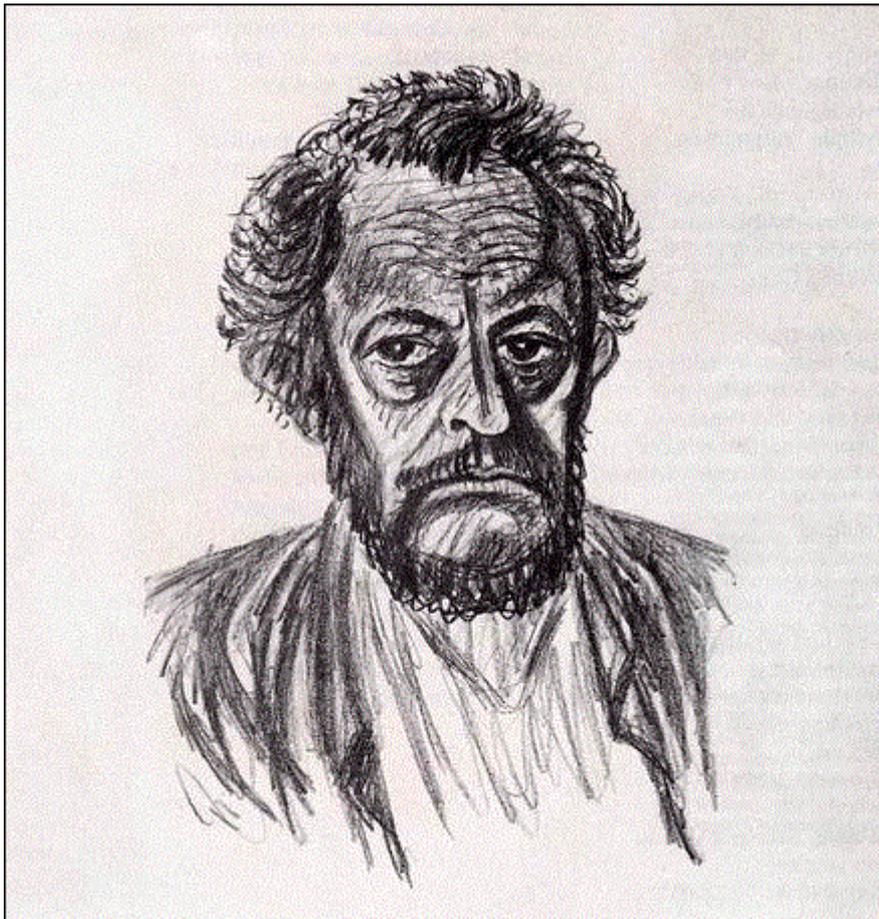


Ernst Barlach – Schlüssel zu seinen Dramen

Heft 1: Der tote Tag



„Am Ende mußte ich immer mehr erkennen, daß das Gesicht in allen Dingen sich nicht enthüllt, wenn man selbst nicht sein Gesicht zeigt ...“
(*Ernst Barlach an Wilhelm Radenberg, 8. August 1911*)

zusammengestellt von Peter Godzik

Inhaltsverzeichnis

Der tote Tag (1912)	4
Entstehungsgeschichte	4
Aufführungsgeschichte.....	6
Aus Briefen Ernst Barlachs.....	7
An Georg und Charitas Lindemann (1908)	7
An Reinhard Piper (1909, 1910 und 1912).....	7
An Arthur Moeller van den Bruck (1910).....	8
An Adolf Schinnerer (1911).....	8
An Reinhard Piper (1914)	8
An Julius Cohen (1916 und 1917).....	9
An Karl Barlach (1916 und 1917).....	12
An Arthur Moeller van den Bruck (1917).....	13
An Karl Weimann (1919).....	13
An Friedrich Märker (1919)	16
An Friedrich Düsel (1919)	17
An Reinhard Piper (1921 und 1922)	17
An Karl Barlach (1922).....	17
An Johannes Friedrich Boysen (1923).....	18
An Oscar Anwand (1923).....	18
An Karl Barlach (1923).....	19
An Reinhard Piper (1923)	19
An Robert Zündorf (1924)	19
An Hans Barlach (1924).....	20
An Edzard Schaper (1926).....	21
An Adolf Scheer (1927).....	21
An Wilhelm Wadler (1930)	21
An Wilfried Hennig (1933).....	22
An Karl Fiscoeder (1936)	23
Interpretationen	24
Heinz Dietrich Kenter: Theaterrede (1924)	24
Paul E. H. Lüth 1947 (Literaturhinweis).....	26
Helmut Dohle 1957	26
Paul Fechter 1957.....	33
Willi Flemming 1958.....	40
Hans Franck 1961.....	43
Klaus Lazarowicz 1961	45
Herbert Meier 1963 (Literaturhinweis).....	47
Karl Graucob 1969 (Literaturhinweis).....	47
Herbert Kaiser 1972 (Literaturhinweis).....	47
Henning Falkenstein 1978	47
Ilse Kleberger 1984.....	50
Helmar Harald Fischer 1988	51
Hannelore Dudek 1995	55
Andrea Fromm 2007	56
Stimmen der Kritik	57
Georg Wittkowski 1919	57
Monty Jacobs 1923.....	58
Emil Faktor 1923.....	59
Ludwig Sternaux 1923	61

Paul Wiegler 1923.....	62
Carl von Ossietzky 1923	62
Julius Hart 1923	62
Max Osborn 1923	63
Alfred Döblin 1923	63
Thomas Mann 1924 (Auszug).....	64
Robert Musil 1924.....	64
Thomas Mann 1924	65
Hinweise für den Unterricht	67
Existenzielle Themen.....	67
Literatur zu den Themen des Dramas.....	67
Kritische Einsichten zum <i>Toten Tag</i>	68
Literatur zur Behandlung von Dramen im Deutschunterricht.....	68

Der tote Tag (1912)

Entstehungsgeschichte

Nach seiner Rückkehr aus Russland begann Barlach 1906/ 1907 an seinem ersten Drama *Der Tote Tag* zu arbeiten. Während eines Aufenthaltes bei seinem Bruder Hans in Russland (2. August bis 27. September 1906), der als Heizungsbauer in Charkow arbeitete, fand er die Möglichkeit zur Selbstreflexion. Vor dem Hintergrund der eigenen Vaterschaft – Barlach war am 20. August 1906 Vater eines Sohnes geworden, der aus einer Liaison mit dem Künstlermodell Rosa Limana Schwab hervorgegangen war – kennzeichnet das Drama die Suche nach eigener Identität und Abgrenzung des inzwischen 36jährigen – „Als ich heimkehrte, konnte ich meinen Sohn sehen, und während ich am ersten Tonbilde arbeitete, machte ich mich an das Drama vom *Toten Tag*.“

Das Thema des Dramas – der Kampf des Sohnes gegen eine vereinnahmende Mütterlichkeit und die Suche nach spiritueller, geistiger Erkenntnis – veranschaulicht Barlachs persönliches Dilemma, welches aus seiner Elternkonstellation hervorgegangen war: Abhängigkeit von der Mutter, die ihren Erstgeborenen aufgrund von schweren Depressionen und eigener Bedürftigkeit psychisch missbrauchte, und einen zu Gott erhobenen Vater. Barlach verlor seinen Vater mit 14 Jahren und litt zeitlebens unter diesem elementaren Verlust. Die frühen Werktitel verweisen auf diesen Zusammenhang: *Der Göttersohn* und *Blutgeschrei*.

Seine eigenen Erfahrungen übertrug Barlach auf seine Rolle als Vater und erzielte in einem zweijährigen Gerichtsstreit das Sorgerecht für seinen Sohn Nikolaus, der, wie er meinte, die Mutter entbehren könne und legte die Erziehung in die Hände seiner eigenen alten Mutter.

Im Nachlass in Güstrow liegt ein Entwurf zu einem Drama, *Das Drama von d König Der Vater seines Volkes* (1909), das Barlach schon vor dem *Toten Tag* begonnen hatte und das von einem König erzählt, der einen Sohn mit einer Frau aus dem Volk hat. Aus Sorge, dass das Kind „wieder hineingeht in die Schichten seiner Herkunft“ und das „Elend in der ganzen Kleinheit“ kennenlernt, will der König die Mutter aus dem Leben des Sohnes entfernen.

Eine Parallele zum realen Leben Barlachs, da die Mutter seines Sohnes, Rosa Limana Schwab, als Künstlermodell für Barlach ebenfalls einem niederen gesellschaftlichen Stand angehörte. Auf dem Umschlag des Manuskripts hatte Barlach später notiert: „Allerlei Regungen, Versuche, Notizen für ein dramatisches Gefüge. Florenz 1909.“ (Briefe 1, S.781, Anm. 137.1). 1919 entgegnete Barlach: „Die Mutter wollte den Knaben nicht hergeben. Auf diese Weise mußte ich früher oder später notwendig Gott für ihn werden. Das war der Anstoß. Unter den Händen wuchs die Idee von selber ins Mythische.“ (Friedrich Schult, Barlach im Gespräch, Leipzig 1987, 8.24, November 1919).

Der Name des Pferdes als Abkömmling und Symbol einer transzendenten väterlichen Welt hat ebenfalls eindeutigen Bezug zu Barlachs Leben, denn Herzhorn war der Geburtsort seines Vaters. Und Kule war der Kosenamen seines Vaters Josef, der bis ins Alter auf diesen Namen hörte (Briefe I, S. 820, Anm. 571,1). Das Vorbild für den „alten Räucherboden“, auf dem sich die Szenerie abspielte, fand Barlach in Stralsund (Briefe I, S. 806).

Barlach ging am Anfang nicht davon aus, den *Toten Tag* jemals zu publizieren. Es war eher Obsession als kontinuierliche und zielstrebige Arbeit.

Im Dezember 1907 hatte Barlach dennoch eine erste Niederschrift abgeschlossen (Titel: *Der Göttersohn*). Während seines Florenzaufenthaltes 1909 unterbrach er die Arbeit, und das unvollendete Manuskript lag wahrscheinlich bei Karl Scheffler, so in einem Brief aus Florenz im Jahre 1909 an Reinhard Piper. Piper hatte anscheinend um die Erlaubnis nachgesucht, es lesen zu dürfen.

Nach Florenz begann Barlach mit einer zweiten Niederschrift (Titel: *Der Göttersohn*), die er aber erst im Juli 1910 beendet hatte, wie aus einem Brief an Piper vom 5. Juli hervorgeht. Es folgten eine Reinschrift (Titel: *Blutgeschrei*) und ein maschinenschriftliches Typoskript, das im Dezember 1910 fertig war.

Erst kurz vor Drucklegung im Jahre 1912 legte Barlach sich auf den endgültigen Titel fest (eventuell unter Mitwirkung Paul Cassirers, vielleicht aber auch als Ableitung des Zeitungsnamens *Der Tag*, die durch die Farbe des Namenszuges im Volksmund auch *Der rote Tag* genannt wurde).

Auf Veranlassung Cassirers, der Barlach mindestens seit Juli 1910 versprochen hatte, das Drama herauszugeben, begann er im Jahre 1911 auch mit dem Erstellen von Lithografien, die im September schon auf eine Anzahl von 30 Skizzen angewachsen waren.

1912 schließlich wurde das Werk, das bei Julius Sittenfeld in Berlin gedruckt wurde, in zwei Ausgaben veröffentlicht: als Buchausgabe und als Mappe mit Textband und 27 Lithografien. Mit 210 Exemplaren erschien es als 10. Werk der Pan-Presse bei Cassirer. 1919 erschien eine zweite und dritte Auflage, 1925 eine vierte Auflage.

Als am 3. Dezember 1917 im Kunstsalon Paul Cassirer Ausschnitte des Dramas von Friedrich Kayßler gelesen wurden und Theodor Däubler über den Dramatiker Ernst Barlach sprach, setzte öffentliches Interesse ein¹. Im April 1919 kam es zu einer ersten Aufführung im Berliner Lyceum-Club.

(Fromm, Andrea/ Thieme, Helga (Hg.), *Barlach auf der Bühne. Inszenierungen 1919-2006. Mit Beiträgen von Moritz Baßler, Ulrich Bubrowski, Andrea Fromm, Maik Hamburger, Henning Rischbieter, Daniel Roskamp, Hannfried Schüttler, Frank-Patrick Steckel, Helga Thieme und Rolf Winkelgrund, Hamburg/ Güstrow: Ernst Barlach Haus Stiftung Hermann F. Reemtsma/ Ernst Barlach Stiftung Güstrow 2007, S. 197.*)

¹ Siehe Ansprache Theodor Däublers zur Lesung und Dora Wentscher, 3.12.1917. In: Elmar Jansen, *Ernst Barlach, Werk und Wirkung*, Frankfurt 1972, S. 109-118

Aufführungsgeschichte

gelesen: 1917 Berlin ([Friedrich Kayssler](#))

uraufgeführt: 1919 Leipzig ([Friedrich Märker](#))

inszeniert: 1923 Berlin (Paul Günther), 1924 München ([Otto Falckenberg](#)), Aachen (Heinz Dietrich Kenter), Wien (Albrecht Viktor Blum), 1925 Düsseldorf (Hermann Greid), 1926 Königsberg (Fritz Richard Werkhäuser), 1932 Hamburg (Kinner von Dresler), 1945 Hamburg (Rudolf Beiswanger), 1947 Bonn (Karlheinz Caspari), 1952 Schleswig (Horst Gnekow), 1959 Grömitz (Gastspiele in Eutin, Lübeck, Wunstorf, Worms, Köln, Ratzeburg) (Robert Ludwig/ Reinhold Netolitzky), 1963 Bremerhaven (Erich Thormann), Berlin (Peter Borchardt), 1964 Köln (Alexander Bernsau), 1965 Wien (Peter Schweiger), 1986 Bamberg (Peter-Christian Gerloff), 1989 Bochum (Wolf Redl), 1990 Berlin (Olaf Bodemühl), 1992 Parchim (André Hiller)

„Als ich heimkehrte, konnte ich meinen Sohn sehen, und während ich am ersten Tonbilde arbeitete, machte ich mich an das Drama vom *Toten Tag*“, schrieb [Barlach](#) nach seiner Heimkehr 1906 aus Russland. Das Verhältnis Vater-Sohn ist das zentrale Thema dieses Dramas Barlachs eigene [Vaterschaft](#), sein verzweifelter und erfolgreicher Kampf um den „Besitz“ des Sohnes veranlaßt ihn, diese Erfahrungen dramatisch zu verarbeiten.

[Mutter](#) und Sohn erhalten im *Toten Tag* keine Namen, sie bleiben „Mutter“ und „Sohn“. Der Vater ist als „Blinder Seher“ zu erkennen, der das [Geistige](#) vertritt, den Sohn in die [Welt](#) nehmen möchte und somit dem Beharrenden der Mutter entreißen will. Dieser Kule erreicht im Drama sein Ziel nicht: Die Mutter tötet nicht nur das Ross „Herzhorn“, das vielleicht den Sohn in die Welt bringen könnte. Sie tischt es sogar als Mahlzeit auf. Ihr Bekenntnis zu dieser Tat, verbunden mit eindringlichen Hinweisen auf ihre [Mutterliebe](#), verzweifelten Forderungen in Bezug auf Sohnespflichten, vernichtet die Träume des Sohnes und ihn selbst. An diesem grauen, nebligen „toten“ Tag nimmt er sich das Leben (► [Suicid](#)). Anders als in Barlachs Leben muß der Vater ohne den Sohn weiterleben.

(Hannelore Dudek in: Ernst Barlach – der Dramatiker, 1995, S. 41.)

Interpretationen

[Paul E. H. Lüth](#) (1947)

[Helmut Dohle](#) (1957)

[Paul Fechter](#) (1957)

[Willi Flemming](#) (1958)

[Hans Franck](#) (1961)

[Herbert Meier](#) (1963)

[Karl Graucob](#) (1969)

[Herbert Kaiser](#) (1972)

[Henning Falkenstein](#) (1978)

[Ilse Kleberger](#) (1984)

[Helmar Harald Fischer](#) (1988)

[Hannelore Dudek](#) (1995)

[Andrea Fromm](#) (2007)

Stimmen der Kritik

Aus Briefen Ernst Barlachs

An Georg und Charitas Lindemann (1908)

... Aus der Beschaulichkeit bin ich gründlich herausgebracht. Man muß sich mit dem begnügen, was die natürliche Gemütsmechanik an Vorstellungen destilliert. Man kann mitten im Trödel einsam sein. Das zweite Drama² (es werden immer Kinder-Schicksale!) ist (innerhalb des ersten Arbeitsjahres) bis zum vierten Akt gelangt. Sie sehen, es geht bei mir nicht ohne methodisches Arbeiten her, auch beim Nebenbei...
(Ernst Barlach an Georg und Charitas Lindemann, 21.1.1908, in: ders., *Die Briefe 1888-1938 in zwei Bänden, Band I: Die Briefe 1888-1924. Herausgegeben von Friedrich Droß, München: Piper 1968, S. 290 f.*)

... Am Drama hat die zweite Bearbeitung begonnen. Immer langsam voran, ein Jahr weiter. ...

(Ernst Barlach an Charitas Lindemann, 30.7.1908, in: ders., *Die Briefe 1888-1938 in zwei Bänden, Band I: Die Briefe 1888-1924. Herausgegeben von Friedrich Droß, München: Piper 1968, S. 296.*)

An Reinhard Piper (1909, 1910 und 1912)

... Mein Drama liegt noch bei [Scheffler](#). Ich will ihn, wenn ich wieder schreibe und er's noch nicht nach Hause geschickt hat, bitten, es Ihnen zu schicken. Sie haben Zeit damit, denn es ist mir ganz ausgeschlossen, daß ich's je verwende. ...

(Ernst Barlach an Reinhard Piper, 27.2.1909, in: ders., *Die Briefe 1888-1938 in zwei Bänden, Band I: Die Briefe 1888-1924. Herausgegeben von Friedrich Droß, München: Piper 1968, S. 309.*)

... Ich denke, Sie haben meine dramatische Arbeit – aber quälen Sie sich nicht mit Lesen und Verarbeiten. Es ist für mich ganz tot, ich habe keinen Hang mehr dazu. Bin auch mit anderen Arbeiten sehr vorgeschritten. Ob ich sie vollende, ist eine Sache für sich. Aber den Drang verspüre ich immer. ...

(Ernst Barlach an Reinhard Piper, Ostermontag 1909, in: ders., *Die Briefe 1888-1938 in zwei Bänden, Band I: Die Briefe 1888-1924. Herausgegeben von Friedrich Droß, München: Piper 1968, S. 312.*)

... sagen Sie eins, Herr Piper, haben Sie eigentlich mein sogenanntes Drama? Scheffler schrieb damals, daß er's geschickt. Sie schreiben nichts, und ich wäre Ihnen keinen Augenblick gram, wenn Sie es anzusehen einstweilen unterließen, bis es besser paßt – oder mir ungelesen wieder mitgeben, ich kann mit leichtem Herzen über diese Frucht einer gewissen Zeit hinwegblasen. Wenn ich auch Einzelheiten immer noch für gut halte. ...

(Ernst Barlach an Reinhard Piper, 2.11.1909, in: ders., *Die Briefe 1888-1938 in zwei Bänden, Band I: Die Briefe 1888-1924. Herausgegeben von Friedrich Droß, München: Piper 1968, S. 322.*)

... Ich habe mein Drama fertig, so wie man es vorbehaltlich einiger Flickereien eben fertig nennt. Mein Plan ist, wenn es glückt, eine Reihe von Zeichnungen dazu zu leisten, und dann würde [Cassirer](#) es vielleicht herausgeben. Aber ich finde das mit dem Zeichnen sehr schwierig, ja es scheint mir, daß nichts Rechtes draus wird, wenigstens komme ich nicht voran. ...

(Ernst Barlach an Reinhard Piper, 5.7.1910, in: ders., *Die Briefe 1888-1938 in zwei Bänden, Band I: Die Briefe 1888-1924. Herausgegeben von Friedrich Droß, München: Piper 1968, S. 346.*)

² „Der tote Tag“. Über Ernst Barlachs erstes Drama gibt Friedrich Schult diese Auskunft: „Barlach im Gespräch, 1948 (S. 20): ‚Mein erstes Drama war ein Bauerndrama. Aber obwohl ich – in der Nähe von Wedel – die Leute fast täglich vor Augen hatte, hatte ich doch das uneingeschränkte Bedenken, daß sie nicht echt genug würden.‘ – Zwei Fragmente beim Nachlaß in Güstrow erhalten, jedoch ohne Titel.“

... Und ich habe von mir in das Manuskript mehr hineingegeben als sonst bei einer Sache. Also Herzensangelegenheit höchsten Grades. Und an den Bildern habe ich schwer geblutet, fast jedes aus einem Abgrund heraufgezerrt. Also auch Herzenssache, daß mir kaum jemals ein Beifall so überraschend und darum erfreuend geschenkt ist als der von Cassirer über meine dreißig Entwürfe. Was nun an der Sache für andre „dran“ ist, ist natürlich wieder eine Sache für sich. ...

(Ernst Barlach an Reinhard Piper, 25.10.1910, in: ders., Die Briefe 1888-1938 in zwei Bänden, Band I: Die Briefe 1888-1924. Herausgegeben von Friedrich Droß, München: Piper 1968, S. 352.)

... Das Neueste, um einen Spaß aufzutischen, ist, daß ich allgemein als russischer Jude gelte. Name, russische Sujets, [Berliner Secession](#) – wie kann man zweifeln? Ich sehe, Sie grinsen. Nun habe ich mein Drama aus einer plattdeutschen Eddastimmung herausgeholt, aber es hat schon den Stempel „Russisches Bauerndrama“ im „[Berliner Tageblatt](#)“ bekommen. Ich höre schon, daß Willy Pastor in [der] „Täglichen Rundschau“ den semitischen Jargon herausschnüffelt. Übrigens erlebte ich zu meiner Freude, daß mir [Cassirer](#) spontan seine volle Überzeugtheit eben wegen dieses Werks aussprach – und da ich den Mann in Noordwijk doch ein wenig *mehr* habe würdigen lernen als einen Geschäftsmann, so muß mir sein Urteil schon etwas bedeuten. ...

(Ernst Barlach an Reinhard Piper, 5.11.1912, in: ders., Die Briefe 1888-1938 in zwei Bänden, Band I: Die Briefe 1888-1924. Herausgegeben von Friedrich Droß, München: Piper 1968, S. 406 f.)

An [Arthur Moeller van den Bruck](#) (1910)

... Mit Ihrer Besprechung meines Dramas bin ich sehr zufrieden, ich danke Ihnen allerbestens, es wird schon so sein, wie Sie meinen, und da ist es in dem unklaren Arbeitsdrang gradezu erlösend, einmal die Gegend beleuchtet zu sehen, wo man rennt. Ich habe ja oft den Wunsch gefühlt, die Dinge zu erzählen, aber es kam mir dann immer doch falsch vor. Man hat in dem Dialog sozusagen eine Impressionspalette, mit der man in der Seele des Zuhörers oder Lesers die Szenen malt, an denen man sonst hundertseitenweise schildern würde. Und nun gibt es den Dingen etwas Unsinnliches und Unmaterielles, daß man bloß reden läßt. Reden sind Echos von Vorgängen, das ist für die Vorgänge günstiger, als wenn sie selbst dastünden (oder so etwas). ...

(Ernst Barlach an Arthur Moeller van den Bruck, 1909, in: ders., Die Briefe 1888-1938 in zwei Bänden, Band I: Die Briefe 1888-1924. Herausgegeben von Friedrich Droß, München: Piper 1968, S. 343.)

An [Adolf Schinnerer](#) (1911)

... Ich habe mein ganzes Opus noch einmal abgeschrieben und tippen lassen, nun ist es in Cassirers Händen – und ich höre nichts darüber, derweilen geht aber die Zeichneri ihren Gang, und ich kann mit den Drucken zufrieden sein, diese Woche wird die Hälfte voll. Ich fühle mich recht problematisch in dieser Angelegenheit, aber es ist wohl das Beste, man macht sich unempfindlich und läßt die Sache ihren Lauf nehmen, wohin sie will. ...

(Ernst Barlach an Adolf Schinnerer, 8.1.1911, in: ders., Die Briefe 1888-1938 in zwei Bänden, Band I: Die Briefe 1888-1924. Herausgegeben von Friedrich Droß, München: Piper 1968, S. 358 f.)

An [Reinhard Piper](#) (1914)

... Daß Sie den „Toten Tag“ so gut aufgenommen, hat mich sehr gefreut. Es macht mich immer ein wenig betroffen, wenn ich Ähnliches erlebe. Daß ich arbeite und zu meinem Ziel komme, ist ja eine Sache für sich, aber daß andre, deren Urteil man anerkennt, ihrerseits darin suchen und etwas finden, ist höchst sonderbar. Man fühlt in Augenblicken solcher Erfahrung, daß man doch nicht so ganz ein Ding für sich ist,

fühlt sich als Organ am größeren Leben und ist doch mit seinem Egoismus und bewußtsein so ganz für sich. ...

(Ernst Barlach an Reinhard Piper, 8.4.1914, in: ders., Die Briefe 1888-1938 in zwei Bänden, Band I: Die Briefe 1888-1924. Herausgegeben von Friedrich Droß, München: Piper 1968, S. 427.)

An Julius Cohen (1916 und 1917)

... Fürchte allerdings dabei, daß ich Ihr Interesse an meiner Arbeit³ (die schon 1908 im Großen fertig war) vermindern würde durch das Geständnis, daß sie schließlich doch wohl mehr aus Vergnügen an Szenen und Bildern als aus Drang entstand, wichtige oder unbedeutende Überzeugungen zu bekennen. Verstehen Sie recht: Ich phantasierte aus meiner Lebenslage und Stimmung, die damals recht merkwürdig waren, allerlei zusammen, wobei es allerdings wohl von Arroganz zeugt, daß ich ihnen einen mythischen Boden anwies. Von Vergnügen kann auch wohl nicht recht die Rede sein, wohl mehr von Flucht aus einer drohenden Verelendung in einen höheren Bereich. Ich mußte (koste, was es wolle: Vernunft z. B.) meinen Optimismus erhalten oder herstellen.

(Ernst Barlach an Julius Cohen, 23.3.1916, in: ders., Die Briefe 1888-1938 in zwei Bänden, Band I: Die Briefe 1888-1924. Herausgegeben von Friedrich Droß, München: Piper 1968, S. 477 f.)

Lieber Herr Doktor, ich muß also doch wohl in den sauren Apfel beißen und versuchen, dieses fast vergessene Stück Arbeit, diesen nun ganz toten Tag, aufzuklären. Bitte aber, daß Sie bedenken, daß ich als Laie nur notgedrungen über eine wissenschaftliche Hypothese rede (wenn ich überhaupt dazu komme).

Meine Seele wußte nichts von alledem, was Sie das Kernproblem nennen. Ich bedachte nur dies und empfand es: Wie niedrig ist der Mensch, an seine Erzeugerin gebunden, wie banal, wie bürgerlich seine Existenz! An Sexuelles dachte ich dabei nicht. Im Gegenteil, ich hatte soviel davon gehört und geredet, es hatte sich so übelriechend überall breitgemacht, es hing mir ellenlang zum Halse heraus. Mein Kernproblem ist dies: Wie kommt es, daß ich (oder sonst wer) Trieb und Zwang über mich hinaus empfinde? Fort vom Mütterlichen, vom Schmeichelnden, Wohlberatenen, Sich-aneinander-Genügenden und am Ende (in meinem Falle persönlich) weg von dem ewigen Sexuellen! Schluß: Etwas Fremdes, aber doch Verwandtes ist mein eigentliches Ich. Möglicherweise ein Göttliches über mir, das mich mahnt zu Höherem, oder sonst was Rätselhaftes in mir, das also Vaterstelle verträte. Vergleich: Meine damalige Situation als Vater eines unehelichen Kindes, dessen Mutter mich betrog und erpreßte, die ich aber nicht so dumm war, für „schlecht“ zu halten, die aber doch einem niedrigen Lebenskreis, gegen den meinen genommen, angehörte. Ich entriß der Mutter das Kind, nebenbei.

So versetzte ich mich mit obenbezeichnetem Trieb „über mich hinaus“ in die Situation des Kindes, war in der Phantasie zugleich Vater und Sohn, zugleich Mutter und Kind. Mit dem Schluß des Dramas, Steißbarts und Kules Apostelreise, wollte ich nur unterstreichen – ja, was? Etwas folgendes: Der zukünftige Zustand des Menschen⁴, seine Bestimmung, deren Ahnung in ihm glimmt, ist sein Wesens„orden“. Vergangenheit und Gegenwart, die ihn ketten, werden abgetan, das bedeutet ein Stück Selbstopferung. Vater ist in mir, Mutter außer mir. Schauerhaft: langweilig, so was zu sagen, doktrinär, oberlehrerhaft! Aber der Mensch ist nun mal erschreckend, verdutzt steht man da, ekelt sich vor der ganzen Herrlichkeit, in die man hineingeboren ist, spürt aber doch Regungen und Überzeugungen von Notwendigkeiten hinter dem Bewußten und Bekannten.

³ „Der tote Tag“.

⁴ Ob im Jenseits des einzelnen oder im Jenseits einer Entwicklung der Art, ist einerlei.

Später.

Ist es so unrichtig, wenn ich meine, daß der sex. Trieb sich in geistig-seelisches Erbauen umsetzt, besonders da, wo er durch irgendwelche Störung beeinträchtigt wird? So möchte es kommen, daß der Sohn, der wahrscheinlich die Mutter isoliert, aber nicht, indem sie sein Sexualinhalt wird, um so heftiger nach Gottvater bangt. Was Kule, Steißbart, Alb dabei fördern oder hindern, macht ja nur seinen Kampf, die Entwicklung seines Zustandes plastisch deutlich. Er kommt nicht los, er zerreibt und zerstört sich selbst, er ist doch zu viel Muttersohn. An Inzest habe ich mit keinem Atom gedacht. Ich habe Mütter gesehen! Eine – Tochter eines *hohen* Offiziers – hat sich geweigert, sich ihrem sterbenden Geliebten antrauen zu lassen, was die Familie in ihrem und im Interesse des Kindes wünschte. Sie wurde verstoßen und bekam einen fremden Namen, aber sie hatte ihr Kind. Und andere Beispiele, die nicht so weit hergeholt werden müssen. Die [Freudsche](#) Theorie kenne ich, soweit man das so nennen kann, das heißt, ich habe Artikelchen darüber gelesen. Kenne ich sie wirklich? Aber: Ich weiß nur, daß man sich vor der Mutter ekelt, sobald man einmal das Weib an ihr sieht. Diese Mütter, von denen ich sprach, hatten keine Männer mehr; ich glaube fast, sie waren keine Weiber, keine Geschlechtswesen, schon mehr nornenhafte Schicksalhexen, die gewissermaßen nicht zu gebären aufhören, erst das Fleisch und Bein, dann sein Leben, sein Schicksal, sein geistiges Dasein. Denken Sie an das Land, wo die Frauen der Rasse den Gehalt beibringen, Amerika, – da heißt es: Purity über alles! Diese angelsächsischen und norddeutschen Mütter würden am liebsten Jungfernkneben zu Graubärten hinaufleiten. Sie sagen: „Aus dem rohen Sexualinstinkt als Wurzel entspringt der Drang zum Höchsten.“ Ich weiß nicht, ob das für den Laienverstand deutlich ausgedrückt ist. Ersichtlich ist mir, daß der Drang anspringt, wo der rohe S-Instinkt gegen ein Bewußtsein stößt und in Form von Unlust erwacht, das ihm feindlich ist. Er befriedigt nicht, macht sich unbequem, unleidlich. Er ist wie ein Saufkumpan, der einen immer wieder nötigt. Aber im Kater (Ihr „Schuldbewußtsein“) spürt man das Positive seines Negativen. Er⁵ ist ein Pol, der zum andern Pol stößt. Der echte Siegfried, wenn ich recht erinnere, ist kein Tugendbold, der Sohn im „T.Tg.“ sollte es auch nicht sein, ich hätte das kurz und bündig sagen sollen, aber ich wollte ihm in der Mutter alles geben, was abstößt und doch nicht losläßt; daß man aber mütterliche Liebe auch mit Sexualität verquicke, war nicht mein Wille. Ich gestehe, die Vorstellung hat etwas Grandioses, ich bin doch wohl kein Mucker, aber zum Morden könnte ich mich bequemen, nicht zum Inzest. Als Künstler sehe ich die Riesigkeit des Motivs ein, der Pferdemord ist dagegen jämmerlich, ist nur mechanisch, aber es liegt etwas anderes im Wege. Ich will es getrost so ausdrücken: Ich bin allewege zuviel Mystiker, ahnungsvolles Subjekt, der wahre, einzige Trieb über sich hinaus ist mir kein Gegenstoß, den der S-Instinkt hervorbringen kann, ich rechne meine Abstammung nicht von hinten, von rückwärts, sondern von vorn, von oben her. (Ich laufe bereits im Kreise, aber seien Sie gnädig!) Ich meine es z.B. bitter ernst, wenn ich meinen Freund, den Dichter [Däubler](#), für einen verirrtten Herrn aus einer höheren Existenzform, aus übermenschlichem Bereich, halte. Seit Jahren habe ich ein Drama liegen, das „Der arme Vetter“ betitelt ist, den Menschen als verarmtes und ins Elend geratenes Nebenglied aus besserem Hause ansieht (neheliche, bastardhafte Beschaffenheit). Selbiges Stück beginnt mit Selbstmordversuch aus obigem Grunde, spielt, nebenbei, in Wittenbergen an der Elbe. Es ist aber unleserliches Manuskript und wird es wohl bleiben. Hier hat aber wenigstens die Sexualität ihre, wenn auch nicht ausschlaggebende Rolle. Als „roher Instinkt“ anerkannt.

⁵ Der Sex.-Trieb!

Ich gebe zu, diese „höhere Abkunft“ ist eine langweilige Sache, wo sie kein Grundgefühl ist. Wieweit sie das bei mir ist, weiß ich nicht wirklich, aber fast alle meine Plastiken seit zehn Jahren, seit ich in Rußland war und den Jungen habe, schwafeln ihr Teil davon. Es liegt doch wohl ein gut Teil davon als wirkliche Empfindung in mir, man könnte aber boshaft sein und sagen, daß die Art Formgebung, wie sie mir gekommen ist, die Deutung an den Haaren herbeizieht.

Inwieweit ist der rohe S-Instinkt „Wurzel“, aus der der Drang zum Höchsten entspringt? Ich für mein Teil habe meine überwältigendsten Erlebnisse als Kind gehabt, wo ich noch von keiner Ahnung einer Sexualität behaftet war! Ich habe mir noch vor nicht langem einmal Rechenschaft darüber abgelegt, daß ich teils von Erschütterungen, teils von sanfteren Regungen heimgesucht wurde, die ich nicht anders ansehen kann als Berührung durch ein Lebensgeheimnis im Unbewußten, das seine Spuren in Form von (nicht Ekstase, nicht Beglückung, es läßt sich nicht bezeichnen) ins Bewußtsein warf. Die Gärung in den bewußten Jahren der Pubertät war ganz was anderes. Wenn jene Regungen einzig geblieben wären, könnte ich versucht sein, sie als den Augenblick einer geistigen Geburt zu bezeichnen. Es umschreibt es jedenfalls am besten. Wie gesagt, habe ich mir das ganz spontan einmal bei einer allgemeinen Abrechnung selbst eingestanden und festgestellt, daß es das Tiefste und Mächtigste war, was mir beschieden gewesen. Auf ihm beruht meine Menschlichkeit, das ist meine Wurzel, aus der bei mir milder Drang nach dem Höchsten entspringt.

