

«EIN JENSEITS TUT SICH AUF» ERNST BARLACH UND DIE MUSIK

Im Jahr 2020 wird auf unterschiedliche Weise an den 150. Geburtstag des Bildhauers, Zeichners und Schriftstellers Ernst Barlach (1870–1938) erinnert. Ausstellungen in Güstrow, Hamburg und Dresden geben Einblick in sein Leben und Schaffen. Bereits 2019 erschien eine Neuauflage¹ seiner Briefe, die in Kolloquien und Lesungen vorgestellt wurde.



«Tanzende Alte», 1920, Bronze

Von Helga Thieme

Der folgende Beitrag befasst sich mit Barlachs lebenslanger Hinwendung zur Musik. Sie regte ihn zum Zeichnen, zum Modellieren, bisweilen zum Schreiben an. Auch in seiner Korrespondenz widmete er sich wiederholt der Musik. Schon als Abiturient in dem mecklenburgischen Schönberg schilderte er seinem vertrauten Freund Friedrich Düsel in einem seiner ersten Briefe an ihn, wie er auf der Strasse unter einem Fenster den geheimnisvollen «Zaubertönen» ei-

nes unerkannten Geigenspielers lauschte, die seine «Seele mitschwingen» liessen.

Als der angehende junge Künstler fast ein Jahrzehnt später – nach Abschluss seines Studiums in Hamburg und Dresden – durch Paris flanierte, war es ein Strassenmusikant, wiederum ein Geiger, der ihn zum Schreiben anregte. Es entstand ein kleiner Prosatext mit dem Titel «Die Fiedel». Darin hört der Ich-Erzähler einem weisshaarigen Alten zu und vermeint «des flüchtigen Schwans Wanderlied am Himmel und was die Lerche von der Heimat singt» zu vernehmen, worauf er versucht,

selbst zu spielen. Aber er kann dem Instrument nur Misstöne entlocken. In seinem Scheitern klingt die Sehnsucht nach eigener Vervollkommenheit an, indem er mit den Augen des alten Mannes erschaut, was «die blaue Ferne im Innersten denkt», wenn die Musik seiner Geige «die Sprache seiner alten, junggebliebenen, freude-innigen, trauerfreudigen eigenen Seele» spricht.

Nachdem Barlach in der Pariser Grand Opéra Richard Wagners «Tannhäuser» erlebt hatte, schrieb er Düsel: «Weinen möchte man vor Freuden, wenn man die Größe deutscher Kunst in Wagners Opern zu ahnen beginnt. Bewundern den Zaubergeist, der Tannhäuser aus der schwülen Venusgrotte mit ihren Gracien und Faunen, aus dem schweren Parfüm von Schuld und Sünde u. Leidenschaft im Augenblick in den jungen blühenden Maitag des Saalethales emporhebt.»

In der Wirklichkeit aber war er oft von Einsamkeit und Fremdheit in der Welt geplagt, schlug sich mit allerlei Hexen und Dämonen herum, mit Vergänglichkeit, Angst, Verzweiflung. Er fasste sie in Bilder, auch in literarisch-musikalische. In dem Prosastück «Die Dämmerungshexe» von 1899 hört der Ich-Erzähler «jammervolle und abgeleierte Melodien aus den pfeifenden Lungen einer elenden Drehorgel». Diese «Orgeltöne» sind für ihn jedoch «willkommene Gesellen». Er denkt bei ihrem Jammern weder «an die verhunzte Kunst» noch an «Musik-Barbarei», weil er zugleich auch die Tanzschritte kleiner Mädchen hört, denn für sie ist die Drehorgel «Ballmusik».

In dem Fragment gebliebenen Roman «Seespeck», an dem Barlach zwischen 1913 und 1916 in Güstrow arbeitete, geht der Protagonist, Barlachs Alter Ego Seespeck, die Strasse entlang und sieht unfassbar schöne Mädchen «wie ein Stück sichtbarer Musik übers Pflaster wallen». Aber die Idylle wird sofort gestört, denn was seine «Wünsche, sein Lebenszwecklein forttrug», heisst es, «das schien ihm alles Schellengeläute an einem Gerippe und wurde, je länger gehört, desto unharmnischer». Ein ganz anderes Erlebnis wird ihm

im Gottesdienst «von einem dörflichen Organisten» mit Bachs «Lobe den Herren den mächtigen König der Ehren» bereitet, der den Choral wie «eine erlöste Titanen-Seele aus dem zu Stein christallisierten Kirchen-Leibe sich heben, breiten, von ihm sich lösen und aufschwingend ihn unter sich zurückstossen und stürmisch aufwärts steigen ließ. Ach Gott, fühlte Seespeck erschüttert, da ist ja Gott selbst, in der Brust des Organisten».

