Leseprobe © Verlag Ludwig

Cathleen Henning
Ernst Barlach

Leseprobe © Verlag Ludwig

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät der Albert-Ludwigs-Universität
Freiburg im Breisgau
vorgelegt von
Cathleen Henning
aus Güstrow

Erstgutachter: Prof. Dr. Hans W. Hubert
Zweitgutachterin: Prof. Dr. Katharina Grätz
Drittgutachterin: Prof. Dr. Anna Schreurs-Morét

Vorsitzender des Promotionsausschusses
der Gemeinsamen Kommission
der Philologischen Fakultät: Prof. Dr. Dietmar Neutatz
Datum der Disputation: 27.1.2020

DANKSAGUNG

Mein herzlicher Dank gilt der Ernst Barlach Stiftung in Güstrow, insbesondere Dr. Volker Probst, der das Projekt angeregt und gefördert hat. Ebenso möchte ich meinem Doktorvater Prof. Dr. Hans W. Hubert danken, der die Dissertation mit vielen Ratschlägen über Jahre hinweg begleitet hat, sowie meinen Gutachterinnen Prof. Dr. Katharina Grätz und Prof. Dr. Anna Schreurs-Morét. Lust und Kraft zum Weitermachen haben mir stets meine Familie und Freunde gegeben, insbesondere Hans, Julia und Eva. Ohne die kritische Lektüre von Hans und Julia wäre dieses Buch nicht entstanden.
Die Drucklegung wurde ermöglicht dank einer großzügigen Unterstützung durch die **Wissenschaftliche Gesellschaft Freiburg im Breisgau**. Darüber hinaus haben eine Reihe von Sammlungen und Fotografen Abbildungen kostenfrei zur Verfügung gestellt: das **Ernst Barlach Haus, Stiftung Hermann F. Reemtsma, Hamburg, die Ernst Barlach Stiftung Güstrow, das Georg Kolbe Museum Berlin, das Lehmbruck Museum Duisburg** sowie die **Fotografen Peter Hinschläger und Andreas Weiss**. Ihnen allen möchte ich herzlich danken.

Leseprobe © Verlag Ludwig

Cathleen Henning

ERNST BARLACH

Zu den literarischen und kunsttheoretischen Quellen seines Kunstverständnisses

Ludwig

Leseprobe © Verlag Ludwig

INHALT

I. EINFÜHRUNG ... 9

2. Forschung und methodischer Ansatz ... 15

2.1. Eine künstlerzentrierte Forschung in Abhängigkeit vom Wort des Künstlers ... 15

2.2. Marginale Forschungsbeiträge zu *Ein selbsterzähltes Leben* ... 25

2.3. Literaturwissenschaftliche Forschung zur Gattung Autobiographie ... 27

2.4. Neuere kunsthistorische Forschung zu Selbstdarstellungen von Künstlern ... 30

2.5. Kritik am Inhalt der Autobiographie: Carola Hilmes' germanistische Analyse ... 35

II. DER ENTSTEHUNGSKONTEXT DER AUTOBIOGRAPHIE *EIN SELBSTERZÄHLTES LEBEN* ... 40

1. Genese ... 40

1.1. Zur Bedeutung autobiographischer Literatur im Expressionismus ... 40

1.2. Die Autobiographie im Verlag Paul Cassirer ... 46

1.3. Die Autobiographie als Ergebnis gescheiterter Projekte ... 50

1.4. Erscheinungsform ... 55

2. Rezeption ... 57

2.1. Rezensionen über *Ein selbsterzähltes Leben* ... 57

2.2. Leitlinien der Rezensenten: Die Biographie als Schlüssel zum Werk ... 63

2.3. *Ein selbsterzähltes Leben* als Quelle für die ersten Monographien über Barlach ... 73

Leseprobe © Verlag Ludwig

3. Voraussetzungen und Hindernisse für das Schreiben der Autobiographie 74

3.1. Die Übermacht des Fixierten in Monographien und Fotos 74
3.2. Schreiben vom Standpunkt ›souveräner Künstlerschaft‹ 77
3.3. Das Wort des Künstlers als Eingeständnis von Schwäche 78
3.4. Fundamentale Sprachzweifel – Barlach und Nietzsche 83
3.4.1. Direkte Zeugnisse einer Nietzsche-Rezeption bei Barlach 88
3.4.2. Indirekte Zeugnisse einer Nietzsche-Rezeption bei Barlach 93
3.4.3. Von der Unmöglichkeit, mit Sprache zu kommunizieren 95

III. CONRAD FIEDLERS THESEN ALS FOLIE FÜR DIE SELBSTDARSTELLUNG DES KÜNSTLERS 104

1.1. Ein assoziationsreicher Titel und die Gliederung des Textes 104
1.2. Eine antipodische Familienkonstellation zwischen Kunst und Wirklichkeit 107
1.3. Wiederkehrende Motive von Geldnot und Akademiekritik 110
1.4. Sensibilität für das Überwirkliche als Gradmesser der frühen Entwicklung 115
1.5. Erfahrung immanenter Transzendenz vor dem Hintergrund von Friedrich Schleiermachers Reden *Über die Religion* 120
1.6. Konträre Erlebnisse von Leiden und Tod 123
1.7. Künstlerwerdung als unabwendbares Schicksal im Sinne von Nietzsches *amor fati* 125
1.8. Kontrastive Künstlertypen: saturierter Bürger, Geistmensch und Genie – Garbers, Klencke, Hösel 129
1.9. Befreiung der schöpferischen Kraft in drei Etappen: Zwang – Besessenheit – Tanz 134
1.10. Vom richtungslosen Tanz zur bewussten Organisation: Conrad Fiedler 137
1.10.1. Zur Rezeption Fiedlers in der bildenden Kunst 139
1.10.2. Gemeinsamkeiten von Fiedler und Barlach: Die bewusste Gestaltung der sichtbaren Erscheinung 141
1.10.3. Resümee 150
1.11. Erstlinge mit 37 Jahren – oder die Neuzählung im Oeuvrekatalog 152
1.12. Wiedergeburt als sehender Künstler 153
1.13. Epilog: Cassirer und Däubler als dionysische Künstlerexistenzen 156
1.14. Zusammenfassung und Vergleich zu Kubin und Kokoschka 158