Ich bin also viel bockbeiniger, als recht wäre. Ich sollte mich begnügen festzustellen, daß Ihre Annahmen in Bezug auf meine Absichten beim „Toten Tag“ viel weitergehen, als ich zugeben kann. Aber nein, da muß ich Ihnen eine Barlachsche Abstammungslehre vortragen! Ich mache mir übrigens kein System zurecht, bin aber glücklich genug, aus meinen Vorstellungen Formen sich lösen zu sehen, die für meine Begriffe plastisch und sinnlich wahr sind. Und habe dabei das Glück, daß es Leute gibt, denen diese sinnliche Wahrheit ins Auge fällt. Offen gestanden liegt mir am Erklären nichts – aber Irrtümer muß ich schon verhüten.

Viel später.

Bei dem Vornehmen, diesen „Aufsatz“ einmal daraufhin durchzulesen, ob er leidlich geraten ist, d. h. halbwegs klar als Auszug meiner Absichten – wird mir eine Art Kater fühlbar, ich mag es wirklich nicht tun. Ich habe den ganzen heutigen Tag, 28., mit meinem Jungen im Wald zugebracht, zum ersten Male dieses Jahr im Freien gespeist, Sonne geschluckt. Nach solchen Tagen bin ich abends gewöhnlich in einer etwas alttestamentlichen Verfassung, die sämtlichen Probleme können mir gestohlen werden. „Der Herr ist mein Hirte, mir wird nichts mangeln.“ Um aber dem „T.T.“ noch ein Wort zu gönnen, er hat ein paar Szenen, und solange *diese* Szenen mir nicht bedenklich werden, solange ist er für mich doch wohl noch lebendig.

Es sollte mir leid tun, wenn Sie mein Drama nach diesem Brief für ein Traktätchen erklärten! Aber dann schreiben Sie es mir wenigstens. In jedem Falle – wie das wohl bei Künstlern so geht, man hat sich über das Interesse gefreut, und *den* Spaß hat man gehabt. ...

(Ernst Barlach an Julius Cohen, 22.-28.4.1916, in: ders., Die Briefe 1888-1938 in zwei Bänden, Band I: Die Briefe 1888-1924. Herausgegeben von Friedrich Droß, München: Piper 1968, S. 480-484.)

... Nebenbei gesagt: wie der „Tote Tag“ geschäftlich ein Reifall für den Verlag war, so wird es der „Arme Vetter“ nicht weniger sein. Es handelt sich also bei Cassirer um ein Martyrium aus Überzeugung, und ich sollte ihm dafür dankbarer sein, als ich vielleicht bin. Immer angenommen, daß das Drama nicht höflich verschmäht wird. ...

(Ernst Barlach an Julius Cohen, 26.3.1917, in: ders., Die Briefe 1888-1938 in zwei Bänden, Band I: Die Briefe 1888-1924. Herausgegeben von Friedrich Droß, München: Piper 1968, S. 507.)

An Karl Barlach (1916 und 1917)

... Ich möchte Dir z.B. mein bewußtes Drama⁶ nicht schicken, weil ich fürchte, Du möchtest damit gar nichts anzufangen wissen. Wie ich es von dem „Toten Tag“ glaube (der, nebenbei gesagt, von Psycho-Analytikern Freudscher Richtung auf eine mir fast widrige Art zerfasert wird. Fünf Vorträge nacheinander darüber von [Jung](#) in Zürich)⁷.

(Ernst Barlach an Karl Barlach, 27.9.1916, in: ders., Die Briefe 1888-1938 in zwei Bänden, Band I: Die Briefe 1888-1924. Herausgegeben von Friedrich Droß, München: Piper 1968, S. 494.)

... Übrigens ist Sonntag im Cassirerschen Ausstellungsraum abends von mir die Rede gewesen. [Däubler](#)⁸ hat über meine Dramen geredet und [Friedrich Kayßler](#) aus dem „Toten Tag“ gelesen. Wie es ausgefallen? Ich weiß nicht. ...

(Ernst Barlach an Karl Barlach, 21.11.1917, in: ders., Die Briefe 1888-1938 in zwei Bänden, Band I: Die Briefe 1888-1924. Herausgegeben von Friedrich Droß, München: Piper 1968, S. 513 f.)

Vor zwei Wochen war in Berlin ein Abend im Cassirerschen Saal, wo Kayßler aus meinem Drama las und Däubler gesprochen hat. Es soll ganz nett verlaufen sein. ...

(Ernst Barlach an Karl Barlach, 15.12.1917, in: ders., Die Briefe 1888-1938 in zwei Bänden, Band I: Die Briefe 1888-1924. Herausgegeben von Friedrich Droß, München: Piper 1968, S. 517.)

⁶ „Der arme Vetter“.

⁷ Über diese angeblichen Vorträge hat sich weder im Archiv der Universität Zürich noch im C.G.-Jung-Institut noch auch in Jungs literarischem Nachlaß das mindeste ermitteln lassen. Ebenso wenig ist es gelungen, einen Anhalt dafür zu finden, woher E.B. die Nachricht über diese fünf Vorträge Jungs zugekommen sein mag. Die umfangreichen Erhebungen über diese Fragen zeitigten indessen doch ein Ergebnis, eine Erwähnung E.B.s durch Jung in dessen Auseinandersetzung mit [Sigmund Freud](#). In seinem Buch „Seelenprobleme der Gegenwart“ (Rascher, Zürich), schreibt Jung in dem Aufsatz „Der Gegensatz Freud-Jung“ (S. 74): „Ihr [der Freudschen Psychologie] fehlt jede Möglichkeit, der unerbittlichen Klammer des biologischen Geschehens zu entgehen. Verzweifelt muß man mit Paulus ausrufen: ‚Ich elender Mensch, wer erlöst mich vom Leibe dieses Todes?‘ Und unser geistiger Mensch tritt kopfschüttelnd hinzu und sagt mit Faust: ‚Du bist dir nur des einen Triebs bewusst!‘, nämlich des fleischlichen Bandes, das zurück zu Vater und Mutter leitet oder vorwärts zu den Kindern, die unserm Fleische entsprungen sind. Ein ‚Inzest‘ mit der Vergangenheit und ein ‚Inzest‘ mit der Zukunft, die Erbünde der Perpetuierung des ‚Familienromans‘. Nichts erlöst daraus als der Geist, jener andere Pol des Weltgeschehens, nicht die Kinder des Fleisches, sondern die ‚Kinder Gottes‘ erleben die Freiheit. In Ernst Barlachs ‚Totem Tag‘ sagt der Mutterdämon zum tragischen Abschluß des Familienromans: ‚Sonderbar ist nur, daß der Mensch nicht lernen will, daß sein Vater Gott ist.‘ Das ist es, was Freud nie lernen wollte und wogegen sich alle ähnlich Gesinnten wehren oder wozu sie wenigstens den Schlüssel nicht finden. Die Theologie kommt dem Suchenden nicht entgegen, denn sie fordert den Glauben, der aber ein echtes und rechtes Charisma ist, das niemand machen kann. Wir Modernen sind darauf angewiesen, den Geist wieder zu erleben, d.h. Urerfahrung zu machen. Dies ist die einzige Möglichkeit, den Zauberkreis des biologischen Geschehens zu durchbrechen ...“ (F.F.v.M.).

⁸ „Ernst Barlach kann nur als Dramatiker erfaßt werden, wenn man ebenso auf seine Bildwerke wie auf seine Dichtungen eingeht. ... Da er kein Rhapsode, kein Lyriker, sondern Dramatiker ist, schuf er sich Gruppen, die Beziehungen von Menschen zueinander, Verkörperungen eines Schicksals darstellen. ... Die griechische Tragödie war Sonnengeschehen. ... In der nordischen Nacht wird man *hören*. Im Dunkeln gewinnen die Stimmen, nicht an Stimmung, sondern an absolutem Wert. ... Gewiß, in Barlach ist noch viel Naturalismus vorhanden, aber trotzdem sind seine Figuren als Gesetzesvorschreiber für eignes Geschehen nur transzendent zu fassen. ... So eine Barlachsippe hockt dauernd in einem Nachtschoß ... Es gibt etwas Biblisches in Barlachs Wesen. Auch er spricht aus Bauern und Fischern. In seinen Dramen handeln jenseitige Gestalten, die durch verschiedene Menschen verteilt, diese auf unsichtbare Weise zur Liebe zwingen und zu Kampf anspornen, um selber offenbar zu werden. ... Barlachs Gestalten sagen immer etwas Deutsames; im Nebel fällt einem das Sprechen schwer, man stößt nur das Notwendigste hervor.“ *Theodor Däubler, Ernst Barlach als Dramatiker. Ansprache im Kunstsalon Cassirer 3. Dezember 1917, in: Elmar Jansen (Hg.), Ernst Barlach: Werk und Wirkung. Berichte, Gespräche und Erinnerungen, Berlin: Union 1972, S. 109-116.*

An Arthur Moeller van den Bruck (1917)

... Daß der „Tote Tag“, für mich eine schon fast abgetane und verklungene Sache, jetzt so nachträglich neue Freunde findet, ist mir sonderbar genug. Es geht mir ungefähr damit wie mit einer Zeichnung, deren Dasein durch mich mir entfallen war und die mir plötzlich in einer Ausstellung vor Augen stand, so daß ich zugleich als Fremdling und Erzeuger dazutreten mußte. Man sieht ein Stück Selbst, außer sich, als ein für sich Lebendiges und hat kaum mehr das Recht, es für sich selbst zu beanspruchen.

(Ernst Barlach an Arthur Moeller van den Bruck, Erster Weihnachtstag [1917], in: ders., Die Briefe 1888-1938 in zwei Bänden, Band I: Die Briefe 1888-1924. Herausgegeben von Friedrich Droß, München: Piper 1968, S. 519.)

An Karl Weimann (1919)

... Die Arbeitswut des Augenblicks muß vieles entschuldigen, und derjenige darf auf Verstehen bei andern bauen, die das Ergebnis der Arbeit anerkennen können.

Heute bekam ich die Nachricht, daß am 22. Nov. die Uraufführung meines „Toten Tags“ im [Leipziger Schauspielhaus](#) stattfinden soll. Es ist ein Werk, dessen Entstehen über zehn Jahre zurückliegt, und ob es auf der Bühne eine Form findet, die der Bühne gebührt, ist mir eine Frage, die ich nicht zu beantworten wage. Weder mit ja noch mit nein. Daß meine Überzeugtheit sich auf andre überträgt, ist eine Aufgabe, die der Darstellung obliegt, es fragt sich aber, ob sich, was mich bewegte, überhaupt übertragen läßt. Denn der Zuschauer, der Fremde, soll weit entgegenkommen, und wie viele Menschen mögen den Dingen da überhaupt ein Interesse entgegenbringen wollen!?

Ich schrieb oben: „anerkennen können“, das soll nicht heißen: „anzuerkennen vermögen“, so Größenwahnsinnig bin ich nicht. Ich meine, daß es nichts Absolutes gibt, keine durchaus „gute“ oder „schlechte“ Kunst. In der Wissenschaft mag das anders sein. Zur Kunst gehört ein Glaube, nämlich ein innerliches Ja- oder Neinsagen. Aber das sind ja alle Geschichten. Doch scheint es mir wichtig, daß man immer bedenkt, wie sehr das eingeborene, unbewußte Wissen immer alles entscheidet und daß Künstler vielleicht nur darum Künstler sind, weil ihnen der Zugang zum Unbewußten offener steht als anderen. Alles ist wahr, insofern seine Formel nur eine Deutung ist, gewissermaßen eine Übersetzung aus dem Wortlosen in die eigene Sprache. Wem nun diese Sprache nicht geläufig oder verständlich ist, hat Fug und Recht, nein zu sagen. Die höchste Moderne aber will gewissermaßen gar nicht übersetzen, sondern das Unsagbare selbst sprechen lassen, das Geheimnis selbst wird gepeitscht und soll sich nackt zeigen. ...

(Ernst Barlach an Karl Weimann, 5.10.1919, in: ders., Die Briefe 1888-1938 in zwei Bänden, Band I: Die Briefe 1888-1924. Herausgegeben von Friedrich Droß, München: Piper 1968, S. 555 f.)

... haben Sie herzlichen Dank für Ihre freundliche Aufforderung, der ich leider nicht nachkommen kann, da für mich eine Reise nach Leipzig nicht in Frage kommt. Ich bin soeben von einem notwendig gewordenen Aufenthalt in Berlin zurückgekehrt und bin sehr froh, dem Reisekummer vorläufig entronnen zu sein. Auch sonst stände die Fahrt zur Aufführung meines Dramas mit mir selbst im Widerspruch, ja, das Gefühl, dabei höchst überflüssig zu sein und aus einer Darstellung nur eine Vergrößerung und Entfremdung zu empfinden, ist das eigentlich Ausschlaggebende.

Das Schicksal meiner Arbeit liegt in fremden Händen, und ich müßte einem Versagen hilflos zuschauen. Das Schauspiel liegt in andern Händen, und es wäre höchstens unter dem Gesichtspunkt der Bühnenerfahrung, daß ich mir eine Pflicht daraus machen könnte, gegenwärtig zu sein. Nun – ich wußte schon längst, daß die Szenen im „Toten Tag“ mehr oder weniger Gespensterszenen sind, dass [sich] aber ein Dun-

kelbild für einen ganzen Abend zu eintönig anläßt. Das Auge will mehr beteiligt sein, als es hier möglich ist – es ist ein Experiment, das ganz auf Rechnung des für das Stück eingenommenen und von ihm ja auch überzeugten Spielleiters geschieht. Sie stellen einige Fragen, aber ich fürchte, ich muß die Antwort schuldig bleiben. Was die Grundlage, der Nährboden meines Arbeitens ist, darüber zerbreche ich mir nicht den Kopf, ja, ich scheue mich davor, überhaupt den Versuch zu machen, über etwas klarzuwerden, was sozusagen von selbst, ohne ein mir bewußtes Zutun ans Licht kommt. Höchstens möchte ich andeuten, daß ich mein Schaffen als zwingende, ja, zwangsmäßige Auswirkung eines andern Wesens ansehe, gewissermaßen mich als Medium betrachte, ohne aber damit etwas anderen als einen Vergleich aufstellen zu wollen. Absichten und Prinzipien sind völlig abwesend, ja, sobald sie sich ins Spiel mischen, versagt der Künstler. Was man über mich schreibt, sind Versuche, etwas heranzuzerren, was im Verborgenen bleiben will, aber ich empfinde dankbar, daß eine Einwirkung stattfand, und sehe diese Versuche als Echos an, die den Ruf nicht wiederholen, sondern übersetzen. ...

(Ernst Barlach an Karl Weimann, 4.11.1919, in: ders., Die Briefe 1888-1938 in zwei Bänden, Band I: Die Briefe 1888-1924. Herausgegeben von Friedrich Droß, München: Piper 1968, S. 556 f.)

... Um aber zur Sache selbst vorzudringen, so gestehe ich unumwunden, daß es mir vor allem um Gestaltung zu tun war, und grade das, was „man“ mir vorwirft, das bloße gedankliche Geschehenlassen, ist ganz gegen meine innerste Neigung. Aber nichts ohne ein Motiv, ein die Seele, die Schaffenslust anregendes, des Aufwands würdiges Hegen von Erwägungen, die im Augenblick ihres Auftauchens die „Wahrheit“ schlechthin bedeuten! So liegt wohl der „Tote Tag“ auf der Linie der Märker-schen Deutungen⁹, aber der Anstoß war eine so persönliche Situation, daß ich darüber hinweggehen muß. (Es handelte sich übrigens nicht um „meine Mutter“ und „mich“.)

Indessen ist es wohl ein Recht des Künstlers, mit der Gestaltung einer Sache, eines Komplexes von Empfindungen sich ihrer entledigt zu fühlen. Das Resultat ist da, und wofern er ein Künstler war, so muß es alles einschließen und hegen, ohne es zu sagen. Es muß zwischen den Zeilen stecken. Die Form, die nicht wirkt, enthält keinen wirklichen Wert, und seien die Absichten die tiefsten, die Gedanken und Antriebe die subtilsten. Denken kann jeder, was er mag, die Wichtigkeit für ihn selbst entspricht der Lebendigkeit ihres Andrangs, aber für andre kann ein Wert nur durch die Form übermittelt werden. Wer bei Steißbart, Besenbein, Alb keiner Regung bewußt ist, der muß das Werk und mit ihm den „Inhalt“ ablehnen. Wo das Wertvollste gesagt wird, ist es belanglos, wenn die Sprache nicht verstanden wird, nicht wahr?

Ich möchte sagen, was empfunden wird, ist gleichgültig, vorausgesetzt, daß etwas empfunden wird. Was nützt es mir zu sagen: ich habe sprechen wollen so und so, wenn dieses so und so oder etwas Ähnliches, selbst etwas anderes, – je nachdem der Aufnehmende befähigt oder veranlagt ist – nicht lebendig wird und Eindruck macht? Dann war ja das Werk überflüssig, und ich hätte besser getan, einen Aufsatz zu schreiben. Überhaupt: Die Klarheit der Künstler über sich selbst ist sehr gering. Man handelt im Affekt, man muß – und Vieldeutigkeit einer Sache ist kein Beweis gegen sie, ich möchte geradezu sagen: für sie. Ist die Existenz eines Werkes von irgendeinem Belang, so mag die Rede dunkel sein, wenn nur die Kunst wahr ist und das Werk als Gestalt klar. Was vor Augen steht, muß auch die Geringfügigkeit einer Köchinnenseele menschlich rühren können, wenn selbst das „Geistige“ im Verborgenen ihr siebenfach versiegelt bleibt.

⁹ Siehe Anmerkung 11!

Ich fürchte, lieber Herr Doktor, ich kann Sie wegen eines Vortrages, den Sie meinen Bestrebungen widmen möchten, nicht grade kräftig und hilfreich beschwören, ja, ich fordere Sie auf: Mißtrauen Sie dem, was ein Künstler über sich selbst sagt! Er macht meistens Unsinn, denn was gesagt werden kann von ihm, ist Werk geworden, er hat sich im Werk ausgegeben, er müßte sich denn wiederholen. Ich gestehe offen, daß mir vor der Frage: leben die Gestalten des „T.T.“, hat der Verlauf innere Folgerichtigkeit, ist geistiges Erleben Form geworden, greifbar im Gefüge von Schicksalen? – die andre nebensächlich erscheint: was soll durch dies alles versinnbildlicht werden?

Sehen Sie: kein Mensch kennt den andern, kann dem andern sich öffnen unmittelbar von Seele zu Seele, wer einen Mittler findet, ein gemeinsames, allen faßliches Element, der drängt sich dem andern auf und ein. Aus der Prägung eines Gedankens lebt im Mitfühlen und Miterleben etwas auf, das dann wohl nichts andres sein kann als der ursprüngliche Gedanke selbst, er muß nicht überliefert werden, kann es gar nicht, er kann aber durch den Samen der Prägung in Kunst, Musik usw. frisch erzeugt werden, wie ähnlich er dann dem Vatergedanken sieht, soll hier nicht untersucht werden, regelrechterweise hat er wohl durch die Miterzeugerschaft des empfangenden Geistes eine persönliche Note bekommen, und das ist dann, was ich Erleben nenne. Der Gedanke erlebt eine Auferstehung und ist keineswegs das alte Ding, denn mein Gedanke ist so, wie er ist, nur für mich ganz ausfüllend; das wichtige persönliche Erlebnis, von dem ich vorhin sprach, mag also für andre verlorengehen, ist es aber zeugungskräftig gewesen in Anregung zu einem Werk, so wird es im Werk seine Kraft nicht verlieren und dem Empfänger und Empfinder ein ihm ganz eigenes selbständiges Erleben schaffen.

Ich wurde unterbrochen und will diesen nicht grade abgerundeten Brief lieber unfertig absenden, ehe er ganz liegenbleibt. Ich wollte grade noch hinzufügen, daß ich Ihnen dankbar bin für den echten und lebendigen, *mir sehr wertvollen* Ausdruck, in den Sie Ihren Anteil an dem „T.T.“ formen. Habe ich Ihnen erzählt, daß ein Anhänger (Freudscher) psychoanalytischer Methoden fünf aufeinanderfolgende Vorträge in Zürich über den „T.T.“ gehalten¹⁰? Der „Tote Tag“ eine Bestätigung Freudscher Theorien! Meinen Einwand, daß ich an dergleichen nicht im entferntesten gedacht, nahm ein ärztlicher Freund nachsichtig auf und bedeutete mir, das sei nicht nötig, denn Urvahrheiten drücke grade der echte Künstler unbewußt aus. Erwarten Sie aber um Gottes willen nicht, daß ich selbst das Inwiefern begreife und berichte, ich habe übrigens nur ganz Allgemeines gehört und im besonderen von dem *Inhalt* der Vorträge nichts erfahren. Wünsche es auch nicht. Einen kleinen Triumph empfinde ich, darf ich so aufrichtig sein? – darüber, daß sich über mein Werk mancher etwas denkt, und sehe darin eine Bestätigung der Echtheit meiner Urvorstellung. ...

(Ernst Barlach an Karl Weimann, 18./19.12.1919, in: ders., *Die Briefe 1888-1938 in zwei Bänden, Band I: Die Briefe 1888-1924*. Herausgegeben von Friedrich Droß, München: Piper 1968, S. 561 ff.)

¹⁰ Siehe Anmerkung 7!

An Friedrich Märker (1919)

... Ihr Manuskript für die Blätter des [Leipziger Schauspielhauses](#)¹¹ enthält alles, was gesagt werden kann, ich könnte kaum hier und da etwas zufügen, ja, ich wäre nicht einmal imstande, jetzt noch zu erklären, was mir bei der Gestaltung des „Toten Tages“ maßgeblich gewesen ist, so sehr habe ich über dem Trieb zur Gestaltung das Bewußtsein abstrakter Dinge fahren lassen. Einmal von diesen Vorstellungen und Gedanken durchdrungen, baute ich die Welt im Drama aus plastischen Szenen zusammen, wenn dieser Ausdruck hier gelten kann. Was dabei etwa unklar und rätselhaft blieb, müßte das etwa in der Art sein wie bei einem Erzähler, der über gewisse Dinge nicht genau informiert wurde, im Augenblick des Schreibens sah ich nur Geschehnisse.

Besenbein ist eine dunkle Existenz, eingereiht in eine Ordnung von Zwischenzuständen, ungeistig-elementar, zusammenhängend und spukhaft verwandt mit dem Graune und den Regungen anfänglichster Empfindungen, unbewußt, lautlos, dienend, fürchtend. Innerhalb des Hauses soll er zeigen, wie die anscheinende Verfassung von äußerlicher Sicherheit unwittert ist von Verborgenen, in sich Unsicherheit und fremde Wesentlichkeiten birgt.

Der Ruf des drohenden Alben: „Wenn auch jetzt deine Hand abläßt, tue ich dir das Fürchterlichste an ...“ soll lediglich den Sohn zum Äußersten spornen.

Das Regieproblem ist meisterhaft durchdacht, ich wüßte nur meine herzlichste Zustimmung zu geben. Wobei allerdings fraglich ist, ob ich mir als bedenklich Theaterunkundigem von Ihren Absichten ein richtiges Bild mache. Ich werde immer der Ansicht sein, daß ein dem Theater übergebenes Stück von der Bühne ein selbständiges Leben erhält, in dessen Organismus man nicht ohne Schaden eingreifen kann, selbst wenn, was hier ganz und gar nicht der Fall ist, den Absichten des Dichters nicht ihr ganzes Recht zukommt. – Meine Lithographien werde ich den Verlag [Cassirer](#) bitten, Ihnen zugehen zu lassen.

Einen Beitrag für die Blätter d. L. Sch. habe ich leider nicht, äußere Umstände hinderten mich an jeder Arbeit. Wir leben hier auf dem Lande, in der Kleinstadt, in furchtbarer Einengung – und ich bin, wenn es heißt, etwas zu wollen, so bejammernswert unproduktiv, daß ich über ein paar harmlosen Worten tagelang vergeblich brüten muß. Ich bitte Sie, diese meine Unbeweglichkeit zu berücksichtigen und die Unterlassung zu entschuldigen ...

(Ernst Barlach an Friedrich Märker, 10.11.1919, in: ders., Die Briefe 1888-1938 in zwei Bänden, Band I: Die Briefe 1888-1924. Herausgegeben von Friedrich Droß, München: Piper 1968, S. 557 f.)

¹¹ Dieser Brief antwortet auf eine ausführliche Deutung des „Toten Tages“, die der Dramaturg und Regisseur des Leipziger Schauspielhauses, Friedrich Märker, in Vorbereitung der Uraufführung (20.11. 1919) an E.B. geschickt hatte. Ihr Schluß lautete: „Barlach ist im ‚Toten Tag‘ von vorneherein ganz eins mit dem abstrakten Gedanken und sucht ihm eine natürliche, durch das sinnliche Ohr und das Auge aufnehmbare Verkörperung zu verschaffen. Die Regie würde gegen diese Grundhaltung des Dichters handeln, wollte sie das im ‚Toten Tag‘ liegende mystische Element aus seinem sorgfältig zur Plastik aufgebauten Körper lösen. Sie muß vielmehr – wie sie immer verständnisvolle Ergänzung zu sein hat – dort, wo das Geistige in abstrakter Nacktheit bleibt, zu verlebendigen suchen. Selbst der Steißbart, Besenbein und Alb dürfen nichts von romantischen Spukgestalten an sich haben, denn sie sind vom Dichter – mit der neuen Naivität, die das völlig geklärte Bewußtsein gibt – zu plastischen Körperwesen gestaltet. Wie die mythologischen Faune und Sartyrn sind sie von der schöpferischen Kraft menschlicher Phantasie zu einer irdischen Körperlichkeit von so überzeugender Deutlichkeit geweckt, daß sich von ihnen Geschichten erzählen und sich mit ihnen Reden führen lassen, als seien sie nur anders benannte Menschen. Andererseits jedoch darf die Regie sich nicht allzu sehr der natürlichen, körperhaften Gestaltung nähern; sie muß – in zweifachem Verständnis – eine sichtbare plastische Leiblichkeit aufbauen, die jedoch überall ahnen läßt, daß alle dem körperlichen Auge sichtbaren Vorgänge lediglich Spiel, – daß sie die Diener einer größeren, nur dem Geiste erschaubaren Handlung sind.“

An Friedrich Düsel (1919)

... ich habe von einem Leipziger Herrn, den ich hier in [Güstrow](#) im Sommer kennengelernt, einen Bericht über die Aufführung sowie die Besprechungen in den Blättern bekommen. Es wäre also kaum zu rechtfertigen, wenn ich Mietings¹² Sammlung darüber erbitten wollte. Doch sei sie bestens bedankt für ihre freundliche Teilnahme an dem Geschick meines Geschöpfs! Was da in meiner Vorstellung Gestalt bekommen, hat es offenbar auf der Bühne nicht gehabt, ich fürchte, daß ich mir das mit der „Gestaltung“ doch nur einbilde und daß die Geheimniskrämerei, an sich untauglich und überflüssig, schließlich das Wesen des Werks ausmacht. Nach meiner Meinung sollte das geschehen, einerlei, was damit angedeutet oder damit gemunkelt wird, menschlich interessieren soweit, daß es allein zur Frage nach gut oder übel gemacht wird. Ich erzählte Dir wohl schon von der merkwürdigen Aufnahme, die das Buch bei einigen Vertretern psychoanalytischer Forschung gefunden, eine Beachtung, von der ich nur wenig verstehe. Das ist vielleicht ein Beispiel oder Beweis, daß das Buch halt nur ein Buch ist. ...

(Ernst Barlach an Friedrich Düsel, 2.12.1919, in: ders., Die Briefe 1888-1938 in zwei Bänden, Band I: Die Briefe 1888-1924. Herausgegeben von Friedrich Droß, München: Piper 1968, S. 561.)

An Reinhard Piper (1921 und 1922)

... Meinen „Toten Tag“ hat [Kayßler](#) nach vielen Vorversuchen abgesetzt, er wird also nicht gespielt. An sich ist es mir gleichgültig, aber nach dem Lärm über die „Sedemunds“ kränkt es mich ein wenig. Man könnte mir „keinen vollen Erfolg verbürgen“. Das kann man nie. Ich fürchtete aber doch schon eine Stilisierung auf die Bedeutsamkeit und eine Sterilisierung, wie sie die „Sedemunds“ umgebracht hat. Schließlich ist es besser, daß es gar nicht gespielt wird, als so.

(Ernst Barlach an Reinhard Piper, 21.12.1921, in: ders., Die Briefe 1888-1938 in zwei Bänden, Band I: Die Briefe 1888-1924. Herausgegeben von Friedrich Droß, München: Piper 1968, S. 654 f.)

... ich finde aber doch, daß ich nun genug Nachtstücke gemacht habe. Der „Tote Tag“, „Arme Vetter“, das Hauptsächlichste von den „Sedemunds“ (die ja nicht illustriert sind) und dem „Findling“. Nacht nötigt zu Schwärze und Lichtwirkung, und dabei strebe ich zur Kontur- und kargen Linearzeichnung. Ich muß dem Maler ins Handwerk pfuschen und geize absolut nicht nach malerischem Ruhm. ...

(Ernst Barlach an Reinhard Piper, 27.12.1922, in: ders., Die Briefe 1888-1938 in zwei Bänden, Band I: Die Briefe 1888-1924. Herausgegeben von Friedrich Droß, München: Piper 1968, S. 691.)

An Karl Barlach (1922)

... Kaum bin ich von Berlin zurück und muß doch bald wieder hin, man will den „Toten Tag“ ganz in meinem Sinne spielen¹³, und diesmal, hoffe ich, wird etwas Ganzes aus der Vorstellung. Er wird diesen Winter auch in München gegeben, für die anderen Stücke besteht ebenfalls noch Aussicht auf Weiter- oder Aufleben, ich bin erstaunt über viel Anteil und Zuversicht deswegen, wo ich selbst kaum noch etwas nach dem Ausfall der „Sedemunds“ hoffen mochte. Es stellt sich heraus, daß das Stück im vorletzten Winter doch mehr Eindruck hinterlassen hat, als anzunehmen war. ...

(Ernst Barlach an Karl Barlach, 31.7.1922, in: ders., Die Briefe 1888-1938 in zwei Bänden, Band I: Die Briefe 1888-1924. Herausgegeben von Friedrich Droß, München: Piper 1968, S. 679.)

¹² Düsels Frau und die am 4.10.1899 geborene Tochter trugen den Vornamen Marie, Koseform „Mieting“.

¹³ Die nächsten Inszenierungen des „Toten Tags“ brachten das [Neue Volkstheater](#), Berlin, am 24.5.1923 und die [Kammerspiele](#), München, am 5.2.1924.

... Vielleicht muß ich diese Woche noch nach Berlin; dieses Jahr sollen da der „Tote Tag“ ([Neue Volksbühne](#)) und der „Arme Vetter“ ([Staatstheater](#)) gegeben werden. Nach dem Reifall im vorigen Jahr ist die Stimmung unter Nachwirkung des Eindrucks der „Sedemunds“ nicht wenig umgeschlagen. Ich habe aber das Theater satt und gehe nur hin, weil Frau [Durieux](#) persönlich beteiligt ist¹⁴. Ihr mag ich das Verlangen, die Proben zu sehen, nicht abschlagen. Mein neues Stück¹⁵ erscheint mit Holzschnitten, ist aber für Bühnen nicht geeignet, wenigstens nicht für die jetzige Bühne. In Hannover wollte die [Kestner-Gesellschaft](#) eine Uraufführung wagen, ich habe aber abgelehnt. ...

(Ernst Barlach an Karl Barlach, 17.12.1922, in: ders., Die Briefe 1888-1938 in zwei Bänden, Band I: Die Briefe 1888-1924. Herausgegeben von Friedrich Droß, München: Piper 1968, S. 688.)

An Johannes Friedrich Boysen (1923)

... Von den Aufführungen meiner Dramen höre ich wieder nichts, fürchte eingetretene Mißlichkeiten, oder besser – hoffe sie halb und halb. Wenn Sie etwas sehen wollen, Fräulein Lisa, so sehen Sie den „Armen Vetter“, da geht's kraus her, und das Stück gehört auf die Bühne, der „Tote Tag“ – weniger. ...

(Ernst Barlach an Johannes Friedrich Boysen, 6.1.1923, in: ders., Die Briefe 1888-1938 in zwei Bänden, Band I: Die Briefe 1888-1924. Herausgegeben von Friedrich Droß, München: Piper 1968, S. 693.)

An Oscar Anwand (1923)

... ich danke Ihnen bestens für die heutige Benachrichtigung und lasse mich aus Ihren Darlegungen gerne überzeugen, daß mein Stück in Ihren und den Händen Ihrer Mitarbeiter wohl aufgehoben ist.

Mit Herrn Dr. Leghausen habe ich s. Z. über die Notwendigkeit von Streichungen gesprochen, die er nach dem Prinzip vorgenommen, das Stück anfänglich breit und ausführlich aufzubauen, um die Situation und Beginn der Abwicklung möglichst augenscheinlich und einprägsam werden zu lassen. Später sollte dann das Ganze in stärkerem Tempo und zuletzt mit Hilfe von Kürzungen rapid und wuchtig verlaufen. Ich habe dieses für vernünftig gehalten und demnach die zahlreichen Striche, besonders im letzten Akt, nicht beanstandet, da ich überzeugt bin, daß manches Wort fehlen darf, ohne daß darum eine Verarmung stattfindet. Jetzt würde ich – vielleicht – geneigt sein, um dieses oder jenes vorstellig zu werden, indem mir von hier aus, in absoluter Theaterfremdheit, die Tatsache ein bißchen aus den Augen gerückt ist, daß Theater Umschaffung, Frischgestaltung und Übersetzung in Form, kurz, Erfüllung des Wortinhalts bedeutet und daß es darum nicht auf den Buchstaben ankommen kann.

Ihre Bemerkungen über die unumgänglichen Zwecke bei den Strichen des Herrn Günther müssen mir das Vertrauen geben, sie werden dem Stück die praktische Abrundung und Übersichtlichkeit schaffen, die gewiß und vor allen anderen Rücksichten erforderlich ist. Da ich bei Abfassung des Stückes vor 15 Jahren kaum an Bühne gedacht habe, so wird sich die Bühne für solche Unbedachtsamkeit nicht unempfindlich zeigen dürfen.

Ausdrücklich einverstanden erkläre ich mich mit der Einbeziehung des dritten in den zweiten Akt. Das ist notwendig und gibt eine schöne Steigerung. Ich habe diesen episodenhaften „Dritten Akt“ als Unding im Bühnensinne immer mit Mißtrauen angesehen, jedoch bitte ich Sie, die fünf Akte bei der Ankündigung bestehen zu lassen

¹⁴ Tilla Durieux probte die Rolle der Yanetta in dem Stück „Die rote Robe“ des französischen Dramatikers Eugène Brieux (1858-1923).

¹⁵ „Der Findling“.

und darin die Fußnote anzubringen, daß zwischen dem zweiten und dritten Akt der Vorhang nicht niedergeht. ...

(Ernst Barlach an Oscar Anwand, 14.5.1923, in: ders., Die Briefe 1888-1938 in zwei Bänden, Band I: Die Briefe 1888-1924. Herausgegeben von Friedrich Droß, München: Piper 1968, S. 701.)

An Karl Barlach (1923)

... Daß in der vergangenen Woche die beiden Dramen „Armer Vetter“ und „Toter Tag“ in Berlin zuerst¹⁶ gespielt sind, wirst Du vielleicht irgendwoher erfahren haben. Nach Zeugnissen verlässlicher Leute waren beide Abende von starker Wirkung, wenn auch die Presse natürlich völlig zwiespältig ist¹⁷. Ein großer Fortschritt zu meinen Gunsten ist jedenfalls gemacht; vor zwei Jahren gab es eine fast einhellige Ablehnung und teilweise Verhöhnung der „Sedemunds“. In der Hauptsache – muß ich glauben – ist beide Male der richtige Ton gefunden, und ich kann zum Theater wieder mehr Vertrauen fassen. Schließlich kommt ja aber alles auf mich an, daß ich aus dem Sturm und Drang heraus die Selbstverständlichkeit erreichte, die mir an Plastiken doch wohl bald mehr bald weniger gelingt. ...

