonettendichters ist spürbar und wohl auch der kunstpädagogische Ansatz, der sich insbesondere im deutenden Nachvollzug der "optischen Auslotung" des Kunstwerkes äußert. Die Bild- und Formensprache des Sonetts freilich wird man aus Entstehungszeit und -ort heraus ergründen müssen: Sie gehört auffällig nicht in die Umgebung herausfordernder und programmatischer "Armseligkeit" der "Trümmerliteratur", wie sie im Umkreis der Gruppe 47 auch die Lyrik bestimmt; kein Wunder: Gahlbeck lebt und wirkt "im Osten" und dies in einer Zeit, als

der kalte Krieg beginnt. Eher scheint hier punktueller Gleichklang mit J. R. Bechers Sonett-Konzept auszumachen und ein Bekenntnis zu jenem traditionellen Formenkanon vorzuherrschen, der dem zeitgenössischen Durchschnittsverständnis von Lyrik sehr entgegenkam. Selbst die im "Tausendjährigen Reich" beliebte und seitdem anrühige Alliteration ("Rohr und Ried"; in anderen Gedichten "Weib und Wahn", "fühlen-fassen", "Brünne-brechen") wird adaptiert, wie auch das ungebrochene Bekenntnis zu gleichsam "kostbaren", den Kitsch bedenklich streifenden Wortkombinationen ("von einem Wehen insgeheim umflügelt", "Mutterreich der Erde", "Abendglühn", "ins Ewige verschlungen", "von den Sternen niederrinnen") die Klangfarbe dieser Lyrik konstituiert. Sicher wird man ihr historisches Verdienst, dem verfeimten Barlach eine Heimstadt im Bewußtsein eines breiten und nach dem Krieg unberatener Kunstbetrachter- und Leserkreises zu verschaffen, bei der Bewertung mit in Anschlag zu bringen haben. Aus heutiger Sicht läßt sich jedoch ein deutlich "kunstgewerbliches" Moment dieser Strophen nicht ignorieren. Hinzu kommt ein spürbares Mißverhältnis dieser Gedichte zur Wirkung der Barlachschen "Originalwerke". Deren Leidenschaftlichkeit und Dynamik mündet in eine Monumentalität der Wirkung, die eine Klangfülle an der Grenze zur Hörbarkeit mit einer spannungsvollen Stille und Bändigung der Form äußerst widerspruchsvoll verbindet. Die Klischeewendung von der "stummen Zwiesprache" mit dem Betrachter drängt sich auf. Sie ist bei der diesen Arbeiten eingeschriebenen Dynamik höchst bewegt, ja, dramatisch. Otto Pankok hat es gültig umschrieben: "Leicht ist es, eine Fi-

gur Barlachs zu überblicken [...], doch mit diesem optischen Abtasten ist das Leben des Werkes [...] durchaus nicht erschöpft. Wir merken bald, daß da etwas in uns weiterarbeitet und uns keine Ruhe läßt, auch wenn wir den Blick längst abgewandt haben".⁸ Gahlbecks Gedichte künden eher vom Versuch, Barlach in Worte zu übersetzen, ihn einzuholen, mit ihm poetisch Schritt zu halten, ihn sprachlich "abzutasten" und mit literarischen Mitteln zu "wiederholen". Sie gönnen den Werken gleichsam nicht die Schutzhülle der stumm-beredten Wirkung, kommen insgesamt zu wortreich einher, schaffen dem Leser/Betrachter also keine Freiräume sondern nehmen ihn eher mit Nachdruck bei der Hand. Das Unsagbare wird – da es ausgesprochen erscheint – zwar klangvoll – aber nicht zuletzt dadurch Barlach-unähnlich: wohlgefällig, angenehm – und somit insgesamt dekorativ-flach.

Als Gahlbeck diese seine Bildbeschreibungen dichtete (zwischen 1948 und 1950), existierte in Ostdeutschland im Nachkriegsübergang noch eine vergleichsweise Offenheit gegenüber den Formexperimenten bildender Künstler. Die in den dreißiger Jahren von dogmatischer Seite mit zunehmender Verbissenheit geführte Expressionismus-Debatte unter den Linken nämlich war angesichts der politischen Entwicklung abgebrochen und erst Ende der 40er Jahre in der DDR nach dem Vorbild der Sowjetunion unter dem Namen einer "Formalismusauseinandersetzung" wieder angefacht worden. Dann allerdings zunehmend macht-gestützt und 1952 auf dem berüchtigten 5. Plenum des ZK von der SED zu einer vordringlichen Kampf-Aufgabe stilisiert. Hier erfolgte denn auch der berüch-

tigte Debatten-Zwischenruf Ulbrichts (auf den man verständlicherweise offiziell nie zurückkam), es habe schon vor 1933 "Entartete" gegeben!!

Zunächst aber waren Künstler wie beispielsweise Otto Dix und eben postum Ernst Barlach hochwillkommen als Verbündete im Kampf gegen "Faschismus, Militarismus und Krieg", wie es formelhaft hieß. Erst eine bewußte kulturpolitische Steuerung um 1950 engte zunehmend den Freiraum der Experimentierfelder und Traditionslinien auch bildender Künstler ein. Als Ende 1951 die Ostberliner Akademie der Künste eine große Barlachaustellung ausrichtete, blieben "parteiliche" Attacken nicht aus. Eine besondere Angriffsfläche bot die scheinbare soziale Standpunktlosigkeit der plebejischen Gestalten Barlachs, die in der Tat nicht ansatzweise Ähnlichkeiten zu den pathetischen Lobpreisungen von Revolutionären und heroischen Arbeiterfiguren aufwiesen, wie die als vorbildhaft empfohlene Sowjetkunst sie auf den Schild hob. Kurz zuvor hatte der Korrespondent "-tian" der "Lausitzer Rundschau" (d. i. Erwin Strittmatter) noch in einer heiter-belustigten Reportage von der Fahndung einiger "Fans" und Fachleute nach einer verschollenen Klinker-Replik der berühmten Barlachschen Bettlerfigur in Spremberg berichtet. Restauriert feierte sie gleichsam ihre Auferstehung, wurde aber gerade dadurch zu einem neuen "Fall", denn schnell merkte man: Sie war weder für eines der üblichen Antifa-Denkmäler brauchbar noch konnte man sie einfach als "Portallöwen" vor dem Museum platzieren, ja, nicht einmal als Fall sozialer Anklage (gegen wen in der jungen DDR auch?) schien sie einsetzbar: instinktsicher

hatte man begriffen, daß *dieser* Bettler auch nicht einfach die anklägerische Gestaltung eines sozialen Notfalls bedeutete, sondern Armut/Demut/Hoffnung in philosophisch-religiöser Dimension ins Gleichnishafte erhebt. Die Pressekritik der späteren Barlachaustellung in Berlin kommt im Grunde zur gleichen Feststellung und spürt den philosophisch-religiösen Urgrund Barlachscher Fragestellungen in seinen Werken, der sich wenig an vordergründig politisch-sozialen Momenten orientierte. Auch daß man in der jungen DDR den Begriff der Menschenwürde immer nur im Zusammenklang mit Heroismus und Widerstandsattitüde und mit einer vordergründigen Klassenkampftheorie zu denken vermochte oder bereit war, ergab eine Basis für kritische Bilanz der Ausstellung gegenüber.