Leseprobe © Verlag Ludwig

IV. NEUE SICHTWEISEN AUF BEKANNTE WERKE 172

1. Selbstportraits – der Typus des Sehers 172

2. Die *Krautpflückerin* – zur Rezeption von Millet und Adolf von Hildebrand 176

2.1. Die *Krautpflückerin* als Synthese von Naturwahrheit und Kunstschönem im Sinne Millets 178

2.2. Kultbuch: Adolf von Hildebrands *Problem der Form* 183

2.3. Flächiges und haptisches Sehen bei Hildebrand und Barlach 189

2.4. Architektonische Gestaltung in Flächenschichten: die *Krautpflückerin* als Relief 194

2.5. Weitere Arbeiten als Relief 197

2.6. Die *Krautpflückerin* als Auftakt für ein durchgängiges Formprinzip 200

3. Die *russische Bettlerin mit Schale* – zur Rezeption asiatischer Kunst und Religion 205

3.1. Zur Rezeption asiatischer Kunst bei Barlach 208

3.2. Zur Rezeption asiatischer Lyrik und Religion bei Barlach 211

3.3. Gefühlte Wesensverwandtschaft zu Li Bai und dem Daoismus 213

3.4. Daoistische Weltentrücktheit: die *Sterndeuter* und der *Zecher* 216

3.5. Der *Bodhisattva Avalokitesvara* als Vorbild für die *russische Bettlerin* 218

3.6. Asiatische Einflüsse als Leerstellen der Autobiographie 223

3.7. Weitere Arbeiten vor dem Hintergrund der Rezeption asiatischer Kunst und Religion 225

4. Nietzsches *Zarathustra* als Quelle für die Konzeption des *Geistkämpfers* 228

4.1. Gängige Deutungen: Ein Denkmal für den Sieg des Geistes über das Barbarische 228

4.2. Zarathustra in einer Skizze zum *Geistkämpfer* 237

4.3. Die Rede *Von den Freuden- und Leidenschaften* als Vorlage für die Motivfindung 242

4.4. Der Wille zur Macht über einander wechselseitig bedingende Kräfte 244

4.5. Erhebung über das Schicksal in der Zeitlichkeit als beständiges Werden 250

4.6. Der *Geistkämpfer* als Inkarnation einer Existenzform: Über sich hinaus 252

4.7. Weitere Arbeiten im Lichte einer Nietzsche-Rezeption 257

4.8. Resümee und abschließender Vergleich zu Georg Kolbe 262

Leseprobe © Verlag Ludwig

5. Das Schwebemotiv – Zur Rezeption der Schriften Wilhelm Worringers 263
5.1. Weltanschauliche Übereinstimmung mit mittelalterlichen Bildhauern ... 263
5.2. Transzendenzstreben des gotischen Menschen: Über sich hinaus 269
5.3. Von Nietzsche und Worringer beeinflusste Arbeiten: der *Geistkämpfer*, der *Schwebende* und das Grabmal Theodor Däublers 275

V. ZUSAMMENFASSUNG 281

VI. VERZEICHNIS HÄUFIG VERWENDETER ABKÜRZUNGEN 291

VII. LITERATUR 293

VIII. TAFELTEIL 337

IX. ABBILDUNGSNACHWEIS 357

Leseprobe © Verlag Ludwig

Leseprobe © Verlag Ludwig

I. EINFÜHRUNG

»Ich habe lange verzichtet, über meine Tätigkeit Formulierungen zu versuchen, und weiß nur immer besser, dass ich nichts weiß.«[1] Diese Aussage traf Ernst Barlach (1870–1938) im Jahr 1926, nach rund vierzig Jahren künstlerischer Tätigkeit und einem künstlerischen Oeuvre, dass neben Skulpturen, Plastiken und Graphiken auch ein überaus umfangreiches schriftstellerisches Werk beinhaltet. Es finden sich in letzterem zahllose Aussagen, die im Kern genau dies wiederholen: So betont er das »blinde und instinktive Machen« und spricht dem Künstler gleich ganz die Fähigkeit ab, über sich und seine Arbeit Aussagen zu treffen: »Was man über sich selbst weiß oder sagt, unterliegt immer einer unvermeidlichen Fehlerquelle«. »Ich weiß nicht, wer ich bin, […]«. »Überhaupt: Die Klarheit der Künstler über sich selbst ist sehr gering.« Oder: »Ich spreche mir sozusagen das Recht ab, über mich selbst zu sprechen […]«.[2] Und doch hat genau dieser Künstler neben Briefen, Erzählungen, Romanen und Dramen autobiographische Schriften verfasst, in denen er über seinen Lebensweg und seine Werke reflektiert. Seine Autobiographie *Ein selbsterzähltes Leben* wurde 1928 im Verlag Paul Cassirer veröffentlicht, als der knapp sechzigjährige Künstler auf dem Zenit seines Erfolgs stand. Es war die Zeit der großen Mahnmale und Denkmäler für Magdeburg, Kiel, Hamburg und Güstrow. 1927 wurde der *Schwebende* (Laur

1 Brief vom 26.9.1926 an Curt Elwenspoek. In: BARLACH, Ernst: Die Briefe II. 1925–1938. Hrsg. v. Friedrich DROSS. München 1969, S. 75. Im Folgenden zitiert unter der Sigle Briefe II.