(Ernst Barlach an Karl Barlach, 27.5.1923, in: ders., Die Briefe 1888-1938 in zwei Bänden, Band I: Die Briefe 1888-1924. Herausgegeben von Friedrich Droß, München: Piper 1968, S. 702 f.)

An Reinhard Piper (1923)

... In Berlin sind kürzlich zwei Aufführungen von meinen Stücken gewesen, Staatstheater „armer Vetter“ und Neues Volkstheater „Toter Tag“. Beide Male mit leidlichem Erfolg und immerhin gegen den Versuch vor zwei Jahren bemerkenswert guter Presse. So ist, was ja am Ende menschlich verstehbar ist, mein Vertrauen zum Theater wieder etwas gewachsen, wo es nur noch als kümmerliches Pflänzchen knapp existiert hatte. ...

(Ernst Barlach an Reinhard Piper, 4.6.1923, in: ders., Die Briefe 1888-1938 in zwei Bänden, Band I: Die Briefe 1888-1924. Herausgegeben von Friedrich Droß, München: Piper 1968, S. 704.)

An Robert Zündorf (1924)

... ich danke Ihnen herzlich für beides, Brief und Aufsatz¹⁸; was Sie mir zu sagen wünschen, habe ich als warmherzigen Zuspruch empfunden, was Sie über mich und meine Arbeit, mehr noch: über den Prozeß zwischen dem Publikum und mir gesagt haben, darf ich hinnehmen in der tröstlichen Überzeugung, daß alles einmal, so oder so, ins rechte Gleichgewicht kommen muß. Denke ich doch immer, das nur derjenige, der etwas Habenswertes zu geben hat, Hände findet, die nehmen wollen. So ist

¹⁶ „Zuerst“ eindeutig in H. Beide Dramen waren jedoch bereits 1919 uraufgeführt worden, „Der arme Vetter“ am 20. März in den Hamburger Kammerspielen und „Der tote Tag“ am 22. November im Schauspielhaus Leipzig. Jetzt hatten beide Dramen fast am selben Tage ihre Berliner Premieren: „Der arme Vetter“ am 23.5.1923 im Staatstheater, „Der tote Tag“ am 24.5. im Neuen Volkstheater.

¹⁷ [Paul Fechter](#), damals noch nicht persönlich mit E.B. bekannt, besprach beide Abende in der „Deutschen Allgemeinen Zeitung“, sich kongenial in die Welt des Dichters einfühlend, aber auch ihre Bühnenschwächen nicht verschweigend. Während der Aufführung des „Toten Tags“ schrieb er im Dunkel des Zuschauerraums eine Art Protokoll über [Agnes Straub](#), deren Darstellung der Mutter in allen Einzelheiten wiedergebend (Abschrift dieses theatergeschichtlichen Dokumentes im Archiv des E.B.H.es Hamburg). Übrigens stürzte Frau Straub im letzten Akt, konnte ihre Rolle nur mit großer Anstrengung zu Ende führen, und zunächst mußten Wiederholungen des Stückes abgesagt werden.

¹⁸ Zündorf hatte eine Kritik zur Aachener Aufführung des „Toten Tags“ veröffentlicht. Diesen „Aufsatz“ hatte er E.B. geschickt. – Die ablehnende Haltung der Aachener Theaterbesucher ließ ihm keine Ruhe. Er verfaßte einen zweiten Artikel „Der tote Tag. Gedanken zur Aufführung des Barlachschen Dramas“, der in der „Westfälischen Schulzeitung“ erschien. Er rechnete darin mit der Verständnislosigkeit des Publikums ab, das nur sein „erbärmliches Behagen“ suche, aber „das Drama Barlachs ist voll inbrünstigen deutschen Gottsuchens, voll gotischer Sehnsucht nach oben.“ – Ablichtungen im Archiv des E.B.H.es.

es mir jahraus-jahrein mit der Plastik gegangen, daß ich mich als eine überflüssige Kraft ansehen musste, als Darbringer von Leistungen, um die es niemandem zu tun war. Ich musste einsehen lernen, daß das beste Wollen kein Anrecht auf Erfolg begründet. Ich mußte glauben lernen, daß irgendwie einmal Wert oder Unwert sich herausstellt dadurch, daß entweder der Hunger erwachte oder die Aufnahmeorgane der Welt für diese meine Art Leistung nicht angesprochen wurden. Als ich anfing, Dramen zu schreiben, geschah es rein triebmäßig ohne Hinblick auf Theater, und ich kann beteuern, daß keins meiner Stücke durch mein Zutun oder wie auch geartete Initiative meinerseits auf die Bühne gelangt ist. Einzig und allein Bühnenleiter haben aus dem Vertrauen zu meiner Arbeit Mut und Lust zu Aufführungen gewonnen. Ich habe erlebt, daß die „Sedemunds“ in Berlin einmütig durch die Presse abgelehnt wurden, erlebt, daß man mir versicherte, der Eindruck des Stückes sei dennoch nachhaltig gewesen. Der „Arme Vetter“ hatte Erfolg, und der Leiter des Staatstheaters plant die Darstellung des „Findlings“. Bei alledem weiß ich nicht, inwiefern ich oder wieso nicht ich Dramatiker bin, ich muß produzieren, es mag Erfolg geben oder nicht. Es bleibt also nichts übrig, als eine gewisse Gleichmütigkeit gegenüber dem Gelingen oder Versagen zu konstatieren. Ich wußte von dem Verlauf der Aachener Darstellung nichts, durch Sie bekam ich heute eine Nachricht, kann mir indes offengestanden keine Vorstellung von dem letzten Anlaß machen, der den Ausbruch des Unwillens herbeiführte. Glaube ich doch, gewissermaßen ein frommes und erbauliches Stück gemacht zu haben, gläubig und gutartig, ein bißchen Märchenspuk durfte ich schon wagen – ich hätte höchstens gefürchtet, daß man gähnen und das Ding nicht ernsthaft nehmen würde und daß man, vor allem, nicht die eigene Sache in der Sache des Gott-Menschensohnes sehen würde. Es ist nicht jedermanns Sache, es sich dämmern zulassen, daß er und ich und jener dritte da keine getrennten drei sind, sondern daß die zwei am Geschick des einen beteiligt sind. Publikum hin, Publikum her, ich bin zufrieden, daß ich Freunde meines Wollens weiß, daß es Menschen gibt, deren Sprache ich spreche, die für sich von mir fordern und hoffen, was ich für ein Empfinden, wie Sie es zeigen, hergeben kann. ...

(Ernst Barlach an Robert Zündorf, 21.5.1924, in: ders., Die Briefe 1888-1938 in zwei Bänden, Band I: Die Briefe 1888-1924. Herausgegeben von Friedrich Droß, München: Piper 1968, S. 717 f.)

An Hans Barlach (1924)

... In Aachen hat es bei Aufführung des „Toten Tags“ einen richtigen Theaterskandal¹⁹ gegeben. Ein Jemand schickte mir einen Artikel, den er in einer linksstehenden

¹⁹ Das Stadttheater Aachen hatte am 12.4.1924 den „Toten Tag“ in der Inszenierung Heinz Dietrich Kenters herausgebracht. Die Presse bemühte sich um Verständnis des Stückes, doch in den Folgevorstellungen (es gab fünf Aufführungen) wurde wohl etwas lebhafter protestiert, wenn auch H. D. Kenter als übertrieben ansieht, daß E.B. von einem „Theaterskandal“ spricht. Heinz Dietrich Kenter schreibt darüber 1978: „Ich habe in meiner Regielaufbahn drei Dramen [Barlachs](#) inszeniert: ‚Der tote Tag‘ am 12.4.24 in Aachen, ‚Der blaue Boll‘ am 9.12.53 in Essen, ‚Der Graf von Ratzeburg‘ am 8.11.55, auch in Essen. Das Unternehmen 1924 in Aachen war so gewagt (Aachen stand mitten in den bürgerkriegsähnlichen Kämpfen um die [Rheinische Republik](#)), daß mit dem Intendanten [Francesco Sioli](#) auch der „Verein zur Förderung der Bühnenkunst“ die Verantwortung für die Aufführung mit übernahm, daß ferner die Inszenierung nicht an einem der üblichen Theaterabende, sondern als [Mati-nee](#) an einem Sonntag herauskam. Doch konnte nicht verhindert werden, daß, als zum Schluß starker Beifall einsetzte, Gegner des Themas des Stückes heftig zu unmißverständlichen und lautstarken Protesten ausholten. Die späteren Abendvorstellungen brachten keine Tumulte mehr. Übrigens spielte den Sohn [Willy Birgel](#), der damals noch unbekannt war. Als ich mich 30 Jahre später erneut mit Barlach auseinandersetzte und – in Essen – sein dramatisches Werk neben dem dramatischen Werk [Franz Grillparzers](#) als Zyklus erarbeiten wollte, mußte ich den Plan aufgeben, als ich nach Stuttgart berufen wurde. Von den Erfahrungen in Essen auf das Jahr 1924 zurückblickend, erkannte ich, daß ich damals Barlach zu lautstark bizarr, nicht frei von expressionistischen Darstellungsmitteln, inszeniert hatte. Doch die geistige Idee Barlachs scharf in Wort, Geste, in verdeutlichende szenische Situa-

Zeitung hatte unterbringen können, kein Rechtsblatt hatte es über sich gebracht, einer Äußerung für den „T.T.“ Platz zu geben. Solche Sachen gelten rechts als kommunistisch. Wie mögen diese Köpfe beschaffen sein! ...

(Ernst Barlach an Hans Barlach, 25.5.1924, in: ders., Die Briefe 1888-1938 in zwei Bänden, Band I: Die Briefe 1888-1924. Herausgegeben von Friedrich Droß, München: Piper 1968, S. 720.)

An Edzard Schaper (1926)

... Ich will versuchen, etwas wie einen Lebensabriß hinzuzufügen. Ich bin 56 Jahre alt, 1870 an der Niederelbe geboren, in [Wedel](#) in Holstein, lebte eine kleinbürgerliche Jugend, war oft mit dem Vater im Doktorwagen über Land in Bauernhäusern und -gütern. Hingegeben an das Leben von Regen und Wind fühlte mein Sein im Sein von Wolken und Wäldern und Wassern, immer mit Schreiben nicht weniger als mit künstlerischen Versuchen beschäftigt, wurde zünftiger [Bildhauer](#) ohne jede Orientierung durch geeignete Leitung und immer gedrängt, mich in Versen und Prosa höchst überschwänglich auszusprechen. Ein Zufall brachte meinen „Toten Tag“ ans Licht, indem ich aufgefordert wurde, für die Panpresse ein lithographisches Werk zu geben. So kam das Buch mit meinen Zeichnungen heraus.

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

Ernst Barlach an [Edzard Schaper](#), 10. Mai 1926; in: ders., Die Briefe 1888-1938 in zwei Bänden, Band II: Die Briefe 1925-1938, herausgegeben von Friedrich Droß, München: Piper 1969, S. 63-64.

An Adolf Scheer (1927)

... Entschuldigen Sie, wenn ich über den „Toten Tag“ nichts zur Erläuterung hinzufüge – ich habe wirklich alles gesagt, was dazu zu sagen ist, und wende mich ausschließlich an Menschen, die von innen verstehen und zwischen den Zeilen lesen, ich gebe Ihnen den dringenden Rat, keine Zeile über ein Werk zu schreiben, das Ihnen nicht als selbstverständlich in Klarheit vor Augen steht. Ist Ihnen meine Form und Sprache nicht an sich durchsichtig und verständlich, so hilft kein Fingerweisen, das ist, verstehen Sie recht, verehrter Herr, kein Vorwurf für Sie, wie es keiner für mich sein kann. Jeder redet seine Mundart, und der Künstler, der für alle schreibt, bildet sich Unmögliches ein. Ich gebe natürlich zu, daß eine absolute Allgemeingültigkeit das Attribut des größeren Künstlers sein kann, aber (mit [Goethe](#):) ein kleiner Mann ist auch ein Mann²⁰. ...

(Ernst Barlach an Adolf Scheer, 27.7.1927, in: ders., Die Briefe 1888-1938 in zwei Bänden, Band II: Die Briefe 1925-1938. Herausgegeben von Friedrich Droß, München: Piper 1969, S. 98.)

An Wilhelm Wadler (1930)

... Hier erinnere ich mich, daß [Jung](#) in Zürich *fünf* Abende²¹ über den „Toten Tag“ gesprochen, um einen Zusammenhang mit einer Theorie herzustellen, von dem meine Seele nichts ahnte. So kann es kommen, ist aber natürlich kein Unglück. ...

tionen umzusetzen, diesen Weg hatte ich schon 1924 instinktiv so richtig beschritten, daß ich 1954 hieran, bewußter, anknüpfen konnte.“ *Abgedruckt in: Hans Harmsen (Hg.), Ernst Barlach Gesellschaft e.V. Den Mitgliedern und Freunden zur Jahreswende 1978/1979, S. 53-54.*

²⁰ Im „Prolog zum neueröffneten moralisch-politischen Zwischenspiel“ (1774).

²¹ Siehe Anmerkung 5.

(Ernst Barlach an Wilhelm Wadler, 11.2.1930, in: ders., Die Briefe 1888-1938 in zwei Bänden, Band II: Die Briefe 1925-1938. Herausgegeben von Friedrich Droß, München: Piper 1969, S. 798 f.)

An Wilfried Hennig²² (1933)

... ich kann Ihnen leider wenig helfen, doch danke ich Ihnen und Ihren Freunden für das Interesse an dem Stück, das nun schon so lange als wenig bühnenwirksam gilt, für das sich aber immer wieder, zu meiner eigenen Überraschung, gestaltende Kräfte finden. –

Ich habe bei keinem meiner Stücke mitgearbeitet, und wo ich befragt wurde, wo es zu Verständigungen über deren Wesentliches kam, habe ich erkennen müssen, daß meine Vorstellungen mit denen von Bühnenleitern unvereinbar waren. Meistens habe ich erfahren, daß man ein feierlich-langweiliges Getue zuwege brachte – und beim „Toten Tag“ ist dieses wohl die größte Gefahr, und nichts ist tödlicher für ein Stück als Langeweile. Wie ist dem abzuhelpen – ich weiß es nicht. –

Der „Tote Tag“ ist aus inneren Erlebnissen gestaltet, die einem Publikum bitter wenig zu schaffen machen. Dennoch habe ich immer geglaubt, da die Vorgänge bildhaft sind, es müßte, bei der Gestaltung auf der Bühne, Mittel geben, die das Ganze zu körperlicher Wirksamkeit fördern könnten, also daß nicht nur mit den Mitteln der Sprache das Gut, wenn ich es so nennen darf, aufgezeigt wird, nicht allein wohlverständliche einleuchtende Dinge gesagt werden, sondern nicht weniger gezeigt. Ja, mein verehrter Herr, das ist leicht gesagt. Da sind, nehme man einmal an, lauter aufnahmefähige Mitmenschen, die gekommen sind, sich des „Toten Tags“ teilhaftig machen zu lassen. Von diesen allen haben vielleicht die meisten bessere Schauorgane als Ohren, was vielleicht wahrscheinlich. Was will man denen durchs Auge vermitteln? Vielleicht doch so viel, daß eine Ahnung des Geschehenen lebendig geworden ist und nicht leicht wieder verwischt werden kann. Das ist schon viel, sollte ich meinen. Ein, wenn nicht ausreichender, aber aufregender, lieber anregender Hinweis auf das Verhaftetsein in der menschlichen Enge, eine glaubhafte Bestätigung, daß vorhanden ist, was höheren Wertes ist, daß auch Erliegen kein Versagen wäre, daß das Größere ein Begriff sei, dessen Besitz und Erfassung erlösend ist, dieses in der Darstellung lebendig zu machen, möchte vielleicht gelingen können. –

Ich gestehe, daß mir wohl der dramatische Dialog bei der Arbeit zu sehr genügt hat, daß ich die Handlung vernachlässigt, entschuldbar für jemand, der nicht im entferntesten an Bühne und Schaustellung dachte. Dennoch war ich, als ich schrieb, mehr Plastiker, Zeichner als Schriftsteller, und so ist alles doch wohl größtenteils mehr Vision als Beweisführung, kommt mehr aus der Vorstellung, aus der Situationsfreudigkeit, als man beim Lesen denken möchte. Ich erinnere mich noch, daß ich, verwickelt in gewisse Lebenskonflikte, diese ein für alle Mal vorausgesetzt, Beginn und Fortgang des Ganzen aus dem Gegeneinander von Räumlichkeitserlebnissen mehr geschehen ließ als plante. Unterwelt, Oberwelt und Überwelt, Dunkelheit der Engbegrenztheit und die darüber gebreitete Unendlichkeit der Lichtfernen sollten spürbar

²² Vorabdruck in „Scripta Manent. Mitteilungsblatt der Schweizerischen Autographen-Sammler-Gesellschaft“, Bâle, Mai 1957, 1. Jahrgang, Heft 2, S. 7 f. Hierzu schrieb Prof. Dr. [Walter Muschg](#), Basel: „Im Winter auf 1933 las ich in Zürich mit einer Gruppe Studenten in privatem Kreis Barlachs erstes Drama „Der tote Tag“, das die Teilnehmer so tief beeindruckte, daß sie eine Aufführung erwogen. Da dies ein schwieriges Unterfangen war, schrieb einer der Studenten ohne mein Wissen und ohne Ahnung von Barlachs sehr kritischer Einstellung zur üblichen Darbietung seiner Dramen an ihn und bat ihn um einige Fingerzeige. Es ist für Barlach bezeichnend, daß er dem ihm unbekanntem jungen Menschen eine ausführliche Antwort gönnte. [...] Die Aufführung kam nicht zustande, aber die Freude über den Erfolg der Anfrage war groß, und der Empfänger ließ es sich nicht nehmen, mir seine Trophäe zum Geschenk zu machen. – Der Brief ist nicht datiert, wurde aber im März 1933 aus Güstrow abgeschickt.“

sein, genauso, wie ich das alles in den bedrängtesten Umständen empfand, nur kompakter und, wie ich wähnte, dramatischer. Wie aber nun dieses alles eindringlich fühlbar und sichtbar machen, dafür Fingerweise zu geben, bin ich unfähig, das wäre eben dem Talent anheimzugeben, das mir persönlich versagt geblieben ist.

Hinzufügen muß ich noch, daß ich im Geleiten und Raten mehr ein Durchkreuzen als Fördern ernsthaft betätigter Bestrebungen sehe. Ob ich tot bin oder noch lebe – das Stück empfängt seine Gestalt von einer bestimmten Auffassung, der ich meine eigene nicht ohne Schaden an der Einheitlichkeit und Eindrucksmöglichkeit aufdrängen kann. Ich habe immer gedacht: besser ein talentvolles, ja fanatisches und vergewaltigendes Entscheiden als ein durch Rücksichten beschwertes und lau gewordenes halbes Gelingen. ...

(Ernst Barlach an Wilfried Hennig, [März 1933], in: ders., Die Briefe 1888-1938 in zwei Bänden, Band II: Die Briefe 1925-1938. Herausgegeben von Friedrich Droß, München: Piper 1969, S. 355-357.)

... es ist aus mit dem Schreiben eines behäbig ausspinnenden Briefes – doch will ich Ihnen herzlich danken für Ihre Darstellung eines persönlichen Drinseins in den unteren und oberen Regionen des „Toten Tags“. Ob ich mir etwas für den Bau des Ganzen Wichtiges gedacht, als ich Besenbein mit den Hufen entspringen ließ, weiß ich heute nicht zu sagen, vielleicht wollte ich das Verhängnis, das durch den Tod Herzorns über den Sohn hereinbrach, unterstreichen: Dem Knecht gelang, was dem Sohn versagt blieb – oder etwas dergleichen – ich weiß es nicht mehr. ...

(Ernst Barlach an Wilfried Hennig, 21.3.1933, in: ders., Die Briefe 1888-1938 in zwei Bänden, Band II: Die Briefe 1925-1938. Herausgegeben von Friedrich Droß, München: Piper 1969, S. 363.)

An Karl Fiscoeder (1936)

... Von meinen Stücken bleibt der „Findling“ ungespielt, die „Sündflut“ so beiläufig ohne Nachdruck, die „Gute Zeit“ mit einer Erstaufführung in Gera, die auch danach war, der „Tote Tag“ fast nicht – und ich, bei der Frage nach neuen Stücken muß ich antworten, besser wird ein neues auch nicht, höchstens anders, aber – ich komme ja seit Jahren nicht mehr zu wirklich ausgiebiger Beschäftigung mit und Vollendung der verschiedenen Projekte. Die turbulente Zeit rummelt überall dazwischen.

Eine Begründung des „Beschlusses“ der Bayr. politischen Polizei betr. die „Zeichnungen“ ist nicht erfolgt, offenbar nicht für nötig befunden. Der Wortlaut des Gesetzes: „Weil der Inhalt geeignet ist, die öffentliche Sicherheit und Ordnung zu gefährden“ – ist alles. So, verehrter Herr Fiscoeder, kann man alles verbieten. Und ich glaube, daß es den anonymen Antragstellern gar nicht auf die 56 Blätter, sondern auf mich als Ganzes ankommt. Ich bin als [Schädling](#) proklamiert, die Volksseele soll wohl vor mir geschützt werden. Theaterverbot durch die NSKG, Buchverbot, Entfernung des Magdeburger Mals und jetzt Sturm gegen den hiesigen „Domengel“. Das alles macht manchen kopfscheu und wird auch Sie und Ihren Verleger bedenklich machen

Mit besten Grüßen! Ihr E. Barlach

PS: Die Sage von meiner Weigerung gegenüber [Goebbels](#) ist eben eine Sage. Ich bin *zwangsläufig* Mitglied.

(Ernst Barlach an Karl Fiscoeder, 29.4.1936, in: ders., Die Briefe 1888-1938 in zwei Bänden, Band II: Die Briefe 1925-1938. Herausgegeben von Friedrich Droß, München: Piper 1969, S. 629 f.)

Interpretationen

Heinz Dietrich Kenter: Theaterrede (1924)

Verehrte Versammlung!

Die Tiefe des Blicks, die Spannweite des Gefühls, die geistige Konzentration, die rasende Abwandlung immer wieder neu aufgeworfener Fragen und über allem die schöpferische Inbrunst des gestaltenden Willens sind uns, die wir mit einer hartnäckigen Unerbittlichkeit auf dem Schlachtfelde des Geistes Umschau und Ausschau halten, die wir von den Türmen unserer [Sehnsucht](#) listige Schlingen hinauf zu den tausend Geheimnissen der Sterne warfen, heilige Zeichen, in deren unendlicher Richtung unser menschliches Herz seinen magischen Aufschwung erlebt. Denn wen drängte es nicht, jene mystischen Tiefen zu durchdringen, aus denen der Blick des Genies wie ein rollender [Saturn](#) aufleuchtet, wen drängte es nicht, sein eigenes begrenztes Gefühl in der Unbegrenztheit des dichtenden Gottes wiederzufinden, wen drängte es nicht, mit den Giganten des Geistes Frage auf Frage, wie Basaltklötze, auf die im Banne ihres eigenen Geheimnisses schweigende Erde herabzuschleudern, um aus solchen Zertrümmerungen wenigstens eine Ahnung von der maßlosen Seligkeit geistschöpferischer Freiheit zu verspüren.

Und wen von uns heutigen Menschen vor allem, die wir die vergangenen Jahre als Männer von Blut und als Frauen von Blut, die wir die vergangenen Jahre als Menschen mit zuckenden, feurigen, vorwärtsdrängenden Herzen durchlitten haben, wen zöge es nicht hinein in die südlich funkelnde Kampfwelt [Homers](#), wen zöge es nicht hinein in die schwere Dürsterheit der nordischen [Edda](#), wen zöge es nicht hinein in das selig-unselige Geheimnis des mit den verhängnisvollen Verhüllungen der [Nacht](#) ringenden [Lichts](#)?

Pochte nicht auch unser Herz und pocht es nicht immerfort – und mich dünkt, heute hartnäckiger und inniger als noch vor wenig Jahren – pocht es nicht immerfort gegen die beklemmende Dunkelheit seiner eigenen Grenzen, pocht es nicht immer noch und gefährlicher heute als jemals, da es durch die tiefsten Enttäuschungen schreiten mußte, von Revolution, Empörung und Aufbruch zu neuen Toren und zu neuen Gipfeln?

Wahrhaftig: Was uns jüngst noch als Licht erschien, als rettende Sonne und Aufgang einer neuen Welt – heute enthüllt es sich als die Sterbefackel am Sarge der Vergangenheit, heute wissen wir sicher, daß wir den Schein einer Totenfackel für die Flammen des Lebens gehalten haben. Und mitten im Kampf um unsere Sonne, mitten im Kampf um die Freiheit des menschlichen Geistes machten wir Halt: zu neuer Besinnung, zu neuer Durchdringung, zu neuer Fragestellung über die Richtung unserer empörer-heißen Herzen. So, zerrissen hängend zwischen Abgrund, Chaos, Erdgebundenheit und Geistsehnsucht, Aufgang, Verklärung, gab uns den letzten Entscheid unser eigenes Blut, unser ungebrochener Instinkt für die Kraft des Lebens, unser in der Mitte Europa liegendes deutsches Herz, das aus dem Nebelqualm seiner jämmerlichen moralischen und politischen Orientierung, aus dem Nebelqualm seiner idealistisch-romantischen Verirrung anhebt, eben den Weg zu seinem eigensten zu machen, auf dem ein männlich kämpfender Geist klar wie der Wind der Bergeshöhen alle Nebelgeister vertreibt.

Wenn Sie in dem Werk, verehrte Versammlung, das wir Ihnen darstellen wollen, den Weg, den ich soeben als erhebende [Vision](#) unseres unbeugsamen Willens aufleuchten ließ, nicht zu Ende geführt sehen, wenn Sie ihn nur beschritten sehen mit einer

grüblerischen, sich selbst zerquälenden Schwere, wenn Sie nur ein Wirrsal von Fragen hören, die ein Trotziger und mit sich selbst Uneiniger aufwirft, wenn Sie letzten Endes einem „toten Tag“ ins Gesicht schauen, so öffnen Sie tiefer Ihre Herzen, öffnen Sie weiter Ihre Augen, erschließen Sie Ihr ganzes Innerstes jenem unwägbaren Gefühl der Ahnung, durch deren Medium das Geheimnis der Sterne und der Erde uns mitgeteilt wird. Werfen Sie Ihren eigenen Empörermut, werfen Sie Ihren Ringkampf um die Erkenntnisse einer neuen Weltordnung mit hinein in den Ringkampf der Gestalten dieses [Dramas](#), mit hinein in diesen unerbittlichen Ringkampf zwischen Mutter und Sohn, deren Welt die Welt unserer kämpferischen Gegenwart, die Welt des inbrünstig ringenden Dichters und Plastikers [Ernst Barlach](#) ist.

Kennen Sie seine Plastiken? Sehen Sie vor sich diese grobklotzigen, viereckigen, zerrissenen Leiber? Sehen Sie vor sich diese oft mit Gewalt aufgeblasenen Glieder seiner Menschen? Und vermögen Sie hinter diesen Plastiken einen Geist zu schauen, der zugleich mit der unendlichen Melancholie seiner Steppensehnsucht die Monumentalität eines gigantischen Horizontes über seinem Werk aufdämmern läßt, der im Wissen um die Notwendigkeit eines inneren „Empor“ und „Weiter“ und „Höher“ seine Gestalten gleichsam aufschwemmt und in dieser forciert berührenden Vergrößerung immer wieder von neuem den Weg zu beschreiten sucht, der aus einer ohnmächtigen, saft- und kraftlosen [Demut](#) hinaufführt zum göttlich männlichen [Trotz](#), zum heiligen „Noch einmal“ eines inbrünstig Weltringenden und Weltliebenden?

Wahrhaftig: Was der „Tote Tag“, torkelnd zwischen [Nacht](#) und [Licht](#), verhüllt im [Nebel](#) seines eigenen Verhängnisses vor uns aufrollt: wir selbst sind es immer noch – und ich wage nicht zu sagen: wir sind es gewesen!

Gehen Sie nicht hinaus und sagen Sie: das wußten wir längst oder: das ist ein unheilvoller Pessimismus und wir brauchen das Gegenteil oder: warum belästigt man uns mit diesen Fragen. Sollte man annehmen, daß Sie, die Sie gekommen sind aufzunehmen, sich diesem, unsere Zukunft innigst berührenden Geschehen verschließen könnten? Sollte man wirklich annehmen, daß für Sie lästig und abgetan, was für uns noch im Brennpunkt unserer Erregung steht? Sollten wirklich die in unserer Stadt bis zur Sturzwelle anschwellenden Plakate [dilettantischer](#) Laien, die Ihnen für noch weniger Kunst als Geld moralinsaure Dramoletts empfehlen, sollten die wirklich Ihr Interesse mehr erregen, als der Dichter und seine mit ihm schaffenden Künstler? Sollte die Verachtung gegen eine echte Kunst soweit gegangen sein, daß es nicht einmal Verachtung, sondern Ignoranz, Bosheit und Gleichgültigkeit sind, die solche Reden halten und niederschreiben?

Aber der [Dichter](#) hat die Ewigkeit als Ziel, und was er mit dem gestaltenden Finger der [Ewigkeit](#) berührt, wird immer und zu jeder Zeit auch schwingende Herzen treffen. Und was könnte ewiger sein als dieser Kampf zwischen [Mutter](#) und [Sohn](#), der, groß geworden und stark in seiner Sehnsucht nach Freiheit, schon ungeduldig das Roß stampfen hört, das ihn hinaustragen soll in die Gefilde der Schlacht, der im Ringen um sein eigenes Herz das Herz der Mutter nicht nur vergißt, nein, gegen es anrennt mit wuchtigen Schlägen, weil es ihm auf dem Wege zu seinem ureigensten [Vater](#): zur Freiheit, zum Geist, zur lebendigen Tat klagend und anklagend entgegentritt.

Wer in solcher Problemstellung sein Herz besudelt glaubt, dem fehlt es an Größe des Herzens, der ist nie in den tollen Kampf mit sich selbst getreten, der hat sein Leben lang Mutters Fleischöpfe bewundert, ohne je Verlangen zu zeigen, anderes vorge-setzt zu bekommen als die Gleichförmigkeit einer schon langweilig und selbstverständlich werdenden Liebe. Aber alle echte Liebe ist unentwegte Neueroberung. Und

jedes Vorwärts ein Mord am Vergangenen. Und nicht überall, wo ein gigantischer Drang barbarisch sich auslöst, ist Barbarei und Entsittlichung.

„Das Lebend'ge will ich preisen
Das nach Flammentod sich sehnet.“

Sprach nicht so [Goethe](#), und sprach er nicht also weiter:

„Nicht mehr bleibest du umfangen
In der Finsternis Beschattung.
Und dich reißet neu Verlangen
Auf zu höherer Begattung,
Keine Ferne macht dich schwierig,
Kommst geflogen und gebannt,
Und zuletzt, des Licht's begierig,
Bist du Schmetterling verbrannt.
Und so lang du das nicht hast,
Dieses: Stirb und Werde!
Bist du nur ein trüber Gast
Auf der dunklen Erde.“

Und so sei es denn getan, was von Goethe aus lebendigster Einsicht gedichtet wurde: den Weg zur Sonne suchend, treffen wir uns in aller Gegenwart und Zukunft bis zu jenem Tage der Erfüllung, an dem

„Zurückweicht der Sonnenball
Vor stürmenden Herzen!“

Heinz Dietrich Kenter: Theaterrede am Tag der Erstaufführung von Ernst Barlachs Drama „Der tote Tag“ (12. April 1924 in Aachen); abgedruckt in: Hans Harmsen (Hg.), Ernst Barlach Gesellschaft e. V. Den Mitgliedern und Freunden zur Jahreswende 1978/1979, S. 56-59.

Paul E. H. Lüth 1947 (Literaturhinweis)

Abfall und Abenteuer. Über die Dichtung Ernst Barlachs, in: [Paul E. H. Lüth](#), Meditationen über Geist – Gestalt – Geschichte, Tübingen 1947, S. 131-165.

Helmut Dohle 1957

Mit seinem dichterischen Erstlingswerk „Der tote Tag“, das er unter dem Titel „Blutgeschrei“ schrieb, gelang [Barlach](#) der große Wurf. Keines seiner späteren Dramen weist diese einheitliche Form und diese Straffheit der Handlung auf. Das Grundproblem ist die Beziehung zwischen Mutter und Sohn. Der Sohn ist herangewachsen, und in ihm regt sich das Erbe eines unbekanntenen, ihm von der Mutter sorgsam vorenthaltenen Vaters, und drängt ihn aus der Enge und Kümmerlichkeit der Hütte und der Begrenztheit der mütterlichen Umsorgung in die Weit hinaus, erträumten, großen Taten entgegen. Die Mutter, die ihr Kind nicht verlieren will, kämpft mit allen Mitteln. Ihr natürlicher Egoismus verzerrt sich zum Fanatismus, und sie schreckt nicht davor zurück, sich ihr Glück mit dem Unglück des Sohnes zu erkaufen. Sie glaubt, den Sohn nur noch fester und unentrinnbarer an sich zu binden, indem sie ihm für immer den Weg hinaus abschneidet. Fast scheinen die Ereignisse ihr recht zu geben. Bei genauerer Betrachtung weitet sich dieses Familienproblem zu einem der brennendsten Probleme der Menschheit aus und erhebt damit das Stück weit über die Klasse der Familiendramen zu einem Weltanschauungsdrama. Der Tote Tag wird

zum Mythos. Der Mutter, der Gebärenden, fällt die Rolle der Erde, des Irdischen zu. Sie klammert sich an den Sohn, der die suchende Menschheit verkörpert, die es hinaufzieht zu dem unbekanntem göttlichen Vater. Dieser läßt Hilfe und Weisung für den Weg zuteilwerden, wie in diesem Falle durch die Sendung des geflügelten Rosses und die Traumbilder.

Die in allen Werken Barlachs spürbare Polarität ist im Toten Tag besonders stark ausgeprägt. In dem Spannungsfeld zwischen der Mutter (Erde) und dem göttlichen Vater bewegen sich die anderen Gestalten des Stückes: Der Sohn, der blinde Kule, der Gnom Steißbart, der Geist Besenbein und der Alb. [Lietz](#) sagt: „Er (Kule) und der Sohn sind die einzigen Menschen des Stückes.“

Diese Behauptung sei mit der Charakterisierung der *Mutter* entkräftet. Wenn sie auch das Erdhafte, die körperliche Schwere symbolisiert, so ist sie doch ein Mensch aus Fleisch und Blut. Und nicht nur ein Mensch schlechthin, sondern eine Frau mit allen guten und schlechten Eigenschaften ihres Geschlechts. Sie ist die aktivste und entschlossenste Gestalt des Stückes, weil Träume und Vorahnungen, die durch die Ereignisse bestätigt werden, ihre ganze Widerstandskraft und ihren mütterlichen Instinkt wachgerufen haben. Sie versucht von Steißbart, den sie zwar hören, aber nicht sehen kann, Aufschluß über die Träume ihres Sohnes zu erhalten, denn auch sie weiß, daß im Traum „die Türen der Seele geöffnet sind“.

„Siehst du nicht an meinen Augen, daß eine blutsaugerische Angst in mich gekrochen ist? Mein Sohn hat Gedanken, die nur du weißt, was bin ich noch für eine Mutter.“

Doch Steißbart, der unermüdliche Mahner, spottet ihrer: „Vater, Vater, das ist ihm (dem Sohn) eine leere Tonne, es klingt seinen Ohren wie der Widerhall von nichts.“

Er droht: „Er (der Sohn) soll wissen, daß Männer von Männern herkommen ... Mütter sind keine Väter. Ein Mann ist von Vaterart, und welche Amme ihm vom Vater spricht, nährt ihn besser als eine Mutter, die es nicht tut.“

Die Mutter aber läßt sich nicht einschüchtern: „Hüte dich vor mir!“ Mit diesen Worten ist das Vernichtungsurteil über Steißbart gesprochen. Die Mutter wird nichts unversucht lassen, den Gnom, der nicht ihr Verbündeter werden will, unschädlich zu machen. Sie wird ihm nie verzeihen, daß er Mitwisser ihrer Angst geworden ist. Gekränkter Stolz, Eitelkeit und nicht zuletzt Eifersucht werden ihre Handlungen bestimmen.