Es ist das Verdienst von Bertolt Brecht, sich noch vor der Zuspitzung der sogenannten "Formalismusdebatte" Mitte 1952 mit einer Reihe von Betrachtungen oder Mini-Essays ("Notizen zur Barlachaustellung") energisch in die Debatte eingebracht und nachdrücklich Position für Barlach bezogen zu haben.

Dieser Umstand verhinderte nachhaltig, daß Barlach jemals wieder in den Fokus dogmatischer Kulturpolitik geriet - im Gegenteil: 1953 wurde der Künstler mit der Einrichtung einer (staatlichen!) Barlach-Gedenkstätte in der Güstrower Gertrudenkapelle in den goldenen Fond des "Erbes" eingereiht.

Bündig hatte Brecht zu Jahresanfang 1952 erklärt "Ich halte Barlach für einen der größten Bildhauer, die wir Deutschen gehabt haben" und untersetzte dies mit der Begründung "Der Wurf, die Bedeutung

der Aussage, das handwerkliche Ingenium, Schönheit ohne Beschönigung, Größe ohne Gerecktheit, Harmonie ohne Glätte, Lebenskraft ohne Brutalität machen Barlachs Plastiken zu Meisterwerken". Zugleich merkt er an " [...] mir mißfällt auch der ungeduldige und eifernde Ton einiger Äußerungen", um diplomatisch fortzufahren "[...] aber Barlachs Werk ist noch nie für ein so großes Forum diskutiert worden" ("Zeichen für die Bedeutung [...], welche der Kunst in der DDR beigelegt wird.")⁹

Brechts Verfahren ist erwartungsgemäß keinerlei emotionaler Nachvollzug des Geschauten, sondern ein klares Herausstellen dessen, was er "sozialen Gestus" nennt, also ein Komplex an Grundhaltungen, der dem sozialen Sein und entsprechenden Erfahrungen entspringt.

So umreißt er die Ausstrahlung der *Bettlerin mit Schale* (1906): "Eine mächtige Person mit hartem Selbstbewußtsein, von der kein Dank für milde Gaben zu erwarten ist. Sie scheint gefeit gegen die heuchlerische Überredung durch eine korrupte Gesellschaft, daß man mit 'Fleiß und Sichnützlichmachen' etwas erreichen könne". Geschickt räumt er ein, daß sie nicht zu jenen gehöre, die schon damals der Gesellschaft den Kampf ansagte – wie etwa die Gestalt der Wlassowa, von Maxim Gorki in "Die Mutter" geschaffen. "Barlach gehört nicht zu diesen Künstlern. Das ist vielleicht schade, aber ich bin bereit, mich an seinen Beitrag zu halten und ihm dafür zu danken."¹⁰

Immer wieder sucht Brecht – gemäß seiner Definition, realistisch heiße: gesellschaftlich ergiebig, mögliche Denk- und Interpretationsimpulse zu umschreiben, die Barlachs Plastiken beim Betrachter,

den er sich nur klassenmäßig fixiert vorzustellen bereit ist, auszulösen vermögen: "Ich kann mir einen Arbeiter vorstellen, der die Alte Barlachs mit dem Ellbogen anstößt: Herrsche! Du hast alles, was dazu gehört."¹¹ Oder angesichts der *Lachenden Alten* (1937) ("Ihr Lachen ist wie ein Singen, es hat den ganzen Körper gelöst, er sieht beinahe jung aus") wird formuliert: "Auch die hätten die Goebbels und Rosenberg mit wenig Freude lachen sehn, denke ich".¹²

Mit List sucht der Kunst-Betrachter Brecht immer wieder, einen borniert-engen Begriff des Sozialistischen Realismus zu provozieren und betont beständig "Alle diese Plastiken scheinen mir das Merkmal des Realismus zu haben: sie haben viel Wesentliches und nichts Überflüssiges. Idee, wirkliche Vorbilder und Material bestimmen die beglückende Form". Seine "Lesarten" der Figuren münden immer wieder in die "gesellschaftliche Ergiebigkeit", die sie für den hiesig-heutigen DDR-Betrachter enthalten – dies vielleicht die entschlossenste Herausforderung jeglichen Konzepts der staatlich favorisierten primitiv-idealisierenden "Vorbildkunst". "Wenn ein Traktorist von heute diese herrlichen Darstellungen armer Menschen dennoch mit Gewinn zu betrachten vermag, so deshalb, weil der Künstler seiner so lange unterdrückten Klasse in einer vertierten Welt geradezu das Monopol der Menschlichkeit verlieh"¹³ oder (zu: *Das schlimme Jahr* 1937) "Das Bildwerk bedeutet eine leidenschaftliche Ablehnung des Naziregimes, des Goebbels-Optimismus. Diese junge Frau kann ich mir gut als Aktivistin von 1951 vorstellen."¹⁴ Brechts Barlach-Notizen haben durchaus Doppelcharakter: einerseits sind sie ein strategisches Dokument im Engagement gegen

dogmatische Kunst-Verengungen, andererseits haben wir jenseits dieses pragmatischen Aspekts großartige materialistische Miniaturen und Impressionen vorliegen, die durchaus ihren Eigenwert haben und zuweilen auf eine erfrischend irdische Weise Figuren beschreiben, für deren Betrachtung sich - auch zum gelegentlichen Mißmut Barlachs selbst - vielfach eine allzu abgehoben-symbolische Betrachtungsweise durchgesetzt hatte. So lesen wir bei Brecht über den *Singenden Mann* (1928) "...kühn, in freier Haltung, deutlich arbeitend an seinem Gesang. Er singt allein, hat aber anscheinend Zuhörer. Barlachs Humor will es, daß er ein wenig eitel ist, aber nicht mehr, als sich mit der Ausübung von Kunst verträgt" oder über die *Tanzende Alte* (1920) "Ein Bildwerk von einem Humor, wie er in der deutschen Plastik äußerst selten ist. Welche Grandezza, mit der die Alte den Rock hebt, noch ein Tänzlein zu wagen! Der Blick nach oben gerichtet: Sie gräbt in ihrem Gedächtnis nach den richtigen Schritten". Selbst der *Engel des Güstrower Ehrenmals* (1927) wird mit einer Art heiter-naivem Surrealismus beschrieben, wenn es heißt: "Er hat das Gesicht der unvergeßlichen Käthe Kollwitz. Solche Engel gefallen mir. Und obwohl man weder einen Engel noch einen Mann je hat fliegen sehen, so ist doch das Fliegen glorios dargestellt."¹⁵ Besagter Doppelcharakter der Barlach-Notizen Brechts macht es dem heutigen, zumal dem jüngeren Leser nicht einfach, denn ihr pragmatisch-rechtfertigender Grundzug ist ohne Vorwissen kaum nachvollziehbar. Zu absurd und irrational müssen dem Unvorbelasteten aus heutiger Sicht die damaligen Einwände gegen Barlach erscheinen. Insofern mag Brechts Defensiv-Haltung in den Notizen heute

ins Leere laufen, - seine Kurzinterpretationen hingegen haben der Zeit standgehalten und nichts an Frische und "Lesbarkeit" eingebüßt.

