

Zum literarischen Frühwerk Ernst Barlachs

Von Joachim Kruse

In: Nordelbingen. Beiträge zu Kunst- und Kulturgeschichte, Band 34, Heide in Holstein 1965.

Barlach ist bereits Legende. Noch mehr als der „eigentliche Barlach“ ist es der „Barlach avant Barlach“ (Stubbe). Die Legendenbildung geht zum Teil auf Ernst Barlach selbst zurück, dessen schöpferisches Ingenium unablässig an seinem Leben schuf und daran dichtete. In letzter Zeit wird die Frage nach Barlachs Ursprüngen immer dringlicher gestellt: wie hat sich seine „zweite Geburt“ (Hofmannsthal)¹ vorbereitet?

Erwartungsvoll sieht man gerade im Hinblick auf diese Frage der großen Ausgabe der Barlachschen Briefe entgegen. Mit ihr wird Friedrich Droß einen wesentlichen Beitrag zur Klärung auch der frühen Entwicklung Barlachs geleistet haben. In gleicher Richtung haben u. a. Muschg, Stubbe und Jansen gewirkt.

Mit auffallender Beharrlichkeit konzentrierte sich die künstlerische, literarische und weltanschauliche Kritik in der Mitte der neunziger Jahre des vorigen Jahrhunderts u. a. auf folgende Probleme: noch immer auf die Arbeiten Zolas und vor allem Ibsens und auf Wagners Musik, auf Bayreuth, frisch und mit Leidenschaft auf das wachsende Werk Hauptmanns, aber auch Strindbergs, interpretierend auf Nietzsches Schriften; dazu auf die soziale Frage und die Sozialdemokratie und auf Marx, dessen drittes Buch des „Kapital“ 1894 erschien; auf die Frauenfrage, auf Vererbung und Milieu, auf die Wissenschaftlichkeit der Wissenschaft und den Okkultismus; schließlich auf Paris.

An diesen Fragen schieden sich die Geister. Von den Fortschrittlichsten, die sich gruppiert hatten und immer stärkeren Einfluß auf die öffentliche Meinung gewannen, wurde der Anbruch einer neuen Zeit mit Sehnsucht erwartet, um so mehr, als man fühlte, daß eine alte zu Ende gegangen war und daß man im Tal stand. „Neue Glücksideale und goldene Zukunft einer ehrlicheren Menschheit: Sie muß kommen, denn sie lebt in unserer Brust.“²

Mit diesem Satz hat Barlach in Paris am 21. September 1895 seinen Platz im Kampf um die Moderne selbst bestimmt.³ Der Satz kam nicht aus heiterem Himmel: er setzte Einverständnis, Mittäterschaft voraus. Es soll mit einer Auswahl von Zitaten gezeigt werden, wie die Gedanken der Zeit in Barlachs frühen literarischen Arbeiten, zeitlich durch seine beiden Reisen nach Paris 1895 und 1897 begrenzt, reflektiert werden.

Emile Zola

Zwei Monate bevor Barlach im April 1895 nach Paris fuhr, hat er Zolas Buch „Lourdes“ gelesen⁴, das im Herbst 1894 gleichzeitig in Frankreich und, übersetzt, in Deutschland erschienen war. In Barlachs Pariser Skizzenbuch II vom November 1895 steht die Bemerkung: „Zolas Buch – Lourdes“. Es ist anzunehmen, daß ihn dies Buch außerordentlich beschäftigt hat.

Zola hat „Lourdes“, das erste Buch nach Beendigung des Rougon-Macquart-Zyklus, mit großem Engagement geschrieben. In seiner Tendenz bleibt es merkwürdig indifferent.⁵ Die Kritik hat es zwiespältig beurteilt. Von der jungen Generation, vor allem den Pariser Symbolisten,

¹ „Geistige Deutsche werden schwer und spät zum eigentlichen Leben geboren; sie machen dann eine zweite Geburt durch, an der viele sterben.“

² Brief an Düsel: Kunst in Schleswig-Holstein, 1953, S. 131.

³ Über „Barlach in Paris“ vgl. meinen Aufsatz in „Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte“, Bd. 4, 1965.

⁴ Briefe I, S. 25.