Der Zweite, dem die Mutter mißtrauisch und voller Feindschaft gegenübertritt, ist Kule. Sie sieht in allem Neuen, das in ihre Einsamkeit und Beschränktheit dringt, einen Wink, eine weitere Versuchung für den Sohn, aufzubrechen. Ihre Furcht bestätigt sich. Kule spricht von dem Sohn als einem „Helden“, weil dieser als einziger Steißbart zu sehen vermag. „Göttersöhne sind keine Mutterkinder“, muß sie weiter von Kule hören, und auf die Frage nach dem Alter des Sohnes antwortet sie ungeachtet Steißbarts Zwischenruf – „So alt wie ein Mann“ –: „Er ist ein Kind“. Sie verfällt hiermit in den Irrtum jeder Mutter, die ihr Kind immer klein glaubt und bemuttern will. Sie hat das Roß, das den Sohn davontragen soll, im Traum gesehen, und als Kule sagt: „Mich deuchte ein Rossewiehern vorbeizuschwingen wie Flügelschlag“ hält sie sich entsetzt die Ohren zu und ruft: „Das will ich nicht hören!“ Es ist der verzweifelte Aufschrei der Gewißheit. Die Mutter weiß, daß jetzt die Zeit reif ist, daß sie ihr Kind verlieren wird.

„Zum Heil der Welt!“ sagt Kule.

„Zum Tode der Mutter!“ erwidert sie. Sie ahnt ihr Schicksal, daß sie, nachdem sie ihr Bestes an das Kind verschenkt hat, als „leeres Gefäß“, als „Wiege“, der man das Kind entnommen hat, zurückbleiben wird. Doch sie kämpft weiter. „Erfüllung sprengt auf vier Hufen, sie mag sich in acht nehmen, daß sie kein Bein bricht.“ Diese Dro-

hung läßt ihren Plan erkennen. Sie bittet Kule, das Pferd, das für sie der Inbegriff der Trennung und des Verlustes ist, zu töten. Kule lehnt ab. Die Verzweiflung der Mutter wächst, denn die Zeit drängt. Vor der Türe stampft das Roß, das auch der Sohn als das seinige erkannt hat. „Ich sah doch in dieser Nacht, bevor es kam, das Roß im Traum.“

Wieder ohne Verbündeten, hat die Mutter einen neuen Einfall, den Sohn abzulenken. Sie holt seine alte Wiege und die Kinderkleider hervor: „War ich nicht deine Sonne und dein Mond?“

Auch dieser Versuch mißlingt, denn der Sohn weist die Mutter darauf hin, dass er kein „Wickelkind“ mehr sei.

Die Mutter sieht ein, daß Äußerstes geschehen muß, wenn sie ihr Kind halten will. Zunächst beseitigt sie Steißbart. „... Steißbart, mein Knecht. Hörst du (Sohn!) mich, deine Mutter hat er beleidigt“, klagt sie ihn an. „... mich brennt sein Blick.“ Der Sohn ergreift in seinem Zorn den Gnom und hängt ihn geknebelt und gebunden in den Rauchfang. Die Mutter triumphiert. Dem lästigen Wisser ist der Mund gestopft. Berechnend mahnt sie dann, sich zum Schlaf niederzulegen, um Zeit für neue Überlegungen und Taten zu finden, und um Kule und den Sohn auszuschalten. Ein unvorhergesehener Zwischenfall scheint ihr zu Hilfe zu kommen. Der Sohn schneidet sich versehentlich mit dem Messer in die Hand. „Du Toller! Tief ins Blut, die Hand mußst du schonen.“ Die Verwundung läßt die Mutter hoffen, daß der Sohn jetzt am Aufbruch gehindert ist.

Nach einer unruhigen Nacht erwacht die Mutter in der Frühe und beobachtet ihren schlafenden Sohn. „Die Hand ist heiß, das Blut empört, das nicht vergossen wurde. Sein Blut rast, es will sich vergießen, wäre niemand, der ihm dazu verhilft? Es möchte für die nächste Zeit sein Rasen lassen ... nur wenig das Tuch gelockert ... Ein bißchen heißes Blut fließen lassen und diese ganze Morgenstunde ertrinkt darin ... ich kann sein Blut nicht zum Fließen bringen ... sein Blut nicht ... aber das der Morgenstunde, der schnaubenden mit vier Hufen.“ Steißbart stöhnt im Rauchfang. „Du ... du mahnst wie kein anderer.“ Die Mutter ersticht das Pferd.

Um den Verdacht der Tat von sich abzulenken, faßt sie einen teuflischen Plan. „Dich, der nicht sprechen kann, dich hab ich alles tun sehn. Wer sonst als du kann der Mordbube gewesen sein“, sagt sie zu dem stummen Geist Besenbein. Sie verhöhnt ihn: „Wird nicht dein gewandtes Wort, deine raschläufige Zunge dein Schild in allen Gefahren sein?“ Obschon es sie nach Ruhe und „leichtem, süßem Schlummer“ verlangt, ist ihre Furcht nicht restlos beseitigt. Mit weiblicher Umsicht denkt sie auch an die letzte Möglichkeit. Sie läßt das tote Tier von Besenbein in den Keller schleppen und rät dem unglücklichen Geist, auf den vier Hufen des Pferdes zu fliehen, um zu verhindern, daß der Sohn sich der Hufe bemächtigt und auf ihnen davoneilt. Besenbein flieht, und die Mutter triumphiert scheinbar über den göttlichen Vater: „Mag er Besenbein aufnehmen und seinen Vaterstolz an ihm mästen.“ Doch sogleich ist sie erneut von schrecklichen Ahnungen geplagt, als sie den Sohn im Schlaf lächeln sieht. „Weh mir, wenn du von Reiten träumst.“

Der Morgen ist angebrochen. Der Sohn befreit Steißbart, dem der Alb sehr zugesetzt hat, aus seiner Lage. Als die Mutter vom Alb hört, hat sie sogleich einen neuen Täter für das Geschehene. „Der Alb? (hastig) Ja, der mags gewesen sein, der in der Nacht so gewütet hat ... Der Alb hat es (das Pferd) vertrieben.“ Als der Sohn sich die Schuld gibt, bittet die Mutter erneut Kule um Hilfe: „Nimm sein Leid auf dich, und meins ist zugleich überwunden.“ Der Sohn rast und ist außer sich. Die Mutter ruft ihm zu: „... spiel Junge, spiel! Nimm einen Stock und reite darauf! Hüpf ums Haus! ... dann, wenn du Hunger hast, komm zu mir und iß dich satt.“

Kule hilft der Mutter, und der Sohn glaubt, daß der Blinde der Mörder seines Pferdes ist. Steißbart lacht. Die Mutter windet sich, fällt in Schrecken und Reue, faßt sich wieder. „Steißbarts Lachen hat mir wohlgetan ... und ich überlache ihn laut, er kann nicht gegen mich ankommen.“

Steißbart aber bohrt: „... er (der Tag) ist ein totes Roß, das mit uns gestürzt ist und auf uns liegt. Wir liegen unter ihm fest ... Sie (die Mutter) hat einen Blick, als suchte sie blutige Flecken am Boden – und hat doch vor Tag alles sauber gemacht ... Du (Sohn!) wirst noch wund werden von den Schüssen der Wahrheit ... Blut, Blut am Boden! ... Blut ist ein Schreier, der so lange schreit, wie Väter Söhne haben.“

Der Sohn bittet Kule, das Pferd wieder lebendig zu machen. Die Mutter erkennt, daß die Sehnsucht des Sohnes nach seiner Zukunft nicht zu unterdrücken ist. „Nichts, Nichts, ein entsetzliches Nichts zerstört alle meine Hoffnungen.“ Sie greift zum letzten Mittel, um dem Sohn den Weg hinaus, den er jetzt ohne das Pferd gehen will, unmöglich zu machen. Sie gesteht ihre Tat. „Damit (mit diesem Messer) erstach ich dein Roß ... aufgetischt hab ich es, ihr habt es zwischen den Zähnen.“ Sie ersticht sich. „Mein Blut soll still werden, und aufhören, um dich zu schreien.“ Nun ist der Weg frei für den Sohn. Doch noch im Tode siegt die Mutter. Der Sohn stirbt an ihrer Seite.

Der Gegenpol zur Mutter ist der *unbekannte göttliche Vater* oder das Unbekannte überhaupt. Dieses Transzendente findet im Drama keine Personifizierung, und es bleibt zu untersuchen, inwieweit sich seine Existenz aus den Aussagen der anderen Personen nachweisen läßt.

Die Mutter bestätigt, in Abwesenheit des Sohnes, das Vorhandensein des Gottes. „Er hat mich betrogen. Als er mich verließ und mir den Sohn verhielt, seinen Sohn, da versprach er, er wolle wiederkommen, wenn das Kind Mann wäre und prüfen, ob ich alles recht gemacht ... im Traum dieser Nacht, im Traum kam der Gott zur träumenden Frau ... warum kam er damals nicht im Traum, wenn er Kraft hat! Nein, er kam wie ein starker, großer Mann, bärtig und voll Atem.“

[Lietz](#) ist der Meinung, daß *Kule* der ehemalige Geliebte der Mutter ist, der von dem Gott verdrängt wurde. Die folgenden Textstellen lassen eine solche Deutung zu. Kule sagt nämlich zur Mutter: „Ich weiß nicht, wer ich bin. Vielleicht kennst du mich besser, als ich selber.“ Oder: „Ich war geringer als ein Gott ... und als der Gott vor dem Weibe stand ... da war meine Menschlichkeit schuld, daß sie des Gottes wurde ... Ich stand am Kreuzweg und sann, das Kind und seine Mutter zu töten.“ Diese Reden erscheinen der Mutter nicht seltsam oder fremd. „Damals war es Zeit, als du am Kreuzweg standest, auszuführen, was du dachtest. Tatest du's, du hättest mich vor diesem bewahrt ... Ja, auch dich erkenn ich wieder, wie schon am Gang und Tritt, so jetzt an deinen Worten“, erwidert die Frau.

Warum aber kehrt Kule, alt und blind geworden, wieder an den Ausgangspunkt seiner Wanderschaft zurück? [Lietz](#) glaubt, daß der göttliche Vater Kule gesandt habe, seinem Sohn beizustehen. Diese Möglichkeit ist nur unzureichend belegt durch die Worte Kules, daß er Zeit seines Lebens nie gewußt habe, wohin er gegangen sei. Sein Stab habe ihn geführt.

Was aber bewegt ihn, dem Sohn seines Rivalen (des Gottes), den er damals töten wollte, jetzt zu helfen? Vielleicht die bitteren Erfahrungen seines einsamen Lebens. Er ist gewöhnt, das Leid der anderen auf sich zu nehmen, mitzuleiden. „Wer sich mit anderer Leid dazu belädt, der ist erst der wahre Mann“, sagt er. Er ist es auch, der Nacht für Nacht den Alb, die Verkörperung des menschlichen Leides zu sich ruft. In dem er unter seinen Folterungen unaussprechliche Qualen aussteht, befreit er die schlafende Menschheit von ihm. Kule hat zweifellos Eigenschaften eines Erlösers. Doch da er nur Mensch ist, kann er auch nur unvollkommen erlösen. Er kann durch sein Opfer den Alb aus den Träumen der Menschen fernhalten, aber er kann nicht

„die schönen Gestalten einer besseren Zukunft“ zum Leben erwecken. Jedoch lenkt er seine Erkenntnis der Notwendigkeit einer Erlösung und seinen Willen zum Helfen in die richtigen Bahnen. Er weist dem Sohn den Weg, kündigt ihm sein Gottessohn-tum. „... man hat Beispiele, daß Götter niedersteigen ... was für Herzen würden dadurch (durch das Erlösungswerk) erst schlagen können! Ganz andere Herzen, die ganz anders schlagen, als sie jetzt können ... Es hat Menschen gegeben und wird wieder welche geben, die mit dem Hauch ihres Mundes sprechen können zu einem Gott: Vater, und dürfen den Ton in den Ohren hören: Sohn! ... manche haben doch Götterwesen an sich.“ Kule selbst ist den Menschen verwandter als den Göttern. Deshalb nimmt er die Tat auf sich. „Ich trage schwer daran – hörst du, Frau, ich trage schwer daran.“ Er hat in dem Drama drei Aufgaben: Zunächst ist er der Wegbereiter für den Sohn, dann nimmt er eine Schuld auf sich, und Steißbart überträgt ihm das letzte Amt: „Botengängerweg, daß die Welt weiß, was wir wissen.“

Der *Sohn* schwankt zwischen der Entscheidung für die Mutter oder für den göttlichen Vater. Er ist unerfahren und der Welt unkundig, da er nie aus der räumlichen Enge der Hütte, und der geistigen Enge, in der ihn die Mutter belassen hat, herausgekommen ist. Und doch regt sich in ihm die Ahnung nach einem höheren Ziel, und er träumt von der Zukunft. Wie sehr er sich jedoch vor Kules Eintreffen über diese Zukunft, deren Wesen die Mutter schon erkannt hat, im Unklaren ist, zeigt sein Ausspruch: „Sohnes-Zukunft ist auch Mutter-Zukunft“.

Die Sehnsucht und der Drang hinaus werden übermächtig, als der Sohn seine Träume durch das leibhaftige Vorhandensein des Rosses bestätigt findet. Aus unermeßlichem Sehnen sagt er zu Kule, der ihm von den seherischen Eigenschaften seiner erblindeten Augen erzählt: „So blind möchte wohl einer sein.“ Als die Mutter ihm seine alte Wiege zeigt, werden wachsende Ungeduld und Unzufriedenheit offenbar. „Warum hatte ich keine Brüder und Schwestern? Bist du immer mit mir allein gewesen?“

In der Nacht vor dem Verhängnis muß der Göttersohn seine Bewährungsprobe bei der Begegnung mit dem Alb bestehen. „Bin ich ein Mensch, fürchte ich mich?“ Der Sohn will sein Göttertum erproben. Aber er zweifelt an ihm, und darin liegt seine ganze Schuld. Erst als der Alb ihn herausfordert, stellt er sich ihm. „Ich bin ein Göttersohn, hat er (Kule) richtig gesagt. Totschlagen will ich dich!“ Der Alb nennt ihn „armes Gottluderchen“. Sie kämpfen miteinander, und der Sohn reißt dem Alb die Brust auf. Mitten im entscheidenden Kampf verläßt ihn die Kraft. „Ich kann das Entsetzen nicht länger mit Händen packen ... Mein Herz hat sich verkrochen, es ist wie ein Hündchen, das meinen Händen Mut zubellt – aber ein bebendes Entsetzen in seinem Versteck.“

Der Sohn ruft nach seiner Mutter! Er hat die Probe nicht bestanden. Der Alb bestätigt dies mit den Worten: „Ich spürte so was, was wohl durch die Welt graust – graust wie eine Hoffnung, bei den Griffen deiner Fäuste, aber geboren ist nicht worden. Eine Mißgeburt allenfalls! Ein Muttersohn erschien.“ Der Sohn ist unfähig, seine große Aufgabe zu erfüllen, und die Mutter brauchte das Pferd nicht mehr zu töten, wüßte sie darum. In seiner Verzweiflung stellt sich der Sohn noch einmal zum Kampf. „Dreh’ mir den Hals um, wenn ich nicht bin, der ich sein will.“ Er versagt aufs neue und sinkt ohnmächtig zu Boden. Der Alb wird durch das Nahen der Mutter vertrieben. Welche Ironie des Schicksals! Die Mutter, die die Zukunft des Sohnes zunichtemachen will, rettet ihm das Leben!

Kule hat in der gleichen Nacht vom Untergang des Gottessohnes geträumt und bestärkt ihn im Glauben an sein Versagen. „O wie träumte ich schwer – den jungen Göttersohn sah ich stehen, mitten zwischen den anderen, den glänzenden Bildern –

– er stand herrlicher als alle, aber nur kurz, er verlosch, und seine Lücke starrte schwarz wie ein Grab.“

Der Sohn weiß nun, daß seine Unfähigkeit das Roß vertrieben hat. „Die Sonne schaut finster zur Seite, sie will mich nicht sehen ... ein toter Tag, ein Schreckgespenst für eines Schuldigen Seele.“

[Lietz](#) deutet die Figur des Gnomen Steißbart als die „innere Stimme des Sohnes“. Steißbart sei „das Spiegelbild seines (des Sohnes) verzweigten Strebens“. Diese Deutung wird durch die Person des Sohnes widerlegt. Sein Streben ist keineswegs „verzweigt“, sondern groß und edel. Jedoch fehlt die letzte Kraft, um das Erlösungswerk zu vollenden. Erst nach der Niederlage durch den Alb glaubt der Sohn in seiner Verzweiflung, er könne gleichen Blutes mit Steißbart sein. „Ist nicht Steißbart mein Bruder? ... soll ich noch als Sohn gelten? Und kann wie ein Knecht, wie ein erbärmlicher Gnom froh sein, hier in der Enge klein und kleiner zu werden.“

„Nun folgt der entscheidende Kampf des Sohnes mit der Mutter, und wie meistens bringt Barlach den Angelpunkt des Stückes in Form einer Vision“, schreibt [Lietz](#), und fährt fort: „Der Sohn glaubt sich im Nebel verirrt. Und jetzt ruft er in seiner Not den Vater und verzweifelt auch nicht, als er keine Antwort bekommt. ... Er trifft im Nebel einen Verirrten: Sich selbst. Das Vater-Ich und das Mutter-Ich haben sich schon geteilt, und er, der jetzt schon reines Vater-Ich ist, rät dem anderen, ‘Mutter’ zu rufen, dann würde er, das Mutter-Ich, in die Hütte kommen und an seiner Stelle aufgenommen werden. Die Trennung ist vollständig. Dann aber, mit einem Male, schlägt er um: ‘... ich muß zurück, muß heim – Mutter!’“

[Lietz](#) wird auch in diesem Punkte durch die Handlung widerlegt. Wie schon erwähnt liegt die Entscheidung früher. Der Sohn hat sich bei der ersten Belastungsprobe nicht bewährt. Er rief seine Mutter zu Hilfe! Damit ist seine Ohnmacht und Unfähigkeit für das Erlösungswerk erwiesen. Es gibt schon jetzt für ihn keine Zukunft mehr. Der Tag ist tot! Daß der Sohn im Nebel nach seinem Vater ruft oder zum Schluß gar noch ohne Pferd aufbrechen will, spricht für seinen guten Willen und seinen neuerlichen Tatendrang. Jedoch ist es zu spät. Er würde den Anforderungen draußen in der Welt nicht gewachsen sein. Weil er in der entscheidenden Nacht an seiner Sendung gezweifelt hat, konnte er den Kampf nicht bestehen. Und weil er den Kampf nicht bestanden hat, konnte die Mutter das Pferd töten. Der göttliche Vater hat den Sohn aufgegeben. Wie könnte er sonst die Tat geschehen lassen?

Kule, der Seher, charakterisiert den Sohn treffend, wenn er sagt: „Du bist ein Träumer. Deine Seele dunstet Sehnsucht, sie schafft keine Taten.“

[Alfred Heuer](#) erblickt in diesem Drama die Tragödie eines Erlösers, der für sein Werk zu schwach ist.

[Sydow](#) stellt fest, daß es dem Sohn nicht gelinge, den Mutterkomplex zu überwinden.

[Rüther](#) sieht die Niederlage des „Gottessohnes“ wie folgt: „Der Mensch ist nur ein einzelner, und wie soll das Leid der Menschheit getilgt werden, ehe nicht alle einander davon befreien wollen? Daran also gilt es zu arbeiten, die Menschen zum Mitleiden aufzurütteln.“

Der Kommentar, den [Lietz](#) hierzu gibt, ist gerechtfertigt. Er sagt: „Doch wie ich hier nachzuweisen versuche, ist es nicht die Aufgabe des Sohnes, zum Mitleiden aufzurütteln, sondern er soll handeln. Der Vertreter des Leidens und Mitleidens ist ja Kule.“ Kule jedoch, so haben wir festgestellt, kann aus menschlicher Kraft mit seinem Mitleiden die Welt nicht erlösen. Der Sohn müßte, ausgerüstet mit Kules Erfahrungen, zur Tat schreiten.

[Flemming](#) glaubt, Barlachs Mutter habe für die Gestalt der Mutter im Toten Tag Pate gestanden und schreibt: „Vierzehnjährig hatte er (Barlach) den Vater verloren, der fünfundvierzigjährig ein Opfer der anstrengenden Landpraxis wurde. ‚Das Leben

meiner Mutter hatte schon lange keinen selbstigen Inhalt mehr', erzählt [Barlach](#). 'Die, denen sie das Leben gegeben, mußten ihr den Sinn fürs Dasein schaffen.' Was sie wünschte, war die leise glimmende Freude am Teilhaben eines am Leben des andern bei gemeinsamer Not und bescheiden bemessenem Glück. So verlegte sie ihre Häuslichkeit dahin, wo ihre Söhne zur Ausbildung im Beruf für kurze Zeit lebten.' Auch Barlach betreute sie, und als er nach Dresden auf die Akademie ging, 'vollzog sie den zehnten Umzug seit ihrer Heirat', um mit ihm hauszuhalten; 'aber', so berichtet der Künstler, 'es geriet uns beiden zu Unbehagen. Der Glaube an ein leise lächelndes Glück im Winkel bestimmter Art, und zwar einzig von ihrer opfernden Mütterlichkeit bestimmt, wurde wieder getäuscht, der damalige Aufflug ihres Vertrauens versagte, und in kurzem rumpelte der Möbelwagen zum elften Male mit dem reduzierten Hausrat davon'."

Wie aber ist die „leise glimmende Freude“ der Mutter Barlachs und ihre rührende Fürsorge mit dem Fanatismus der Mutter des Toten Tags vereinbar? Was besagen schließlich kleine Zerwürfnisse, die zwischen Barlach und seiner Mutter vorgefallen sind! Erwiesen ist, daß der Künstler seine Mutter sehr geliebt und verehrt hat. Gab er doch seinen eigenen Sohn in ihre Obhut! Und wie schwer hat ihn der unnatürliche Tod seiner Mutter getroffen! Barlach klärt in einem [Brief](#) an Dr. Julius Cohen vom 23.4.1916 die tatsächlichen autobiographischen Hintergründe des Toten Tags auf: „Meine Seele wußte nichts von alledem, was Sie das Kernproblem nennen. Ich bedachte nur dies und empfand es: wie niedrig ist der Mensch, an seine Erzeugerin gebunden, wie banal, wie bürgerlich seine Existenz. An Sexuelles dachte ich dabei nicht. Im Gegenteil ... Mein Kernproblem ist dies: wie kommt es, daß ich (oder sonstwer) Trieb und Zwang über mich hinaus empfinde? Fort vom Mütterlichen, vom Schmeichelnden, Wohlberatenen, Sich-aneinander-Genügendem und am Ende (in meinem Falle persönlich) weg von dem ewigen Sexuellen. Schluß: etwas Fremdes aber doch Verwandtes ist mein eigentliches Ich. Möglicherweise ein Göttliches über mir, das mich mahnt zum Höheren, oder sonst was Rätselhaftes in mir, das also Vaterstelle verträte. Vergleich: meine damalige Situation als Vater eines unehelichen Kindes, dessen Mutter mich betrog und erpresste (das ist die Mutter des Toten Tags!), die ich aber nicht so dumm war, für ‚schlecht‘ zu halten, die aber doch einem niedrigen Lebenskreis gegen den meinen genommen angehörte. Ich entriß der Mutter das Kind ... So versetzte ich mich mit obengezeichnetem Trieb ‚über mich hinaus‘ in die Situation des Kindes, war in der Phantasie zugleich Vater und Sohn, zugleich Mutter und Kind. Ist es so unrichtig, wenn ich meine, daß der sex. Trieb sich in geistig-seelisches Erbauen umsetzt, besonders da, wo er durch irgendwelche Störung beeinträchtigt wird? So möchte es kommen, daß der Sohn, den wahrscheinlich die Mutter isoliert, aber nicht indem sie sein Sexualinhalt wird, umso heftiger nach Gottvater verlangt ... er kommt nicht los, er zerreibt und zerstört sich selbst, er ist doch zu viel Muttersohn. An Incest habe ich mit keinem Atom gedacht ...“

Barlach ist sich also der tiefen Problematik des Stückes beim Schreiben nicht bewußt geworden. Er hat sein eigenes Streben über sich hinaus zum Problem des Menschen überhaupt gemacht, ausgehend von persönlichen Erlebnissen und Situationen.

Es bleibt die Frage offen, wer in dieser Tragödie zwischen dem verkrüppelten (Steißbart) und dem gottähnlichen Menschen (Sohn) der eigentliche Sieger oder Unterlegene ist. Das Irdische ist zweifellos stärker als das Göttliche. Der eigentliche Leidtragende jedoch ist – wie könnte man Barlach anders deuten – die ringende Menschheit, die nun auf unbestimmte Zeit ihrem traurigen Schicksal selbstmörderisch überlassen bleibt und auf einen neuen Erlöser harren muß.

Literatur:

Barlach, Ernst, Ein selbsterzähltes Leben, Berlin: [Paul Cassirer](#) 1928 (erweiterte Neuausgabe mit 91 Abbildungen, München: Piper 1948).

- Barlach, Ernst, Leben und Werk in seinen Briefen. Mit 25 Bildern. Herausgegeben von Friedrich Droß, München: Piper 1952.
- Flemming, Willi, Barlach der Dichter, Berlin: Bühnenvolksbundverlag 1933.
- Heuer, Alfred, Barlach in der Oberprima, Zeitschrift für Deutschunterricht 46 (1932).
- Lietz, Gerhard, Das Symbolische in der Dichtung Barlachs, Diss. Marburg 1934 (gedruckt 1937).
- Rüther, Eugen, Barlachs Dramen. Versuch einer Sinndeutung, in: Zeitschrift für deutsche Bildung 3 (1927).
- Sydow, Eckart von, Ernst Barlach, der Künstler und Dichter. Versuch einer Wesensschau, in: Hanns Martin Elster (Hg.), Das Pantheon. Ein Hausbuch deutscher Dichtung und Kunst in der Gegenwart, Berlin: Deutsche Buch-Gemeinschaft 1927, S. 179-196.
- (Helmut Dohle, Das Problem Barlach. Probleme, Charaktere und Dramen, Köln: Christoph Czwiklitzer 1957, S. 21-32.)

Paul Fechter 1957

Ursprung der dramatischen Auseinandersetzung mit der unversöhnlichen Gegensätzlichkeit der Welt war das Puppentheater des Knaben. Er ging nur mit Widerstreben heran, und es hat lange gedauert, bevor er, zum Manne herangereift, wieder nach der Form des Dramas griff. Die Erzählung lockte ihn zunächst erheblich mehr; noch in der Zeit des Pariser Aufenthalts arbeitete er an einem Geisterroman, über den die Selbstbiographie ein paar Bemerkungen verzeichnet, die weniger um des Romans willen von Interesse sind, als weil sie die Gesamthaltung Barlachs zum Dasein umschreiben, wie er selbst sie damals noch sah. Diese Betrachtungen stehen in einem offenen Gegensatz zu der Deutung seiner Welt und seines Wesens, wie sie sich von seinen Dramen und seiner Plastik aus später entwickelt hat. Der Dramatiker wie der Bildhauer Barlach ist für einen großen Teil der literarischen wie der künstlerischen Kritik zum Typus des schweren, tragischen, niederdeutschen Gestalters einer schweren, tragischen, lastenden Welt geworden; er selbst aber sah sich, wie es scheint, zum mindesten in seinen erzählerischen Möglichkeiten und darüber hinaus auch in seinem ganzen Daseinsgefühl etwa als einen Landsmann [John Brinckmans](#), dessen Vaterstadt [Güstrow](#) Barlach, als er diese Zeilen schrieb, bereits zu seiner Wahlheimat gemacht hatte. „Ich ließ“, so berichtet er, „zwei symbolische Gestalten miteinander ziehen und nun eben in Paris abenteuerlich. Zuviel Schnurrigkeit, absonderliches Überschlagen aus der Alltäglichkeit ins Märchenhafte und in Traumwillkür, kleinmüßig zufrieden schwelgende Gemütlichkeit mögen ein Hauptfehler gewesen sein. Ich sah eben trotz oft beliebter Grämlichkeit doch nicht sauer ins Leben und vermochte nichts anderes als gutgläubiges Behagen an der Welt auszusprechen, wo ich's mir doch in ihren traumhaften und gespenstischen Winkeln wohl sein ließ.“

Das klingt zum wenigsten zur Hälfte nach [Brinckman](#) und nur zur Hälfte nach [Barlach](#); es kennzeichnet die innere Situation, aus der heraus er damals noch in die Welt sah. Die andere Seite, „das Vorwärtsstürmen in einer heulenden Unfaßbarkeit, Not und Drang zu gewolltem Wollen, gegliedert durch Atempausen der Stille“, steht unmittelbar daneben nach abhanden gekommenem Mut, abebbendem Leben, Gerichthalten über sich und Verworfen-Werden. Diese Umschreibungen seines seelischen Zustandes beziehen sich auf die Jahre nach der Pariser Zeit; zwischen den Aufzeichnungen über diese Epoche des Absinkens findet sich die erste Notiz, daß er in [Wedel](#) im Verborgenen ein Drama zu schreiben begonnen habe. Wenige Zeilen später berichtet er wieder über seinen unfertig gebliebenen Seespeck-Roman. Es folgt die Berliner Zeit von 1905 in der er „in ganzgänzlicher Überflüssigkeit“ in einer Hölle saß und erst nach der Rückkehr von der russischen Reise 1906, während er schon am ersten Tonbild arbeitete, dem ersten Dokument des endlich erfolgten Durch-

bruchs zur Erkenntnis, machte er sich an das Drama vom *Toten Tag*. Sechs Jahre, bis 1912 hat er daran gearbeitet. Erst in diesem Jahr liegt es fertig vor, bringt Paul [Cassirer](#) es zusammen mit den unheimlichen Lithographien heraus, die lange die Hauptsache in der geräumigen Mappe sind, die die Blätter beherbergt: der Textband sieht aus, „als wäre er gefunden, und der Finder hätte ihm in der Mappe einen vorläufigen Unterschlupf angewiesen“.

In die Jahre von 1906 bis 1912 fällt die Arbeit am „Toten Tag“. 1906 erscheint [Hauptmanns](#) Glashüttenmärchen „Und Pippa tanzt“, 1912 ist das Jahr von Reinhard [Sorges](#) „Bettler“ und [Hauptmanns](#) „Gabriel Schillings Flucht“. 1906 bringt Frank [Wedekind](#) die „Musik“ gleichzeitig mit Ernst [Hardts](#) „Tantris der Narr“ heraus; 1911 kommt Wedekinds „Franziska“, 1907 [Kokoschkas](#) „Mörder, Hoffnung der Frauen“ und die „Zensur“ des Erdgeistdichters. [Sudermanns](#) Volksstück „Stein unter Steinen“ und Paul [Ernsts](#) „Demetrius“ gehören dem Jahre 1905, [Stuckens](#) Artustragödien von „Lanval“ bis zum „Gawân“ fallen ebenfalls in diese Zeit, während [Hofmannsthal](#) den Weg vom „Oedipus“ zu „Jedermann“ durchwandert. Über dem sich auflösenden [Naturalismus](#) geht das kurze Zwischenspiel der [Neuromantik](#) vor sich; die Ansätze zum [Klassizismus](#) werden sichtbar – 1909 ist Paul [Ernst](#) bereits bei seiner „Brunhild“ angelangt, während gleichzeitig die ersten Anfänge von [Sternheim](#) und Georg [Kaiser](#), der literarische neben dem dichterischen [Expressionismus](#) sich zu regen beginnt. Die widerstreitendsten Tendenzen stehen neben- und gegeneinander; eine ahnende Unruhe kommenden Unheils durchzittert bereits die tastende Welt, der Gerhart [Hauptmann](#) in den „Ratten“ von 1911 ein fahl prophetisches Bild der Wurmstichigkeit ihres äußeren Glanzes vorhält.

In dieser Zeit schafft Barlach sein erstes Drama; aus den Voraussetzungen der frühen Prosa entwickelt er die Sprachform des Dialogs und Menschengestaltens. Aus dem Schattenspekulum einer Welt von Alben und Gnomen, sichtbaren und unsichtbaren Gespenstern baut er ein lastend lichtloses Reich von Worten und Taten, Schicksal und Leiden, das zugleich Drinnen und Draußen, Seele und Schemen der Wirklichkeit, in ihm und auf der Erde, zwischen Mächten und zwischen Menschen daheim ist, soweit man dieses Wort für seine Unbehaustheit überhaupt gebrauchen darf. Unberührt von aller gleichzeitigen Literatur und von jedem Bezug auf literarische Vorbilder läßt er die Träume und Visionen, das Grauen und die Einsamkeit seiner Seele und aller Seelen erstehen, im schweren, lichtlosen Grau eines Seins ohne Sonne, in dem Schatten und Stimmen ringen und wandern und das Schicksal, Mensch auf einer Erde wie dieser zu sein, ein Sinnbild bekommt, wie es die deutsche Dichtung in solcher Eindringlichkeit bis dahin nicht besaß.

In fünf Akten gleitet der „Tote Tag“ vorüber, in strenger, fast klassischer Einheit des Orts, der Zeit und der Handlung. Sie spielt in dem großen Flur eines ländlichen Hauses; das Geschehen braucht, wenn man von den Pausen des Schlafes zwischen einzelnen Akten absieht, nicht mehr Dauer als die Aufführung. Drei Menschen, die Mutter, der Sohn, der blinde Kule und drei Alben und Gnomen, Steißbart, der unsichtbar bleibt, weil ihn nur der Sohn, aber nicht die Mutter sieht, Besenbein, der stumme, tätige Hausgeist, und schließlich der geheimnisvolle Alb sind die Gestalten des Spiels, in dem der [Kampf der Generationen](#) einmal nicht die Form des Gegensatzes zwischen Vater und Sohn angenommen hat, sondern sich zwischen Mutter und Sohn abspielt und darüber hinaus Spiegelbild des ewigen Kampfes des Menschen um den Weg zu Gott, zu seinem Vater, geworden ist.

Das Drama beginnt gegen Abend mit einem langen Zwiegespräch der Mutter mit dem unsichtbaren Steißbart, dem Hausgeist, das wie alle Gedanken der Mutter um den Sohn und seine Zukunft geht. Sie hat ihn ganz in ihrem Dunstkreis aufgezogen, hat ihn von allem Wissen um den Vater, allem Denken an die Welt der Väter fernge-

halten, weil sie ihn nicht abgeben will an seine Welt und seine Zukunft. Sie bewacht mißtrauisch seine Gedanken und seine Träume, fürchtet sein Erwachen zu seinem Leben. Das Haus, die Enge, das Dampfe, Unbewußte, der enge Umkreis des von keiner Sehnsucht, keinem Suchen Gestörten soll ihn binden, damit er ihr bleibt, ihrer Welt, die sich in dem trüben Dämmer der Halle zwischen Kellerdunkel und Bodendunkel breitet. Zwischen ihr und Steißbart herrscht Feindschaft; er ist Kind nur seines Vaters, hat keine Mutter und wittert infolgedessen ihren Kampf gegen die Welt der Väter, die sich an ihm offenbart. Der Sohn sieht ihn, die Mutter nicht; schon das zeigt seine Zugehörigkeit zu der stärkeren, der geistigen Welt, und daß der Sohn, weil er diese Kraft des Sehens des Unsichtbaren besitzt, bereits über die enge, zukunftslose Welt der Mutter hinausgewachsen ist ins Besondere, daß er auf dem Wege ist, ein Mann zu werden, ein Held, obwohl die Mutter ihn immer noch wie ein Kind behandelt, das nicht weiß, daß Männer von Männern herkommen.