1957 erscheint mit Alfred Anderschs Roman "Sansibar oder der letzte Grund" die offenbar prominenteste literarische Adaption von Barlach-Motivik im Bereich der "Belletristik". Sie ist heute nicht zuletzt durch Lesebücher, schulische wie universitäre Behandlung zu einem der klassischen Kanon-Fälle der neueren deutschen Literatur erhoben worden ist.

Andersch, der Süddeutsche (1914-1980), wählt den winzigen Badeort Rerik an der Ostseeküste zum Schauplatz seines Buches. Auf eindringliche Weise und ohne vordergründige Nennung des Namens Barlach wird das Schicksal der Holzplastik *Lesender Klosterschüler* mit dem Geschick von fünf Menschen in der Nazizeit verbunden. Es ist der Vorabend einer geplanten Nazi-Beschlagnahme der Skulptur - "entarteter" Bildschmuck der Kirche von Rerik - einem winzigen und unprominenten Nest an der Ostseeküste. Andersch läßt über betont getrennte innere Monologe die fünf Gestalten völlig "für sich" wachsen, nur in einem Punkt treffen sie sich, und der führt dann zu ihrer Realbegegnung: "Man mußte weg." Der Pfarrer möchte seine Plastik - Symbol der Geistigkeit, der Kunst und Wissenschaft und für ihn natürlich auch Symbol seines fast verlorenen Glaubens - vor dem Nazizugriff übers Meer nach Schweden retten. Der Kutterbesitzer, ein letzter müder Genosse der illegalen KPD am Ort, will immer wieder "weg können", nämlich zum Fischen vor der dänischen Küste (also sich und seine geistig behinderte Frau

daheim durch eine verfängliche, ja, hochpolitische Schmuggelfahrt nicht gefährden). Sein Schiffsjunge träumt von fernen Ländern und Abenteuern und nennt seinen Traum "Sansibar". Eine junge Jüdin hofft, über den unbedeutenden und wenig bewachten Hafen des Ortes ins Ausland zu entkommen, und ein eigens zugereister höherer KP-Instrukteur, müde des ideologischen Rituals und des stalinistischen Zwangs, hat einen Parteauftrag zu überbringen. Resigniert muß er zur Kenntnis nehmen, daß die Partei in diesem Nest ihre Basis verloren hat. Man lernt sich in kargen Handlungsszenen eher flüchtig kennen, die eigentlichen Einblicke in die Denkräume sind den inneren Monologen vorbehalten und damit nur für den Leser bestimmt. Andersch fügt das aus regelmäßigen Monolog- und Handlungsbruchstücken bestehende Mosaik zu einer kargen Gesamthandlung nahezu symbolischen Charakters: Der sperrige Kutterführer – anfangs ganz Ablehnung eines entsprechenden Ansinnens – überwindet sich und wird die Plastik außer Landes schmuggeln, auch der Jüdin nimmt er sich nach einigem Zögern schließlich an. Der gewandte KP-Funktionär aber hat den Fischer zu beidem überzeugt: Vielleicht war das sein letzter und betont ideologieferner Sieg; (die Entscheidungen, zu denen die Gestalten des Romans finden, zeigen sie durchweg emanzipiert von ihren alten "Einschnürungen" in Ideologeme, Glaubenssätze, Vorurteile). Möglicherweise wird auch er eines Tages entkommen. Der Pfarrer schließlich fällt am Ende des Romans im Angriff auf die enttäuschten Gestapo-Leute, denen die verfemte Plastik entgangen ist. Der Schiffsjunge aber gibt seine Fluchtgedanken auf. Vielleicht, weil

er mit der Rettung von Mensch und Plastik sein großes Abenteuer bekam, sein "Sansibar" echter Menschlichkeit, und weil er erfahren hat, daß das große Erlebnis im mitmenschlichen Einsatz, der Verantwortung für andere und damit auch im trostlosesten Provinzfliegen liegen kann. "Der letzte Grund" – als doppelsinniger Untertitel vermag auf den letzten, haltgebenden "Boden unter den Füßen" wie aber auch auf die letzte und nicht formulierbare "Begründung" für die großen und jedem einzelnen für sich abverlangten Entschlüsse im Kosmos des Romans verweisen.

Auf den ersten Blick scheint der Barlach-Bezug nur äußerlich: Es geht um seinen *Lesenden Klosterschüler* von 1930, der dem Zugriff der Nazis entzogen werden soll. Bei näherer Betrachtung weist dieser Romanerstling des Autors ein dichtes und untergründiges Netz an Beziehungen auf. Die Skulptur wird förmlich zum Katalysator, der in jeder der Hauptgestalten Bewußtseins- Bewegungen in Gang setzt, und diese Bewegungen führen einen jeden von ihnen fort von bisherigen Denkschemata – ideologischen wie religiös geprägten, bildungsbürgerlich sozialen, aber auch handfest auf Selbsterhaltung orientierten und – im Falle des Schiffsjungen – fort vom Schema des bislang gehegten Sansibar-Wunschtraumes in die Wirklichkeit von 1937.