Begleitend zur Arbeit an seinem Roman notierte Barlach bruchstückhaft in einem Taschenbuch: «Bei d Musik empfand er oft dies: Das bist Du wirklich, ... ich erkenne mich selbst, d h mein Bestes, Wertvollstes ... bei Lieder Musik – Heiligenphantasien». Jahre später, in einem Brief von 1932 an den Kunsthistoriker Hans Thimotius Kroeber, wird Barlach bekennen: «Musik setzt sich bei mir oft unmittelbar in Bildvorstellung um». Durch Musik glaube er «dem Schöpferischen an sich am nächsten zu gelangen», da sei «am spürbarsten Schalten u. Walten des unbegrenzten Willens zur Gestaltung in absoluter Freiheit». Oftmals waren es auch Klänge der Natur oder die Stimmen von Menschen, die Barlachs Kreativität herausforderten, was sich beispielsweise in dem frühen Text «Die Todesreise» stürmisch-dramatisch darstellt, wenn der Tod als «ein turmhochragender Knochenmann» mit «Riesenschritten über das Meer» geht, während das Schiff, in «leichtfertiger Ausgelassenheit» mit dem «Orkan in einem grotesken Cancan» wirbelt.



«Russisches Liebespaar», 1908, Bronze

Facettenreich sind Barlachs Musizierende. Zuweilen freudig das Leben besingend, wie etwa in dem Relief «Wein, Weib und Gesang» aus dem Jahr 1903/04. Sie begegnen uns aber auch bizarr in Plastiken als «Tanzende Alte», grotesk als «Vergnügtes Einbein», bodenständig als «Der Dorfgeiger», ernst und durchgeistigt als «Der Flötenbläser».

Im Jahr 1906, während eines sechswöchigen Aufenthaltes in Südrussland, brachte Barlach den Bauern und Bettlern – den «aus sich heraus verlangenden dem Trunk, Gesang, Musik verfallenen Menschen» – ein «brüderliches Gefühl» entgegen. Die dort entstandenen Taschenbuchskizzen vermitteln einen Eindruck davon wie auch später entstandene Zeichnungen und Plastiken. Immer wieder ist es die Musik, die in diesen Arbeiten thematisiert wird, etwa in der Zeichnung «Russisches Dorfleben» (1907) oder in der Plastik «Russisches Liebespaar» (1908), in der eine junge Frau dem Banduraspiel ihres Liebsten lauscht. Die auf markante Züge reduzierten Bronzefiguren erscheinen in ihrer Innigkeit wie herausgelöst aus der Schwere ihres Daseins. In dieser Darstellung ist die Musik ein Medium menschlicher Sinnfindung und Symbol des Glaubens an das Leben.

Auch aus seinem Erleben der Steppenlandschaft fließt musikalisch Erahntes in die künstlerische Darstellung ein, wie seinem Tagebuch «Reise ins Herz des südlichen Rußlands» zu entnehmen ist. Beim Anblick der «Balabanows», so nannte er die kumanischen Sandsteinfiguren aus dem 12. Jahrhundert in der Steppe, vermeinte er «Totenklagen» zu hören, «schwere und heilige Empfindungen zu Melodien gewoben». Sie klangen in Barlach nach, und sie trugen zu einem neuen Formverständnis des Künstlers bei, zu einem, wie er es ausdrückte, «Außen wie Innen», womit er seinen ästhetischen Anspruch meinte, im Sichtbarem auch Unsichtbares zu erfassen. So treten beispielsweise die drei Posaune bzw. Tuba blasenden Engel, die er 1909 während seines Aufenthaltes in dem deut-

schen Künstlerhaus Villa Romana in Florenz zeichnete, dem Betrachter als Musizierende vor Augen, und sie sind zugleich, Flügel tragend, in ihrer die Grenzen des Realen überschreitenden Transzendenz gestaltet.



«Hagen und Volker auf der Wacht», 1909,
Pinsel über Kohle

Die Auseinandersetzung mit mythischen Figuren und Geschichten war für Barlach ein bedeutender Schaffensbereich, u.a. beschäftigte er sich von 1908 bis 1922 wiederholt mit dem Nibelungenlied. Auch in diesen Arbeiten spielte Musik eine wichtige Rolle. So fertigte er in Florenz mehrere Zeichnungen zu dem Epos, darunter zur 30. Aventure, in der Hagen und Volker Wache stehen. Auf einem Blatt hält Hagen von Tronje sein Schwert gesenkt und der Spielmann Volker von Alzey streicht mit «süßen Melodien», wie es im Lied heisst, die erschöpften Recken nach dem grossen Festmahl in den Schlaf. Aber Volker spielt nicht nur die Geige. Schon in der nächsten Aventure tötet er im Turnier einen hunnischen Ritter.