⁵ Vgl. J. van Santen Kolft, Zur Entstehung des Lourdes-Romans. In: Neue Deutsche Rundschau, 5. Jg., 1894, S. 673 ff. – R. Ternois, Zola et son temps. Lourdes-Rome-Paris, Paris 1961.

wurde es mit Reserviertheit erwartet („„Lourdes“ wird zentnerweise ins große Publikum abgeladen werden“⁶) und, als es erschienen war, verlästert. Henri Degron, Symbolist, Mitarbeiter von „La Plume“ und nachbarlicher, gleichaltriger Freund Barlachs in Paris, hat Zola einen „Unternehmer von literarischen Maurerarbeiten“⁷ genannt und schrieb, nachdem der zweite Band der „Les Trois Villes“, „Rome“, im Herbst 1896 erschienen war: „Um dem Staub von Paris zu entfliehen und vor allem den gar zu unverschämten Aufstapelungen von Emile Zolas ‚Rome‘ ..., der Auflage, die die verpesteten Bücherregale der Buchhändler verbiegt, habe ich den ... Weg zum Wald gewählt ...“⁸

Es gibt Stellen in Zolas „Lourdes“, die Barlach als auf sich hingespochen empfunden haben könnte, wie diese: „Und Pierres Herz floß über vor unendlichem Mitleid. Es war traurig, zu sterben, und eine heiße Barmherzigkeit flammte in ihm auf, das unauslöschbare Feuer einer brüderlichen Liebe zu allen Dingen und allen Wesen.“⁹ „Er gedachte des ewigen Elends dieser Welt, auf der immer die Besten zum Leiden auserwählt sind.“¹⁰ Im inneren Zusammenhang hiermit stehen Beschreibungen von „armen Kranken, die nicht zahlen können, die in elenden Dachkammern mit dem Tode ringen ...“¹¹ Doch: „welcher Reiz lag in diesem Alleinsein!“¹² Solche Bilder waren geeignet, Barlach in seiner teilweise bedrückenden Lage in Paris Trost zu spenden. Damals wandelte sich sein einst naives, orthodoxes Verhältnis zu Gott.¹³ Ein Gleiches geschieht dem Priester Pierre Froment, der hoffte, daß Maria „ihm den blinden Glauben wiedergeben würde, den Glauben des kleinen Kindes, das liebt und nicht prüft“¹⁴. Zolas Ablehnung des Devotionskitsches entsprach wohl ebenfalls Barlachs Vorstellungen: „Es war eine gequält hübsche, gezwungen kindliche Kunst, ohne wirklich menschliches Empfinden, ohne Ausdruck, ohne jede Aufrichtigkeit ... Es waren alle nur Schlauköpfe, alle nur Kopisten; kein einziger war mit Leib und Seele dabei.“¹⁵

Zwei weitere Motive in Zolas Roman haben wahrscheinlich wesentliche Schichten Barlachs berührt. Zunächst das Vater-Mutter-Problem, das bei Zola freilich noch in der Vererbungswissenschaft Erklärung fand: Pierre denkt über sein Verhältnis zu seiner Mutter, die ihn erzogen hat, und zu seinem früh verstorbenen Vater nach: „Und er täuschte sich nicht; es war sein Vater, der in seinem Innern wieder erstand und der schließlich in diesem ererbten Dualismus (nämlich von Glauben und Vernunft), wo während so vieler Jahre seine Mutter Herrscherin gewesen war, den Sieg davontrug.“¹⁶ Zum andern berührt Zola das mystische Motiv des „Schlafes im Tod“, wie Barlach später eine Lithographie genannt hat. In „Lourdes“ greift Zola wie in einem seiner „Poemes lyriques“ auf die Lazarusgeschichte zurück. Pierre meditiert: „Oft hatte er sich eingebildet, daß der aus dem Grabe auferstandene Lazarus Jesu zuschrie: „O Herr: Warum hast Du mich wieder erweckt zu diesem abscheulichen Leben? Ich schlief so süß den ewigen Schlaf ohne Traum; ich kostete endlich eine so süße Ruhe in der Wonne des Nichts!“¹⁷ Und an einer anderen Stelle heißt es vom Kommandeur, der den Tod herbeiwünscht: „Ach schlafen, schlafen ohne Traum, in der Unendlichkeit der Schatten, ewig, ewig! Nichts auf der Welt konnte so süß

⁶ H. Albert, Pariser Brief: Bei Joris-Karl Huysmans. In: Neue Deutsche Rundschau, 5. Jg., 1894, S. 159.

⁷ H. Degron, Pour la Statue de Paul Verlaine ... In: La Plume, 1896, S. 738. – Die Romanistin, Fräulein Ines Paschkowski, Kiel, hat die französischen Texte übersetzt und mir darüber hinaus manche Anregungen gegeben.

⁸ H. Degron, Paysageries littéraires. In: La Plume, 1896, S. 548.

⁹ Ausgabe in einem Band, o. J., S. 24.

¹⁰ Ebda. S. 433.

¹¹ Ebda. S. 48.

¹² Ebda. S. 340. Vgl. auch S. 448 u. 161.

¹³ Brief an Düsel (27. 9. 1895). Kunst in Schleswig-Holstein, 1953, S. 134.

¹⁴ Lourdes, S. 41 f.

¹⁵ Ebda. S. 474 f.