Diese Katalysator-Funktion setzt sich im Text dabei keineswegs irrational-gefühlig durch. Im Gegenteil: Jener, der nach des Pfarrers Entschluß als erster eingeweiht wird in die Umstände, der Kommunist Gregor, wird durch die Entwicklung einer eigenen Annäherung an die Gestalt in seinem Entschluß gestärkt, zur Rettung des

Kunstwerkes beizutragen, ein Vorhaben, das nach der üblichen Parteidoktrin nur als grob fahrlässige Gefährdung der "großen Sache" hätte eingeschätzt werden können. Gregor nähert sich mit nahezu Brechtscher Beobachtungstechnik:

"Das sind ja wir, dachte Gregor. Er beugte sich herab zu dem jungen Mann, der, kaum einen halben Meter groß, auf seinem niedrigen Sockel saß, und sah ihm ins Gesicht. Genauso sind wir in der Lenin-Akademie gesessen und genauso haben wir gelesen, gelesen, gelesen [...] aber dann merkte er auf einmal, daß der junge Mann ganz anders war. Er war gar nicht versunken. Er war nicht einmal an die Lektüre hingegeben. Was tat er eigentlich? Er las ganz einfach. Er las aufmerksam. Er las genau. Er las sogar in höchster Konzentration. Aber er las kritisch. Er sah aus, als wisse er in jedem Moment, was er da lese. Seine Arme hingen herab aber sie schienen bereit, jeden Augenblick einen Finger auf den Text zu führen, der zeigen würde: das ist nicht wahr. Das glaube ich nicht. [...] Kann man das ein junger Mönch sein und sich nicht von den Texten überwältigen lassen? Die Kutte nehmen und trotzdem frei bleiben? Nach den Regeln leben, ohne den Geist zu binden?"¹⁶ Verblüffend bleibt, wie nah hier Andersch der Brechtschen Diktion kommt, der in seinen Barlach-Notizen ebenfalls einen Leser (*Buchleser*, 1936) beschreibt: "Ein sitzender Mann, vorgebeugt, in schweren Händen ein Buch haltend. Er liest neugierig, zuversichtlich, kritisch. Er sucht deutlich Lösungen dringender Probleme im Buch. Goebbels hätte ihn wohl eine 'Intelligenzbestie' genannt".¹⁷ Beide Männer lesen subversiv, gegen die offizielle Doktrin, der sie sich vielmehr "hinzugeben" hätten, statt –

mit einer prominenten Brecht-Wendung zu sprechen – den "Finger kritisch auf jeden Posten" zu legen.

Ob Andersch den Brecht-Text kannte, ist nicht belegt. Daß der ehemalige kommunistische Intellektuelle und Funktionär Andersch den Weg des KP-nahen Intellektuellen Brecht auch in der DDR-Zeit aufmerksam beobachtete, ist aber durchaus denkbar.

Aufschlußreich scheint die Tatsache, daß alle Gestalten – insbesondere der konspirativ erfahrene Gregor – in hohem Maße die von Brecht so gepriesene Kunst der Beobachtung beherrschen, ja, diese wortlose Fähigkeit, verbunden mit einem reichhaltigen inneren Monolog die wichtigste Kommunikationssituation in diesem Text bedeutet. Eben diese Situation gehört zu den poetischen Grundeinfällen dieses Werks, das bei einer herkömmlichen linearen Handlungsführung in unerträgliche "Wirkungsdramatik" und Gefühligkeit hätte abrutschen müssen. Alle diese Momente werden dem Text entzogen, indem äußeres Handlungsgeschehen, ja selbst die Kontaktnahme der Gestalten untereinander aufs äußerste verknappt erscheinen. Dialoge sind eher rar und erheben sich kaum über Alltäglichkeiten, insofern sind das Schweigen, das Nachdenken und die Beobachtung so etwas wie Grundmotive des Buches, das bereits damit auch von der Erzählweise her eine Barlach-Nähe offenbart. Gregor beobachtet unablässig – ein Vorgang von existentieller Bedeutung für ihn selbst wie für die Parteiarbeit: Aus der Ferne fallen ihm die Kirchtürme von Rerik auf und er weiß sofort, "daß solche Kirchen Einfluß auf die Parteiarbeit hätten"¹⁸. Er, der schließlich zum Arrangeur der Flucht wird, beobachtet sie alle: den Fischer,

den Pfarrer, die jüdische Frau und den Jungen und macht gleichzeitig – wie sie alle – einen Weg der inneren Selbstbegegnung durch, ein Vorgang ohne jede äußere Heroik, ja, fast auch ohne Dialog. Niemals sucht Andersch eine "Gesamtwürdigung" des *Lesenden Klosterschülers* anzubringen: Jeder der Beteiligten vermag die Figur nur soweit zu erkennen, wie seine eigenen Lebenserfahrungen die Annäherung und den Zugang erlauben bzw. nahelegen. "Kunstpädagogik" findet hier nicht statt, auch nicht wenn die Jüdin Judith dem Jungen in einfachen Worten die "Flucht-Gründe" der Figur verdeutlicht: "Er liest alles, was er will. Weil er alles liest, was er will, sollte er eingesperrt werden. Und deswegen muß er jetzt wohin, wo er lesen kann soviel er will. Ich lese auch alles, was ich will, sagte der Junge. Sag es lieber niemand! meinte Judith."¹⁹

Andersch läßt seinen Pfarrer Helander einen einbeinigen Kriegsinvaliden sein, der – mit seinem Gott zerfallen – trotzdem auf ein Zeichen wartet, wenn er seine einsamen Entschlüsse faßt: jenen, im Widerstand gegen die staatlichen Anmutungen die Figur nach Schweden schaffen zu lassen und jenen, auf die eindringenden Gestapobeamteten zu schießen und damit im Kampf für seine Sache zu fallen.

Der Einbeinige, der in seiner letzten Nacht auf die Prothese verzichtet, "griff nach den alten Krücken, die er sich bereitgestellt hatte, er richtet sich auf, zog sich an dem Mittelgriff der einen Krücke hoch und schob sich die gepolsterten Stützen unter die Achseln"²⁰ Plötzlich steht in dieser Gestalt auch der auf seine Krücke gestützte Bettler Barlachs vor uns, hier wie jene berühmte Klinker-Plastik auf ein

Zeichen wartend, das sich dann in der Sekunde des Todes endlich auf der roten Backsteinwand der Kirche zeigt: Nachdem er den ersten eindringenden Beamten niedergeschossen hat, durchsiebt ihn eine Geschoßsalve. "Er wandte sich um und blickte auf die Wand, und während er die Schrift las, spürte er kaum, wie das Feuer in ihn eindrang, er dachte nur, ich bin lebendig, als die kleinen heißen Feuer in ihm brannten. Sie trafen ihn überall."²¹ Jener Gott, mit dem er sich trotzig überworfen hatte, nimmt den Kontakt in der Sterbestunde wieder auf.