In diese reglose Welt voller Spannungen und kommendem Unheil tritt Kule, der Blinde. Er folgt seinem Stabe, der ihn geradewegs zu der Frau führt, mit der ihn eine ferne, verschollene Vergangenheit zu verbinden scheint. Es ist von Anfang an, als ob die beiden sich aus längst versunkenen Tagen kennen, vielleicht wie Mann und Frau sich immer kennen. Kule ist ein gewesener Reicher, sein Gespenst, wie die Mutter sagt. Sie fragt ihn, womit er sich vergangen habe. Er erwidert: „Ich war Anlaß, daß ein anderer sich an mir verging. Ich war geringer als ein Gott – und als der Gott vor dem Weibe stand – da war meine Menschlichkeit schuld, daß sie des Gottes wurde!“ Er ist der Schwächere gegenüber der Frau gewesen, hat sie einem Stärkeren lassen müssen. Als er sah, daß ihr Leib gesegnet war, sann er, das Kind und die Mutter zu töten, stand am Kreuzweg, wo es rechts zum Hause ihres Vaters, d. h. Gottes ging und links in die Fremde, und wählte dann von den drei Wanderstäben, die am Meilenstein lehnten, den aus, der ihn jetzt führt, während die beiden anderen in seiner Hand ins Nichts zerrannen. Mit seinen Augen hat er alles Leere in sich, alle Scheunen vollgerafft; aber Rauch vom glimmenden Grunde des großen Leidens machte alles schwarz, und am Ende mied er den Glanz, den der Rauch geschwärzt hatte, zu schauen wie etwas Unheiliges.

Kule ist ein Mann, aber trotzdem schwächer als das Weib, schwächer als die Mutter. Er sieht, obwohl blind, den Kampf der Seelen, weil sein Geschick von Anbeginn in das ihre verflochten ist; aber er muß geschehen lassen, was verhängt ist, weil seine Kraft zum Handeln nicht hinreicht. Einst stand er neben der Mutter, sie war seine Braut; er überließ sie einem Stärkeren und ging – wobei offenbleibt, ob dieser Stärkere real als ein anderer zu nehmen ist oder als Inkarnation des Göttlichen in ihm selbst, das einmal aufstieg und dann sie wie ihn verließ, eben weil er zu schwach, der Schwächere war. Die Mutter spricht von ihm als von einer Wirklichkeit, sondert ihn von den Traumgesichten, in denen dieser Stärkere ihr gerade wieder in dieser Nacht erschienen ist. Er hat einst, als er sie verließ, versprochen, er wolle wiederkommen, wenn das Kind Mann sein wird, und prüfen, ob sie alles recht gemacht habe. Im Traum ist er wiedererschienen: von Brot aber, das im Traum gebacken ist, kann man sich nicht nähren, lehnt die Frau bissig ab. Aber zur gleichen Zeit ist auch der wirkliche Kule wiedergekommen, erfüllt auch er das alte Versprechen. War aber er es, der es einst gegeben hat? Es bleiben beide Möglichkeiten offen, und Barlach selber läßt sie offen. Die Entscheidung fällt nicht über die ältere Generation und ihre Vergangenheit, sondern über das Schicksal des Sohnes und seine Zukunft. Im Traum verkündet der Erscheinende der Mutter, nun da das Kind Mann sei, wolle er sein Roß senden, es in die Welt zu tragen; damit hat der Kampf um die Zukunft, der Kampf zwischen den Generationen und zwischen Helle und Finsternis, Diesseits und Jenseits begonnen. Kule weiß und spricht es aus, daß die Sendung des Rosses zum

Heil der Welt geschieht; die Mutter weiß, daß sie zu ihrem Tode führen muß. Kule fragt, ob sie mit toter Vergangenheit der lebenden Zukunft schaden wolle; die Mutter stellt die Frage dagegen: „Und ich soll eines Gottes Launen leiden?“

Mit dem Erscheinen des Sohnes beginnt dann der Kampf. Er hat in der Nacht von dem Roß geträumt, dessen Kommen der Mutter verkündet wurde. Nun steht es draußen, Herzhorn heißt es, und er sehnt sich danach, auf seinem Rücken in die Zukunft zu reiten. Die Mutter bekennt, daß sie ohne ihn nicht leben kann, daß sie nur von den Almosen seines Lebens das ihre habe. Kule, den sie um Hilfe anfleht, erzählt dem Jungen, wie seine Augen einst wie Spinnen die Bilder der Welt einfingen, bis immer neue saftig von Bitterkeit und fett von Gräßlichkeit kamen, daß die Augen es nicht mehr ertrugen – den Eingang zuwoben, hungerten und starben. In seinem Dunkel freilich stehen jetzt oft die schönen Gestalten einer besseren Zukunft um sein Lager, die des Helden harren, der sie erweckt. Der Sohn aber wendet ein, die Sonne sähe ja auch das alles und sei nicht blind geworden. Er wolle das gleiche, wolle die Bilder der Zukunft sehen und aus der Nacht, in der sie bei Kule stehen, an die Sonne schaffen. Er wartet auf die Nacht, und sie kommt und bringt unter Spuk und Grauen das Verhängnis, das die Selbstsucht der Mutter und ihre Fremdheit gegen alles, was vom Vater kommt, zum Vater will, dem Sohne bereitet.

Zweierlei geschieht in dieser Nacht. Zuerst, als die Mutter, wunderlich versöhnlich gegen den Blinden gestimmt, sich zur Ruhe begeben hat und Kule und der Sohn allein mit dem stummen Besenbein sitzen, erscheint der Alb, der gute Alb, wie ihn der Blinde nennt, der nachts die Menschen quält und sie dadurch wieder gut macht, indem er ihnen alles zurückgibt, was sie einander tun. Aber der Alb wäre trotzdem ganz damit einverstanden, wenn man ihn tot machte, nur daß die Menschen es nicht vermögen und die Götter nicht wollen. Der Alb leidet unter den Menschen, unter ihrem Schreien. Der Schlimmste ist Kule, der ihn jede Nacht zu sich ruft, um die Menschen von seinem Druck zu befreien und ihre Leiden auf sich zu nehmen. Der Sohn fragt, warum Kule der Schlimmste ist. Der Alb bekennt, es sei schrecklich, böse Menschen unter seinen Fäusten zu sehen, aber viel schlimmer, einen Guten, den Besten – als ob er selbst, der Alb, büßen solle dafür, daß er ihn quäle. Aus diesem Gespräch erwächst ein Kampf des Sohnes mit dem Alben. Der Alb leugnet seine Götterkraft, nennt ihn Menschlein und läßt ihn dann doch versuchen, ihm, dem Alben, sein Herz herauszureißen, den Springer Leben, den er in seiner Brust trägt. Der Sohn reißt ihm die Brust auf und packt das Herz, in dem alles Entsetzen der Menschheit siedet. Er zerrt und reißt daran mit all seiner jungen Kraft; aber er kann das Leben nicht aus dem Sitz der Qual herausbrechen, mit all seinem Götterwillen nicht. Der Alb, der seine Schwäche kennt, will ihm helfen, packt selbst in die eigene Brust, führt die Hände des Sohnes in ihre Tiefen. Der Sohn erträgt die Qual nicht, kann ihm nicht helfen, ruft selbst nach Hilfe – und ruft „Mutter!“

Mit diesem Rufe hat er sein Schicksal selbst entschieden. Die Hoffnung, die er für die Welt bedeutete, ist dahin: aus dem Göttersohn ist ein Muttersohn geworden. Steißbart, der den Kampf unsichtbar miterlebte, heult vor Schmerz über die Enttäuschung; der Alb, in ihm den echten Vatersohn witternd, ergreift ihn und dreht ihm ein paarmal den Hals um. Der Sohn stürzt sich auf ihn, der Alb stößt ihn aufs Lager zurück, auf das er ohnmächtig fällt. Dann sieht er Kule im Schlaf liegen, läßt von dem Sohn, schleicht zu dem Blinden und verschwindet in ihm: Kule hat wieder das Leiden für die anderen auf sich genommen. Den Ruf „Mutter!“ aber hat im Traum auch die Mutter vernommen. Sie kommt und spürt vor dem Schlafenden seine Schwäche und damit die Möglichkeit, ihm zu nehmen, wovon ihrer Ichsucht graut. Sie wittert die Morgenstunde, den beginnenden Tag des Sohnes, die kommende Sonne, deren Licht ihn davontragen soll von ihr, und holt sich aus seinem Ruf nach ihr das Recht, diesen

seinen Tag, diese Morgenstunde, die ein leibliches Roß mit vier Hufen, sein Traum von Herzhorn ist, das ihn von ihr forttragen soll, zu erschlagen, die Zukunft des Sohnes seiner Gegenwart zu opfern. Und sie geht hinaus und ersticht das Roß. Als Besenbein, der voll Entsetzen die Tat miterlebt, den schlafenden Sohn wecken und ihm alles zeigen will, wälzt sie alles auf ihn, den stummen Hausgeist, ab: er habe Herzhorn getötet, an seinen schlurfenden Besenbeinen klebe das Blut. Sie zwingt ihn unter ihren Willen, er muß ihr helfen, das tote Pferd hereinzuschleifen und im Keller zu versenken. Die Hufe des Tieres schenkt sie dem Gnomen zu schneller Flucht, und während die Mutter dem Geräusch des hinabsinkenden Körpers lauscht, hört man draußen schon das schnelle Davonsprengen Besenbeins – das Schicksal hat sich vollzogen, der tote Tag beginnt.

Das nämlich ist das Ergebnis dieser Tat selbstsüchtiger Liebe und Enge, dass mit dem Zukunftstraumroß der Tag, die Sonne, das Lebenslicht des Sohnes gestorben ist. Er geht hinaus und findet es nicht mehr. Er findet auch die Sonne nicht mehr, nur Grau, Nebel, lichtlose Ungestalt und Qual. Ein ungeheures Unrecht ist geschehen, der Blinde spürt es. Die Mutter verlangt von ihm, daß er, der sich vermaß, die Leiden der Menschen auf sich zu nehmen, des Sohnes Leiden tragen helfe; denn sein sei die Schuld an der Qual, die der jetzt erdulde. Er, Kule, habe ihn groß, zum Göttersohne gemacht; jetzt solle er ihn zurückreißen, ihn wieder klein machen, daß ihn der Sturz feindlicher Pfeile nicht treffen muß. Der Sohn aber versinkt immer tiefer im Leid, er schrumpft innerlich ein, wird ein Gnom wie Steißbart, der auch so ein verdorbenes Stück Ich ist. Die ganze Welt ist gestorben, hat keine Zukunft, kein Leben mehr: auch Kules Stab ist tot wie des Sohnes Roß, führt ihn nicht mehr seines Weges, als er aufbrechen und weiterwandern will; er muß bleiben und das wirkliche Ende der Verwirrung im Gespinnst der Seelen abwarten. Wie auf einem Steckenpferd reitet der Sohn auf dem toten Stab des Blinden einher, ehe er ihn zornig zerbricht: sein altes Kinderleben, die Vergangenheit fängt ihn wieder ein. Zu dreien sitzen sie im dämmrigen Haus und zerreden das ziellos gewordene Leben. Sie zünden Kerzen an im Grau des Lichtlosen, und Steißbart, das Kind ohne Mutter, führt ihnen die Künste vor, die er von seinen Vätern ererbt hat. Der Sohn aber lauscht in die Welt des versunkenen Lebens rings umher, horcht auf das große Herz der Erde, das in der Tiefe hämmert, vernimmt von ferne die Schauer der Geisthaftigkeit des Vaters und wandert doch weiter zukunftslos in dem Nebel umher, in den die Tat der Mutter ihn gebannt hat. Er ruft nach dem Vater wie vordem nach der Mutter; die Welt aber bleibt stumm und ohne Echo. Er tappt versponnen wie ein Blinder im Ausweglosen herum auf der Suche nach dem Verlorenen – und schreit zuletzt wieder nach der Mutter. Aber er wähnt zugleich, draußen im Nebel dem Gesuchten begegnet zu sein, ihn gesehen zu haben: groß wie ein Tor, als schritte er aus einem Spiegel auf ihn los. Als sie sich zu Tisch setzen, das Mahl zu kosten, das die Mutter bereitet hat, schickt er Steißbart hinaus, achtzugeben, daß der Ersehnte auch nicht vorübergehe. Die Mutter und Kule widersprechen; er wäre gar nicht draußen im Nebel gewesen; seine eigenen Gedanken hätten ihm Gestalten vorgelogen, niemand sei draußen vorbeigegangen. Mit allen Mitteln versuchen sie, ihn in ihre Welt des harten Diesseits zu reißen, also daß er zuletzt erkennt, daß ihr Sehen sein Blindsein, ihre Mauern seine Türen und Tore sind, daß es keinen Weg aus der einen Welt in die andere gibt. Da hält sich auch die Mutter nicht länger; sie verflucht ihn und bekennt ihre Tat, daß sie es war, die sein Roß erstach und ihm hier dessen Fleisch aufgetischt hat. Dann ergreift sie das Messer und ersticht sich, um endlich ihr Blut und sein Schreien nach ihm zur Ruhe zu bringen. Der Sohn folgt ihr nach, dem Toten Tag seines Lebens ein Ende setzend. Der blinde Kule aber zieht davon, geführt von Steißbart, der ihm den zerbrochenen Stab ersetzen will. Er weiß um den Weg, den Botengängerweg, daß die

Welt weiß, was sie beide wissen. „Und was wissen wir?“ fragt Kule. „Woher das Blut kommt, bedenken sollen sie. Alle haben ihr bestes Blut von einem unsichtbaren Vater.“ Und weiter: „Sonderbar ist nur, daß der Mensch nicht lernen will, daß sein Vater Gott ist.“

Damit verklingt die Dichtung, deren ganze Vielfalt auch ein noch so eingehender Grundriß nicht zu spiegeln vermag. Ein inneres Geschehen ist vorgetrieben bis in den Bereich von Vorgängen, die nachzuleben nur Menschen gleichen seelischen Ranges und verwandter künstlerischer Voraussetzungen gegeben ist. Diese Vorgänge sind, obwohl vertieft bis in die letzten Schichten des Grauens und der Dämonen, gespiegelt in einem Sinnbildgefüge so künstlicher Art, daß jeder Zug doppelt und dreifach zu immer neuer Bedeutsamkeit wiederkehrt. Über Ekstasen des Wirklichen, die aus Urgeheimnissen des Blutes und des verborgensten Wesens besonderer Menschen wachsen, erhebt sich ein Gebilde des Dramatischen, das diese Ekstasen auspreßt zu Enthüllungen der Seele, über deren Ja oder Nein, real oder unreal nur aussagen kann, wer mit gleichen Erfahrungen und Möglichkeiten gleiche Dramatik des Abgründigen durchlebt hat. Ein Schauspiel der Seele gleitet auf der kaum verschleierte Bühne eines Ich vorüber, das als spruchberechtigt kompetenten Zuschauer im Grunde allein den Autor voraussetzt. Ein Schritt weiter, und das geheimnisvolle Raunen der Unterhaltung des gestaltend Offenbarenden mit dem erfahren Wissenden wird Monolog, Selbstgespräch eines vom Schicksal seiner Seele fast zur Isoliertheit Verurteilten, das, in jedem Wort echt und unmittelbare Erkenntnis beschwörend, für die nicht selbst gestaltende und um letztes wissende Allgemeinheit den Sinn verlor, weil sie die Prämissen der Erfahrung nicht mit einzusetzen in der Lage und verpflichtet ist. Schon das erste Drama Barlachs streift die Grenze, an der das Unternehmen des Dichtens in diesen Bereichen seinen Sinn und seine Gültigkeit für alle selbst wieder aufhebt.

Zwei, eigentlich drei Schichten scheinen in diesem Drama übereinanderzuliegen; die Tragödie des Kampfes der Generationen, der sich hier zwischen der Mutter und dem Sohn vollzieht, wird zugleich Ringen zwischen dem weiblichen Prinzip der bloßen Seele und dem männlichen des Geistes und geht unvermerkt über in den Kampf des gestaltenden Menschen um seine Freiheit von den Bindungen des bloßen Lebens und der bloßen Wirklichkeit. Unter diesen beiden Schichten liegt als wesentlichste und geheimnisvollste eine dritte, in der das Geschehen ins Religiöse übergeht: in dem blinden Kule und seiner Schwäche wird das Problem des Tuns und Gestaltens abgelöst von dem des Leidens und der Übernahme des Leidens durch einen andern. Das Leben bekommt hier [opake](#) visuelle Symbole, die nicht mehr dichterisch transparent zu werden vermögen. Der Betrachter hört das tiefsinnige Schweigen im Versteck der Worte flüstern und steht an den Grenzen des Hindurchhorchens und Durchsichtigmachens. Aus der Unterschicht steigt der Nebel auf in die dünnere Luft der oberen beiden Bereiche, verschleiert auch dort die Konturen und gibt dem Geheimnis um die Welt des Dichters Barlach eine noch stärkere Dichte. In den beiden Oberschichten berichtet er von sich, von dem ewigen Kampf des Menschen um das Hinauf zu Gott, um das Freiwerden von den Bindungen des dunkel primitiven Lebens im Reich des Elementaren, von dem Widerstand der einen Hälfte des Lebens gegen die andere. Unvermerkt weitet dieser Gegensatz zwischen Vater und Mutter sich aus zum Gegensatz zwischen Gestalter und Materie, Schöpfer und Welt. In den Visionen Kules von den schönen Gestalten der Zukunft und mehr noch im Ringen des Sohnes mit dem Alb gleitet das Gottsuchen zuweilen ins Form-, ins Gestaltsuchen, in dem der Autor für sich seinen Weg zu Gott hat. Der Schleier des Objektiven über den von innen gefaßten Bildern des Sinns wird dann dünner; durch das kunstvoll dichte Gewebe der dichterischen Form werden für Momente die Augen des Mannes Barlach und

ihr bannend strenger Blick fühlbar. Über dem Bilde einer zeitlos gültigen Tragödie innerer Schicksalsmächte der Menschheit erhebt sich ein ferner Widerschein selbstgelebten Lebens und verlangt Ausgleich. Die Gestalt der Mutter ist Sinnbild wie für den Mephisto des zweiten [Faust](#). Für Augenblicke glaubt man, hinter ihr, sofort wieder versinkend, den Schatten der Mutter des Dichters auftauchen zu sehen, deren Dasein auch bei ihren Söhnen „die leise glimmende Freude eines am Leben des andern suchte, bei gemeinsamer Not und bescheiden bemessenem Glück“. Wie in den Szenen mit dem Alben sehr Persönliches des eigenen Innern mitzuschwingen scheint, so hier ein Abglanz der Berührung dieses Persönlichen mit der nahen Umwelt. Das Dämmerlicht über dem Ganzen weicht für Sekunden dem wärmeren Schein einst gelobter Wirklichkeiten.

Der Schleier, den Barlach aus der Fülle seiner Worte für diese Tragödie wob, ist für ein Erstlingswerk von einer erstaunlichen Dichte und Reife des Könnens. Die Sprache fügt sich ihm zu vollkommen geschlossener Objektivität: nichts durchbricht die Fläche des geformten Ausdrucks zugunsten eines nur festgestellten naturalistischen wie bei [Jahn](#), bei [Brust](#): die Klangvision des Märchens bleibt gewahrt und ordnet sich dem reifen Barockornament der Bilder wie der durchleuchteten Erfahrungen mit Wirkungen ein, die zuweilen ans Virtuose grenzen. Mit der Kraft eines großen [Lyrikers](#) bringt der [Dichter](#) die Welt zum Klingen, wenn das abendliche Gespräch der drei Menschen die Stimmen der Nacht einfängt, daß die Sprichwörter der Ewigkeit vernehmbar werden, die das Gemurmel ihrer dunklen Stunden in die Herzen senkt. Mit der Anschauungskraft des visuellen Menschen löst er aus den Worten ihre vielfachen bildhaften Elemente, entwickelt aus ihnen ein Herüber und Hinüber von Brücken und Verbindungen und schafft so ein kunstvoll verschlungenes Gebilde aus Sprache und innerem Geschehen, aus dem zuweilen wie ein Blitz ein bisher nie gesehenes Stück geheimer Bildhaftigkeit und Anschaulichkeit aufleuchtet und ebenso erschreckend im Worte plötzlich ein Stück sonst schamhaft verschleierter Landschaft der Seele aus dem Dunkel hebt. Etwas von dem [Merlin](#)-Schicksal des in sein totes Ich entzauberten Sohnes greift hinüber in das sprachliche Gebilde: [Ninians](#) Traumhecken, Nebel geworden, umgeben dämmernd den Entrückten wie den geheimen Kampf der Seele, nur dann und wann einem Lichtstrahl den Weg freigebend, der, aus der unvermuteten Helle eines entlarvten Worts aufschimmernd, ein Stück der Abgründe wie der Gärten des Lebens Wirklichkeit und damit sichtbar werden läßt.

Die Vorgänge im Sprachlichen zeigen die Gesamtstellung Barlachs im Wellenzug der Entwicklung am deutlichsten. Über dem Erbe der späten Bürgerzeit von Jean [Paul](#) bis [Raabe](#), von [Rauch](#) bis [Hähnel](#) und Robert [Diez](#) hat sich eine ganz unmittelbare Verbindung zu dem Existenzgefühl der [expressionistischen](#) Generation von 1880, und zwar im Dichterischen wie im plastisch Gestaltenden ergeben. Das Kindheitsgut der von heimischer Tradition und Landgeschichte erfüllten und getragenen Worte und Formen löst sich aus dieser dichten, warmen Welt und gleitet ins formal Abstrakte hinüber, aus spätem naturalistischem [Barock](#) in die verdünnte Welt des gotisch ornamentalen [Jugendstils](#). Aus der entsteht in der Begegnung mit dem Osten das eigentümlich Deckende, ja sogar Überdeckende der plastischen Form Barlachs: sie birgt sowohl das linear Spielerische der Diez-Schule wie des eingeborenen Wirklichkeitssinns, leitet ihn von der Modellierarbeit zur eigentlichen [Plastik](#) und gibt der Form, die er sich inzwischen errang, die tragende Substanz des Lebens. Der gleiche Vorgang enthüllt sich in seiner [Dichtung](#). In der spielt, schon der „Tote Tag“ zeigt es deutlich, die neu erlebte Wucht des seelisch Unmittelbaren dieselbe Rolle; sie gibt der Dramatik Barlachs die Schwere, obwohl durch die Modellierarbeit der Worte immer wieder die leichte Lust am Spiel der Vielfalt brechen möchte, die sich nur wider-

strebend den Brennspiegelformen seiner abstrakten Vereinfachung des Wirklichen und seiner Ekstasen fügen will.

([Paul Fechter](#), *Ernst Barlach* (1957), Gütersloh: Bertelsmann Lesering 1961, S. 65-73.)

Willi Flemming 1958

Schon in [Wedel](#) (1901-04), so gestand [Barlach](#), kam ihm der Gedanke, ein Drama zu schreiben. Ein Bauerndrama sollte es werden. Aber trotzdem er die Leute fast täglich vor Augen hatte, fürchtete er, daß sie nicht echt genug würden. Dann begann 1908/09 eine neue Konzeption ihn zu beschäftigen: „Blutgeschrei“. Wenn auch das schließlich gedruckte Stück anders betitelt wurde, wir finden die bezeichnende Stelle noch im letzten Akt. Dort heißt es „Blut zeugt für Blut, Blut lügt nicht, Blut ist ein Schreier, der so lange schreit, wie Väter Söhne haben“. So spricht der Gnom Steißbart zum Sohn (83) im „Toten Tag“.

Der Dichter gibt selbst die Anregung dazu an (Nov. 1919, Gspr 17). Es ist der Prozeß um seinen Sohn Klaus. „Die Mutter wollte den Knaben nicht hergeben. Auf diese Weise musste ich früher oder später notwendig Gott für ihn werden. Das war der Anstoß. Unter den Händen wuchs die Idee von selber ins Mythische“. Eine andere Erfahrung kam noch hinzu, es ist das Zusammenleben mit der eigenen Mutter. Barlach war ja erst 14 Jahre alt, als er den Vater verlor. Vier Jahre umsorgte sie ihn und seine Brüder, bis er auf die Hamburger Gewerbeschule ging. „Das Leben meiner Mutter hatte schon lange keinen selbstigen Gehalt mehr“, erzählt Barlach. „Die, denen sie das Leben gegeben, mußten ihr den Sinn fürs Dasein schaffen“. Was sie wünschte, war „die leise glimmende Freude am Teilhaben eines am Leben des andern bei gemeinsamer Not und bescheiden bemessenem Glück“. „So verlegte sie ihre Häuslichkeit dahin, wo ihre Söhne zur Ausbildung im Beruf für kurze Zeit lebten“. Auch Barlach betreute sie, und als er nach [Dresden](#) auf die Akademie ging, „vollzog sie den zehnten Umzug seit ihrer Heirat“, um mit ihm hauszuhalten; „aber“, so berichtet der Künstler, „es geriet uns beiden zu Unbehagen. Der Glaube an ein leise lächelndes Glück im Winkel bestimmter Art, und zwar einzig von ihrer opfernden Mütterlichkeit bestimmt, wurde wieder getäuscht, der damalige Aufflug ihres Vertrauens versagte, und in kurzem rumpelte der Möbelwagen zum elften Male mit dem reduzierten Hausrat davon“. Es war nicht für immer. In Friedrichsroda war Barlach wieder bei ihr. Nach schwerer Zeit auf der „Hungerfarm“ ihrer Zwillinge in Amerika hatte sie sich dann nach [Güstrow](#) zurückgezogen, wohin ihr Barlach seinen Sohn Klaus übergab und selbst zu ihr zog. Dieses liebevolle Hängen an der Mutter machte es unmöglich, etwa in Art von [Strindberg](#) die Tragödie von Mutter und Sohn zu gestalten als Haßliebe. Sie ist auch nicht nach dem Rezept von [Freud](#) gefaßt. Ausdrücklich lehnt Barlach diese Deutung ab (Br 23.4.16). Er betont: „Meine Seele wußte nichts von alledem ... Ich bedachte nur dies und empfand es: wie niedrig ist der Mensch, an seine Erzeugerin gebunden, wie banal, wie bürgerlich seine Existenz ... Mein Kernproblem ist dies: wie kommt es, daß ich (oder sonstwer) Trieb und Zwang über mich hinaus empfinde. Fort vom Mütterlichen, vom Schmeichelnden, Wohlberatenen, Sich-aneinander-Genügendem und am Ende (in meinem Falle) weg von dem ewigen Sexuellen. Schluß: etwas Fremdes, aber doch Verwandtes ist mein eigentliches Ich. Möglicherweise ein Göttliches über mir, das mich mahnt zum Höheren ... das also Vaterstelle verträte. Vergleich: meine damalige Situation als Vater eines unehelichen Kindes, dessen Mutter mich betrog und erpresste ... Ich nahm der Mutter das Kind. So versetzte ich mich mit obengezeichnetem Trieb 'über mich hinaus', in die Situation des Kindes, war in der Phantasie zugleich Vater und Sohn, Mutter und Kind.“ Hinsichtlich

des Sohnes betont der Dichter: „ich wollte ihm in der Mutter alles geben, was abstößt und doch nicht losläßt“. Dadurch, daß ihn „die Mutter isoliert“, erreicht sie nur, daß er „umso heftiger nach Gottvater langt. Was Kule, Steißbart, Alb dabei fördern oder hindern, macht ja nur seinen Kampf, die Entwicklung seines Zustandes plastisch deutlich. Er kommt nicht los und zerstört sich selbst. Er ist doch zuviel Muttersohn.“ Es lag also Barlach ebenso fern, seine Mutter zu porträtieren, diese feinnervige, aber auch rastlose Frau, wie eine Inzestbeziehung zu konstruieren. Sein Erleben von Weib und Mutter war es, das sich ins Mythische steigerte. So entsteht eine neue Gestalt, verwandt den gleichzeitigen [Plastiken](#). Die [Lithographien](#) haben den ihm vorschwebenden Typus eindeutig festgelegt, diesen massigen Körper mit der breitbeinigen Haltung, den schweren Händen und dem verhärmten Zug im Gesicht. Man betrachte sie „am Herde“, im Gespräch mit Kule, und ergänzend etwa ihre Weisung an den Kobold Besenbein, das von ihr getötete Sonnenroß zu zerstückeln.

Erscheint in den Lithographien mitunter die Ausstattung noch real, so ist im [Drama](#) alles noch stärker in mythische Vorzeit entrückt; bäuerliche Verhältnisse bringen alles auf wenige, aber große Linien. Alles speziell [Mythologische](#) ist jedoch vermieden. So erwächst im Leser das Gefühl, als wenn eine altgermanische Saga ihm erklänge. Barlach schreibt selbst (an Piper 5.11.12), er habe sein „Drama aus einer plattdeutschen [Eddastimmung](#) herausgeholt“, und es ärgerte ihn schwer, daß die Besprechung im „Berliner Tageblatt“ es sofort als „russisches Bauerdrama“ abgestempelt hatte. Auch bei der Aufführung am 1. Mai 1923 im Volkstheater zu Berlin schien der fassungslosen Presse am ehesten nach dieser Richtung ein Ausweg statt eines Zuges sich zu bieten. Und doch könnte man eher an eine [isländische Saga](#) denken. Die schöne Auswahl von trefflich gelungenen Übertragungen hatte ja [Arthur Bonus](#) bereits veröffentlicht. Barlach sagte gesprächsweise (Gspr 17) selbst: „Die Sagas haben es mir angetan. Wenn es mir nicht an Zeit gebräche, hätte ich nachgerade Lust, ein oder das andere Stück in Holz zu schneiden“. So produktiv regten diese Gestalten seine Phantasie an, aus innerer Verwandtschaft.

Betrachten wir nun das Stück selbst. In der Welt der Mutter ist der Knabe zur Mannbarkeit herangewachsen. Die große Diele des norddeutschen Bauernhauses mit ihrem ewigen spukhaften Halbdunkel umfängt uns vom ersten Augenblick an mit ihrem lastenden [Brodem](#). Einsam waltet hier die Mutter als Herrin, mit den zwei dienstbaren Kobolden Besenbein und Steißbart. Der Mann hat die Schwangere einst verlassen, als er einsah, wie der Sohn ihr alles, ihr der einzige Sinn ihres Lebens war; der Sohn, der nicht sein Kind, sein Abklatsch ist, sondern ein Neues, ein von Gott Gewollter, ihm Bestimmter. Sein Wanderstab führt den vom Lebensleid erblindeten Alten, Kule, zurück zum Hause der Mutter, um die Schicksalswende mit zu erleben, mit zu leiden, die sich vollzieht: durch Träume vorbereitet, weiß die Mutter, daß die Entscheidung naht; denn bringt der scheidende Sohn der Welt auch Heil, ihr bräche der Verlust des Einzigen das Herz. Der von der Sonne geblendete Sohn berichtet hereinkommend das Eintreffen des ihm im Traum verheißenen Füllens, froh des nahen Augenblicks, in die sonnige Zukunft hinausreiten zu können. Wie die Sonne das Leben zu sehen und nicht blind zu werden von seinen Nöten wie Kule, sondern liebend es zu umfassen und zu bejahen, das wäre die neue Heldentat, die der Welt ein neues Gesicht voll Schönheit schüfe. Aber habgierig wehrt sich die Mutter gegen solche „Sohnes-Zukunft“, die „Mutter-Vergangenheit“ bedeutet: „Bin ich wie eine Wiege? Laß ich ein Kind in mich legen und von mir nehmen wie aus einer Wiege? Mich zum Gerümpel stecken? Mein, mein, mein Sohn ist es gewesen und mein soll er bleiben“ (28 f).

Stärker betrachtsam und nachdenklich bei manch tiefem Wort verweilend, kreist der zweite Akt um das zentrale Problem. Was ist die Wahrheit: Göttersohn?: „Und wir sind nicht allein mit unseren Schmerzen und Freuden. Es hat Menschen gegeben

und wird wieder welche geben, die mit dem Hauch ihres Mundes sprechen können zu einem Gott: Vater! Und dürfen den Ton in ihren Ohren hören: Sohn“ (34). Oder Muttersohn? Und nun kommt die grandiose Szene, der Kampf mit dem Alb. Er erscheint, um den Sohn zu quälen. Nicht aus Bosheit, sondern um die Menschen zu bessern, muß er die Menschen quälen. Aber Kule bestellt ihn Nacht für Nacht zu sich, um stellvertretend die Qualen zu dulden und den Peiniger von den Menschen fernzuhalten. Der Ringkampf mit dem Alb bringt die Probe für den Sohn. „Du bist kein Gott“, nur ein „armes Gottluderchen. Das bist du!“ Das stoßende Herz des Alben vermag er nicht aus der Brust zu reißen; hin und her wirft es ihn, bis er erschlaft und verzweifelt – und ruft – Mutter! „Ein Göttersohn und ruft Mutter?“ „Ja, ja, erstanden war der Welt gute Hoffnung, aber geboren ist nichts worden, eine Mißgeburt allenfalls. Es grauste eine wollüstige Erwartung und zutage kam eine Mißgeburt, ein Muttersohn erschien. Die Welt wird warten müssen, bis sein Finger geheilt ist oder bis sein Mut im Herzen ein Junges bekommt, einen echten Mut“ (43). Die Mutter, die von dem Ruf aus dem Schlaf geschreckt an das Lager des ermattet schlummernden Sohnes tritt, sieht des pulsenden Blutes Drang. Nur eine Rettung bleibt, daß sie selbst das Götterroß tötet. So entschlossen geht sie mit dem Messer hinaus.

In einem nur vier Seiten langen dritten Akt wird der Kadaver des Pferdes vom dienstbaren Geist Besenbein im Keller verborgen. Auf den vier Hufen des Tieres sprengt dieser Kobold ins Freie. Voll überheblichen Trotzes trumpft die Mutter gegen Gott auf: „Mußt es geschehen lassen, daß deine Beschlüsse über dich spotten, hast du den Anfang beliebt, habe ich mich des Endes angenommen. Jeder mag seines Teiles froh werden“ (48). Aber am Lager des Sohnes dämmert ihr die Tat in ihrer Vergeblichkeit, er träumt noch immer vom Reiten. – Die Freveltat hat die Sonne in Scherben geschlagen, ein tiefer Nebel füllt mit trüber Dämmerung die Erde. Der Sohn sieht das Roß entsprungen, die Sonne abgewandt. Er steht betroffen wie ein Ertappter und zerreißt seine Seele wie ein Schuldbeladener. Sein Versagen in dem Kampfe der Nacht glaubt er als Ursache des toten Tages, der Verlust des Rosses sei die Strafe. Noch bäumt sich das Gefühl seiner Berufung dagegen auf, in der Nacht der Hütte unterzutauchen, wo er zum Gnom verschrumpeln müßte. „Jeder ist einer, der kein anderer sein kann; kein anderer, niemand sonst ist der, der ich bin – ich, ich, kein anderer –“ (56). Um ihn vom zersetzenden Schmerz der Schuld zu befreien, bringt Kule das Opfer und nimmt es hin, daß die Tat ihm von der Mutter zugesprochen wird. Doch wie soll man das motivieren? Den Tod des Pferdes als von der Vorsehung bestimmt hinzustellen, genügt nicht, den Sohn zu beruhigen, ans Haus zu fesseln. Er begehrt auf gegen solch Schicksal und zerbricht den Wanderstab Kules, der diesen als Schicksalsbote bisher geführt hat. „Das ist das Ende nicht, nur ein Anfang!“

Vergeblich bleibt dieser Versuch, durch Übernahme der Schuld die Tat zu verhehlen, von Mutter und Sohn die Qual zu nehmen. Das vergossene Blut schreit. Den Sohn treibt es in den Nebel hinaus, aber man hört ihn nach einer Weile „Mutter“ rufen. Und noch einmal wiederholt sich im Hause als Vision dieser Versuch, von der Mutter fort, dem unbekanntem Vater entgegenzugehen. Aber er schickt den andern, der ihm begegnet – das Bild des Vaters, sein höheres Selbst – heim zur Mutter und ruft endlich von der Öde überwältigt nach der Mutter. Er verliert wie in dem nächtlichen Albenkampf den Mut, noch einmal nach dem unbekanntem Vater zu rufen. Er träumt, wie er reitet auf der Bahn der Sonnen und hört ihr Sausen über dem Nebel. Aber dagegen dröhnt mit dumpfem Glockenton das Hämmern des Herzens der Erde. So reißt es ihn nach oben und von unten. Er findet nicht den Vater, tappt dran vorbei. Er ist ein Wandhorcher, kein Finder, nur ein Horcher zum Vater, „an der Wand, wo das andere beginnt, was kein Mensch weiß. So einer! Der weiß, da ist nur eine Wand, und auf

ihrer andern Seite lebt es, das man atmen hören müßte, wenn man nur recht hart das Ohr anlegt. Wärst du so einer, du wärest vielleicht ein Wandhorcher deines Vaters und dein Vater der Wandhorcher seines Sohnes. Du solltest auch ein Belaurer werden und ein Schauloch in die Wand stoßen. Das solltest du tun, daß du siehst, wie dein Vater ist“ (87). Als es ihn doch noch einmal hinaustreiben will, da ersticht sich die Mutter und verriegelt ihm durch ihr Geständnis den Rest Hoffnung. Er folgt ihr: „Mutters Art steht mir doch besser an“. Der Gnom Steißbart aber führt den Blinden hinaus auf den „Botengängerweg, daß die Welt weiß, was wir wissen“. Und das ist: „Alle haben ihr bestes Blut von einem unsichtbaren Vater“ (95).