2 Brief vom 30.09.1912 an Arthur Moeller van den Bruck. In: Barlach, Ernst: Die Briefe I. 1888–1924. Hrsg. v. Friedrich DROSS. München 1968, S. 405. Im Folgenden zitiert unter der Sigle Briefe I; Brief vom 26.11.1933 an Erna Frentzel. In: Briefe II, S. 417; Brief vom 15.9.1915 an Less Kaerrick. In: Briefe I, S. 444; Brief vom 18.12.1919 an Karl Weimann. In: Ebd., S. 562; Brief vom 16.2.1924 an Fritz Endres. In: Briefe II, S. 795.

Leseprobe © Verlag Ludwig

II 424, Abb. XXXV und XXXVI), das wohl bekannteste Mahnmal Barlachs, im nördlichen Seitenschiff des Güstrower Doms angebracht.[3]

Selbstdarstellungen von Künstlern über sich und ihre Werke finden sich zunehmend seit der Wende zum zwanzigsten Jahrhundert, sei es als Autobiographie oder etwa in Form von Manifesten, Erklärungen und Briefen.[4] Die Selbstdeutung hat bis in die Gegenwart hinein immer größeren Umfang angenommen: »der Künstlertext und insbesondere das Interview sind mittlerweile ein äusserst populärer und unverzichtbarer Bestandteil von Kunstmarkt, Kunstkritik und Wissenschaft geworden,« so Julia Gelshorn.[5] Arnold Gehlen bemerkte bereits 1960 die zunehmende »Kommentarbedürftigkeit« der modernen Kunst.[6] Dabei spielt die Biographie des Künstlers eine immer größere Rolle, wie etwa bei Gerhard Richter und dem mit *Text* überschriebenen Sammelband von Interviews und Schriften des Künstlers. Richters *Text* verhandelt neben vielen anderen Themen immer wieder seinen Lebenslauf. Ihm ließen sich weitere autobiographische Texte und Arbeiten zur Seite stellen, etwa das autobiographisch geprägte Werk von Joseph Beuys und von Judy Chicago. Die anhaltende Bedeutung von Beuys ist ohne seine Vita und Werk zum Gesamtkunstwerk verbindende Haltung nicht denkbar. Chicagos feministische Kunst ist eng mit ihrer Vita als Künstlerin verbunden.[7]

Richters *Text* verlangt dabei einen kritischen Rezipienten. So stellt Gelshorn bei Richter einen »inszenierten Selbstentzug« fest, bei dem Richter als Persönlichkeit hinter sein Werk zurücktrete. Der Künstler spiele gezielt mit den Erwartungen des Rezipienten, etwa der geläufigen Narration, die Biographie als Schlüssel zum Werk zu sehen. Brechungen und Widersprüche kennzeichnen die Textsammlung als Ganzes, die so einen ganz eigenen Status als Werk erhält, gleichberechtigt und parallel zum bildnerischen Werk.[8]

---

3 Die Angabe »Laur II 424« bezieht sich auf die Nummer der Arbeit im Werkverzeichnis: PROBST, Volker (Hrsg.): Ernst Barlach. Werkverzeichnis II. Das plastische Werk. Bearbeitet von Elisabeth Laur. Münsterschwarzach Abtei 2006. Im Folgenden zitiert unter der Sigle Laur II.

4 Vgl. dazu EVERS, Bernd (Hrsg.): Die Lesbarkeit der Kunst. Bücher – Manifeste – Dokumente. Kat. Kunstbibliothek Berlin 1999. Berlin 1999.

5 GELSHORN, Julia: Der Künstler spricht – Vom Umgang mit den Texten Gerhard Richters. In: GELSHORN, Julia (Hrsg.): Legitimationen. Künstlerinnen und Künstler als Autoritäten der Gegenwartskunst. Bern u. a. 2004, S. 128.

6 GEHLEN, Arnold: Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei (1960/1986). In: GEHLEN, Arnold: Zeit-Bilder und weitere kunstsoziologische Schriften. Gesamtausgabe Band 9. Hrsg. v. Karl-Siegbert REHBERG, Frankfurt a. M. 2016, S.74 u. 229–240.

7 S. u.a. die Autobiographie von Chicago: CHICAGO, Judy: Durch die Blume. Meine Kämpfe als Künstlerin. Hamburg 1984.

8 S. GELSHORN, Der Künstler spricht, 2004, insb. S. 136–142. Das Zitat ist S. 137 entnommen. Vgl. auch GELSHORN, Julia: Aneignung und Wiederholung. Bilddiskurse im Werk von Gerhard Richter und Sigmar Polke. München 2012, insb. S. 160–168.

Leseprobe © Verlag Ludwig

Was hier von Gelshorn selbstverständlich als gängige kunstwissenschaftliche Praxis angewandt wird, ist nicht immer im Umgang mit allen Künstlertexten zu beobachten. »[…] die Muster kunsthistorischer Interpretation suchen in der Person des Künstlers, seiner Intention und seiner Psyche die Antworten auf sein Werk«, konstatiert Peter Schneemann mit Blick auf die Kunst der Gegenwart.[9] Forciert wird diese Herangehensweise durch die vielen autobiographischen Ansätze in der Kunst der Gegenwart und nicht zuletzt durch den Künstlerkommentar.

Einen ersten Höhepunkt erlangen Künstlerbekenntnisse in Form von Manifesten, Prosa und Autobiographien im Expressionismus. Sie erreichen einen bis dahin nicht gekannten Umfang und große Popularität. In diese Zeit fällt auch Barlachs Autobiographie *Ein selbsterzähltes Leben.* Sie reiht sich ein in einen beeindruckenden Kanon autobiographisch motivierter Manifeste und Texte von Schriftstellern und bildenden Künstlern gleichermaßen, zu denen im deutschsprachigen Raum unter anderem Lovis Corinth, Wassily Kandinsky, Oskar Kokoschka, Emil Nolde oder Alfred Kubin zählen.[10] Zusammen mit den Briefen Barlachs stellt die Autobiographie die zentrale Quelle für die Interpretation des Gesamtwerks dar. In der gängigen Rezeption der Barlach-Forscher ist es die Selbstnarration des Künstlers und seine Vita, in der die Antworten auf seine Arbeiten gesucht werden.[11] Dabei bemerkte Helmar Harald Fischer schon 1989 kritisch: »Barlach lässt sich gut gegen Barlach zitieren.«[12] Den eingangs zitierten Aussagen lässt sich etwa Barlachs Diktum einer »gebotene[n] Unaufrichtigkeit« entgegenstellen. Er rät seinem Cousin Karl Barlach, der einen autobiographischen Text veröffentlichen will: »Aber ich meine, der Künstler hätte den Erleber verbessern sollen. Denn Du