Ist Anderschs "Sansibar" von 1957 ein Stück verspäteter Bewältigungs-Prosa oder Barlach-Preisung und somit ein aus der Sicht des Jahres 1957 rückgewandter Text? Arno Schmidt, jederzeit zu scharfzüngiger Kritik aufgelegt, preist das Werk und sieht es als Herausforderung einer Wohlstandsgesellschaft: "Denn - trommeln wir doch nicht auf unserer Brüste, sondern schlagen wir daran! - : Auch bei uns ist wieder die KPD verboten. Auch bei uns werden schon wieder jüdische Friedhöfe geschändet. Auch bei uns geht allenthalben wieder 'Uniformiertes Fleisch' um. Auch 'uns' gilt - man sei doch ehrlich - Barlach oder der Expressionismus längst wieder als 'entartete Kunst'²². Dann schließt er seinen Aufsatz "Das=Land=aus= dem= man=flüchtet" mit der Zusammenfassung: "Eine, sachlich unwiderlegbare, Anklage gegen Deutschland. Eine Warnung an 'alle die es angeht'. Unterricht in (ja fast Anleitung zur) Flucht aus Protest. Vorzeichen einer neuerlichen, nur durch ein Wunder noch aufzuhaltenden, Emigration aller Geistigkeit (aber wohin heute?). Ein Mißtrauensvotum ersten Ranges gegen unser

behäbig=aufgeblasenes 'Volk der Mitte' ".²³ Inwieweit Schmidts böse Worte wieder als Provokation therapeutische Funktion haben oder eine sachliche Beschreibung von Zuständen sind, mag dem Urteil des Lesers überlassen bleiben. Je mehr er Unrecht hat, desto besser für unsere Gesellschaft oder richtiger: Je mehr er in Zukunft Unrecht haben wird, desto besser...

Unter dem Titel "Das schlimme Jahr" (ab 1977 in Neuausgabe / Frankfurt: Barlach in Güstrow) erschien 1963 in Rostock von Franz Fühmann (1922-1984) ein Barlach-Text, der sich erzählerisch auf den 24. August 1937 konzentriert und damit jenen Tag in den Mittelpunkt rückt, an dem man Barlachs *Schwebenden* aus dem Güstrower Dom entfernt. Franz Fühmann, der Lyriker, zieht hier alle Register seines sprachlichen Vermögens und gestaltet die Geschichte einer tiefen Künstlerkrise, ausgelöst durch die Konfrontation mit der Macht, die entschlossen ist, den Künstler mundtot zu machen und entscheidende Teile seines Oeuvres zu vernichten. In Fühmanns Text fährt der kranke Barlach auf die Nachricht hin, man habe seinen "Domengel" entfernt, per Taxi zur Stätte der Schmach, wird unterwegs absurderweise als "Jude" angefeindet, erlebt unerkant und angewidert im geschändeten Dom eine Eheschließung "Deutscher Christen" mit, zieht sich mit Suizidabsichten in die Güstrower Umgebung zurück, erleidet einen Herzanfall, wird von einem Hirten aufgefunden, der ihn - schon wieder erholt - von seinem Schwager per Ackerwagen in die Stadt bringen läßt, von wo ihn ein Taxi zurück zum Heidberg bringt. Die letzte Wegstrecke durch die Natur

zu Fuß zurücklegend, gerät er in das Kriegsspiel einer HJ-Gruppe und erreicht schließlich sein Atelierhaus. Wohl registriert er, daß der Mob inzwischen einen Stein in die Scheiben geworfen hat, aber – nach dem zurückgelegten Gang dieses Tages durch die Abgründe der Verzweiflung, die Hölle der Demütigung, die Qualen seiner Erinnerungen / Phantasien / Assoziationen – wieder gefestigt und durch die Solidarität der "kleinen Leute" spürbar getragen, entschließt er sich zum Weiterarbeiten.

Die heutige Lektüre des für die DDR-Literatur wichtigen Textes läßt Leistungen und Grenzen dieser Arbeit deutlich hervortreten.

Die Barlach-Auseinandersetzung Fühmanns, so Carla Niemann, förderte "die Überwindung linearen Denkens und didaktischer Gestaltung"²⁴ in seinem Schaffen. In der Tat steht dieser Text merkbar noch am Übergang. Zunächst fällt eine durchgehende Erhabenheit, ja Pathetik im Umgang mit diesem Künstlerschicksal auf. Da, wo Andersch sich eher karg und gleichsam von außen an die Botschaft des Barlachschen Werkes herantastet, sie nur über subjektive Brechungen der Figuren ins Bild bringt und damit vieles dem Leser anheim stellt, geht Fühmann von der Innensicht der Barlachgestalt aus – spricht vieles direkt aus (auch unter Nutzung nicht gekennzeichnete Barlachzitate) - vermittelt Schreckensvisionen, innere Monologe und versieht diesen Tag generell mit einer kompakten und unheimlich dichten Dramaturgie.

Die Lösung dieser Kollision: Barlach wußte, "daß weiterzuarbeiten seine Pflicht war" und als ihn seine Hausgenossen fragen "Willst Du

nicht essen?" endet die Erzählung mit den Worten "Barlach, die linke Hand auf die Brust gepreßt, schüttelte den Kopf. ‚Ich muß arbeiten‘, sagte er".²⁵

Ein anderer berühmter Erzählschluß drängt sich als Bezug auf: "Nicht grübeln! Arbeiten! Begrenzen, ausschalten, gestalten, fertig werden..."²⁶ so heißt es in der Schiller-Erzählung "Schwere Stunde" von Thomas Mann, und dieser klassische Text um eine Künstlerkrise scheint denn auch eine Art Vorwurf für Fühmanns Barlach-Annäherung gewesen zu sein.

Fühmanns Verdienst: Die Darstellung der unerhörten Härte einer Kollision zwischen Künstler und Macht. Ob diesem Fall ohne weiteres Gleichnis – und Warncharakter im Hinblick auf die DDR-Verhältnisse zuzuschreiben ist, dürfte eher fragwürdig sein. Zu eindeutig geht es hier um Faschismushintergrund, um Rassismus, um Konkreta des Falles. Jener Fühmann, der später zu den dissidenten Autoren seines Landes gehörte, entwickelt sich erst im Verlauf der 60er und 70er Jahre. Im Gegenteil: Die Dramaturgie des Textes offenbart eindeutig didaktische Überanstrengungen mit politisch-idealistischem Impetus: Dem verfemten Barlach wächst beständig Sympathie von "denen da unten zu", die generell plattdeutsche Trostwerte für ihn finden (Der Taxifahrer: "Lat man, Meister, lat man, dat is all so'n Takeltüg!"²⁷, der ihn auffindende Hirt: "Geht' nu wedder?", der Kutscher: "Ja, Meister, wat sall einer daun, die Welt ist hütigendags schlecht!"). Es ist, als stützten jene erdverbundenen Gestalten, die er gezeichnet, in Holz geschnitten oder gehauen hatte, ihn nun selbst nachträglich – als werde Barlach gewissermaßen