Das Ringen des Trieb- und Erdhaften im Menschen mit seinem tieferen Selbst und geistigen Wesen tritt in diesem tragischen Kampf und die Berufung gleich in Barlachs Erstlingsdrama klar als das Grundproblem unseres eigentlichen Lebens zutage und verläßt den Künstler nicht.

(Willi Flemming, Ernst Barlach. Wesen und Werk, Bern: Francke 1958, S. 181-186.)

Hans Franck 1961

Wie bei den meisten Dichtern hängen auch die Dramen Ernst Barlachs mit seinem persönlichen Leben zusammen. Aber bei ihm hat dieser Umstand noch weniger zu bedeuten als gemeinhin. Denn er nimmt die eigenen Erfahrungen wohl zum Ausgang, aber nicht zum Gegenstand seines Schaffens. Ihm bedeuten sie freilich den unverkennbaren Anstoß, aber nicht den eigentlichen Stoff. Das Persönliche wird in einem Maße erhöht, das Eigene in einer Weise verallgemeinert, daß dieser Zusammenhang nicht entscheidend für ihre Ausprägung und ihre Wertung ins Gewicht fällt. Das Drama „Der tote Tag“ ist unzweifelbar aus den qualvollen Erfahrungen hervorgegangen, die Barlach durch das Zusammenleben mit seiner Mutter erlitten und überwunden hat. In der Dichtung aber werden sie als unausweichlich dargestellt und daher bis zum tragischen Ende weitergeführt.

Eine Mutter hat ihren Sohn in der dumpfen Welt der Vergangenheit nicht nur zurückgehalten, sondern zugleich auch niedergehalten. Sie will, daß er für immer bei ihr bleibt. Der Sohn aber fühlt in sich das Verlangen nach Licht und Weite, nach Zukünftigkeit und Glückseligkeit. Einstweilen handelt es sich nur um eine unklare Ahnung. Da kehrt sein blinder Vater zurück, der sich vor langer Zeit von der Mutter getrennt hat.

Er vermittelt dem Sohn die ersehnte Klarheit über sein innerstes Begehren und bietet ihm die Möglichkeit der Verwirklichung. Denn Kule, der blinde Seher, hat das Roß Herzhorn mitgebracht. Auf ihm soll und will der Sohn in die ferne, freie, in die leichte, lichte Zukunft reiten. Als die Mutter erkennt, daß sie nicht mehr – wie bislang – die Frucht ihres Schoßes, auf welche sie ein unbeschränktes Recht zu haben glaubt, bei sich behalten kann, greift sie zur Gewalt. Die Wildwütige ersticht das Roß. So ist dem Sohn der Weg in die Zukunft unmöglich gemacht. Aber die Mutter hat dadurch den Sohn nicht, wie es ihre Hoffnung war, für sich zurückgewonnen, vielmehr, was sie als unmöglich ansah, für immer verloren. Als sie erkennt, daß Gewalt das unsinnigste aller Mittel ist, um ihr Kind gänzlich zu behalten, ersticht die Mutter sich selbst. Auch der Sohn geht unfreiwillig-freiwillig in den Tod. Kule, der blinde Vater, stapft wieder hinaus in die fernen Weiten, aus denen er in seine dunkle Behausung vorübergehend zurückkehrte. Da der Sohn seinen Wanderstab zerbrach, wird er geführt von dem wohlthätigen Geist seines Hauses, von Steißbart. Als Letzterer versichert, daß er so gut wie ein Stab sei und den Weg wisse, fragt Kule erschüttert, wohin er denn noch kommen solle. Und jetzt entwickelt sich zwischen dem Vater und dem Haus-

geist, zum Abschluß des Stückes, folgendes Zwiegespräch, das ein aufhellendes Licht zurückwirft in die Dunkelheit des ganzen Dramas:

„Ein Weg braucht kein Wohin, es genügt ein Woher.

Du und ich! Welcher Weg wäre uns beiden der rechte?

Botengängerweg, daß die Welt weiß, was wir wissen.

Und was wissen wir?

Woher das Blut kommt, bedenken sollen sie. Alle haben ihr bestes Blut von einem unsichtbaren Vater.

Dein Geschrei klingt sonderbar.

Aber wie Blutgeschrei richtig. Sonderbar ist nur, daß der Mensch nicht lernen will, daß sein Vater Gott ist.“

An die Stelle der vielen Vater-Sohn-Dramen, mit denen die aufbegehrende freiheits-süchtige Jugend ihr Verlangen nach eigenen Rechten oft nur abreagierte und dadurch unwirksam machte, statt es wahrhaft zu gestalten und dadurch bleibend zu vertreten, ist mit Ernst Barlachs *Totem Tag* das gültige Mutter-Sohn-Drama dargeboten. Aber wenn der Dichter auch nachdrücklich die blutmäßigen Zusammenhänge und Widersprüche als das Urgründliche anerkennt, so ist er doch weit davon entfernt, dem Sexuellen, dem Inzestmäßigen, dem Komplexhaften wesentliche Bedeutung einzuräumen. Mit äußerster Leidenschaft hat Barlach diese modische Mißdeutung seines Dramas abgewehrt. Und zwar in einem ungewöhnlich langen Brief an den Assistenzarzt der Irrenanstalt Friedrichsberg Dr. Julius Cohen: „Meine Seele wußte nichts von alledem, was Sie das Kernproblem nennen. Ich bedachte nur dies und empfand es: wie niedrig ist der Mensch, an seine Erzeugerin gebunden, wie banal, wie bürgerlich seine Existenz. An Sexuelles dachte ich dabei nicht. Im Gegenteil, ich hatte soviel davon gehört und geredet, es hatte sich so übelriechend überall breitgemacht, es hing mir ellenlang zum Halse heraus. Mein Kernproblem ist dies: wie kommt es, daß ich (oder sonstwer) Trieb und Zwang über mich hinaus empfinde? Fort vom Mütterlichen, vom Schmeichelnden, Wohlberatenen, Sich-aneinander-Genügenden und am Ende (in meinem Falle persönlich) weg von dem ewigen Sexuellen ... So versetzte ich mich mit obengezeichnetem Trieb ‚über mich hinaus‘ in die Situation des Kindes, war in der Phantasie zugleich Vater und Sohn, zugleich Mutter und Kind ... Ist es so unrichtig, wenn ich meine, daß der sexuelle Trieb sich in geistig-seelisches Erbauen umsetzt, besonders da, wo er durch irgendwelche Störung beeinträchtigt wird? So möchte es kommen, daß der Sohn, den wahrscheinlich die Mutter isoliert, aber nicht, indem sie sein Sexualinhalt wird, um so heftiger nach Gottvater langt ... Er kommt nicht los, er zerreibt und zerstört sich selbst, er ist doch zu viel Muttersohn. An Incest habe ich mit keinem Atom gedacht! ich wollte ihm (dem Sohn) in der Mutter alles geben, was abstößt und doch nicht losläßt, daß man aber mütterliche Liebe auch mit Sexualität verquicke, war nicht mein Wille. ... Ich für mein Teil habe meine überwältigendsten Erlebnisse als Kind gehabt, wo ich noch von keiner Ahnung einer Sexualität behaftet war. Ich habe mir noch vor nicht langem ein Mal Rechenschaft darüber abgelegt, daß ich teils von Erschütterungen teils von sanfteren Regungen heimgesucht wurde, die ich nicht anders ansehen kann als Berührung durch ein Lebensgeheimnis im Unbewußten, das seine Spuren in Form von (nicht Ekstase, nicht Beglückung, es läßt sich nicht bezeichnen) ins Bewußtsein warf ... Offen gestanden, liegt mir am Erklären nichts – aber Irrtümer muß ich schon verhüten.“

Die dramatische Dichtung „Der tote Tag“ zeigt nichts von den Schwächen und Unvollkommenheiten, den Fehlern und Vorläufigkeiten, welche im Allgemeinen den Erstlingsarbeiten gerade der [Dramatiker](#) anzuhaften pflegen. Schon bei dem Beginn seines Dichterweges gelang Ernst Barlach ein Werk, das nicht nur völlig seines Geis-

tes ist, sondern auch die Mittel zur künstlerischen Gestaltung seiner Erkenntnisse und Empfindungen in hohem Maße beherrscht. Die dumpfe, dunkle, [mythische](#) Welt des Mutterhauses ist mit zwingender Gewalt gegeben. Auch da, wo man sich ihr – um freier zu atmen – entziehen will, vermag man es ebensowenig wie der Sohn, welcher an ihr und in ihr zu Grunde geht. Die Gestalten sind von außerordentlicher, von Barlachscher [Plastik](#); also zugleich wirklich und überwirklich, individuell und typisch, persönlich und unpersönlich. Die Sprache ist – ungeachtet gelegentlicher Übersteigerungen und Ausweitungen, Gewaltsamkeiten und Willkürlichkeiten – von großer Bildhaftigkeit, von mitreißendem Rhythmus, in jedem Fall: von erstaunlicher Eigenart. Noch vermag Ernst Barlach nicht, die inneren Empfindungen und Vorgänge durch seine Wortkunst aus ihnen hervorgehen zu lassen. Er löst sie von ihnen ab. Er stellt sie teils zustimmend an ihre Seite – teils gegnerhaft vor sich hin. Er benötigt zur Verdeutlichung seiner Anschauungen noch [spukhafte](#) Gebilde, ungreifbare Zwischens-eins-Wesen, unkörperliche Sinnbilder: den qualbringenden [Alb](#). Was auf den ersten Blick als Reichtum erscheint, erweist sich, genauer betrachtet, als künstlerische Unmächtigkeit. Aber diese und einige andere Mängel – wie unnötige Wiederholungen, hemmende Verworrenheiten, ermüdende Breiten – vermögen nichts von der Tatsache fortzunehmen, daß Ernst Barlach schon mit seinem ersten Drama ein Werk von so großem inneren Gewicht, so zwingender Gestaltungskraft, so unantastbarer Geschlossenheit schuf, daß es ihm unter seinen weltanschaulichen Dramen nur noch einmal gleichartig gelungen ist. Wie [Pallas Athene](#) aus dem Haupt des [Zeus](#) fertig, vollendet hervorsprang, ist „Der tote Tag“ aus dem Hirn und dem Herzen Ernst Barlachs in einem so fertigen, so vollendeten Zustand hervorgegangen, daß dieses Erstlingsdrama wohl im Handwerklichen und im Formhaften von ihm überboten werden konnte, aber nicht im Geistigen und im Gestalthaften. Blickt man von ihm aus auf die bildhauerischen und bildnerischen Leistungen des Güstrower Meisters, dann stellt es sich durch seinen Barlachschen Geist ihren bedeutsamsten künstlerischen Erzeugnissen ebenbürtig an die Seite.

([Hans Franck](#), Ernst Barlach. Leben und Werk, Stuttgart: Kreuz 1961, S. 240-244.)

Klaus Lazarowicz 1961

... Das Vater-Sohn-Thema, in dem Barlach das Verhältnis des Menschen zu seinem göttlichen Vater zu fassen sucht, rückt jetzt ins Zentrum seines Schaffens. Bereits in seinem ersten Drama, dem „Toten Tag“ (1912), wird dieses Thema aufgegriffen. Das aus einer „plattdeutschen Eddastimmung“ gehobene Stück behandelt die Geschichte eines Göttersohnes, der zu schwach ist, der Menschheit den neuen Tag zu bringen. Der Sohn, eine namenlos bleibende Gestalt, flüchtet sich aus Angst vor der Welt zu seiner Mutter, in die Geborgenheit einer Hütte. Geborgenheit, Sicherheit, Ruhe und Zufriedenheit sind in Barlachs Sprache Synonyma für Trägheit und Egoismus. „Erfüllung ist schon Tod, und Ende verlangt frischen Anfang“. Wer die Welt verändern will, muß etwas riskieren, darf kein Mutter-Sohn sein. Weil der Göttersohn diesen Mut nicht besitzt, kann er der Welt nicht helfen und daher bleibt der neue Tag, den er den Menschen bringen sollte, tot.

Im „Toten Tag“ begegnet uns in der Gestalt des blinden Kule einer jener Wegsucher, die fortan im Mittelpunkt aller Barlachschen Dichtungen stehen werden. Dieser Wegsucher ist der Einzelne (im Sinne [Kierkegaards](#)), er ist ein Außenseiter, der sich aus der Scheingeborgenheit des bürgerlichen Lebens löst und den Weg zu einem unbekanntem Ziel riskiert. In den Augen der Bürger ist er ein Narr. Er selbst freilich

wünscht nichts anderes als Knecht zu sein und zwar Knecht des höchsten aller Herren.

Der Wegsucher wird dichterische Figur als Narr, Bettler, Knecht oder Wahrheitszeuge. Jede dieser Figuren ist ein Symbol für die „menschliche Situation in ihrer Blöße zwischen Himmel und Erde“. Es ist deutlich, daß der Wegsucher kein „Held“ im üblichen Sinne des Wortes sein kann. Verglichen etwa mit den Gestalten der antiken Tragödie wirkt er durchaus unheroisch. Sein Tun ist Leiden, das den Philistern, den weglosen Menschen als ein „Heldentum in Jammer und Nöten“ erscheint. Nicht auf Besitz, Herrschaft, Macht, Glück, Erfolg, Reichtum kommt es ihm an, sondern darauf, daß er seinen Willen dem Willen dessen unterordnet, der ihn auf den Weg gebracht hat.

Entscheidend aber ist, daß der Wegsucher „unbarmherzig die Frage über sein Dasein“ verhängt hat. Dieses radikale Infragestellen der eigenen Person und alles Seienden entfremdet ihn der bürgerlichen Welt, in der die Rechner und Krämerseelen von Siebenmarks Art darüber befinden, was als recht und vernünftig zu gelten hat. Als Fragender findet er sich draußen, allein vor Gott. Und das Ziel seiner Wegsuche ist es, die Antwort zu hören, die ihm den Sinn und Auftrag seines Lebens erschließt. Nach diesem Ziel ist er unterwegs.

Die Frage ist nun nicht nur bestimmend für das Verhältnis des *homo viator* zu sich und zum Sein überhaupt; sie ist auch die Keimzelle des Barlachschen Dramas. Aus der Frage entfaltet sich der Monolog – die Frage an das *alter ego*; aus der Frage entfaltet sich auch der Dialog – die Frage an das Du, an den Nächsten; und schließlich wächst aus der Frage das Gebet – die bittende, beschwörende, häufig auch rebellische Frage an Gott. Aus der einfachen Form des Selbst- und des Zwiegesprächs entsteht die Großform des Dramas, in dem alles Fragen auf den bezogen wird, der nach dem Glauben des Wegsuchers allein antworten kann. Und in dem bald vertrauensvollen, bald zweiflerischen oder vermessenen Fragen des Einzelnen an den verborgenen Urheber des Seins liegt die „Spannung“ der Barlachschen Dramatik beschlossen. Der allein auf stoffliche Sensation erpichten „Aktionslüsternheit“ wird sich diese Spannung freilich kaum mitteilen.

Barlachs Streben nach dem Absoluten findet nun seine zumindest annähernde Erfüllung im Symbol. Das heißt: die Antwort, die der Dichter in seinen Stücken zu geben versucht, gibt er nicht ausdrücklich, nicht formelhaft, nicht auf begriffliche Weise, sondern in Symbolen. Was aber ist das dichterische [Symbol](#)? Es ist, wenn man einmal von allen in der literaturwissenschaftlichen Fachsprache vorgetragenen Definitionen absieht, nichts anderes als der Schnittpunkt des Zeitlichen mit dem Überzeitlichen. Im Symbol wird das Sinnliche transparent für das Übersinnliche; hier scheinen Erscheinung und Wesen, Innen und Außen zusammenzufallen. Und in diesem scheinbaren Zusammenfall ereignet sich – mit [Goethe](#) zu sprechen – „die lebendigen Augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen“. Symbolische Dichtung begnügt sich nicht mit der Abbildung „langweiliger Richtigkeiten“; sie will „in aller Wirklichkeit die Wahrheit offenbaren“ (F. Strich); sie will die Welt zeigen, nicht wie sie scheint, sondern wie sie ist.

Barlach war, wie [Hugo von Hofmannsthal](#), der Überzeugung, daß erst die Gestalt das Problem erledigt. „Es ist wohl so, daß der Künstler mehr weiß als er sagen kann, weshalb er sich überzeugt ans Bilden macht“, notiert er 1931. Bilder und Gebilde, glaubt Barlach, greifen über das in der begrifflichen Rede Mitteilbare hinaus; sie sind auf ihre Weise imstande, Fragen zu beantworten und erkenntnisfördernd zu wirken. Eine aus Symbolen aufgebaute Welt, die sich bei Barlach als das Produkt einer „geordneten Einbildungskraft“ (Goethe) darbietet, ist heute nicht mehr ohne weiteres zugänglich.

Was dem vorgeschichtlichen, dem mythischen Menschen selbstverständlich war und was Barlach noch konnte, das haben wir verlernt – nämlich in Bildern zu denken. Genau das aber wird von dem gefordert, der einen Zugang zu Barlachs Dichtung finden will: zu einer Dichtung, die sich als Mythos vom Menschen, der unterwegs ist, darstellt.

(Klaus Lazarowicz, *Einführung in die Dichtung Ernst Barlachs*, in: *Zugang zu Barlach. Einführung in sein künstlerisches und dichterisches Schaffen. Beiträge von Martin Gosebruch, Klaus Lazarowicz und Harald Seiler (Evangelisches Forum, Heft 1)*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1961, S. 34-36.)

Herbert Meier 1963 (Literaturhinweis)

Der verborgene Gott. Studien zu den Dramen Ernst Barlachs, Nürnberg: Glock und Lutz 1963 (= Herbert Meier, *Die Dramen Barlachs. Darstellung und Deutung*, Diss. Freiburg/Schweiz 1954), S. 11-40.

Karl Graucob 1969 (Literaturhinweis)

Ernst Barlachs Dramen, Kiel: Walter G. Mühlau 1969, 13-32.

Herbert Kaiser 1972 (Literaturhinweis)

Der Dramatiker Ernst Barlach. Analysen und Gesamtdeutung, München: Wilhelm Fink 1972, 129-160.

Henning Falkenstein 1978

Anfang 1908 meldete Barlach in einem Brief, vier Akte eines Dramas mit dem Titel *Der Göttersohn* vollendet zu haben; später nannte er es *Blutgeschrei*. Anfang 1909 war das Manuskript fertig, und 1912 erschien es in Buchform unter dem endgültigen Titel *Der tote Tag* – das erste vollendete Drama Barlachs. Es zeigt einen ganz individuellen Stil, für den es weder in der Vergangenheit noch in der Gegenwart ein unmittelbares Vorbild gibt. Schon ein Blick auf das Personenregister macht dies deutlich. Mit Ausnahme des Blinden Kule haben die Personen keine Namen („Mutter“, „Sohn“), oder es sind Geister und Zwerge (Besenbein, Alb, Steißbart). Zeit und Ort bleiben unbestimmt – etwa „zwei Tage“, „ein großer Flur“; die Anordnung in fünf Akte ist äußerlich aufgesetzt und entspricht nicht dem klassischen Schema. Obwohl das Stück über 80 Seiten umfaßt, hat es eine minimal knappe Handlung: Der Sohn hat von seinem (nicht auftretenden) Vater das wundersame Pferd Herzhorn erhalten, auf dem er in eine grandiose Zukunft reiten möchte, die ihm der Blinde Kule auszumalen hilft, unterstützt von dem Gnomen Steißbart. Die Mutter aber möchte ihn bei sich behalten, tötet deshalb das Pferd und schafft es mit Hilfe des Kobolds Besenbein in den Keller; als Dank erlaubt sie Besenbein, auf den abgeschnittenen Pferdehufen in die Freiheit zu laufen. Als die Mutter schließlich dem Sohn die Tat gestehen muß, wendet sich dieser trotzdem nicht von ihr ab, sondern tötet sich, nachdem sie sich in Verzweiflung selbst umgebracht hat.

Dieser Handlung fehlt fast durchweg eine kausale Verknüpfung der einzelnen Episoden, die überdies von visionären Ideen umrankt werden. Schon bei diesem ersten Stück Barlachs stellt sich die Frage, die auch bei den späteren immer wieder gestellt werden muß: Ob der Leser kausal verbinden soll, was Barlach unverbunden ließ. Nicht nur die Handlung, sondern damit im Zusammenhang auch die sprachliche

Ausdrucksweise führt weg von logischer Klarheit. Barlach schrieb das Stück zwar in Prosa, erhöhte diese aber ständig durch Klang und Bild zu beinahe lyrischer Dichte: Die Mutter fragt am Anfang Steißbart, warum ihr Sohn nachts weine.

„Mutter: Als Jungfrau labte ich mich an Tränen über geträumte Gaben. Da waren Tränen Freudenwässer, ob es solche bei ihm gewesen sind?

Steißbart: Tränen kommen so und anders. Traumgedanken sind schleimige Würmer, blinde Wühler im Geheimen der Seele. Die letzen sich bei Nachtzeiten und tummeln sich nach ihrer Art bei offenen Türen der Seele. Es kann geschehen, daß solche feuchten Würmer ihm über die Kissen gekrochen sind.“

Die zahlreichen Alliterationen und Assonanzen heben die Sprache sogleich auf eine andere Ebene; wie bereits bei den Kurzgeschichten beobachtet, geben sie einzelnen Wörtern, besonders Substantiven, eine Betonung, die sie sonst nicht hätten; dadurch wird der Text rhythmisiert. Ungewöhnliche Wörter und Wortzusammenstellungen (Freudenwässer) in Verbindung mit Bildern (Träume als in die Seele kriechende Würmer) führen ebenfalls vom Erfahrbaren in eine eigene Welt der Dichtung, der Ideen.

Hier zeigt sich zum erstenmal das in allen Stücken Barlachs Bestehende beinahe unlösbare Problem: Wie können solche Ideen und dichterische Vorstellungen, die über das Empirische hinausgehen, in einer Sprache ausgedrückt werden, die das nicht kann, weil sie grundsätzlich logisch-kausal ist? Und doch ist diese dialektische Spannung im Sagen des eigentlich Unsagbaren ein Grundgesetz aller großen Dichtungen. Barlach jedoch macht es sich schwerer als die meisten Dichter, weil er das Sagbare nicht als Grundlage, als Mittel benutzt, um auf das Unsagbare zu deuten, sondern es so weit wie möglich ausschaltet; deshalb die fragmentarischen Handlungsteile, deshalb die so überhöhte Sprache. Er versucht, das Unsagbare direkt darzustellen.

Dies bedeutet nicht, daß die Stücke Barlachs unverständlich wären, nur wollen die Vorgänge nicht immer kausal verknüpft werden. Das Nachzeichnen dieser Vorgänge in Form von Besprechungen bleibt sprachlich unvollkommen und deshalb recht problematisch. Barlach selbst hat mehrere Jahre nach der Drucklegung in einem Brief Hinweise gegeben, um sich vor allem gegen eine sexual-psychologische Interpretation der [Freudschen](#) Schule zu wehren (B 354). Jeder Mensch, so schreibt er, spüre einen Trieb über sich hinaus, einen Trieb weg vom Mütterlichen, Geborgenen und Sexuellen. „Schluß: Etwas Fremdes aber doch Verwandtes ist mein eigentliches Ich. Möglicherweise ein Göttliches über mir... das also Vaterstelle verträte.“ Die Mutter vertritt in dem Stück demnach das Niedere im obigen Sinne, das allein sie versteht, das heißt empirisch wahrnehmbare Dinge, dargestellt durch das Fleisch (ein geschossener Hirsch, das tote Pferd) und Sexualität. In dieser Welt möchte sie ihren Sohn halten.

Das fleischlich Irdische konnte Barlach gut darstellen, nicht aber das Gegenbild des geistig-göttlichen Vaters. Deshalb schuf er darstellbare Gesandte des Göttlichen, wie das Pferd oder den Gnomen, der wegen seiner göttlichen Herkunft bezeichnenderweise von der Mutter nicht gesehen werden kann. Die Grundpolarität von Mutter und Vater erweitert Barlach um mehrere Figuren. Kule, der Blinde, war früher mit der Mutter verlobt; er wurde der leibliche, Gott aber der geistige Vater des Sohnes. Danach gab er alles Irdische auf, dadurch dargestellt, daß er auf der Welt nichts mehr sieht, und läßt sich jetzt von einem Schicksalsstab zu der Mutter zurückführen. Durch diese Selbstaufgabe wird er zu einem weiteren Gegenspieler der Mutter.

Der Sohn ist sowohl göttlich als auch irdisch; die Mutter versucht, seinen Trieb über sich hinaus zu ersticken, Steißbart, diesen zu fördern; eine wichtige Hilfe dabei ist das Pferd Herzhorn, auf dessen göttliche Herkunft nicht nur der merkwürdige Name –

es ist der [Geburtsort](#) von Barlachs Vater – deutet, sondern auch die Tatsache, daß der Sohn es schon vor seinem Erscheinen im Traume sieht und daß es so schnell wie der Blick laufen kann. Der Sohn ist jedoch zu irdisch, als daß er etwas mit ihm anfangen könnte; es bleibt ihm nur eine vage Hoffnung. Als die Mutter das Pferd getötet hat, bemerkt er das zunächst überhaupt nicht. Auch muß er außer diesem Kampf zwischen Irdischem und Göttlichem in sich noch einen weiteren Kampf bestehen, den mit dem Alb. Dieser ist ein Geist, der das Leid verkörpert, das den Menschen aus der Gottferne erwächst. Kule bejaht es resignierend, der Sohn jedoch kämpft dagegen, reißt dem Alb die Brust auf, kann ihn aber doch nicht töten. Ohnmächtig bleibt er liegen, während die Mutter das Pferd tötet. Das Irdische in ihm hat zweimal den Sieg davongetragen. Der Diener Besenbein stellt keine Alternative für den Sohn dar; er ist Mittäter und entflieht, aber er weiß nicht wohin, hat er doch nur die Füße und nicht das ganze Pferd.

Die beiden letzten Akte zeigen den Schmerz und den Untergang von Mutter und Sohn. Da die Handlung hier schon beendet ist, verwendet Barlach verstärkt Bilder als Ausdrucksmittel, besonders solche von Hell und Dunkel. Daraus erklärt sich auch der Titel *Der tote Tag*, der das tote Licht des Göttlichen bedeutet, nachdem das Irdische im Sohn gesiegt hat. Seinen Schmerz darüber interpretiert die Mutter als Schmerz über den Tod des Pferdes. Um ihn wieder an sich zu binden, gesteht sie ihm den Mord. Sie beachtet aber nicht, wie unbestimmt und vage die Bindung des Sohnes an das Göttliche ist, daß das Pferd kein klar vorgezeichneter Weg war. Aber auch der Sohn täuscht sich, weil er die Macht des Irdischen in sich unterschätzt und sich für den rein göttlichen Sohn hält. Am Ende muß er erkennen, daß er beides ist; deshalb verirrt er sich in der „weißen Nacht“ (D S. 71) des Nebels, muß die Mutter um Hilferufen, das heißt einsehen, daß das Irdische, das schon das Pferd getötet hat, in ihm stärker ist als das Göttliche. „Mutters Art steht mir doch besser an“ (D S. 94) sind seine letzten Worte.

Eigenartig muten auf den ersten Blick Steißbarts Schlußworte an: „Sonderbar ist nur, daß der Mensch nicht lernen will, daß sein Vater Gott ist.“ (D S. 95) Sie können nach den erwähnten irdisch-göttlichen Spannungen nur als ein Trotzdem verstanden werden; obwohl der Mensch irdisch ist und sein Weg zu Gott deshalb scheitert, hat er trotzdem einen göttlichen Vater, zu dem er strebt.

Diese Beobachtungen lassen sich noch bis in viele Einzelheiten fortsetzen. Sie zeigen aber schon die Grenze des sprachlich Darstellbaren. Die Spannung im Sohn, der Kampf mit dem Alb oder Kules Selbstaufgabe sind kaum noch logisch begründbar, sie existieren aber künstlerisch als Form des Dramas und als Darstellung auf dem Theater, dem ein solches Stück jedoch viele Probleme aufgibt, denn auch das Theater kann im Grunde nur Darstellbares darstellen.

[Barlach](#) schien kaum an eine Aufführung, nicht einmal an eine Drucklegung des Stückes zu glauben. Er schickte das Manuskript an [Karl Scheffler](#), der es an [Reinhard Piper](#) weiterleitete, betonte aber in Briefen, das Stück sei bereits tot für ihn, nur Einzelheiten finde er gut (B 163, 167, 181). 1912 griff er noch einmal zudem Manuskript und versah es mit [Lithographien](#); aber die Mappe blieb unverkäuflich und mußte von [Cassirer](#) praktisch verschenkt werden.

(Henning Falkenstein, *Ernst Barlach (Köpfe des XX. Jahrhunderts, Band 89)*, Berlin: Colloquium 1978, S. 37-42.)

Ilse Kleberger 1984

In diesem ersten vollendeten Drama – zwei frühere waren nur Fragmente – versuchte Barlach, mit ungewöhnlichen Worten und Wortzusammenstellungen Visionäres und Symbolisches in Gestalten einer mystischen Urzeit darzustellen. Er glaubte selber nicht, daß eine Aufführung des Stückes möglich sein würde. Er nannte das Drama „Der tote Tag“.

In dumpfer, geheimnisvoller Vorzeit lebt eine Mutter mit ihrem Sohn, der einen Gott zum Vater hat. Die Mutter dagegen ist die Irdische, Diesseitige. Sie hat keine übernatürlichen Fähigkeiten. Nur der Sohn kann die seltsamen Hausgeister erkennen, die mit ihnen im schlichten Bauernhaus leben: den frechen, vielwissenden „Steißbart“ und den staksigen „Besenbein“, der stumm ist. Der ferne Vatergott will den Sohn aus der Gefangenschaft der Mutter befreien und schickt ihm zur Flucht das Roß „Herzhorn“, das fliegen kann. Doch die Mutter ersticht das Roß. Der Sohn sucht es, läuft in den Nebel hinaus, verirrt sich und ruft nach der Mutter, deren Stimme ihn heimführt. Er kehrt zurück, als die Nacht hereinbricht, als „der Tag tot ist“. Doch er sehnt sich nach dem Vater, ruft immer wieder nach ihm. Die Mutter erkennt, daß der Sohn vom Vater nicht loskommt. Sie gesteht ihm, daß sie Herzhorn getötet hat, und ersticht sich. Der Sohn folgt ihr in den Tod. Der Gnom Steißbart und Kule, ein blinder Bettler, wohl ein Götterbote, stehen vor den Leichen. Steißbart sagt: „Sonderbar ist nur, daß der Mensch nicht lernen will, daß sein Vater Gott ist.“

Das Stück enthält seltsam versponnene Gespräche zwischen Mutter, Sohn und den Geistern. Nicht alles ist rational zu erfassen. Barlach hat sich später oft gegen Deutungen gewehrt. Die Psychoanalyse bemächtigte sich des Dramas, und der Psychologe und Psychiater [Carl Gustav Jung](#) hielt fünf Vorträge darüber. Barlach empfand es fast als „widrig“, daß sein Werk so zerpfückt wurde. Er nannte es selbst „... so etwas wie eine Phantasie über [unbefleckte Empfängnis](#), das heißt, geistige Abstammung im Gegensatz zur leiblichen, die so befleckt sein mag, wie man nur wünscht, so tierisch und von primitiven Zuständen herangerollt ...“

Natürlich spielte auch seine eigene Situation hier eine Rolle. Dem späteren Freund [Friedrich Schult](#) gegenüber äußerte er über den „Toten Tag“: „Die Mutter (Rosa Limana) wollte den Knaben nicht hergeben. Auf diese Weise mußte ich früher oder später notwendig Gott für ihn werden. Das war der Anstoß. Unter den Händen wuchs die Idee von selber ins Mythische.“

Wenn der Sohn im Drama ruft: „Vater, könnte ich nur deine Stimme hören. Nur von deiner Hand erfaßt werden, deine Hand fühlen, denn vor dir bin ich klein wie ein spielendes Kind in der weiten Welt allein. Ich wollte an deiner Hand fühlen, daß du es bist und fröhliches Vertrauen haben ...“, so stand Barlach sicher das Bild des kleinen Nikolaus vor Augen. Und wenn die Mutter neben dem Sohn klagt: „Und ich stehe neben ihm, könnte seine Hand fassen und darf es nicht ...“, sprechen sich darin wohl die Gewissenskonflikte aus, die Barlach Rosa Limana Schwab gegenüber empfand, als er ihr das Kind fortnahm.

(Ilse Kleberger, Ernst Barlach (1984). Eine Biographie, Leipzig: E. A. Seemann 1998, S. 58-59.)

Helmar Harald Fischer 1988

Der letzte Satz von Barlachs erstem Drama lautet nicht: „Sonderbar ist nur, daß der Mensch nicht lernen will, daß Gott sein Vater ist“, sondern er heißt: „Sonderbar ist nur, daß der Mensch nicht lernen will, daß sein Vater Gott ist.“

Es ist im Falle Ernst Barlachs fast schon selbstverständlich, daß der Schlußsatz im *Toten Tag* nahezu ausschließlich so gelesen wird, wie er nicht da steht.²³ Und weil dieser Satz, zumal als Schlußsatz einer dunkel tönenden Tragödie jene selbstinterpretatorische Griffigkeit zu haben scheint, die man in Barlachs Stücken schmerzlich vermißt, wird er entsprechend oft zitiert und gern gleich generalisierend – mit dem Höheren hatte dieser Barlach es ja immer irgendwie – auf alle Dramen ausgedehnt. Tatsächlich ist *Der Tote Tag* Barlachs Auseinandersetzung mit seiner eigenen Vater-schaft. Um die Dimension dieser Verantwortung zu kennzeichnen, macht er (sich) klar, daß für das Kind der Vater Gott ist. „Die Mutter wollte den Knaben nicht hergeben“, erläuterte Barlach in einem Gespräch mit Friedrich Schult 1919 den persönlichen Hintergrund der Entstehung des *Toten Tags*. „Auf diese Weise mußte ich früher oder später notwendig Gott für ihn werden. Das war der Anstoß. Unter den Händen wuchs die Idee von selber ins Mythische.“ Und in der Korrespondenz mit dem Arzt Julius Cohen führte er 1916 dazu aus: „Wie niedrig ist der Mensch, an seine Erzeugerin gebunden, wie banal, wie bürgerlich seine Existenz! Mein Kernproblem ist dies: Wie kommt es, daß ich (oder sonst wer) Trieb und Zwang über mich hinaus empfinde? Fort vom Mütterlichen, vom Schmeichelnden, Wohlberatenen, Sich-aneinander-Genügenden ... Schluß: Etwas Fremdes, aber doch Verwandtes ist mein eigentliches Ich. Möglicherweise ein Göttliches über mir, das mich mahnt zu Höherem, oder sonst was Rätselhaftes in mir, das also Vaterstelle verträte. Vergleich: Meine damalige Situation als Vater eines unehelichen Kindes, dessen Mutter mich betrog und erpreßte ... So versetzte ich mich mit oben bezeichnetem Trieb 'über mich' hinaus in die Situation des Kindes, war in der Phantasie zugleich Vater und Sohn, Mutter und Kind.“ Ein Parallelentwurf zum *Toten Tag* („Wahrscheinlich Florenz, 1909“ notierte Barlach später) handelt von einem König, der alles daran setzt, daß seinem „Kinde die Mutter genommen“ wird – so wie Barlach selbst über zwei Jahre hin das Sorgerecht für seinen Sohn erstritten hatte und damit dem Kind die Mutter genommen.