9 SCHNEEMANN, Peter: »I made myself into the artist I was always determined to be.« Autobiographie und Subjektbildung als Problem der künstlerischen Ausbildung. In: GEORGEN, Theresa u. MUYSERS, Carola (Hrsg.): Bühnen des Selbst. Zur Autobiographie in den Künsten des 20. und 21. Jahrhunderts. Kiel 2006, S. 69. Vgl. auch den Aufsatz von Schneemann zur selben Problematik: SCHNEEMANN, Peter J.: Auf der Suche nach dem wahren Künstler. Metaphern und Orte des Künstlerbildes. In: GRIENER, Pascal u. SCHNEEMANN, Peter Johannes (Hrsg.): Images de l'artiste – Künstlerbilder. Colloque du Comité International d'Histoire de l'Art. Université de Lausanne, 9. - 12. Juin 1994. Bern u. a. 1998, S. 9–15.

10 CORINTH, Lovis: Selbstbiographie [1926]. Hrsg. v. Renate HARTLEB. Leipzig 1993; KANDINSKY, Wassily: Über das Geistige in der Kunst insbesondere in der Malerei. [1912]. Revidierte Neuauflage. Bern 2004; KANDINSKY, Wassily: Rückblick [1913]. Mit einer Einleitung von Ludwig Grote. Hrsg. v. Ludwig GROTE. Baden-Baden 1955; KOKOSCHKA, Oskar: Mein Leben. München 1971; NOLDE, Emil: Mein Leben [Teil I 1931, Teil II 1934, Teil III 1965, Teil IV 1967]. Mit einem Nachwort von Martin Urban. Hrsg. v. Manfred REUTHER. 2. Aufl. Köln 2011; KUBIN, Alfred: Aus meinem Leben [1928]. München 1974.

11 S. dazu ausführlich Kapitel I.2.1.

12 FISCHER, Helmar H.: Ernst Barlach: »Ich bin ein Spieler von Profession«. In: Die deutsche Bühne. Theatermagazin, 60 Jg. 1989, H. 9, S. 25.

Leseprobe © Verlag Ludwig

schriebst doch wohl nicht bloß ein Tagebuch, Tagebücher lässt man in seinen Schiebladen […] Ich meine, es gibt eine gebotene Unaufrichtigkeit, im Werk verleugne man sich und gebe sich eine ideale Korrektur.«[13] Ein Künstler, der vorgibt, gar nichts über sich und seine Arbeit zu wissen, stellt zugleich die Forderung nach einer idealen Korrektur der eigenen Vita.

Gehlens Feststellung der Kommentarbedürftigkeit moderner Kunst lässt sich mit gleichem Recht auf Barlachs Texte übertragen. Sie sind tiefgründig, vielschichtig, anspielungsreich, manchmal verworren und nicht selten widersprüchlich. Manche Äußerungen aus *Ein selbsterzähltes Leben* haben sich in den Forschungsbeiträgen zu feststehenden Formeln und Etikettierungen verselbständigt, um auf anscheinend einleuchtende und klare Weise das Werk des Künstlers zu erläutern: »das ist außen wie innen« gehört hier genauso dazu wie etwa der Kommentar zu den ersten Bettlerfiguren als »Symbole für die menschliche Situation in ihrer Blöße zwischen Himmel und Erde«.[14] Barlachs Texte sind jedoch kommentarbedürftig und erfordern eine Kontextualisierung und Analyse. Während eine textimmanente Betrachtung nur das Erklärungsmodell des Künstlers wiederholen kann, erlaubt eine hermeneutische Analyse die Aufdeckung des historischen Kontexts, der Bezüge, Einflüsse und Gestaltungsmuster. Sie kann Widersprüche wie den zuvor genannten aufdecken. Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, genau dies zu leisten und zwar für die Autobiographie und einzelne ausgewählte bildhauerische und graphische Arbeiten Barlachs. Im Fokus stehen wesentliche literarische und kunsttheoretische Quellen für Barlachs ästhetische Programmatik. Sie lassen sich in den Texten und bildnerischen Werken aufspüren als tragender Grund für die jeweilige Konzeption.

Im einführenden Kapitel zum Forschungsüberblick und zur methodischen Vorgehensweise wird darauf noch näher einzugehen sein. Es schließen sich Ausführungen zum Entstehungskontext der Autobiographie und dem Text als solchem an. *Ein selbsterzähltes Leben* ist in der Barlach-Forschung zusammen mit den Briefen die zentrale Quelle für die Interpretation, sie wurde aber als eigenständiger literarischer Text vernachlässigt. Die Selbstdarstellung folgt einer durchdachten literarischen Gestaltung, deren Muster sich mit Blick auf die Schriften des Kunstphilosophen Conrad Fiedlers erhellen lässt. Mit Fiedler wird die erste Quelle für Barlachs ästhetische Programmatik vorgestellt. Im Sinne der Autobiographie-Forschung wird *Ein selbsterzähltes Leben* als

13 Brief vom 27.9.1916 an Karl Barlach. In: Briefe I, S. 495.
14 BARLACH, Ernst: Ein selbsterzähltes Leben. Hrsg. v. Ulrich BUBROWSKI. Textkritische Ausg. Leipzig 1997, S. 72. Im Folgenden zitiert unter der Sigle: EsL.