durch die (absichtsvoll unterstellte) "Volksverbundenheit" seines eigenen Werkes in dieser Finsternis gehalten und getragen. Der heutige Leseindruck verblüfft, wehrt man sich doch gegen den Gedanken, daß hier vom Autor über den "Fall Barlach" eine wohlmeinende aber platte politische Lektion erteilt werden soll und findet man eine andere Erklärungsvariante für die gewählte Gestaltung nur schwer. (Und man erinnert sich, daß dieser Text in DDR-Zeiten zur Durchsetzung Barlachs beitrug!) M. E. gibt es sie jedoch: Zum einen ist der Text eine der vielen Selbst-Abrechnungen Fühmanns mit eigener früher Nazi-Begeisterung. Hier wurzelt der durchaus göttliche Zorn auf die braunen Mächtigen, den dieser Text durchzieht, und zum anderen gestaltet Fühmann hier – vielleicht zum letzten Mal – auf beschwörende Weise ex negativo die Utopie einer so anders gearteten Gesellschaft, eine "solche Ordnung" – mit Thomas Mann zu sprechen – "die dem schönen Werk wieder Lebensgrund und ein redlich Hineinpassen bereiten"²⁸. Auf einem solchen Traum möchte Franz Fühmann seinerzeit noch bestehen, ja, fast mit Verzweiflung festhalten. Hier bietet er "als Vorschuß" auch Entgegenkommen an: So muß – es wirkt heute kurios – der freundliche Kutscher, der Barlach umsonst (!) transportiert – noch überlegen, "was er ihm noch an Gutem und Tröstlichem auf den Weg geben könne". Die Lösung, die Fühmann der Dramaturgie der Geschichte (und damit dem Leser) zumutet:

"...schließlich erhellte ein verstehendes Lächeln seine verkerbten Züge, er steckte die Peitsche in die Zwinde, hob die Rechte vor die Brust und ballte sie, dem verblüfften, ja fassungslosen Barlach da

unten zublinzelnd, heimlich zur Faust, dem Gruß, den er bei Aufmärschen Güstrower Kommunisten schon oftmals hatte beobachten können...".²⁹

Ob der "Kleine Mann" von der Straße dieses spontan aufgeschlossene Verhältnis zur Barlachschen Kunst - die in ihrer Verknappung und Stilisierung ja ein gerüttelt Maß an Kunsterfahrungen beim Betrachter voraussetzt, aufzubringen und in spontane Sympathie für den "Meister" zu verwandeln vermochte, ist die *eine* Frage, die *andere* bleibt jene nach dem "Rot-Front"-Gruß als konspirativem Erkennungszeichen.

Man kann sich der Eindrucks nicht erwehren, als habe Fühmann nicht nur Barlach endgültig zum Klassiker der DDR deklarieren, sondern gleichzeitig mit einer Art listigem Handstreich auch die Partei auf Barlachs Kunst als angenommener Erbschaft festlegen wollen. Ein vertracktes Plädoyer für die Moderne? Im selben Jahr jedenfalls schreibt Fühmann in seinem Brief an den Kulturminister "Ich verkenne nicht, welche großen Anstrengungen wir gemacht haben, um verschiedene Autoren, die dogmatisch als Reaktionäre festgelegt waren, dem Feind zu entreißen, wie etwa Kleist oder E. T. A. Hoffmann. Aber warum überlassen wir ihm Autoren wie etwa Kafka und die bedeutenden Expressionisten?".³⁰

Die Gestalt Barlachs mußte für ein "fürstenerzieherisches" Unternehmen, wie es die Barlach-Erzählung *auch* war, ideal erscheinen: Kulturpolitisch nicht eben als vorbildhaft geliebt, war Barlach offiziell immerhin "eingebürgert" und unter dem Rubrum "Antifa-Künstler" vereinnahmt. Er muß dem Autor Fühmann sich als eine

Art idealer Bresche und "Einfallstor" in kulturpolitische Dogmen erschienen sein. Daß seine feinsinnigen, klugen und listigen Formulierungen im Ministerbrief auf ein pragmatisch-grobes politisches Gestrick trafen und damit in Leere liefen, gehörte zu den bitteren Abschiedsgrüßen einer politischen Illusion.

In wachsendem Maße mußte der Autor zur Kenntnis nehmen, ja, am eigenen Leibe erfahren, wie das Land seiner Hoffnungen sich dem Gesetz, nach dem es angetreten war, mehr und mehr entzog und wie der Gegensatz von Macht und Geist auch unter gewandelten gesellschaftlichen Verhältnissen sich in erschreckend simpler Weise reproduzierte.

Den Beschluß der Betrachtung soll ein Barlach-Gedicht von Johannes Bobrowski bilden, entstanden am 7.8.1963, im selben Jahr also wie der Fühmann-Text.

Barlach in Güstrow

Steine
den vielfachen Bogen
verschließt
mit Eisenadern
die Tür. An der Schwelle
die Erde
mit wenig Gras und Wegerich.
Ich steh,
den Stock an mich gezogen.
Das ist nichts:
umhergehn, andere Wege.
Wer das war,
der ins verschlossene Grün
tönerne Vögel setzte,
hab ich vergessen.
Er saß an der Weide. Mit Rauchfahnen
ungesichtig
geht dieser Tag.
Rauch.
Dort der Bogen.
Licht stürzt die Dächer herab.
Der Kiesel unter dem Schuh,
abends, der Kiesel,
abends
der Kiesel
gefangen.

Das Gedicht ist eine intime Studie, die sich jenem hermetisch verschließt, der nicht den "Anlaß" kennt, jenes Barlachfoto von 1934, das den Künstler vor der verfallenen Gertrudenkapelle in Güstrow zeigt: Abgebildet ist die Eingangssituation der verschlossenen Kapelle, die dreifache Bogen-Bildung des Portals – ein Rundbogen, darüber zwei Spitzbögen. Aufwendig geschmiedete Eisenbänder

("Eisenadern") halten das verschlossene Türblatt. Vor der Kapellentür steht der Künstler, in der rechten Hand den Stock, "an sich gezogen", über die linke Schulter Plaid oder Mantel geworfen - den Blick seitwärts aus dem Bild gerichtet, die Haltung eher zufällig per Stand- und Spielbein, zwischen den Füßen auf dem Boden ein Stein ("Kiesel"?). Es ist jene Kapelle, die der Künstler liebte. "Das wäre wohl eine Situation für einen Bildhauer von meiner Beschaffenheit, meinen Arbeiten fehlt eben doch der sakrale Raum"³¹, so eine Anmerkung aus jenen Jahren.