Das väterliche Prinzip wird im *Toten Tag* gleichgesetzt mit dem geistigen Prinzip, das mütterliche mit dem leiblichen Prinzip. Nicht nur wird das geistige Prinzip höher bewertet als das leibliche, es wird als lebensentscheidend betrachtet. Noch der vom mütterlich-selbstsüchtigen Trachten errungene Sieg – bezeichnenderweise nur mörderisch-hinterhältig errungen – ist nicht von Dauer, weil er das Verlangen über den animalischen Zustand hinaus letztlich nicht zu ersticken vermag. Denn die Ermordung des Geistigen läßt das Leibliche in der Leere der Zukunftslosigkeit zurück, die sich, ziellos, gegen sich selbst wendet: die Mutter tötet sich, der Sohn – kraftlos im Verlust seiner Hoffnung auf ein Höherhinaus – folgt ihr nach.

Die Mutter im *Toten Tag* ist nicht nur triebhaft-verschlagen gezeichnet, sondern auch, wenngleich es ihr nicht an Mutterliebe mangelt, so zupackend-gehässig gegenüber der ihr fremden Geisteswirklichkeit, daß die Uraufführung im Leipziger Schauspielhaus am 22. November 1919 doch stark von der Handfestigkeit ihres szenischen Agierens geprägt gewesen zu sein scheint. Die Leipziger Theaterleute „verbreiteten vorher Erläuterungen des Dramas“, berichtete [Georg Witkowski](#) im *Literarischen Echo* und zitierte daraus: „Zum Gott will werden des Mannes klar bewußter Geist; zum Tier hinunter begehrt des Weibes im chaotischen Unterbewußtsein befangener

²³ Hier irrt Helmar Harald Fischer gewaltig, er hat den Schluss des Dramas nicht laut gelesen. Dann wüsste er: Es geht um den „unsichtbaren Vater“ und der ist „Gott“, das geistige Prinzip.

Leib.“ Diese Formulierung weist nicht nur darauf hin, daß es damals noch keine Dramaturginnen gab, sondern zeigt auch die Gefahr der kraftvoll-dominanten Mutterfigur für die Botschaft des Stücks – darin Brechts [Mutter Courage](#) nicht unähnlich. In dieser Figur ist die elementare Heftigkeit der Auseinandersetzung Ernst Barlachs und seines Modells Rosa Limana Schwab über den gemeinsamen Sohn Gestalt geworden, und wie wörtlich Barlachs vorher zitierte Äußerung zu nehmen ist, daß er zugleich sich Vater und Sohn, Mutter und Kind dachte, belegt ein Brief aus dem Jahre 1907, als er bereits auf die Ehelicherklärung seines Sohns hoffen kann und am *Toten Tag* (damals noch: *Göttersohn*) arbeitet: „Ich fürchte, sie wirft ihn aus dem Fenster, wenn ich ihn verlangen darf. Ich würde ihr ohne Zucken Gift geben können und sie, wenn es sein müßte, sonst aus der Welt schaffen.“

Die Darstellung der Mutter durch [Agnes Straub](#) in der zweiten Inszenierung des Stücks am Neuen Volkstheater ([Volksbühne](#)) Berlin, Premiere am 24. Mai 1923, am Tag nach der Berliner Erstaufführung des *Armen Vetter* am Schauspielhaus am Gendarmenmarkt, hat [Paul Fechter](#) protokolliert; [Alfred Döblin](#) fand, Barlach leide „an schwerster seelischer Verstopfung“; [Carl von Ossietzky](#) konstatierte: „Die Theater-Dichtung ist also doch noch nicht tot“; der Kritiker des Berliner *Lokalanzeigers* teilte mit, er habe nach dem 4. Akt „ein unbezwingbares Bedürfnis nach frischer Luft“ empfunden, aber über den 5. Akt dieser „Mär“, die „kein Mensch verstehen dürfte“, bei [Julius Bab](#) nachlesen können, „daß die Mutter dem Sohn Pferdefleisch vorsetzt“ und seufzte schauernd, daß Barlach „anscheinend mit Gewalt Mode werden soll“.

Diese Befürchtung hat sich bis heute nicht bewahrheitet. Schon in der dritten Vorstellung stürzte Agnes Straub im letzten Akt, und noch bevor die Volksbühne ihre Inszenierung über ein Jahr später wiederaufnehmen konnte, schrieb der Regisseur der Aachener Aufführung, Heinz Dietrich Kenter, Artikel gegen das Publikum, das nur sein „erbärmliches Behagen“ Suche, und stimmte sendungsbewußt – wie Barlach nie war – den bis heute nicht verklungenen Chor an, das Drama Barlachs sei „voll inbrünstigen deutschen Gottsuchens, voll gotischer Sehnsucht nach oben“. Bis zur Machtübernahme der Nazis gab es außer der wichtigen Münchener Aufführung nur noch vier Inszenierungen: in Wien, Düsseldorf, Königsberg und, mit einer einzigen Vorstellung, am Thalia-Theater, Hamburg. Nach dem Krieg hat sich noch kein großes Haus an den *Toten Tag* gemacht. Der Typus des Wiederholungstäters aber – wer sich einmal an Barlach infiziert hat, wird ihn nicht wieder los – hat sich auch hier herausgebildet: Erich Thormann, der 1925 bei [Louise Dumont](#) den Sohn gespielt hatte, brachte den *Toten Tag* 1947 in Bonn und 1963 in Bremerhaven heraus. Den letzten von insgesamt sieben Versuchen – sieht man von einer sich als „Performance“ bezeichnenden Unternehmung mit Einspielung des Textes über Tonband ab – unternahm 1965 ein Kellertheater in Wien.

„Aus einer plattdeutschen Eddastimmung“, spöttelte Barlach, habe er sein Drama „herausgeholt“ – und doch erklärt er damit treffend, daß sich die Fabel vermittelt wie eine Geschichte im Lied erzählt wird oder in nordischer Rätseldichtung: in Bildern und Gesprächen, verknüpfend, statt folgernd, „mehr Vision als Beweisführung“ wie Barlach selbst formulierte. Entsprechend offen bleibt sie für die Deutung, läßt sich nur umständlich erklären, obwohl die Vorgänge einfach sind. „Man kann es nicht analysieren“, schrieb Thomas Mann; „hier ist nichts auszulegen oder auszuschöpfen“, entschied Robert Musil, „denn wenn der Grund zutage käme, würde er wie der aller allzutiefen Brunnen ein wenig nach Schwefel duften“.

Das Mythische hat die Aura des Bedeutsamen, selbstverständlich geht es um Zeit und Ewigkeit, Schicksal und Existenz, Traum und Wirklichkeit, es mischen sich Götter und Menschen. Als der Morgen da ist, an dem sich der Göttersohn auf das von Geist-Vater gesandte Roß Herzhorn schwingen will, um in die Zukunft zu reiten, fin-

det er einen Tag vor, der „tot zwischen Himmel und Erde hängt“. Für die Mutter ist es „höchste Not“, daß sie den Sohn verlieren soll, sie tötet Herzhorn, läßt es vom spukhaften Hausgeist Besenbein in den Keller schaffen und nötigt Kule, den Wanderer, die Schuld auf sich zu nehmen. Aber sie hat den Sohn dennoch verloren. Er sucht die Schuld am Tod des „Riesen Tag“ bei sich, hört noch „die Sonne sausen überm Nebel“. In schizophrener Hellsichtigkeit erkennt er seine ausweglose Situation zwischen [chthonischen](#) und [olympischen](#) Kräften: „Du und ich“, erklärt er der Mutter – „zwei Henker, die sich gegenseitig die Treppe hinauf bitten.“ Die Mutter verflucht ihn und ersticht sich: „Mein Blut soll still werden und aufhören, um dich zu schreien.“ Der Sohn – „Mutters Art steht mir doch besser an“ – folgt ihr nach. Geist Steißbart bietet sich dem vor Leid blinden Kule als Wegführer an und verläßt mit ihm das Dunkel der Hütte, um den schlummernden Helden des Menschengeschlechts zu verkünden, daß ihr Vater Gott ist: die Wurzel ihres Wollens oder, wonach ihr Blut schreit. Aber das klingt schon wie eine Antwort, genötigt von Barlachs mutwillig rationalem Schluß, und ist doch eher ein Beispiel für einengende Zusammenfassung.

Ein Götterroß ist bloß ein Begriff; wenn es aber heißt: „Hufe hat's wie vier Augen“, ist es lebendig. Sein Name Herzhorn ist hübsch; daß aber Barlachs Vater in [Herzhorn](#) geboren ist, stellt eine konkrete Beziehung her. Wenn Steißbart geknebelt unter den Räucherboden gehängt wird, ist das eine bizarre Möglichkeit, ihn zum Schweigen zu bringen; weiß ich aber zusätzlich, daß für Barlach unter der Zimmerdecke „das Erinnerungsbewußtsein der Stube“ hängt, wird mir der Räucherboden (zu dem er „das Vorbild in Stralsund“ hatte) zur redenden Chiffre. So reden, das Stück hindurch, die Bilder im *Toten Tag*, erzählen von Fragen ohne Antworten und vermitteln doch Einsicht – der Stab, der Seufzerstein, die Sonnenfinsternis, das Blut.

Und auch die vormythisch-namenlosen Gestalten Vater, Mutter, Sohn und Blinder Seher (dessen Name Kule, er hat einen besonderen Klang für Barlach, nur im Personenverzeichnis genannt wird): für die Fabel sind sie als Archetypen durchaus hinreichend gekennzeichnet, und doch ist das Psychogramm jedes einzelnen überraschend vielbezüglich. Selbst Gnom, Alb und Hausgeist scheinen persönliche Züge zu tragen. Friedrich Schult hat nicht nur einmal betont, Barlach habe mit Hexen und Hausgeistern gelebt wie andere Leute mit Haustieren.

Entgegen erstem, dunkel-dräuendem Eindruck, ist die Beziehung zwischen Mutter und Kule genau geklärt, Vater- und Sohnschaft eindeutig benannt. Kule unterstützt den Göttersohn gegen die eifernde Mutter, mahnt ihn, sein Blut nicht fürs Ofenholz zu vergießen. Erst zum Schluß ist Kule ganz „zu den Müttern“ übergelaufen, weil der Göttersohn sich als Stubenhocker erwiesen hat: „Deine Seele dunstet Sehnsucht, sie schafft keine Taten, dein Auge sieht Nebel.“ Statt Herzhorn sofort zu besteigen, bedingungslos aufzubrechen in die Zukunft, wartet der Sohn auf die Nacht, weil er denkt, die Bilder der Zukunft kann er nur in der Nacht, im Traum nur sehen. Tragischerweise – mythologisch umso angemessener – redet Kule ihm erst dann ins Gewissen, als der Sohn endlich sieht, daß es in seiner Auseinandersetzung mit der Mutter nicht um Gefühle geht, sondern daß es ein Kampf auf Leben und Tod ist. Kules Traum vom Göttersohn schien endgültig ausgeträumt in der Nacht des Kampfes und des Mordes: „Ja, er stand herrlicher als alle, aber nur kurz, er erlosch, und seine Lücke starrte schwarz wie ein Grab.“

Klar wie kein anderer hat [Thomas Mann](#) nach seinem Besuch der Münchener Aufführung von [Otto Falckenberg](#) mit [Maria Koppenhöfer](#) und [Hans Schweikart](#) 1924 an den [Kammerspielen](#) den Inhalt des Stückes mit einem einzigen Satz gekennzeichnet: „Ein Trauerspiel vom Menschen, dem heldischen Göttersohn, der ewig ein Muttersöhnchen der eifersüchtig klammernden Erde bleiben wird.“ So liegt, metaphorisch gesprochen, die Dominanz der Mutterfigur in der Logik der Geschichte, sie ist das

Sichere, nährend Konkrete, an das der Mensch „mit klammernden Organen“ (wie Barlach war Thomas Mann [Goethe](#)-Leser) sich hält. Zu Mutter Erde kehrt er zurück, sein Todestrieb noch ist die Steigerung des Rückkehrwunsches – an die sexuelle Komponente, schrieb Barlach, habe er nicht gedacht. Am deutlichsten konturiert schon auf den Lithographien, ist die Mutter auch auf der Bühne die einzige psychologisch durchgestaltete Figur. Sie will nicht bloß Gefäß gewesen sein, das man wie eine leere Wiege zum Gerümpel steckt: „Sohnes-Zukunft ist Mutter-Vergangenheit ... Hüpf ums Haus, bring Riesen um, schlag Gnomen tot – und dann, wenn du Hunger hast, komm zu mir und iß dich satt.“ Aber sie vermag Herzhorn nur zu töten, weil der Sohn nach seinem Kampf mit dem Alben in ohnmächtigem Schlaf liegt, einem Kampf, in dem er durch die blutende Wunde beeinträchtigt war, die er sich im Eifer für seine Mutter zugefügt hatte, so daß er den Kampf verliert – damit das Roß Herzhorn und damit die Freiheit einer geistbestimmten Zukunft. Doch nicht durch den Zufall seiner Verwundung verliert er den Kampf gegen den Alb, gegen die Erdenpein, sondern aufgrund seiner körperlichen Verwundbarkeit, die dem übermächtigen Schicksal nicht standzuhalten vermag, und aufgrund seiner seelischen Schwäche, die dem Entsetzen „menschlicher“ Qualen nicht gewachsen ist. Der Alb, dem bestialischer Gestank grauenerregenden Leids, an Menschen verübt, um so stärker entströmt, je heldenhaft-verzweifelter der Sohn mit ihm ringt, bleibt „untötbares Schicksal“, und doch wird die Niederlage um so kläglicher empfunden, je näher der Sieg zu sein schien, der doch gar nicht errungen werden kann.

An solchem Punkt wohl „wuchs“ Barlach „die Idee von selber ins Mythische“. Ein persönliches Problem wird als Menschenproblem erkannt und zur Frage nach der Beschaffenheit seiner Existenz: In seinem Wahn-Monolog rafft der Sohn Jahrtausende in den zeit- und ortlosen mythischen Augenblick zusammen. Die Unausweichlichkeit seines Schicksals, nie über den eigenen Horizont hinaus gelangen zu können und es dennoch immer wollen zu müssen, mit aller Kraft aus dem reinen Gedanken handeln zu wollen und doch nicht der Gebundenheit an den Leib entfliehen zu können, nicht Herr seines Lebens und Schicksals zu sein und doch eine Fähigkeit zu spüren, sich selbst von außen zu betrachten: das ist der Stoff, aus dem die Mythen sind. Barlach vermengt Partikel aus allen ihm geläufigen Überlieferungen; sei es, daß die Mutter ihrem Sohn sein Liebstes, das Sonnenroß, zum Mahle vorsetzt, sei es, daß sie sich, wie die [Sirenen](#), selbst vernichtet, sobald sie erfährt, daß ihre Anstrengung wirkungslos bleibt; Kule muß – statt, wie [Odin](#), eines – gleich zwei Augen entbehren, seinen Stab macht sein Sohn ihm zu Kleinholz, doch nimmt er aus freien Stücken Leid auf sich, und vollkommene Ergebenheit in das Schicksal scheint, gnostischem Denken verpflichtet, sein Prinzip der Befreiung; der Sohn aber empfindet den Tod Herzhorns sofort als seine Schuld und erweist sich geistbegabt als Leiderfahrener wie als Träumender: Man möchte ihm statt der vormythischen Bezeichnung „Sohn“ einen Namen gönnen, denn er zeigt sich auch darin nicht gering, daß er den Namen des Götterrosses „weiß“, es in mythisch-biblischem Sinne also damit „erschafft“, während die ebenso nur in ihrer biologischen Funktion benannte „Mutter“ nicht einmal fähig ist (wie auch der Zuschauer nicht), den Gnom Steißbart zu sehen, der nur Geistgeschöpf ist, nur einen Vater kennt. Heißt der Sohn nur „Sohn“, weil sein Zukunftstraum auch bloß selbstsüchtig ist? Steckt in diesem Urteil bereits Barlachs Traum, daß ein Mensch Identität nur gewinnt, wenn er Verantwortung über sich hinaus kennt?

Daß *Der Tote Tag*, obwohl bildlich und sprachlich materialreich gearbeitet, seltsam unklar bleibt, liegt wohl auch daran, daß Barlachs Mythos Kunstprodukt ist und nicht [Schellings](#) Definition entsprechen kann, Mythos sei „einer der Urgedanken, die sich selbst ins Dasein drängen“.

Eine Neubeschäftigung mit dem *Toten Tag* auf dem Theater wird der Sprach- und Bildgestalt keine neuen Einsichten abgewinnen können, wenn sie sich heutiger Kenntnis von Mehrdimensionalität verschließt. In der neuen [Quantentheorie](#) der [Gravitation](#) gibt es ein Modell, in dem der normalen Raum-Zeit bereits sieben weitere Dimensionen hinzugefügt sind. [Einsteins](#) Raum-Zeit-Krümmung nimmt darin Strukturen einer Raum-Zeit-Faltung an, die man sich entsprechend der in den dreißiger Jahren entwickelten „[Wurmloch](#)“-Theorie durchtunnelt vorstellen kann. Damit wäre das Raum-Zeit-Kontinuum ständigen Veränderungen ausgesetzt, und die Unterscheidung von Vergangenheit und Zukunft könnte verschwimmen. Solche „Tunnel“ durch die Dimensionen wecken Assoziationen an Barlachs mehrfach gebrauchtes Bild von den „Spalten“, durch die plötzlich Wirklichkeiten „hinter“ unserer Wirklichkeit sichtbar werden. Wenn im *Toten Tag* die Mutter für die Erde steht, dann ist der Vater der Kosmos – der Zusammenhang („Gott“), in dem die Erde existiert: Sonderbar, daß der Mensch nicht lernen will, daß nicht die Erde, sondern der Kosmos sein Zusammenhang ist.

(Helmar Harald Fischer, Vorwort zu Ernst Barlach, Dramen: Der Tote Tag. Mit 21 Zeichnungen von Ernst Barlach, München: Piper 1988, S. 7-15.)

Hannelore Dudek 1995

Das Stück spielt im Flur eines Hauses, der gleichzeitig Küche ist. Die Mutter tritt als erste Person auf. Wie wichtig sie Barlach ist, läßt sich daran erkennen, daß er zu dieser Szene die erste Lithographie zeichnete. Weitere Hausbewohner sind der Sohn und zwei Hausgeister, Gnom Steißbart und der gute Geist Besenbein. Der blinde Kule, ein Fremder, vom Stock geleitet und einen Seufzerstein mit sich tragend, kommt an diesem Tag ins Haus; ebenfalls ein neues Roß.

Die Mutter ist voller böser Ahnungen, was das Schicksal des Sohnes angeht, den sie noch als Kind, Steißbart aber schon als Mann ansieht. Die Mutter fürchtet den Verlust des Sohnes, dieser erhofft sich mit und durch das Roß Herzhorn die Freiheit. Der Fremde Kule ist sehr bald als Vater zu erkennen. Seiner Darstellung des eigenen Lebensweges stellt die Mutter die bittere Erkenntnis ihrer düsteren Zukunft entgegen. Die Mutter vertritt das Leiblich-Beharrende, der Vater das Freiheitlich-Geistige.

Sohn, Kule und Gnom Steißbart tauschen ihre Gedanken zum Leben aus. Der Sohn will in die Welt, er ist auf der Suche nach dem Sinn des Lebens. Der Vater stellt vieles in Frage, Steißbart mischt sich in diesen Dialog immer wieder ein. Gegenwärtiges und vergangenes Verhalten Steißbarts führen dazu, daß er zum Schweigen gebracht wird. Oben auf dem Boden hängt er dann gefesselt und geknebelt. Doch auch ein Alb, der Kule immer des Nachts quält, der heute einen Kampf mit dem Sohn ausficht und den dieser, geschwächt durch eine sich selbst zugefügte Wunde, nicht gewinnen kann, auch dieser Alb kann Steißbart nicht töten. So verschwindet er. Doch ein anderer Tod wird geplant, derjenige des Rosses Herzhorn, von dem die Mutter fürchtet, daß es ihren Sohn forttragen könne.

Der Mutter gelingt es nach dem Tode des Rosses, den entsetzten stummen Hausgeist Besenbein zu ihrem Komplizen zu machen. Besenbein wird verspottet und eingeschüchtert, so daß er tut, was sie verlangt. Er schleppt das tote Roß in das Haus, verbirgt es im Keller, bemächtigt sich auf Drängen der Mutter hin auch der Hufe und flüchtet. Die Mutter glaubt, den Weggang des Sohnes vereitelt zu haben.

Der nächste Tag ist verhangen, tot, voller Unheil für Kule und den Sohn. Das Roß Herzhorn ist fort, und der Sohn ahnt, daß es nicht mehr lebt. Obwohl Kule, der Wanderer, noch vor seinem Aufbruch den Tod Herzhorns auf sich nehmen will, kann er nicht verhindern, daß das Unheil seinen Lauf nimmt. Der Sohn fühlt sich schuldig,

glaubt an Kules Schuld und will ihn deshalb nicht eher ziehen lassen, als bis die Mutter ihn verdammt. Sie selbst empfindet Qualen, weil der Sohn sie unschuldig wähnt. Das Schicksal der Mutter und ihres Sohnes, des Mutter-Sohnes, spitzt sich zu. Er, der sich im Nebel dieses toten Tages wähnt, ruft die Mutter zu Hilfe. Erst später merkt er, daß er den Vater braucht. Doch dieser antwortet ihm nicht. Gnom Steißbart trägt seinen Teil dazu bei, daß das Verbrechen der Mutter, das Roß getötet zu haben, ans Tageslicht kommt. Sie hat, als Gipfel der Bosheit, sogar das Roß als Mahl aufgetischt. Als sie merkt, daß sie den Sohn verlieren wird, bekennt sie die Tat und ersticht sich. Der Sohn, unfähig, sich von ihr zu lösen, folgt ihr nach. Kule und Steißbart entschwinden als Wanderer und Boten, die der Welt verkünden, was sie wissen. (Dudek, Hannelore, *Die acht Dramen Ernst Barlachs. Beilage zum Katalog „Ernst Barlach – der Dramatiker“*. Eine Wanderausstellung des Landesmuseumsdirektors des Landes Schleswig-Holstein und der Vereins- und Westbank in Zusammenarbeit mit der [Ernst Barlach Stiftung Güstrow](#), Schleswig 1995, S. 3-5.)

Andrea Fromm 2007

In dem Drama *Der Tote Tag* thematisiert Barlach eine symbiotische Zweierbeziehung zwischen Mutter und Sohn, die von der Welt abgeschieden in einer Hütte leben. Ort und Zeit sind nicht näher bezeichnet, jedoch als mythische Zeit erkennbar: Außer der Mutter und dem Sohn wohnen in der Hütte die beiden Hausgeister Steißbart und Besenbein.

Die Position der Mutter, die ihre Macht gegenüber dem Sohn missbraucht und ihn in psychischer Abhängigkeit hält, wird jedoch durch den Besuch Kules, eines blinden Bettlers und Sehers, angefochten. Kule, der unerkannte und verschollene Vater ruft durch die Frage nach der väterlichen Herkunft zum ersten Mal die Männlichkeit seines Sohnes und das Anrecht auf eine individuelle Existenz in ihm wach. Als Zeichen der göttlichen, väterlichen Welt, die dem mütterlich-irdischen Dasein entgegensteht, verspricht er ihm sein Pferd Herzhorn, das er auf seiner Wanderung mit sich führt, und das den Sohn in eine neue Freiheit führen soll.

In seinen nächtlichen Träumen und Visionen findet der Sohn erstmalig zu seinem Vater und erkennt die geistige, transzendente Welt, die das väterliche und männliche Erbe mit sich bringt, sowie den Fluch der fleischlichen und mütterlichen Existenz. Die Mutter, die ihren Sohn aber weiter an sich binden will, und in dem Pferd einen Gegner sieht, ermordet das Pferd und serviert das Fleisch Steißbart, Besenbein und dem Sohn.

Am Morgen sucht der Sohn verzweifelt nach seinem Pferd, um aufzubrechen. Nach einer konfliktreichen Auseinandersetzung zwischen Mutter, Sohn und Kule, gibt die Mutter schließlich zu, das Pferd getötet zu haben. Anschließend nimmt sie sich in einem Akt von Verzweiflung das Leben. Der Sohn, der an die Mutter gebunden ist, kann den Verlust der Mutter nicht verschmerzen. Er ergreift ebenfalls das Messer und ersticht sich.

(Andrea Fromm, *Materialsammlung, in: Barlach auf der Bühne, Hamburg/Güstrow 2007, S. 196 f.*)

Stimmen der Kritik

Der Zufall der Disposition hob auf einmal hervor, was für ein Autor mit dem Bildhauer Barlach auf das Theater wollte. Einen Tag nach [Fehlings](#) Inszenierung des „Armen Veters“ kam Barlachs erstes Drama, der dunkle „Tote Tag“, nach Berlin. Das Stück aus dem Jahre 1912 war der Versuch eines mythischen Dramas, mit dem Barlach im gleichen Jahr, in dem Reinhard Sorge den „Bettler“ schrieb, für sich dartat, daß das neue Drama die Wirklichkeit hinter der sichtbaren Wirklichkeit hervorzuholen begann. Ein Mythos vom Kampf der Mutter um den Sohn. Ein Stück ohne Glück – auch auf der Bühne. Das [Leipziger Schauspielhaus](#) hatte schon am 21. November 1919 (1919 war das erste Bühnenjahr Barlachs) in der Regie Friedrich Märkers die Uraufführung gebracht. Den Sohn spielte in Leipzig Hans Steiner, die Mutter Mea Viertel-Scheuermann. Die Rezensenten sprachen nur von Gewaltsamkeit und Unverständlichkeit der Symbolik. Sie registrierten „trotz poetischer Schönheiten der Sprache“ Langeweile und „eisiges Schweigen des Publikums“. Eine Anstrengung ohne Echo. – Noch vor Leipzig hatten jugendliche Laiendarsteller im Lyzeums-Club in Berlin sich an eine Aufführung gewagt, und Monty Jacobs hatte danach in der „Vossischen Zeitung“ vom 7. April 1919 für den Autor und sein Stück geworben. Aber die Vorurteile, die sagten, daß die Dramen eine sekundäre künstlerische Äußerung des Plastikers Barlach seien, hielten sich lange. [Fehling](#) versuchte von 1923 ab damit aufzuräumen. Erst damals begann man zu sehen, daß auch Barlach aus dem Leiden der Gegenwart, aus dem Leiden an der Entgöttlichung der Welt, zum Drama kam. Im Januar 1924 nannte Fritz Strich, der Literaturwissenschaftler, den „Toten Tag“ schon „eine der größten Schöpfungen unserer Zeit, denn all ihr Schmerz, ihre Schuld und ihre Sehnsucht ist darin“. – Nicht der idealistische Expressionismus war Barlachs Stunde, sondern seine Umkehrung: in der die Unerlöstheiten, die Abhängigkeiten, die Mythischen und erotischen Gefangenschaften entdeckt wurden, die Gnadenlosigkeiten, in denen nicht das Erleben, sondern nur die Sprache, die es auslöste, als Schönheit zu verbuchen war. – Das Neue Volkstheater, das den „Toten Tag“ nun inszenierte, hatte Siegfried Nestripke, Herr der [Volksbühne](#), als deren zweites Theater gegründet. Die Barlach-Inszenierung war eine seiner besten Taten. Die Inszenierung des „Toten Tages“ an den [Münchener Kammerspielen](#) in der Regie [Otto Falckenbergs](#) im Februar 1924 scheint glücklicher gewesen zu sein (Mutter: [Maria Koppenhöfer](#), Sohn: [Hans Schweikart](#)). Aber auch sie hat das Stück der Bühne nicht gewonnen, ([Günther Rühle](#), *Ernst Barlach. Der tote Tag. Neues Volkstheater Berlin, 24. Mai 1923, Regie Paul Günther; in: ders, Theater für die Republik 1917-1933 im Spiegel der Kritik, Frankfurt: S. Fischer 1967, S. 460*)

Georg Wittkowski 1919

... vielleicht erscheint einer späteren Generation ein Werk wie Barlachs „Toter Tag“ bedeutsam und gesegnet wie alle die Vorläufer, die kommenden Erlösern ahnend und wegweisend voranschritten.

([Georg Wittkowski](#), „Der tote Tag“. Uraufführung am Leipziger Schauspielhaus 22. November 1919, in: *Elmar Jansen (Hg.), Ernst Barlach: Werk und Wirkung. Berichte, Gespräche und Erinnerungen, Berlin: Union 1972, S. 118-122.*)

Monty Jacobs 1923

Es war keine „Uraufführung“, dem Zettel zum Trotz. Denn schon vor vier Jahren spielten blutjunge Studenten auf der Zwergbühne des Lyceum-Clubs Ernst Barlachs dramatisches Erstlingswerk. Als ich ihnen an dieser Stelle für ihren Wagemut applaudierte, habe ich dem Dichter Barlach einen schöpferischen Regisseur und starke Schauspieler als Helfer gewünscht.

Die beiden letzten Tage mit ihren schweren Gaben haben diesen Wunsch erfüllt. Staatstheater und Volkstheater wetteiferten im Dienst eines Würdigen, und es muß anerkannt werden, daß die Volksbühne den Vergleich nicht zu scheuen braucht. Sie hat im richtigen Instinkt den „Toten Tag“ gewählt, ein Kunstwerk, aus dem Geiste des Märchens geboren und deshalb dem Volk zugänglich.

Aus dem Märchen steigt der Bildhauer und der Dichter Ernst Barlach hervor. Wie seine moskowitzisch schweren Leiber kauern, das Kinn zum Sternenhimmel hochgereckt, so weht nordische Luft, Traumlufte um sie. Wer niemals nachts an der glucksenden Ostsee entlangwanderte, neben einem pommerschen Geisterseher, mit willigem Ohr für sein Fabulieren, hat dem phantastischen Niederdeutschland noch nicht hinter den Schleier geblickt.

Ein Schöpfer, so steht und wandelt Ernst Barlach in diesem Reich. An überkommenem Gut der Phantasie zehren so viele. Er hat es, von inneren Gesichtern bis zur Qual bedrängt, gleich in seinem ersten Wurf gemehrt. Nur einen lebenden Künstler kenne ich, der gleich ihm die Kraft spüren läßt, einen Mythos aus eigenem zu bilden: [Selma Lagerlöf](#). Daher der unerhörte Reiz, den jedes Bühnenwerk Barlachs auf den Empfänglichen auslöst. Nicht neue Spiele mit alten Würfeln verheißen sie. Neue Substanz, Substanz der Poesie und der Zukunft, das ist ihr Geheimnis.

Seitdem [Heinrich Heine](#) den Pariser Feinschmeckern die Kreaturen der deutschen Romantik vorführte, ist keine Gesellschaft auf unserer Szene zusammengekommen wie im „Toten Tag“. Ein unsichtbarer Gnom, Steißbart geheißen, spuckt durch das Bauernhaus. Besenbein, der Hausgeist, fegt auf seinen Borstenfüßen über die Dienen, und wenn seine Nachtwanderung durch Flur und Kammer vorbei ist, so braucht niemand mehr den Fußboden zu säubern. Mit ihm zugleich schlüpft der Alb leibhaftig in die Tür, fällt über die Schläfer her und möchte sich doch gern von der Qual der eigenen Friedlosigkeit, von der Qual seines Lebens befreien lassen. Steine seufzen und Pilgerstäbe laufen aus eigener Kraft über die Landstraße, blinden Wanderern als Führer.

Dunkel und schwer, wie die Mäntel auf Barlachs Holzbildern, lastet seine Sprache zumeist. Aber kein Pedant braucht sie allegorisch zu deuten. Wen jemals das Märchen gesegnet hat, der sieht und hört den Sinn jeder Szene. Was ist denn auch viel Geheimnis an diesem Göttersohn, den seine Menschenmutter nicht loslassen will! Er breitet, weil Jugend in ihm rumort, die Arme aus, aus Sehnsucht nach der Welt mit ihrer unermeßlichen Weite. Die Mutter aber, vom Gotte genarrt, weil er nur im Traum zu ihr wiederkehrt, sieht voll Angst das Zauberroß, das er dem Sohn zum Ritt in die Welt schickt. Sie schlachtet es, sie setzt dem Jungen, in der Raserei ihrer Eifersucht, das Fleisch des Pferdes als Braten vor. Aber sobald das Tier von ihrem Messer gefällt ist, steht die Erdenuhr still. Die Sonne erbleicht, fahl lastet ein toter Tag auf den Menschen, bis Mutter und Sohn sich töten. Erst Steißbart, der Gnom, verrät, was der Sohn, im Fahnden nach seinem Vater, nicht sehen will: daß jedes Menschen Vater Gott ist.

Aus Bitterkeit, Argwohn, Wahnwitz richten sich die Blicke der Barlachschen Menschen stets auf den Sternenhimmel, der sich über ihr Märchen spannt. Im „Armen Vetter“ gleitet ihr Blick zu Wesen, denen die Menschen so ekel sind wie uns die Rat-

ten. An solchen Seitenblicken und Stoßseufzern fehlt es schon im „Toten Tag“ nicht. So wölbt sich die Kuppel eines neuen Mythos über neue poetische Substanz, auch wenn die Musik der deutschen Romantik dazu geblasen wird. Denn aus „[Des Knaben Wunderhorn](#)“ stammt die Melodie, und wenn das tote Roß vom Hausgeist Besenbein in den Keller geschleppt wird, so scheint die Gänsemagd aus [Grimms Märchenbuch](#) es anzusprechen: „O du Falada, der du hangest!“

Was sich so stark entlädt, wirkt von der Szene gewaltig, auch wenn die dramatischen Regelbücher um eines neuen Geistes willen getrost ein wenig revidiert werden sollten. Überpersönliches schwebt um eine Kunst, die [...] von Stimmen des Märchens umflüstert und der Gottheit aufwärts gerichtet wird. Nur ein einsiedlerischer Geist wie Ernst Barlach freilich kann das Wort so unbekümmert sausen und brausen lassen.

Es ist bereits im Vorbericht gerühmt worden, welche ehrliche, in Berlin selten gewordene Arbeit aus der Vorstellung des Neuen Volkstheaters sprach. Die Spielleitung des jungen Schauspielers Paul Günther hatte Ohr und Auge für Barlachs Märchen. Sogar die gefährlichste Hemmung, das Auftreten eines unsichtbar sprechenden Gnoms wurde mit glücklichem Wagnis, dank Fränze Roloffs Sprechkunst überwunden. Der böse Alb ([Leonard Steckel](#)) war seines Namens würdig, und Carl Achaz braucht nur einen Tropfen Süßigkeit aus seinem Blut zu verlieren, um einen Barlachschen Sohn spielen zu können. Nur der Blinde des Herrn [Wäscher](#) störte, im Irrtum, daß ein Besinnlicher larmoyant sprechen müsse, den Ton. Wie [Agnes Straub](#), die Mutter, diesen Ton eines elementaren, ungebrochenen Frauentums anklingen und ausschwingen läßt, das wußten wir, das hörten wir gestern aufs neue, am stärksten in den stillen Momenten des Schlußaktes erschüttert, da am Tische nicht mehr die Rebellin gegen Gott und Schicksal, sondern die Leidende, die Verstummete, die Mutter saß.