Leseprobe © Verlag Ludwig

»originärer Gründungsakt des Selbstverständnisses des Autobiographen als Künstler« aufgefasst – und nicht als Quelle für das Werk.[15] Ziel ist es, die zugrunde liegenden literarischen Gestaltungsmuster und darin aufscheinende Künstlertopoi zu untersuchen. Es sollen die Entstehungsbedingungen, die Einflüsse und die geistesgeschichtlichen Verflechtungen aufgezeigt werden. Mit Fiedler wird eine mögliche Quelle für dieses Denken aufgezeigt. Es werden dabei zunächst grundsätzliche Bedingungen für das Schreiben bei Barlach untersucht und Parallelen zu Friedrich Nietzsches Sprachkritik aufgezeigt. Nietzsche spielt eine kaum zu überschätzende Bedeutung für Barlach. Dies lässt sich anhand der Rezeption verschiedener Texte festmachen und hat Einfluss darauf, was Barlach wie schreibt.

Im dritten Teil der Untersuchung werden weitere literarische und kunsttheoretische Quellen vorgestellt. Während Fiedler prinzipielle Bedeutung für Barlachs Kunstverständnis im Allgemeinen und für dessen literarisches Werk *Ein selbsterzähltes Leben* im Besonderen hat, haben die weiteren Quellen konkrete Bedeutung für Form und Inhalt einzelner graphischer und plastischer Arbeiten. Anita Beloubek-Hammer hat in einer Übersichtsschau die vielen Quellen für das Kunstverständnis der expressionistischen Bildhauer vorgestellt: Nietzsche, Arthur Schopenhauer, die Lebensphilosophie Henri Bergsons, Neukantianismus, Psychoanalyse, Gnostizismus, Mystik, Theosophie und Anthroposophie.[16] Aus diesem Panorama werden in der vorliegenden Arbeit nur diejenigen herausgegriffen und ergänzt, die es tatsächlich erlauben, einzelne Arbeiten Barlachs auf neue Weise zu untersuchen. Ohne Anspruch auf Vollständigkeit fokussiert die Arbeit auf graphische und bildhauerische Arbeiten, die auch in der Vita Wendepunkte markieren und stellvertretend für einzelne Werkphasen stehen: die *Krautpflückerin* von 1894 (Laur II 14, Abb. III) als Abschlussarbeit an der Akademie Dresden, die *russische Bettlerin* und der *russische Bettler* (Laur II 101 und 104, Abb. XVII und XVIII) als Früchte der Russlandreise von 1907, sowie der *Schwebende* von 1927 (Laur II 424, Abb. XXXV und XXXVI) und der *Geistkämpfer* von 1928 (Laur II 430, Abb. XXVII-XXIX) als zentrale öffentliche Denkmäler. Erstmals wird der *Geistkämpfer* vor dem Hintergrund von Nietzsches *Zarathustra* interpretiert. Darüber hinaus werden die Selbstportraits mit Blick auf das Selbstverständnis als Künstler untersucht. Anhand dieser Arbeiten und einiger weiterer werden

15 Vgl. dazu ausführlich Kapitel I. 2.3. Das Zitat ist entnommen: HILMES Carola: Das inventarische und das inventorische Ich. Grenzfälle des Autobiographischen. Habil.-Schr. Univ. Frankfurt a. M. Heidelberg 2000, S. 56.

16 BELOUBEK-HAMMER, Anita: Die schönen Gestalten der besseren Zukunft. Die Bildhauerkunst des Expressionismus und ihr geistiges Umfeld. 2 Bde. Köln 2007.

Leseprobe © Verlag Ludwig

die Bedeutung der Schriften Adolf von Hildebrands, Nietzsches, Wilhelm Worringers sowie asiatischer Lyrik und Religion für Barlach vorgestellt. Die ausgewählten Texte haben in der Zeit um die Jahrhundertwende eine große Verbreitung erfahren. Viele von ihnen galten als Kultbücher, manche sind es heute noch. Die Dissertation wirft Schlaglichter auf einzelne Werke, um auf diese Weise den tatsächlichen Einfluss auf die gezielte Bildfindung aufzuzeigen.

In der Autobiographie finden diese Quellen keine Erwähnung. Doch nur die Zusammenschau dieser Quellen ermöglicht eine Beantwortung auf die Frage nach dem Kunstverständnis Barlachs. Wer die Doppelbegabung Barlachs als Schriftsteller und bildender Künstler ernst nimmt, muss auch in einer Untersuchung über die ästhetische Programmatik literarisches und bildnerisches Werk gleichermaßen berücksichtigen, statt das eine als Quelle für das andere zu nutzen. Die Analyse von *Ein selbsterzähltes Leben* macht den Blick frei auf die Selbstdarstellung des Künstlers und die Leerstellen in dessen Bericht – Leerstellen, die kommentarbedürftig sind.

Im Übrigen richtet sich die Dissertation mit diesem methodischen Vorgehen offenen Auges gegen die Intention des Künstlers, der sich erstens über die Quellen für sein Denken kaum geäußert hat, beziehungsweise aus noch zu eruierenden Gründen kaum äußern wollte, und zweitens von Kunstwissenschaftlern und ihren Texten im Allgemeinen nicht viel gehalten hat: »überhaupt sollte Schreiben über Kunst verboten werden.«[17] Aber wer würde sich schon ausschließlich an das Wort des Künstlers halten?

17 Brief vom 2.6.1908 an Reinhard Piper. In: BARLACH, Ernst u. PIPER, Reinhard: Ernst Barlach – Reinhard Piper. Briefwechsel. 1900–1938. Hrsg. v. Wolfgang TARNOWSKI. München 1997, S. 59. Im Folgenden unter der Sigle Piper Briefe zitiert. Gegen dieses Bonmot lässt sich darüber hinaus ein anderes Zitat Barlachs stellen: »Was mag der oder der nun bei meinen anderen Sachen gesehen haben, etwas, was ich vielleicht gar nicht beabsichtigt habe, was herauszubringen mir im Gegenteil immer am Herzen lag.« Brief vom 27.6.1914 an Arthur Moeller van den Bruck. In: Briefe I, S. 430.