Der elegische Grundzug des Gedichts ist nicht überhörbar. Die Kapelle bleibt ihm, dem Bildhauer und seinem Werk nicht nur verschlossen, sie wird nach ihrer Restaurierung 1934-38 gar als Nazi-Ahnenhalle "geweiht" und ironischerweise finanziert Barlach dieses Unternehmen unfreiwillig mit: Seine Skulptur des *Dorfgeigers*, 1931 der Stadt geschenkt, verschleudert diese 1936 für nur 350 Mark und überweist die Summe auf das Konto "Ahnenhalle". All dies weiß Barlach zur Entstehungszeit des Fotos noch nicht - daß jedoch ein Gang nicht nur in einen "ungesichtigen" Tag, sondern eine ungesichtige Zeit der Finsternis bevorsteht, diese Botschaft hat der Künstler längst empfangen. "Licht stürzt die Dächer herab" - ein abwärts gerichtetes Bildmotiv, der Kiesel - unter dem Schuh spürbar- ist so etwas wie die letzte Verlässlichkeit, ein Halt von extremer Ärmlichkeit und der tonlose Ausklang des Gedichtes mit dem Wort "gefangen" zieht wohl eher die Summe der gesamten Künstlerexistenz, als daß er auf das "Schicksal" des unterm Fuß "gefangenen" Steins abhebt - höchstens klingt hier die Erinnerung an, daß die

Macht dieses mächtigen Künstlers sich nun nur noch über einen "gefangenen Kiesel" erstreckt. Im gleichzeitigen Brief Barlachs (6.3.1934) an den Reichsstatthalter Hildebrandt heißt es: "Ich werde auf meinem Platz aushalten, wie es auch kommen möge".³² Natürlich weiß Bobrowskis Gedicht vom Ende Barlachs -, es benennt aber ausschließlich "Kleinigkeiten" - tastet sich an der Peripherie des Unsagbaren entlang und setzt einen mündigen, sensiblen Leser voraus, dem nichts erklärt, nichts erläutert und beschrieben werden muß. Ein Trauergedicht, ein Nachruf, der den Beginn des Sterbens mit Gefangenschaft des Künstlers in eins setzt und diesen Stachel in die Brust des Lesers senkt. Auch die doppelte Unterstreichung der scheinbaren Tageszeit ("abends") hat ihre Funktion: Hier geht es nicht um den "Abendfrieden" mit seinem gesammelten deutsch-innerlichen Kontext, sondern um die Ankündigung von Nacht und Dunkel.

Vom Umgang der Literatur mit Barlach...

Überschauen wir die behandelten literarischen Werke, so fällt ein lineares Resümee schwer. Der "erborgte" Resonanzraum des Barlachschen Werkes zum Zwecke künstlichen Bedeutungszuwachses dürfte die Ausnahme und am ehesten noch in den Anfangs behandelten Sonetten auffindbar sein. Die Tatsache, daß das Oeuvre des Bildhauers, Plastikers, Graphikers immer wieder als Herausforderung auch zur literarischen Artikulation menschheitlicher Grundfragen empfunden wurde und wird, liegt auf der Hand. Verblüffend bleibt die Unterschiedlichkeit der Ansätze und immer wieder die Einsicht, daß da eine literarische Gesamtinterpretation dem Ge-

genstand kaum gerecht zu werden vermag – und nicht zuletzt deshalb vermieden wird. Zugleich fällt auf, daß Barlachs Leben und Werk zwar Ausgangspunkt der Gestaltung aber kaum Zielpunkt ist, denn kaum ein Autor schreibt, um dem Barlach-Neuling eine Annäherung zu ermöglichen und Barlach-Kennnisse zu verbreiten. Er rechnet von vornherein mit jenem, der zu den Kennern und Verehrern seines Werkes gehört und dem die tragische Geschichte seiner letzten Lebensjahre bekannt ist. Für eine solche Leserschaft ist der Künstler ideales literarisches Medium für die Aufarbeitung von schmerzhaften Fragen der deutschen Geschichte, fallen doch deren neuralgische Punkte im 20. Jahrhundert mit Wendepunkten des persönlichen Schicksals und der Kunst Barlachs zusammen. Von dieser Tatsache geht offenbar ein besonderes Faszinosum für die genannten Autoren aus, die davon ihrem Lesern Zeugnis geben wollen. In diesem Sinne trifft das oben zitierte Pankok-Wort, "daß da etwas weiter in uns arbeitet und uns keine Ruhe läßt, auch wenn wir den Blick längst abgewandt haben" sowohl für Denkanstöße durch Barlachs Kunst als auch für jene durch die deutsche Geschichte zu. Für eine botschaftsorientierte Literatur sind die Barlachschen Werke unter diesem Gesichtspunkt ein idealer Anknüpfungspunkt gewesen! Inwieweit künftige Dichtergenerationen – sofern sie sich überhaupt noch einer "Message" verpflichtet fühlen, im Barlachschen Schaffen Anknüpfungspunkte suchen und finden werden, läßt sich heute weniger denn je prognostizieren. Ob Pankoks Aussage zu Barlachs Kunst, diese Werke "folgen uns nach. Man wird sie nicht los, sie verlassen uns nicht und verlangen etwas

von uns"³³, heute und künftig noch Gültigkeit besitzt und "noch stimmt", muß deshalb jeder selbst und für sich ganz persönlich entscheiden.