[Schiller](#) –? Wenn ich über einen Schillerpreis zu verfügen hätte, niemand anders von Deutschlands Dramatikern sollte ihn bekommen als Ernst Barlach. Bildhauer und Poet dazu.

(Monty Jacobs, Vossische Zeitung, Berlin, 25.5.1923; abgedruckt in: [Günther Rühle](#), Theater für die Republik 1917-1933 im Spiegel der Kritik, Frankfurt: S. Fischer 1967, S. 460-462)

Emil Faktor 1923

Die Dramatik Barlachs stellt den Beurteiler vor genußreich schwierige Probleme, mit denen er weder durch unbedingte Bejahung noch durch skeptische Feststellung von Verschwommenheitszonen fertig wird. Das literarische Schaffen des genialen Bildhauers bedeutet (vom Standpunkt der Bühne gesehen) nicht die Auswirkung schöpferischer Kräfte in einem völlig neuen Bezirk. Es setzt die Produktion visuell fort, wo Meißel und Zeichenstift aufhören. Der Bildhauer Barlach ist selber schon Dramatiker, und der Dichter überleitet Bewegung und Schwung, Gefühl und Gebärde, Lebensausdruck und Leidenschaft, Sinnenqual und Seelenrausch aus ihrer Verhaftung ins Starre in den brausenden Strom der Sprache. Das Drama ist ihm Entfaltung zusammengepreßter, durch die Materie gebundener Linien.

Eine Abschätzung der Barlachschen Bühnenwerke an dem Begriffe des Dramatischen, wie es in der Schulvorstellung lebt, hat dem Geist und Gefühlskomplex seiner Dichtung gegenüber eine völlig untergeordnete Bedeutung. Ihr Ausdruck treibt Elemente des Unterbewußtseins zu strahlender Erkennbarkeit, philosophischer Witz wetteifert mit [Shakespearischen](#) Impulsen, Seelenfülle wandelt den Sinn des Daseins zwischen lichtester Erkenntnis und dunkelster Ahnung. Dieses Reichtums wird man auch in seinem Märchenspiel „Der tote Tag“ inne, wo der Gegensatz von männlichen und weiblichen Wesen anders als bei [Strindberg](#) durchdacht, umsungen und ins ur-

weltlich Triebhafte zurückgestoßen wird. Welche Macht der Magie dieser Visionsdramatiker besitzt, wird nirgendwo so fühlbar wie in der Gestaltung eines Unsichtbaren. Es ist der boshaft lärmende, das Gewissen der Mutter peitschende Hausgeist Steißbart, ein zottiger Gnom, Springteufel, Nagetier und Luftgespenst. Man muß sich etwa an [Tagores](#) „König der dunklen Kammer“ erinnern, wo Unsichtbarkeit durch noch so lange Reden nicht in anschauliche Vorstellung umgesetzt wird. Die Stimmführung Barlachs treibt das Wesen Steißbarts aus den Worten hervor. Man sieht ihn mit den Ohren, man glaubt ihn zu riechen, man hat den lebendigsten Eindruck von ihm. Ein anderes Zauberesen, wie der Aufwärter Besenbein schleicht in Vollgestalt über die Bühne. Er ist stumm und redet mit seinen glotzig-heiteren, schreckvoll starrenden Augen, mit seinen hin- und herschürfenden Extremitäten. Hier wird Sprachlosigkeit zur Beredsamkeit und Phantastik wächst aus dem Kontraste. Schöpferische Magie auch in der Gestalt des blinden Kule, der weiter sieht als Mutter und Sohn, der auf greisen Schultern die unabschaffbare Last von Menschenleid trägt und sich noch immer mehr aufladen möchte – ein verleugneter, von einem mystischen Gott verschlechter Vater mit unverdrängbarer Väterlichkeit. Alle Gestalten jedoch haben ihre Entwicklung, ihren Seelenbrand, ihren aufs Ziel gerichteten Kampfprozeß schon in der Vision des Bildhauers vorausgeboren, auch wenn im Spiel rumort und gebohrt wird und die Verklammerung von Mutter- und Sohngefühlen mit zweifachem Selbstmord endet. Das Drama hatte seine Entscheidung vorausbestimmt, die Gestalten gleiten in ihren Ursprungssinn zurück, die Dichtung fängt an ihrem Ende an und rollt die Erscheinungen bloß um ihre Achse.

Nicht der Mangel des landläufig Dramatischen ist es, der für die Grenzbestimmung beim Schaffen Barlachs bestimmend wird. Sein hervorstechender Zug der Intellektualität wirft die Frage nach dem letzten Sinn der Kunst auf. Er beruht im Ausgleich von Stoff und Geist, im Drange nach Entscheidungen: zwischen Menschenwillen und unkontrollierbarer Übermacht gestirnter Welthöhen. Der Weg der Kunst ist Unruhe, ihr Ziel Beruhigung, die auch der tragischste Ausgang in sich birgt. Barlachs geistiges Werk gipfelt in der Überspannung. Es schwingt weit hinaus und erschließt keine Pforten. Es erwächst aus Gaben und Gnaden ungewöhnlicher, phantastisch-sinnvoller Differenziertheit.

Der Dichter Barlach bleibt in seinem verschwenderischen Reichtum ein Phänomen. Die Dramen besitzen einen hohen dokumentarischen Wert für die Wechselbeziehungen von Bild und Wort. In ihnen leuchtet ein Phantast und lächelt eine Philosophennatur. Sie gehören in dürftigen Zeiten erst recht auf die Bühne – als kostbarer Stachel für den Produktionstrieb.

Man soll an die Inszenierung des Neuen Volkstheaters nicht so hohe Ansprüche wie an die Leistungen des Staatstheaters stellen. Die Möglichkeiten sind wesentlich geringer. Immerhin stand der Regie Paul Günthers eine Könnlerin wie [Agnes Straub](#) zur Verfügung. Ihre Muttergestalt wäre unter stärkeren Einflüssen wohl einheitlicher geworden, während man diesmal wechselnde Momente mehr naturalistischer und mehr illusionistischer Auffassung wahrnahm. Sinn und Bedeutung der Szenen kamen in einer bezaubernden Wiegenszene und in leidenschaftlich starken Erregungsakzenten zum Durchbruch. Ein bedauerlicher Unfall der Künstlerin hat dem Schlußbild die eruptive Gewalt vielleicht beeinträchtigt. Man wurde sich dessen – offen gestanden – nicht bewußt, weil der aufwühlende Eindruck ohnedies stark war. Mit dieser Leistung korrespondiert zu wenig das Sohnspiel des Herrn Achaz, der über gleichmäßig sprudelnde Feuerigkeit nicht hinauskommt und im Glühglanz den Worten die Deutlichkeit ruiniert. Gehobenheit allein macht es nicht. Auch nicht bei [Aribert Wäscher](#), der immer emphatisch war und langweilig blieb. Die starke Albvision des Herrn [Steckel](#) war ein schürender, nicht locker lassender Konzentrationserfolg. Für die Stimme des

Steißbarts bringt Fränze Roloff alle möglichen Tugenden deutlicher Phrasierung mit. Bloß Dämonie hatte sie nicht, und das war leider das Wichtigste.

Das Bühnenbild Leo Dahls arbeitete nach Entwürfen Barlachs. Trotzdem machte die allzu komplette, völlig unmystische Bauernstube den Zuschauer streitlustig.

(Emil Faktor, Berliner Börsen-Courier 25.5.1923; abgedruckt in: [Günther Rühle](#), Theater für die Republik 1917-1933 im Spiegel der Kritik, Frankfurt: S. Fischer 1967, S462-464)

Ludwig Sternaux 1923

In weiser Voraussicht dessen, daß diese grause (und krause) Mär kein Mensch verstehen dürfte, erklärt das Stück Herr [Julius Bab](#) im Programm für zwohundert Papiermark „preisend mit viel schönen Reden“.

Das ist gut. Denn auch ich bin ein Mensch. Und so erfahre ich außerdem wenigstens durch ihn, daß die Mutter dem Sohn im 5. Akt Pferdefleisch vorsetzt, und daß sie sich aus Verzweiflung darüber (daß es kein Wiener Schnitzel vom Kalbe ist?) selbstmordet, und er, der Sohn, nicht minder.

Denn, unter uns, nach dem 4. Akt verspürte ich ein unbezwingbares Verlangen nach frischer Luft und ging.

Auch hatte ich sowieso genug.

Sowieso. Nur dachte ich, daß der Sohn die Mutter ... dachte ich. Und dachte nicht, daß der Mensch zwar denkt, Barlach aber lenkt.

[...]

[Agnes Straub](#) aber setzte ihrem Sohne Carl Ludwig Achaz, der trotz seiner Jugend schon eine Perücke trug, Pferdefleisch vor, damit der 5. Akt doch der letzte würde. Und sie redeten noch alle ein Weilchen durcheinander (nehme ich an), und Steißbart alias Fränze Roloff krächzte und mauzte auch noch ein Weilchen neckisch an allen Ecken und Winkeln des düsteren Balkenflurs, den da Leo Dahl nach Zeichnungen von Barlach aufgebaut, und ... na, und dann selbstmordeten sie sich, sowohl die Mutter [Agnes Straub](#) als auch der Sohn Carl Ludwig Achaz.

Die beide das, was sie sein konnten, waren: beredte Schemen, Symbole, zu Puppen erstarrt, aber keine Menschen, so menschlich sie sich auch gebärdeten.

[...]

Die Regie Paul Günthers gut in der dumpfen Stimmung. Gut auch in der Modellierung der Figuren. Alles halb Mär, halb mehr (um ein [Raabe](#)-Wort zu gebrauchen). Aber alles eben nur ... halb. Und so fehlt zum Ganzen nach [Adam Riese](#) die Hälfte. Und das ist zuviel, um Barlach zu folgen, der anscheinend mit Gewalt Mode werden soll.

Oder ist er's schon?

(Ludwig Sternaux, Berliner Lokal-Anzeiger 25.5.1923; abgedruckt in: [Günther Rühle](#), Theater für die Republik 1917-1933 im Spiegel der Kritik, Frankfurt: S. Fischer 1967, S. 464)

Paul Wiegler 1923

[...] Auf den Menschensinn kommt es an. Nur von ihm empfängt dieses Undrama trotz seiner Schwere und gewollten Begrifflichkeit das Vermögen, bis zur Seele zu dringen. Der Menschensinn aber ist: der verzweifelte Kampf der Mutter um den Sohn, in zitternder Liebe, mit Fluch und Rohheit. Das sind die Szenen, die gestern den „Toten Tag“ retteten, und in denen, überlebensgroß, die Darstellung der Mutter durch [Agnes Straub](#) triumphiert. Unglaublich, wie sie (der es eine Wonne ist, primitiv zu spielen) die bäuerische Herbheit der Kontur gibt, hager im braunen Rock, ein Weib von nordischer Ackererde, das wirre, blonde Haar hineinhangend in ein fahles Stutengesicht, wie sie schreitet und mit den Armen um sich fährt; wie sie kriecht und starr das Messer vor sich hält; und in dem mißtönenden Organ aller Jammer des Mutterschmerzes. Das Neue Volkstheater, dessen Wert zunimmt, je näher sein Ende rückt, bietet wiederum etwas, was jetzt an Berliner Bühnen kaum noch zu finden ist: eine Aufführung von Geschlossenheit und Reinheit. Paul Günther (von Hollaender) hat die Regie. Er leistet sogar das Schwierigste: den Spuk zu versinnlichen, was am besten bei dem Steißbart von Fränze Roloff (die zwar nur hüpfende Stimme ist) und fast bei dem grauen Alb des Herrn [Steckel](#) gelingt. Den Sohn singt jünglingshaft Herr Achaz. Das Publikum des Neuen Volkstheaters, befremdet, folgte mit Ernst.

(Paul Wiegler, BZ am Mittag, Berlin, 25.5.1923; abgedruckt in: [Günther Rühle](#), Theater für die Republik 1917-1933 im Spiegel der Kritik, Frankfurt: S. Fischer 1967, S. 465)

Carl von Ossietzky 1923

Die Theaterdichtung ist also doch noch nicht tot. Der gestrige Abend war eine Wiederkehr des [Dramas](#). Da wiederholte sich der alte Vorgang, daß jedes Mal, wenn das Theater siech und erschöpft darniederliegt, plötzlich ein Außenseiter kommt, ein tapferer Kerl, der von ästhetischen Gesetzen nichts weiß, erst recht nichts vom Gezänk der Richtungen, und auf seine Weise ein Stück Menschenerlebnis schlecht und recht formt. Das mag unbehauen sein, technisch unzulänglich – aber die Blutserneuerung des Theaters hat immer so angefangen. Ich weiß nicht, ob der große Bildhauer Ernst Barlach ein wirklich dramatischer Schöpfer ist, aber aus diesem Werk weht, wie aus den „Sedemunds“, ein Hauch freier, urtümlicher Menschlichkeit.

([Carl von Ossietzky](#) zum Drama „Der tote Tag“, Premiere: 24. Mai 1923. Die Berliner Inszenierungen im Spiegel der Kritik 1921-1930, in: Elmar Jansen (Hg.), Ernst Barlach: Werk und Wirkung. Berichte, Gespräche und Erinnerungen, Berlin: Union 1972, S. 192.)

Julius Hart 1923

Bei Barlach zerfleischt das Bilden das Reden – und das Reden erstickt unter dem Bilde. Es sind Buch- und Lesedramen, die er im Grunde schreibt. Im stillen Kämmerlein für sich muß man sie – studieren. Mit der Phantasie, die gewaltiger und größer ist als alle Bühnenkunst, sie sich zur Anschauung bringen. Ganz ausgeschlossen ist es wohl, daß ein großes Theaterpublikum, das unvorbereitet den Zuschauerraum betritt, begreift und versteht, was der Dichter ihm sagen will, der gewiß einer unserer Eigenartigsten und Problematisch-Verwickeltesten ist – über den man nicht wenige Zeilen schreiben kann, sondern ein ganzes Buch schreiben müßte.

(Julius Hart zum Drama „Der tote Tag“, Premiere: 24. Mai 1923. Die Berliner Inszenierungen im Spiegel der Kritik 1921-1930, in: Elmar Jansen (Hg.), Ernst Barlach: Werk und Wirkung. Berichte, Gespräche und Erinnerungen, Berlin: Union 1972, S. 195.)

Max Osborn 1923

Diese Dichtung ist ... noch nicht zu der lebendigeren, sinnlicheren Anschaulichkeit durchgedungen, die in dem späteren Werke blüht, sondern noch ganz im Symbolhaften, Gedanklichen verstrickt ... Aber auch hier glüht unter der oft verschleiernden Hülle die machtvolle, tiefe Kraft des großen Künstlers, ich möchte sagen: des „spielenden Grüblers“ Barlach in solcher Reinheit und Wärme, daß nur genießerische Oberflächlichkeit davon unberührt bleiben kann ...

([Max Osborn](#) zum Drama „Der tote Tag“, Premiere: 24. Mai 1923. *Die Berliner Inszenierungen im Spiegel der Kritik 1921-1930*, in: Elmar Jansen (Hg.), *Ernst Barlach: Werk und Wirkung. Berichte, Gespräche und Erinnerungen*, Berlin: Union 1972, S. 197.)

Alfred Döblin 1923

Das zweite, ältere Stück: „Der tote Tag“ im Neuen Volkstheater, war besser. Es gab nicht bloß einen Passionsweg des Helden (und Zuschauers), sondern eine Legende. In einem Märchenhaften Haus lebt eine Mutter mit ihrem Sohn. Der Sohn will weg. Ein Götterroß, namens Herzhorn, kommt. Die Mutter will den Sohn behalten, ersticht Herzhorn. Jetzt ist „toter Tag“ für den Sohn. Mutter und Sohn töten sich. – Wie im „Vetter“ die Milieuzeichnung des Hafens das Beste, einzig Erträgliches ist, so hier das Märchen: ein stummer Hausgeist Besenbein, der durch die Räume schlurrt; ein böser Gnom, Steißbart, den man nur als Stimme vernimmt; er keift, lacht, schreit. Und besonders und wirklich gelungen ein Alb: wie er mit dem schlafenden Sohn ringt, ihr würgendes trübes Zwiegespräch: eine gekonnte, wirklich sinnformende Szene.

Aber dazwischen, davor, dahinter: Anstrengung, Mühseligkeit, Gespräche, verquälmer Tiefsinn, halbstundenlang. [Barlach](#) leidet an schwerster seelischer Verstopfung. Ach welch Knurren, Drucksen. Er ist kein Macher, ein Biedermann, an mein Herz Bruder, aber ihm ist nicht zu helfen. Ich empfehle ihm Humor. Ab und zu macht er gute Witze: vielleicht geht es so. Beim „Vetter“ wurde leidlich geklatscht, gezischt; gepackt wurde keiner; angeödet, bedrückt viele. Wie freute man sich, wenn man bei dem Malheur lachen konnte. Die Öde steigerte sich beim „Toten Tag“ im Beginn bis zur Unerträglichkeit. Unerträglich die Verkrampfung des Stücks, Koliken mit ihren Stößen ...

Die hauptstädtische Kritik aber stand Kopf; wenige Ausnahmen. Barlach ist plötzlich – keiner wußte davon – der geniale Holzplastiker, der große Bildhauer, der im Besitz reifer Meisterschaft steht. Du lieber Gott! (Sagen wir besser nebbich.) Man liest, nachdem man sich durch die qualvollen Abende geschlagen hat, Hymnen auf den „Dramatiker“: ein herrliches Stück. Einer will ihm a tempo den Schillerpreis geben. Da stehste staunend vis-a-vis. Bei einem las ich: von Barlach wird alles ins Mystische zurückgestoßen. Da haben wir ja den Salat: die Dumpfheit, Gärung, Unklarheit – [Mystik](#). Das Brüten, Würgen, Kollern – [Mystik](#).

Liebe Herren, gräßlich rückständig, ungeistig, eine Frühgeburt ist Barlach. Diese mecklenburger friesische Tugend, sehr echt vor sich hinblökend, wie's ihr ums Herz ist, was kann sie geben? Wem kann sie etwas geben? Barlach, nur dumpf und nicht tief, formt manchmal gut; das ist alles, dazu das Geschrei. Kunst ist Königssatzung: er ist Provinzler, Kleinbürger, kein Edelmann, geschweige König.

Barlachhausse, Hausse-iannah! Gott strafe England – mit deutschen Kritikern.

([Alfred Döblin](#), *Barlach-Hausse*, 1923, in: Elmar Jansen (Hg.), *Ernst Barlach: Werk und Wirkung. Berichte, Gespräche und Erinnerungen*, Berlin: Union 1972, S. 292; 294.)

Thomas Mann 1924 (Auszug)

Gar zu unkollegialisch sondert sich dieser Outsider mit seinem Stück von ihnen ab, – es steht tatsächlich außer aller Literatur, etwas Wildbürtiges, schwerfällig Urwüchsiges und Unzünftiges, etwas Unmodisches, ja Uncivilisiertes haftet ihm an, es ist ein Werk sui generis, ausgefallen und unmöglich, grundkühn und grundsonderbar, – das Stärkste und Eigentümlichste, meiner unmaßgeblichen Meinung nach, was das jüngste Drama in Deutschland hervorgebracht hat.

(Auszug aus: [Thomas Mann](#), Theaterbrief zu der Münchener Aufführung „Der tote Tag“ von Ernst Barlach (1924), in: Hans Harmsen (Hg.), Ernst Barlach Gesellschaft e.V. Den Mitgliedern und Freunden zur Jahreswende 1979/1980, S. 77-80; Thomas Mann schrieb diesen Theaterbrief, der auch eine gleichzeitige Aufführung eines Schauspiels von [Bertolt Brecht](#) einbezieht, für die amerikanische Zeitschrift „The Dial“ (Jg. 75, Nr. 5). Die deutsche Niederschrift befindet sich im Thomas-Mann-Archiv in Zürich; ebenfalls abgedruckt in: Elmar Jansen (Hg.), Ernst Barlach: Werk und Wirkung. Berichte, Gespräche und Erinnerungen, Berlin: Union 1972, S. 142-146; alle Passagen, Barlach betreffend: [s.u.](#))

Robert Musil 1924

Hier ist nichts auszulegen und auszuschöpfen, denn wenn der Grund zutage käme, würde er wie der aller allzu tiefen Brunnen ein wenig nach Schwefel duften. Hier ist auch nicht dramatische Konsequenz, trotz gewaltiger Gestaltungen, die unter dem Schleier sich heben und verflüchtigen. Hier muß mit technischen Reizen abgelenkt und die Wachsamkeit ein wenig beschäftigt werden, damit das Gedichthafte wirken kann, ohne sich in der Länge der Zeit selbst Schwierigkeiten zu bereiten. Es muß ein Regisseurdrama nebenher gehen. Um so offen zu sein, wie es solche Darsteller verdienen, und so seltsam es ist, dies in Wien aussprechen zu dürfen: etwas mehr theatralisches Gewürz, etwas weniger Treue dem Dichter!

([Robert Musil](#), „Der tote Tag“. Wiener Festwochen, Mai 1924, in: Elmar Jansen (Hg.), Ernst Barlach: Werk und Wirkung. Berichte, Gespräche und Erinnerungen, Berlin: Union 1972, S. 149-150.)

Thomas Mann 1924

Wenn ich der Kundgebung meines Vorsatzes, von zwei bizarren Theaterabenden, die hinter mir liegen, zu berichten, den Namen [Ernst Barlach](#) folgen lasse, so muß ich wohl auf ein höflich verwundertes Steigen der Augenbrauen gefaßt sein. Gewiß nicht, weil dieser Name in der Welt draußen ganz unbekannt wäre, – man kennt ihn sicher, man verbindet damit die Vorstellung gewisser plastischer Kunstwerke –, plastisch in der Tat in einem sehr reinen und echten Sinn dieses Wortes –, maserig-breitflächiger [Holzskulpturen](#) von großer Ausdruckskraft, russisch-christlich beeinflusst in ihrer Menschlichkeit, ihrer Leidens- und Bettlergebärde und unverwechselbar in ihrer Formensprache. Ein genialischer [Bildhauer](#) also, wir wissen. Es sollte jedoch von theatralischen Dingen die Rede sein? – Er hat sich also auf dem Gebiete der Ausstattung versucht? – Nein, weitergehend, auf dem des Dramas – und mit dem größten Glück, so möchte man hinzufügen, wenn man zu sagen wüßte, *bei wem* er mit dieser Eskapade Glück gemacht hat: beim Publikum jedenfalls nicht. Soweit es noch vorhanden war bei der Aufführung des Stückes, die ich sah, – es war die zweite – legte es durch seine Mienen, sein vielsagendes Schweigen, Gefühle an den Tag, die sich bei [Wagner](#) einmal in den Stabreim gekleidet finden: „Staunend versteh ich dich nicht!“ Oder bei den Fachleuten, den Literaten, den Berufsdramatikern? Ich zweifle. Gar zu unkollegialisch sondert sich dieser Outsider mit seinem Stück von ihnen ab, – es steht tatsächlich außer aller Literatur, etwas Wildbürtiges, schwerfällig Urwüchsiges und Unzünftiges, etwas Unmodisches, ja Unzivilisiertes haftet ihm an, es ist ein Werk sui generis, ausgefallen und unmöglich, grundkühn und grundsonderbar, – das Stärkste und Eigentümlichste, meiner unmaßgeblichen Meinung nach, was das jüngste Drama in Deutschland hervorgebracht hat.

Ich bereite mir Ungelegenheiten. Die Verpflichtung, durch eine Analyse dieses unnormalen Produktes die Neugier zu befriedigen, die ich mit vorstehender Charakteristik erregt haben mag, bedrückt mich sehr. Dieser Verpflichtung nachzukommen, ist so gut wie unmöglich. Man kann den Gefühlen symbolischer Ergriffenheit Ausdruck geben, die dies merkwürdige Sprach- und Phantasiegebilde in seiner [golemhaften](#), erdenschwer tappenden und blinden Undeutlichkeit erregt, aber man kann es nicht analysieren. Man kann seinen Titel nennen. Es heißt „*Der tote Tag*“, – heißt so, weil darin ein Tag dämmt, der „tot zwischen Himmel und Erde hängt“ und an dem „die Sonne finster zur Seite schaut“, weil eine Freveltat geschah, ein ungeheures Unrecht, das Leibesverbrechen der Mutter, die ihrem Jungen, welcher halb Göttersohn, halb Muttersöhnchen ist, das vom Geist-Vater gesandte Roß tötet, damit es ihn nicht in die Zukunft trage und sie nicht zur Vergangenheit werde und zu einer leeren Wiege, die man zum Gerümpel wirft ... Fange ich an, mich mit meinem allzu verständigen Wort an dem schweren Geraun der Dichtung zu versuchen? Ich fahre nicht fort. Auch das wäre Frevel und Tötung. Ich deutete an, daß die Figuren des Stückes mythisch sind. Es sind die Mutter und der Sohn. Es sind ferner Gnomen und dienstbare Geister, ein unsichtbarer Knecht mit dem unflätigen Namen Steißbart, von dem man nur die Stimme hört und der wahrscheinlich ein in der Enge verkümmerter Bruder des Göttersohnes ist, – und ein Hausgeist namens Besenbein, der Besen statt der Füße hat und nachts durchs Haus schlurft, um es zu reinigen; der auch die Hufe des ermordeten Rosses stiehlt, um statt des Sohnes darauf davon zu sprengen ... Es sind ferner ein Alb, der zu seiner eigenen Qual die Menschen im Schlafe würgt, und ein noch bedeutungsvollerer alter Mann, der Kule heißt, ein Blinder am Stab, dessen Augen blind wurden von den Bildern der Welt, in dessen Nacht aber zuweilen „die schönen Gestalten der besseren Zukunft stehen, noch starr, aber von herrlicher Schönheit, noch schlafend – aber wer sie erweckte, der schüfe der Welt ein besseres

Gesicht. Das wäre ein Held, der das könnte.“ Er trägt einen seufzenden Steinbrocken im Sack mit sich, und er ist es, der in einem bestimmten Augenblick das fromme und tapfere Wort spricht: „Wer sich noch mit anderer Leid dazu belädt, der ist erst der wahre Mann.“

Der Schauplatz der Handlung? Ein bäurischer, schwerbalkiger Küchenflur mit dunklen Bodenräumen und einem Keller darunter, in den das gemordete Roß versenkt wird, die mütterliche Liebesschuld, die macht, daß der Tag trüb und faul ist, nicht rückt und trägt, wie ein Roß vom Morgen zum Abend, sondern einem toten Rosse gleicht, das mit uns stürzte, und wir liegen unter ihm und wollen ersticken ... Die Beängstigungen der frühen Spiele [Maeterlincks](#) sind spielerisch im Vergleich mit der unraffinierten und [volksliedhaften](#) Macht, mit der dies dunkle Stück unseren Sinn in Traumfesseln schlägt. Bei einigen seiner demütigen und spirituellen Spruchsätze wäre man versucht, an [Craudele](#) zu denken, schämte man sich nicht angesichts seiner Einsamkeit jeder literarischen Reminiszenz. Wenn eine sprachliche Beeinflussung zu erspüren ist, so möchte sie vom „[Zarathustra](#)“ herrühren, – obgleich Barlachs Diktion weit deutscher, volksmärchenhaft knorriger und einfältiger ist, als die orientalisierende Pathetik, Antithetik und witzelnde Gedankenreimerei jenes Vorbildes. Man erhält eine Vorstellung von seinem Sprachstil – und zugleich von seiner heroischen Verachtung alles geistigen Idylls –, wenn man die Aufforderung liest, die der beraubte „Sohn“ an seinen Gnomenbruder Steißbart richtet: „Sei munter dagegen, laß uns deiner Rede Böcklein tanzen. Rupf dir das grüne Blättlein Schnurrigkeit und laß dabei deines Geschmäckleins Lustmeckern klingen.“

Die [Münchener Kammerspiele](#) hatten den schönen Mut, dies Trauerspiel vom Menschen, dem heldischen Geistsohn, der ewig ein Muttersöhnchen der eifersüchtig klammernden Erde bleiben wird, auf die Bühne zu bringen. Die Aufführung war vorzüglich. Sie konnte ein- oder zweimal wiederholt werden; dann blieb das Publikum aus. Das ist begreiflich, denn die stundenlange Konzentration auf das Raunend-Halbdeutliche ist keine jedermann genehme Abendunterhaltung. Aber es gibt zu grübeln über das Verhältnis von hoher Dichtung und Popularität. Falsch zu sagen, daß Barlachs Stück nicht bühnenfähig wäre. Es hat kraftvoll typisierte, gestaltenpackende Situationen, eine kernige, durchaus dramatische Sprache. Falsch zu sagen, daß es bei aller Sonderbarkeit eigentlich befremdete. Es ist im Innersten deutsch und heimlich, wie ein Lied aus „[des Knaben Wunderhorn](#)“, Märchenvertraut in seinen Motiven dem nationalen Sinn, – es ist volkstümlich. Aber es ist nicht populär, – denn diese Eigenschaft ist offenbar von jener ganz unabhängig und trifft in unserer Sphäre kaum je mit ihr zusammen. Volkstümlich im höchsten Sinn – und zwar ohne jede romantisch-bourgeoise [Velleität](#), wie sie etwa der Volkstümlichkeit von [Wagners](#) „[Ring](#)“ anhaftet – ist der [erste Teil des „Faust“](#); aber dies Stück populär zu nennen wäre gewagt, und jedenfalls ist es das bei weitem nicht in dem Grade wie etwa der „[Wilhelm Tell](#)“ jenes [Schiller](#), auf den der Begriff der Volkstümlichkeit durchaus nicht paßt, den [Fontane](#) einmal einen „Halbfremden“ nannte und dessen Theater wirklich mit dem französischen [Grand siècle](#) mehr als mit deutschen Dingen zu schaffen hat. Ist Kultur möglich in Ländern oder in Zeiten, wo das Volkstümliche keine Popularitätsmöglichkeit besitzt? Und warum besitzt es keine? Weil es kein Volk mehr gibt, sondern nur noch Pöbel und Publikum? Denn ich müßte ganz und gar irren, wenn Barlachs Drama nicht wahre Volksdichtung wäre, tiefwurzelnd im Heimlichen und hoch rauschend mit seinen Wipfeln im Geistigen, – ein Mutterkind, welches, wie es schließlich im Text heißt, „sein bestes Blut von einem unsichtbaren Vater hat.“

([Thomas Mann](#), Theaterbrief zu der Münchener Aufführung „Der tote Tag“ von Ernst Barlach, 1924; in: Hans Harmsen (Hg.), Ernst Barlach Gesellschaft e. V. Den Mitgliedern und Freunden zur Jahreswende 1979/1980, S. 77-80.)

Hinweise für den Unterricht

Existenzielle Themen

(Vater-)Mutter-Sohn-Konflikt, Familiendynamik, Umgang mit [Krisen](#), Ringen um geistige [Freiheit](#), Befreiung zur [Kreativität](#), [Inneres Kind](#)

„Wo die Urmutter festhält, ist die Urkraft des Hervortretens gefangen. Sie kann sich nicht durchsetzen als das, was sie ist: männliches Streben nach Leben, Kraft zum gesunden Lebenskampf, Inspiration, Schöpferkraft, Geistkraft.“ (Monika Renz)

Literatur zu den Themen des Dramas

Abrams, Jeremiah (Hg.), Die Befreiung des Inneren Kindes. Unsere ursprüngliche Kreative Persönlichkeit, München: dtv 1996.

[Barlach, Ernst](#), Ein selbsterzähltes Leben, Berlin: Paul Cassirer 1928 (erweiterte Neuauflage mit 91 Abbildungen, München: Piper 1948).

Gregor-Dellin, Martin, Joseph – das eigentliche Wunder, in: Walter Jens (Hg.), Frieden. Die Weihnachtsgeschichte in unserer Zeit, München: dtv 1989, S. 119-128.

[Kast, Verena](#), Der schöpferische Sprung. Vom therapeutischen Umgang mit Krisen, Olten: Walter 1988.

Lewis, Richard, Leben heißt Staunen. Von der imaginativen Kraft der Kindheit, Weinheim: Beltz 1999.

[Miller, Alice](#), Bilder einer Kindheit. 66 Aquarelle und ein Essay, Frankfurt: Suhrkamp 1985.

Miller, Alice, Der gemiedene Schlüssel, Frankfurt: Suhrkamp 1991.

[Neumann, Erich](#), Die große Mutter. Eine Phänomenologie der weiblichen Gestaltungen des Unbewussten, Olten: Walter 1985.

[Petri, Horst](#), Das Drama der Vaterentbehnung. Chaos der Gefühle – Kräfte der Heilung, Freiburg: Herder 1999.

Petri, Horst, Väter sind anders. Die Bedeutung der Vaterrolle für den Mann, Stuttgart: Kreuz 2004.

[Pilgrim, Volker Elis](#), Muttersöhne, Reinbek: Rowohlt 1990.

[Renz, Monika](#), Zwischen Urangst und Urvertrauen. Therapie früher Störungen über Musik-, Symbol- und spirituelle Erfahrungen. Mit einem Vorwort von Prof. Dr. med. H. S. Herzka, Paderborn: Junfermann 1996, bes. S. 216 ff.

Schultz, Hans-Jürgen (Hg.), Vatersein, München: dtv 1984.

[Stierlin, Helm](#), Hitler. Familienperspektiven. Mit einem Vorwort von Alexander Mitscherlich und einem Vorwort des Autors zur Neuauflage 1995, Frankfurt: Suhrkamp 1995.

Waiblinger, Angela, Große Mutter und göttliches Kind. Das Wunder in Wiege und Seele, Stuttgart: Kreuz 1986.

Kritische Einsichten zum *Toten Tag*

[Witkowski, Georg](#), „Der tote Tag“. Uraufführung am Leipziger Schauspielhaus 22. November 1919, in: Elmar Jansen (Hg.), Ernst Barlach: Werk und Wirkung. Berichte, Gespräche und Erinnerungen, Berlin: Union 1972, S. 118-122 ([Auszug](#)).

[Mann, Thomas](#), [Theaterbrief](#) zu der Münchener Aufführung „Der tote Tag“ von Ernst Barlach (1924), in: Hans Harmsen (Hg.), Ernst Barlach Gesellschaft e.V. Den Mitgliedern und Freunden zur Jahreswende 1979/1980, S. 77-80; vollständig (und ohne Druckfehler!) in: Elmar Jansen (Hg.), Ernst Barlach: Werk und Wirkung. Berichte, Gespräche und Erinnerungen, Berlin: Union 1972, S. 142-146.

[Musil, Robert](#), „Der tote Tag“. Wiener Festwochen, Mai 1924, in: Elmar Jansen (Hg.), Ernst Barlach: Werk und Wirkung. Berichte, Gespräche und Erinnerungen, Berlin: Union 1972, S. 149-150 ([Auszug](#)).

Literatur zur Behandlung von Dramen im Deutschunterricht

Beimdick, Walter, Theater und Schule. Grundzüge einer Theaterpädagogik, München²1980.

Heuer, Alfred, *Barlach in der Oberprima*, Zeitschrift für Deutschunterricht 46 (1932).

Renk, Herta-Elisabeth, Dramatische Texte im Unterricht. Vorschläge, Materialien und Kursmodelle für die Sekundarstufe I und II, Stuttgart²1980.

Waldmann, Günter, Produktiver Umgang mit dem Drama. Eine systematische Einführung [...] für Schule [...] und Hochschule, Baltmannsweiler 1996.