Die Nähe von Musik und Tod gestaltete Barlach 1916 auch in dem Relief «Tod und Leben». Im Kreislauf des Lebens scheint darin der endgültige Tod aufgehoben. Der bucklige Geiger spielt dem in ein Leichentuch eingeschlagenen Entseelten zum Geleit in die Ewigkeit das letzte Lied. Über die Grablegung aber hat Barlach zwei Liebespaare gestellt, die sich dem Leben öffnen.

Güstrow

Nach seiner Italienreise liess Barlach sich im Jahr 1910 in Güstrow nieder. Der Dom und die Pfarrkirche der mecklenburgischen Kleinstadt erschienen ihm gleichrangig neben den Marmorkathedralen des Südens. Die zwölf Apostelfiguren des spätgotischen Lübecker Bildschnitzers Claus Berg im Dom zu Güstrow nahm er zum Vorbild für sein eigenes Schaffen. Weit entfernt von den Metropolen fand Barlach den Resonanzboden für den Geist seiner Formensprache. «Die Türme von Güstrow, glockentonweit entfernt, winken mit der Gebärde alter Bauten, und wenn man eine Viertelstunde über Land geht, sieht man in allen Tälern lauter Seen liegen», teilte er 1908 mit, als er seine künftige Wahlheimat erkundete. Sich selbst empfand er als einen «Mann, der immer die geheimen Melodien hört» – auf seinen Wanderungen, im Atelier beim Modellieren, beim Zeichnen und beim Schreiben. Wieder war es das Zusammenspiel von Landschaft und Musik, das ihn schöpferisch anregte. Hier der Glockenton, der ihm den Blick eröffnete und ihn zu zahlreichen seiner musikalisch beseelten Werke inspirierte. Es entstanden Geiger und Bläser, Tänzer und Sänger, darunter im Jahr 1911 «Drei singende Frauen», die Barlach allerdings nicht als heiter Musizierende verstand, sondern er wollte, wie er erklärte, «klagende Frauen in Angriff nehmen».



«Drei singende Frauen», 1911, Eiche

In zwei Zeichnungen mit dem Titel «Klage-lieder» (1912) nahm er das Sujet noch einmal auf. Fortan stellte er es immer wieder in den Mittelpunkt seines Schaffens. Dazu gehörte auch das Kieler Ehrenmal für die Gefallenen des Ersten Weltkrieges, das Relief «Schmerzensmutter», an dem Barlach 1921 nach dem Vorbild seiner Lithografie von 1916 «DONA NOBIS PACEM!» in Kiel arbeitete. Während dieser Zeit besuchte er eine Aufführung der «h-Moll-Messe» von Bach. Unter dem Eindruck der ihn überwältigenden Musik skizzierte er während des Konzertes am 20. November 1921 mehrere Mitwirkende. Ein Blatt schenkte er 1935 seiner Musik liebenden und selbst musizierenden Lebensgefährtin Marga Böhmer. «Wer sich durch Musik aussprechen kann», schrieb er ihr emphatisch, «den muss man lieben». Diese Worte, gewissermassen untermalt von Bachs Musik, nehmen gedanklich auf, was Barlach in dem bereits erwähnten Brief von 1932 an Kroeber schrieb und in dem er Bach als den «in den Himmel ragenden Gipfel» bezeichnete. «Bey einer andächtigen Musique ist allzeit Gott mit seiner Gnadengegenwart», möchte man hinzufügen, was Bach als Randnotiz in seine Bibel an der Stelle eintrug, wo über die feierliche Einweihung des Jerusalemer Tempels «mit Zimbeln, Psaltern und Harfen» berichtet wird. Im Jahr 1923 schuf Barlach einen Holzschnittzyklus zu Goethes «Walpurgisnacht». Darin ist «Gretchen» als Verkörperung einer vom Leid erlösten Seele dargestellt. Ihre vor grotesk tanzenden Dämonen aufschwebende Gestalt, die Faust als Vision nach seinem Tanz mit der jungen Hexe erblickt, ist gleichsam Barlachs Hommage an diese Frauengestalt, die er während seiner Studienzeit an der Königlich-Sächsischen Kunstakademie in Dresden als «das Kunstwerk dieser Erde» empfunden hatte. Gretchen wird gerettet. Wir heutigen Betrachter sehen die Dämonen im Hintergrund und wir glauben zu wissen, wie sie wenige Jahre nach dem Erscheinen des Blattes im «Dritten Reich» ihr Teufelswerk verrichteten.