Anmerkungen

- ¹ Vgl. die so spezifizierte Nazi-Meßlatte für anerkannte Kunst, wie sie der NS-Kulturpolitiker H. Langenbucher aufgestellt hatte
- ² Arno Breker, Josef Thorak, Adolf Ziegler = prominente Nazikünstler und Funktionäre
- ³ Vgl. Joseph Wulf: Die bildenden Künste im Dritten Reich, Frankfurt a. M., Berlin, Wien 1983, S. 361
- ⁴ Joseph Wulf: Die bildenden Künste (wie Anm. 3) S. 48
- ⁵ Ernst Barlach: Briefe, Rostock 1972, S. 560
- ⁶ Rudolf Gahlbeck: Ernst Barlach – Sonette um sein Werk, Rostock 1988; Neuauflage 1990. – Andere Rezeptionsbeispiele wären zu finden bei Uwe Johnson: Jahrestage, Frankfurt a. M. 1970; Margarete Neumann: Der Geistkämpfer – Zwei Novellen um Barlach, Berlin u. Weimar 1986; Fritz Rudolf Fries: Seestücke, Frankfurt a. M. 1973; Carl Albert Lange: Barlach im Hausflur. Gedichte, Hamburg 1973; Elfriede Szpeteck: Und alles Sein wird Lauschen. Gedichte nach Plastiken von E. B., Hamburg 1979
- ⁷ Rudolf Gahlbeck: Ernst Barlach (wie Anm. 6) S. 11
- ⁸ zit. nach: Ernst Barlach. Werke und Werkentwürfe aus fünf Jahrzehnten, hrsg. Staatliche Museen zu Berlin 1981, S. 21
- ⁹ Bertolt Brecht: Notizen zur Barlach-Ausstellung, in: Schriften zur Literatur und Kunst, Berlin u. Weimar 1966, alle S. 312, Bd. 2, S. 312
- ¹⁰ Bertolt Brecht: Notizen (wie Anm. 9) S. 313
- ¹¹ Bertolt Brecht: Notizen (wie Anm. 9) S. 317
- ¹² Bertolt Brecht: Notizen (wie Anm. 9) S. 317
- ¹³ Bertolt Brecht: Notizen (wie Anm. 9) S. 318
- ¹⁴ Bertolt Brecht: Notizen (wie Anm. 9) S. 317
- ¹⁵ Bertolt Brecht: Notizen (wie Anm. 9) S. 114/315
- ¹⁶ Alfred Andersch: Sansibar oder Der letzte Grund, Zürich 1970, S. 43.
- ¹⁷ Bertolt Brecht: Notizen zur Barlach-Ausstellung (wie Anm. 9) S. 316
- ¹⁸ Alfred Andersch: Sansibar (wie Anm. 16) S. 22.
- ¹⁹ Alfred Andersch: Sansibar (wie Anm. 16) S. 146
- ²⁰ Alfred Andersch: Sansibar (wie Anm. 16) S. 150
- ²¹ Alfred Andersch: Sansibar (wie Anm. 16) S. 156
- ²² Arno Schmidt: Deutsches Elend, Bargfeld 1984, S. 38
- ²³ Arno Schmidt: Deutsches Elend (wie Anm. 22) S. 39
- ²⁴ Artikel "Franz Fühmann" in: Walter Killy, Literaturlexikon Gütersloh/München 1989, Bd. 4, S. 58
- ²⁵ Franz Fühmann: Barlach in Güstrow, Leipzig 1983, S. 62
- ²⁶ Thomas Mann: Romane und Erzählungen, Berlin und Weimar 1975
- ²⁷ Franz Fühmann: Barlach in Güstrow (wie Anm. 25) S. 19
- ²⁸ Thomas Mann: Doktor Faustus, Berlin u. Weimar, 1975, S. 676
- ²⁹ Franz Fühmann: Barlach in Güstrow (wie Anm. 25) S. 49
- ³⁰ Franz Fühmann: Erfahrungen und Widersprüche, Rostock 1975, S. 14
- ³¹ zit. nach: Ernst Barlach Gedenkstätte Güstrow, Hrsg. Heimatmuseum Güstrow 1965, S. 4
- ³² Ernst Barlach: Briefe, Rostock 1972, S. 387
- ³³ zit. nach: Ernst Barlach. Werke und Werkentwürfe (wie Anm. 8) S. 21

In der Reihe
ROSTOCKER UNIVERSITÄTSREDEN
NEUE FOLGE
sind bisher erschienen

Heft 1

INVESTITUR 1998 : Ansprache des scheidenden Rektors Prof. Dr. sc. nat. Gerhard Maeß, Rector magnificus 1990 bis 1998; Ansprache des neuen Rektors Prof. Dr. rer. nat. habil. Günther Wildenhain, Rector electus 1998 bis 2002, am 16. Oktober 1998 in der Universitätskirche, Kirche des Klosters zum Heiligen Kreuz, in Rostock. - Rostock : Univ., 1998. - 39 S. - Abb.

Heft 2

Eröffnung des Dokumentationszentrums des Landes [Mecklenburg-Vorpommern] für die Opfer deutscher Diktaturen : Reden zur Eröffnung am 16. September 1998 in Rostock. - Rostock : Univ., 1998. - 68 S. - Abb.

Heft 3

EHRENPROMOTIONEN DER THEOLOGISCHEN FAKULTÄT 1999. Akademischer Festakt in der Aula der Universität am 20. Januar 1999. - Rostock : Univ., 1999. - 63 S. - Abb.
[Ehrenpromotion Joachim Gauck und Dr. Heinrich Radtke]

Heft 4

EHRENKOLLOQUIUM DER MEDIZINISCHEN FAKULTÄT FÜR ...HANS MORAL IN DER AULA AM 17. DEZEMBER 1999. - ROSTOCK : UNIV., 2001. - 47 S. - Abb.
[Aus Anlass des 75. Jahrestages der Verleihung der Ehrendoktorwürde]

Heft 5

WANDLUNGEN GOTTES. BEITRÄGE EINER RINGVORLESUNG DER THEOLOGISCHEN FAKULTÄT zum 60. Todestag Ernst Barlachs von Hermann Michael Niemann, Eckart Reinmuth u. Gunnar Müller-Waldeck. - ROSTOCK : UNIV., 2001. - 92 S. - Abb.

3.8.01



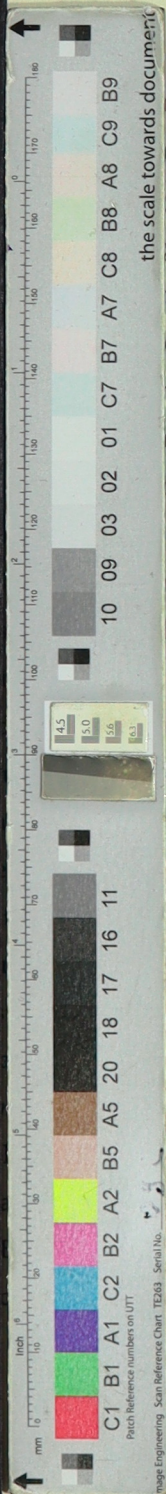


ISSN 1437-4595



Universitäts
Bibliothek
Rostock

[https://purl.uni-rostock.de
/rosdok/ppn1817904558/phys_0096](https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1817904558/phys_0096)



mäßig fixiert vorzustellen bereit ist, auszulö-
sen mir einen Arbeiter vorstellen, der die Alte
gen anstößt: Herrsche! Du hast alles, was da-
gesichts der *Lachenden Alten* (1937) ("Ihr La-
chen, es hat den ganzen Körper gelöst, er sieht
und formuliert: "Auch die hätten die Goebbels
nig Freude lachen sehn, denke ich".¹²
Kunst-Betrachter Brecht immer wieder, einen
des Sozialistischen Realismus zu provozieren
Alle diese Plastiken scheinen mir das Merk-
malen: sie haben viel Wesentliches und nichts
wirkliche Vorbilder und Material bestimmen
". Seine "Lesarten" der Figuren münden im-
gesellschaftliche Ergiebigkeit", die sie für den
Betrachter enthalten – dies vielleicht die ent-
twerdung jeglichen Konzepts der staatlich fa-
lealisierenden "Vorbildkunst". "Wenn ein
diese herrlichen Darstellungen armer Men-
schinn zu betrachten vermag, so deshalb, weil
ange unterdrückten Klasse in einer vertierten
monopol der Menschlichkeit verliert"¹³ oder (zu:
"Das Bildwerk bedeutet eine leidenschaftli-
chiziregimes, des Goebbels-Optimismus. Diese
für gut als Aktivistin von 1951 vorstellen."¹⁴
Sie haben durchaus Doppelcharakter: einer-
seits regisches Dokument im Engagement gegen