Leseprobe © Verlag Ludwig

2. Forschung und methodischer Ansatz

Die aufgeworfenen Fragen berühren Forschungsfelder aus der Kunstgeschichte und der Literaturwissenschaft. Zunächst sollen im Folgenden die Rezeptionsgeschichte und der Stand der Barlach-Forschung vorgestellt werden. Im Blickpunkt steht dabei das problematische Verhältnis der Forschung zum umfangreichen Textkorpus Barlachs. Zum Zweiten geht es um die literaturwissenschaftliche Forschung zu Autobiographien und wie sich der methodische Ansatz aus diesem Bereich für *Ein selbsterzähltes Leben* fruchtbar machen lässt. Anschließend werden vergleichbare Ansätze aus der jüngeren kunsthistorischen Forschung zu Künstlertexten im Allgemeinen und Künstlerautobiographien im Besonderen aufgezeigt. Der hiermit in Zusammenhang stehende Terminus Künstlerschaft soll auch für die vorliegende Arbeit angewandt werden. Davon ausgehend wird abschließend die methodische Herangehensweise erläutert.

2.1. Eine künstlerzentrierte Forschung in Abhängigkeit vom Wort des Künstlers

Die Rezeptions- und Forschungsgeschichte zu Barlach ist äußerst vielschichtig und ambivalent. Sebastian Giesen machte in einem Überblicksband zu den Skulpturen Barlachs auf die divergierenden Urteile und Schlagworte im Umgang mit Barlach aufmerksam und charakterisierte die Wirkungsgeschichte als Wechsel von »Anhängerschaft und Ablehnung, Rettung und Zerstörung, Verdammung und Glorifizierung, Forschungsdrang und Ignoranz.«[18] Wie einem Pendel gleich schlugen Befürwortung und Ablehnung, Erhöhung und Verdammung in gleicher Intensität immer wieder und bis in die Gegenwart aus. Der Blick auf Barlach unterlag verschiedenen Zeitströmungen und Diskursen. Barlach war Gegenstand heftiger kunstgeschichtlicher Positionsbestimmungen zum Wesen moderner Kunst, er wurde von verschiedenen politischen und religiösen Lagern vereinnahmt, in den Dienst von kommunistischen und antifaschistischen Ideologien gestellt.

Gleich vier Einzelmuseen widmen sich seit den fünfziger Jahren seiner Kunst und haben zur intensiven Erforschung seines Oeuvres beigetragen.

18 GIESEN, Sebastian: »Ich bin ein Spieler von Profession«. Der ambivalente Barlach. In: GIESEN, Sebastian (Hrsg.): Der Bildhauer Ernst Barlach. Skulpturen und Plastiken im Ernst Barlach Haus – Stiftung Hermann F. Reemtsma. Hamburg 2007, S. 11.

Leseprobe © Verlag Ludwig

Mit drei Museen auf ehemals westdeutscher (Ernst Barlach Haus Stiftung Hermann F. Reemtsma Hamburg, die Ernst Barlach Museen in Ratzeburg und Wedel) und einem auf ehemals ostdeutscher Seite (Ernst Barlach Stiftung Güstrow), spiegelt die Rezeptions- und Forschungsgeschichte zu Barlach zugleich die Geschichte und Kunstgeschichte des geteilten und wiedervereinten Deutschlands.

Zu Lebzeiten des Künstlers war die Forschung dem Umfang nach nur marginal, dem Inhalt nach aber dennoch bedeutsam. Nur drei Monographien von Reinhold von Walter (1929), Carl Dietrich Carls (1931) und Paul Fechter (1935) wurden zu Lebzeiten des Künstlers veröffentlicht, und dies auch erst als Barlach kurz vor beziehungsweise im sechzigsten Lebensjahrzehnt stand. Die Darstellungen von Carls und Fechter fokussieren ausschließlich auf Barlach und seine Vita, der Text von Reinhold von Walter, selbst Lyriker, gleicht einem von persönlichem Erleben gekennzeichneten Essay, in dem Walter einzelne Themen unabhängig von der Vita herausgreift.[19] In einem größeren Kontext hingegen verorten ihn die Übersichtsdarstellungen von Carl Einstein und László Moholy-Nagy. 1926 verfasste Einstein, der 1915 mit dem Buch *Negerplastik* über die sogenannte primitive Kunst der Naturvölker für Aufsehen gesorgt hatte, im Propyläen Verlag eine Darstellung zur Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts.[20] Im Kapitel zur Plastik wird Barlach ausführlich mit Angaben zum Lebenslauf gewürdigt und dieselbe Bedeutung zugemessen wie Maillol und Lehmbruck, während andere Bildhauer wie Brancusi, Archipenko oder Belling für Einstein nur eine untergeordnete Rolle spielen. Moholy-Nagy, selbst Künstler und Lehrer am Bauhaus, veröffentlichte 1929 eine Formgeschichte der anderen Art, um die Entwicklung zum »eigenen zeitlichen ausdruck [sic]« aufzuzeigen. Im Kapitel zu Skulpturen, deren Merkmal eine Konzentration auf das Volumen auszeichnet, ist Barlach neben Brancusi aufgeführt. Für Moholy-Nagy gehört Barlach selbstverständlich zur Avantgarde der modernen Kunst.[21]

Mit dem Nationalsozialismus kam es zu einem Bruch in der Rezeption und Forschung. Die Monographien von Carls und Fechter wurden verboten. Barlachs Kunst galt als entartet. Öffentliche Werke wurden abgehängt. Barlach selbst starb 1938. Umso vehementer setzten sich dafür nach dem Ende

19 CARLS, Carl Dietrich: Ernst Barlach. Das plastische, graphische und dichterische Werk. Berlin 1931; FECHTER, Paul: Zeichnungen von Ernst Barlach. München 1935; WALTER, Reinhold von: Ernst Barlach. Eine Einführung in sein plastisches und graphisches Werk. Berlin o.J. [1929].