¹⁶ Ebda. S. 35.

¹⁷ Ebda. S. 198.

sein ... es war ... das Bedürfnis nach der schwarzen Nacht, nach dem endlosen Schlummer, die Freude, auf ewig nicht mehr zu sein.“¹⁸

Barlach wird Zola vor allem seiner moralischen und menschlichen Eigenschaften wegen geliebt haben. Künstlerisch hatte sich Barlach schon nach der ersten Lektüre des Romans, den er „als die intimste und verständigste künstlerische Auslegung der Naturgebilde“¹⁹ aufgefaßt hat, von Zola distanziert. Er bemerkte nach einer ausgedehnten Lektüre von Büchern dieses Stils „einen wütenden Heißhunger nach den Umarmungen der goldenen Phantasie“ in sich und griff zu Grimms Märchen: „in diesen Geschichten sitzt unsere deutsche Phantasiekraft“. Das Ausspielen des deutschen und des französischen Nationalcharakters gegeneinander hat, von einem allgemeineren Standpunkt aus gesehen, sekundäre Bedeutung. Viel wichtiger ist die Beobachtung, daß Barlach (keineswegs zufällig) den Naturalismus zugunsten des Märchens verließ, denn in dieser Wahl entschied er sich, ob zunächst unbewußt oder bewußt, für die tiefen Wünsche seiner Generation. In Paris wird ihm das in seinem Umgang mit Degron klar geworden sein.

Ein Vergleich zweier motivisch sehr ähnlicher Beschreibungen Zolas und Barlachs, auf die Elmar Jansen hingewiesen hat²⁰, macht das deutlich. Pferdewagen fahren frühmorgens nach den Pariser Hallen. Im „Bauch von Paris“ heißt es: „... und die Pferde gingen von allein mit hängenden Köpfen in ihrer stetigen und trägen Gangart, die durch die Steigung noch langsamer wurde.“²¹ Barlach schreibt in der „Reise des Humors und des Beobachtungsgeistes“: „Riesige Karren mit zwei gewaltig hohen Rädern drangen schwerbeladen von allen Seiten in die Stadt ein, das waren rüstige Karren! Zwischen die Arme hatten sie das Pferd genommen, das ihnen immer am meisten Mühe mit dem Vorwärtskommen machte, da es faul und schläfrig war ...“²² Barlach hat das Verhältnis von Ursache und Wirkung auf den Kopf gestellt und dadurch eine Anschaulichkeit gewonnen, die weit intensiver ist als diejenige Zolas. Barlachs Satz wirkt heute wie eine Antithese zur These des französischen Romanciers.

Zola hat sich, wie Friedell einmal formuliert hat, „zum Sozialstatistiker, Lokalreporter, Gerichtspsychiater, Vererbungsbiologen gemacht“²³. Zola verstand sich in gleichem Maße als Wissenschaftler wie als Richter in seiner „Bemühung um mehr Gerechtigkeit“, im redlichen „Kampf für Menschenglück und Wohlfahrt“. „Unsere Hoffnungen sind groß, die Zukunft ist das weite Feld unserer Träume ... die künftige Gesellschaftsordnung (wird) auf der Neubewertung der Arbeit beruhen ... am Ende steht das Paradies des Friedens.“²⁴ In „Lourdes“ bleibt der Kampf zwischen „Glaube“ und „Vernunft“ bei Pierre Froment in der Schwebe. Im folgenden Buch „Rome“ wird er entschieden: der Priester bricht alle Brücken hinter sich ab, er wird Sozialreformer und findet in seinem neuen Leben *eine neue Religion*. Zola deutete Pierres innere Wandlung in „Lourdes“ bereits an²⁵: „Es ist feige und gefährlich, den Aberglauben am Leben zu lassen.“ „Vernunft vor allem, nur in der Vernunft lag Rettung.“ „Das Mitleid war nur ein bequemes Auskunftsmittel.“

Barlachs „goldene Zukunft einer ehrlicheren Menschheit“ und Zolas „Paradies des Friedens“ unterschieden sich wesentlich. Bei aller Aufgeschlossenheit sozialen Fragen gegenüber konnte Barlach Zolas kämpferisches Pathos eines Glücksmessias nicht teilen, auch nicht seine orthodoxe Zuversicht auf wissenschaftlicher Grundlage. Barlachs Gefühl trieb ihn hin zur *Figur des „Unglücks“*²⁶, „sie sollte erfahren, daß einer war, der sie verstand und das Vorurteil Aller

¹⁸ Ebda. S. 500 f.

¹⁹ Briefe I, S. 25 (18.2.1895).

²⁰ Ernst Barlach. Prosa aus vier Jahrzehnten. Herausgegeben ... von Elmar Jansen, Berlin 1963, S. 366.