«Der singende Mann», 1928, Zink

So kann die Plastik «Der singende Mann» aus dem Jahr 1928 auf den ersten Blick als heiter, vielleicht ein wenig melancholisch in seinem Musizieren gedeutet werden. Doch der Schein trügt. Die Augen des Sängers sind geschlossen, als intonierte er ein Klagelied auf die Verstörungen des vorangegangenen Jahres, als Barlach Hetze und Verunglimpfung bei der Einweihung seines «Güstrower Ehrenmals» im Dom entgegenschlugen. Die Figur strahlt Innerlichkeit aus, zugleich aber auch Kraft und Standhaftigkeit, was sie zum Sinnbild werden lässt für die Gewissheit, dass das Schwache am Ende doch das Starke sein wird, und nicht zuletzt für den Trost, den die Musik in schwerer Zeit geben kann.

Fries der Lauschenden

Neben Bach war Ludwig van Beethoven der Komponist für Barlach. 1926 beteiligte sich der Bildhauer an einem Wettbewerb für ein Beethoven-Denkmal. Zu dem Entwurf dafür habe er sich mehr von der «titanischen Persönlichkeit» als «durch ein Klanggebilde» inspirieren lassen, erklärte er in dem Brief an

Kroeber 1932. Sein Entwurf wurde nicht umgesetzt, aber Barlach entwickelte daraus eines der bedeutendsten plastischen Werke seines Œuvres, den «Fries der Lauschenden», neun Holzskulpturen, die von 1930 bis 1935 für seinen Hamburger Mäzen Hermann F. Reemtsma entstanden (vgl. Umschlag). Er nannte sie v.l.n.r. «Die Träumende», «Der Gläubige», «Die Tänzerin», «Der Blinde», «Der Wanderer», «Die Pilgerin», «Der Empfindsam», «Der Begnadete» und «Die Erwartende». In der Komposition der lauschenden Figuren, in der Darstellung ihrer Mimik, in ihrer Körpersprache, in ihrer Innerlichkeit und vor allem in ihrem spirituellen Bezug zueinander, tritt uns Barlachs Vorstellung von Bild gewordenem Klang entgegen. Nachdem die ersten Figuren des Frieses fertiggestellt waren, schrieb Barlach an Reemtsma Anfang 1935, dass er sie im Schaffensprozess immer wieder nebeneinanderstellen möchte, «eben, um Dissonanzen zu meiden, die an sich, wohl angebracht, dem Ganzen ebenso förderlich sein können wie einem Musikstück. Sie sind da, um aufgelöst und zur Harmonie geleitet zu werden.»

Aufschlussreich für Barlachs künstlerischen Arbeitsprozess am Fries ist auch hier wieder seine Erläuterung, dass «die unmittelbare Umsetzung in Bildvorstellung keineswegs erkennbar mit Musik zu tun hat», sondern er blicke «in guten Stunden ahnender Weise dem Schöpfer auf die Hände» und versuche, «nachbildend Rechenschaft zu geben vom Architektonischen seines Werks».



«Der neue Tag», 1932, Lithografie

Zum 100. Todestag von Johann Wolfgang von Goethe im Jahr 1932 nahm Barlach die Beschäftigung mit dem Klassiker erneut auf und lithografierte zwei Hornbläser. Mit Bezug auf «Faust» gab er dem Blatt den Titel «Der neue Tag». In der 1. Szene des 2. Teils «Anmutige Gegend» ruft beim Herannahen der Sonne der Luftgeist Ariel aus: «Horchet! horcht dem Sturm der Horen! / Tönend wird für Geistesohren / Schon der neue Tag geboren.» Noch wollte Barlach an den neuen Tag, an das Leben in seiner Fülle, glauben.

1934 schrieb er an den jüdischen Musiker Leo Kestenbergs, der nach Prag emigriert war: «Inzwischen bin ich ein wenig Musikherr geworden. Es kommen langsam, aber immer wirksamer u. beglückender Einsichten und Miterleben heran – das Radio muss es tun, denn ausgehen tue ich fast überhaupt nicht –». Nachdem Barlach etwa zur selben Zeit Bachs «Matthäuspassion» im Rundfunk gehört hatte, bekannte er gegenüber seinem Freund Friedrich Schult: «Ein Jenseits tut sich auf.» Aus diesem Erlebnis erwuchs wiederum ein schöpferischer Impuls: «Es lockt mich, etwas zu machen, was darüber und dahinter ist.»