20 EINSTEIN, Carl: Die Kunst des 20. Jahrhunderts. Berlin 1926, S. 168–170.

21 MOHOLY-NAGY, László: von material zu architektur. München 1929, S. 105. S. hierzu auch: SCHNELL, Werner: Skulptur vom Holz her gedacht. Barlach ein Avantgardist! In: GIESEN 2007, S. 19–35.

Leseprobe © Verlag Ludwig

des Zweiten Weltkriegs ein enger Kreis von Freunden und Förderern für die Kunst Barlachs ein, darunter Barlachs langjähriger Freund und Verleger Reinhard Piper. In kurzer Abfolge erschienen im Piper Verlag zunächst Auszüge aus den Briefen Barlachs, dann die Dramen und verschiedene Prosatexte. Die Autobiographie *Ein selbsterzähltes Leben* und Fechters Buch über die Zeichnungen wurden 1948 neu aufgelegt, dasjenige von Carls 1968. 1948 fanden gleich mehrere Gedächtnisausstellungen aus Anlass des zehnten Todestages statt.[22] So setzte sich zunächst eine kontinuierliche Sichtweise auf Barlach fort und er wurde rehabilitiert. Als Verfolgter des nationalsozialistischen Regimes, dessen Arbeiten zur entarteten Kunst gehörten, und aufgrund der Vielzahl von Bettlergestalten und Notleidenden im Werk galt er nicht nur als unbelasteter Künstler, sondern wurde zusammen mit Käthe Kollwitz als Vorbild für einen Neuanfang verstanden – und das sowohl in künstlerischer, gesellschaftlicher als auch in menschlicher Hinsicht. Mit der politischen Teilung Deutschlands und einer Verschärfung gesellschaftspolitischer Debatten geriet Barlach jedoch zwischen die Fronten. Auf ostdeutscher Seite gipfelte der Streit um Barlach 1951/52 anlässlich einer Ausstellung in der Ostberliner Akademie der Künste. Elmar Jansen hat diese frühe Phase der Vereinnahmung und Verdammung in Ostdeutschland aufgearbeitet und kommentiert: »Den Ideologen stellte sich das Schwere, Ungelenke, Sperrig-Anachronistische und Hexische von Barlachs mythischem Weltgefühl quer in den Weg.«[23] Ostdeutsche Kulturfunktionäre suchten nach zukunftsweisenden Vorbildern für eine neue Kunst im Dienst der neuen Weltanschauung. Dafür kam Barlachs unheroischer Figurenkanon aus Bettlern, einfachen Bauern, Verdammten und Hexen nicht in Frage. Im Kampf gegen den Imperialismus und für eine neue klassenlose Gesellschaft wurden Barlachs Bauern und Bettler angesehen als »Vertreter einer Welt, die man baldmöglich überwinden müsse«.[24] Bertolt Brecht, Mitglied der ostdeutschen Akademie der Künste, konnte 1952 die Debatte mit seinem berühmt gewordenen Credo in geordnete Bahnen lenken und Barlachs Verfemung als reaktionärer, feindlich gesinnter Künstler auf ostdeutscher Seite verhindern:

22 JANSEN, Elmar: Der unselige Barlach. In: Sinn und Form, 51 Jg. 1999, H. 2, S. 319.
23 Ebd., S. 323.
24 Ebd.

Leseprobe © Verlag Ludwig

> Ich halte Barlach für einen der größten Bildhauer, die wir Deutschen gehabt haben. Der Wurf, die Bedeutung der Aussage, das handwerkliche Ingenium, Schönheit ohne Beschönigung, Größe ohne Gereckтheit, Harmonie ohne Glätte, Lebenskraft ohne Brutalität machen Barlachs Werke zu Meisterwerken.[25]

In den Nachkriegswirren übernahm Barlachs langjähriger Freund Friedrich Schult die Sammlung und Bewahrung der in Güstrow verbliebenen Arbeiten und leistete Grundlagenarbeit zur Erforschung des Werks. Dank Schults akribischer Tätigkeit liegen seit 1958 das Werkverzeichnis der Graphik, seit 1960 das Werkverzeichnis der Plastiken und seit 1971 dasjenige der Zeichnungen vor.[26] Insbesondere auch dank des unermüdlichen Einsatzes des Berliner Kunsthistorikers Elmar Jansen wurde Barlach zu einem geachteten Künstler der DDR, der zwar nicht als Kämpfer für das Proletariat, dennoch aber »aufgrund seiner Verweise auf Krieg und Elend als hochgeschätztes Zeugnis des humanistischen und sozialistischen Erbes angesehen wurde«.[27] Die von Schult erstellten Werkverzeichnisse wurden erst in jüngster Vergangenheit, 2001, 2006 und 2013, von der Ernst Barlach Stiftung Güstrow, unter der Leitung von Volker Probst, überarbeitet und in wesentlich erweiterter Ausgabe publiziert.[28]

So wie Barlach in Ostdeutschland für eine neue politische Gesinnung vereinnahmt wurde, so wurde er auch von der Kirche beider Konfessionen vereinnahmt. Giesen bemerkt die unzähligen Abbildungen von Barlachs Arbei-

---

25 BRECHT, Bertolt: Notizen zur Barlach-Ausstellung. In: JANSEN, Elmar (Hrsg.): Ernst Barlach. Werk und Wirkung. Berichte. Gespräche. Erinnerungen. Frankfurt a. M. 1972, S. 496.

26 SCHULT, Friedrich (Hrsg.): Ernst Barlach. Werkverzeichnis. Das graphische Werk. Hamburg 1958; SCHULT, Friedrich (Hrsg.): Ernst Barlach. Werkverzeichnis. Das plastische Werk. Hamburg 1960; SCHULT, Friedrich (Hrsg.): Ernst Barlach. Werkverzeichnis. Werkkatalog der Zeichnungen. Hamburg 1971.