«Der Flötenbläser», 1936, Zink

Zu den Werken, die danach entstanden, gehört «Der Flötenbläser» (1936). Unter der gotischen Linie seines Gewandes verbirgt sich eine Seele, in welcher der Geist der Auferstehung wohnt. Das Spiel des Bläfers verströmt den Odem des Lebens in einer Zeit grösster Bedrängnis. Der Betrachter meint, das nach aussen gebrachte Innere des Musizierenden zu erfühlen, das Ringen um das Heil der Seele, wie es aus Johann Sebastian Bachs geistlicher Musik zu uns herüber tönt. Die Demut und Andacht dieses musizierenden Mannes lassen den Glauben an die Liebe fortbestehen und die Hoffnung auf einen neuen Tag nicht versiegen.

In Barlachs Fragment gebliebenem Roman «Der gestohlene Mond» (1937) gibt sich der Protagonist Wau der Lektüre einer Betrachtung zu Bachs «h-Moll-Messe» hin – «in den weiten Räumen einer Welt», wie es im Text heisst, die ihm «nur flüchtig bekannt und gar nicht vertraut war, deren gelegentliches Betreten ihm aber immer als Zulassung zur Huldigung vor höchster Majestät erschienen war». Wau fühlt sich in eine höhere Sphäre erhoben, die er «in den Bereichen des Jenseits von allem gemeinen Verstehen» wähnt. Barlach bezieht sich hier auf Jean Pauls Roman «Flegeljahre», in dem der Protagonist Walt dem Flötenspiel seines Zwillingsbruders Vult lauscht und denkt, «die heilige Musik zeigt den Menschen eine Vergangenheit und eine Zukunft, die sie nie erleben».

Güstrower Ehrenmal

Im Dom zu Güstrow hängt im Seitenschiff über einem alten Tauffünfte-Gitter Barlachs «Güstrower Ehrenmal» aus dem Jahr 1927. Es ist der Drittguss, nachdem die Bronzeplastik im Jahr 1937 heruntergerissen und eingeschmolzen worden war. Dieser Schwebende mit dem Gesicht der Käthe Kollwitz erscheint wie herausgelöst aus dem «Engelreigen», der dem Auge Gottes entgegen schwebt, den Barlach 1927 in seinem Zyklus zu Schillers Ode «An die Freude» in Holz geschnitten hatte. Barlachs Engel im Dom, den Blick nach innen gerichtet und dennoch ins Weite schauend,

entstand als Denkzeichen für die Gefallenen des Ersten Weltkrieges. Am 23. August 1914 hatte Barlach in seinem Tagebuch beschrieben, wie er abends «aus der Nachbarschaft» Musik hörte, die ihn «so stark wie die Kriegserlebnisse» erschütterte. «Eine andere Welt zog mich unversehens an sich, da schaltete wie hier die höchste Gewalt mit den Seelen, und die Gewalt brach sich als Unendlichkeit im stillen Spiegel klarer Klänge, einfacher Töne. Wenig und Alles, wie das Stück Sternhimmel in einer Pfütze gespiegelt, ebenso unermesslich ist wie der ganze Weltraum», notierte er. «Ahndest du den Schöpfer, Welt? /Such' ihn überm Sternenzelt, /über Sternen muss er wohnen», dichtete Schiller in seiner Ode, der Beethoven mit seiner 9. Sinfonie diesen überirdischen Klang verlieh, der die Hörer über Grenzen hinweg verbindet.

Es kommt mir vor, als ob der «Schwebende Engel» im Dom zu Güstrow einer von Ernst Barlachs Lauschenden ist, einer, der dem Vergangenen nachhört und der zugleich seinen inneren Blick erwartungsvoll-gläubig in die Zukunft richtet, der, wie sein Schöpfer, die Dissonanzen dieser Welt zur Harmonie geleiten möchte.

¹ Ernst Barlach: Die Briefe – Kritische Ausgabe in vier Bänden. Herausgegeben von Holger Helbig, Karoline Lemke, Paul Onasch und Henri Seel unter Mitarbeit von Volker Probst, Franziska Hell und Sarah Schossner, Suhrkamp Verlag Berlin 2019.



«Güstrower Ehrenmal», 1927, Bronze