27 DOPPELSTEIN, Jürgen: Einführung. In: DOPPELSTEIN, Jürgen (Hrsg.): Ernst Barlach. Bildhauer, Zeichner, Graphiker, Schriftsteller, 1870–1938, Kat. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen. Leipzig 1995, S. 21. Jansen zeichnet sich u.a. verantwortlich für: JANSEN 1972; JANSEN, Elmar: Ein halbmythischer Mann namens Barlach. In: Sinn und Form, 41 Jg. 1989, H. 1, S. 165–182; JANSEN, Elmar: Ernst Barlach. Käthe Kollwitz. Berührungen, Grenzen, Gegenbilder. Berlin 1989; JANSEN 1999; AKADEMIE DER KÜNSTE DER DDR (Hrsg.): Ernst Barlach. Werke und Werkentwürfe aus fünf Jahrzehnten. Kat. und Werkverzeichnis Altes Museum Berlin. 3 Bde. Berlin 1981.

28 PROBST, Volker (Hrsg.): Ernst Barlach. Sämtliche Werke Bd. 10, Werkverzeichnis I: Die Druckgraphik. Kritische Ausgabe. Bearbeitet von Elisabeth Laur. Leipzig 2001. Im Folgenden zitiert unter der Sigle Laur I; Laur II; PROBST, Volker (Hrsg.): Ernst Barlach. Werkverzeichnis III. Die Zeichnungen. Bearbeitet von Annette Wittboldt und Elisabeth Laur. Teil 1. Katalog der Zeichnungen. Rostock 2013. Im Folgenden zitiert unter der Sigle Wittboldt 1; PROBST, Volker (Hrsg.): Ernst Barlach. Werkverzeichnis III. Die Zeichnungen. Bearbeitet von Annette Wittboldt und Elisabeth Laur. Teil 2. Katalog der Taschenbücher und Skizzenhefte. Rostock 2013. Im Folgenden zitiert unter der Sigle Wittboldt 2.

Leseprobe © Verlag Ludwig

ten in Pfarrbriefen, Totenzetteln oder Besinnungsbüchern.[29] Plakatierungen und Etiketten verfestigten sich. Schon Carl Georg Heise, Direktor der Lübecker Museen und zu Lebzeiten mit Barlach befreundet, warnte 1954 vor sentimentalen Trivialisierungen und Vereinfachungen. Der »Gottsucher« Barlach sei »eine allzu leicht missverständliche Bezeichnung«, so Heise und weiter: »Es ist an der Zeit, ihn in Schutz zu nehmen, vor manchen seiner Freunde«.[30] Barlach wurde als christlich religiöser Künstler rezipiert – und damit aus dem Kanon moderner Kunst ausgeschlossen. Denn dies vertrug sich nicht mit den Ansprüchen an eine moderne Kunst. Barlach wurde ein Opfer der Neuorientierung der Kunstgeschichte nach dem Zweiten Weltkrieg. Jost Hermand hat diesen Aspekt der Geschichte der Kunstgeschichte aufgearbeitet. Bedingt durch die Erfahrungen des Nationalsozialismus, in dem Kunst und Kunstgeschichte in den Dienst einer Ideologie gestellt wurden, strebte die Kunstgeschichtsschreibung in Westdeutschland nach einer Befreiung der Kunst von jeglicher politischer oder weltanschaulicher Dienstbarmachung. Sie forcierte eine »Entideologisierung der bildenden Künste ins Abstrakte und dann total Gegenstandlose«, so Hermand. Dies führte zu einer »Herabwürdigung alles ›Realistischen‹«, die auch andere zur Zeit des Nationalsozialismus verfemte Künstler wie Carl Hofer und Otto Dix betraf. Denn nur die gegenstandslose Kunst konnte den Anspruch an eine politisch neutrale Haltung vollumfänglich erfüllen und versprach einen von historischer Vergangenheit unbelasteten Neuanfang. Im aufkommenden Kalten Krieg entsprach dies auch einer bewussten Distanzierung von einer Funktionalisierung der Kunst im neugegründeten Staat der DDR. »Indem die ideologische Zielrichtung im westlichen Kulturbetrieb immer stärker aus dem Antifaschistischen ins Antikommunistische überwechselte, erlebte die bisher als relativ belanglos geltende Kunst des ›Modernismus‹ einen ungeahnten Auftrieb,« kommentiert Hermand.[31] Unter diesem Blickwinkel wurde auch die Kunst vor dem Zweiten Weltkrieg einer Neubewertung unterzogen. Was als modern und

29 GIESEN 2007, S. 12.

30 HEISE, Carl Georg: Ernst Barlach. Zwischen Erde und Himmel. 45 Handzeichnungen. München 1954, S. 6.

31 HERMAND, Jost: Das Gemeinsame im Trennenden. Ernst Barlach und Käthe Kollwitz. In: BEUTIN, Heidi, BEUTIN, Wolfgang, BLEICHER-NAGELSMANN, Heinrich, MALTERER, Holger (Hrsg.): Ernst Barlach (1870–1938). Sein Leben, sein Schaffen, seine Verfolgung in der NS-Diktatur. Vorträge der Tagung in Berlin vom 30. Mai - 1. Juni 2008 anlässlich des 70. Todestags des Künstlers (Bremer Beiträge zur Literatur- und Ideengeschichte, 56). Frankfurt a. M., Berlin u. a. 2009, S. 279 f. Vgl. auch HERMAND, Jost: Freiheit im Kalten Krieg. Zum Siegeszug der abstrakten Malerei in Westdeutschland. In: BRACHER, Karl Dietrich, BORGER, Hugo, MAI, Ekkehard (Hrsg.): '45 und die Folgen. Kunstgeschichte eines Wiederbeginns. Köln, Weimar, Wien 1991, S. 135–162.