²¹ Zu Beginn des 1. Kapitels.

²² Prosa I, S. 75.

²³ E. Friedell, Kulturgeschichte der Neuzeit, München o. J., S. 1413.

²⁴ M. Bernard, Emile Zola. rowohlts monographien, S. 142.

²⁵ S. 546 ff.

²⁶ Reise des Humors und des Beobachtungsgeistes. Prosa I, S. 89 ff.

übersah“. Das „Unglück“ kann die „unvermutete Entfaltung des Menschengesistes zu höchster Vollendung“ bewirken, denn „die Menschen sind klein, aber ihr schlummernder Geist ist von gigantischer Art, und wo er zum Wachen und Wachsen kommt, da ist ihm bald die Erde zu klein und der Raum zu eng“. „Viele konnten diese Kost nicht vertragen und glaubten den Glücksrausch als das Höchste ihres Lebens.“

In der revolutionären Zeit nach dem ersten Weltkrieg stiegen diese Gedanken wieder in Barlach auf. Er schrieb am 14. April 1919 an Reinhold Piper: „Überhaupt der Aberglaube an Glück und Gerechtigkeit, Prosperität und Zufriedenheit ist mir verdächtig ... Immerhin, ein bißchen mehr Brüderlichkeit könnte in die Welt kommen. Welche Jahre von welcher Verlorenheit hat man gehabt, und doch: dies Alleinsein mit sich und jemand, der doch immer wieder nur man selbst ist, ist vielleicht gerade die Gnadenrechte gewesen. Das dunkle Tal, der Aufblick aus der Verzweiflung zum fernen Stern ist so voll inneren Trostes, man darf nicht wünschen, daß irgendjemandem, der innerer Erlebnisse fähig ist, dies erspart würde.“²⁷

Selbst bei der Darstellung eines sozialen Themas, da also, wo zuerst eine Übereinstimmung mit Zolas Auffassung und Stil zu erwarten wäre, beabsichtigte und erreichte Barlach eine grundsätzlich andere Aussage als Zola, wie in der unveröffentlichten Skizze „Das tote Ehepaar und die Kohlenfamilie“: „Im Sommer, wenn ich früh nach Hause kam, hörte ich die Frau ungeschickt vorlesen und die Kohlenmänner achtungsvoll lauschen. Der Mann starb, der da jetzt ist, trinkt, und sie sitzen um den Ofen bei dunkler Beleuchtung mit schwarzer Haut und müden Gesichtern, gebückt und traurig. Das tote Ehepaar, ohne Bewegung in den Lehnstühlen. Beide alt. Als Vorwand haben sie einen Kramladen.“²⁸ Barlach stellt keine „Typen der Gesellschaft“, sondern „Seinstypen“ hin; damit gewinnt das Beschriebene überzeitlichen Wert und wird zum Symbol menschlichen Seins überhaupt. Unwillkürlich stellen sich beim Lesen Erinnerungen an frühe Zeichnungen van Goghs ein.

Henrik Ibsen

Im Februar 1896 notierte sich Barlach im Pariser Skizzenbuch XII den Namen Henrik Ibsens. Wir wissen nicht, warum er das tat. Eine Aufführung eines Dramas von Ibsen, auf die sich die Barlachsche Notiz hätte beziehen können, hat in diesem Monat in Paris nicht stattgefunden. Bei den Pariser Symbolisten war Ibsen seit des Grafen Prozors Übersetzungen von „Gespenster“ und „Nora oder Ein Puppenheim“ (1889), denen sich weitere anschlossen, im Gespräch. 1890 folgte den Buchveröffentlichungen in Antoiness „Théâtre Libre“ die erste Pariser Ibsenpremiere („Gespenster“). Seit Oktober 1893 war Lugne-Poës „Théâtre de l’Oeuvre“ zum Forum Ibsenscher Kunst in Paris geworden. Bis Mitte 1896 wurden in Paris folgende Stücke von Ibsen gespielt: „Gespenster“, „Die Wildente“, „Hedda Gabler“, „Nora oder Ein Puppenheim“, „Die Frau vom Meere“, „Rosmersholm“, „Der Volksfeind“, „Baumeister Solneß“ (Bühnenausstattung von Vuillard), „Brandt“, „Klein-Eyolf“ und „Stützen der Gesellschaft“.²⁹

Zola hat sich nur über die „Gespenster“ positiv geäußert. Ibsen legte Wert darauf, den Unterschied ihres Wollens zu betonen. Wais³⁰ zitiert einige Aussprüche Ibsens über Zola, deren in diesem Zusammenhang wichtigster die verschiedene Bedeutung des Symbols bei beiden definiert: „... die Symbole Zolas sind ein Resultat der Handlung, der Schluß des Dramas, meine Symbole sind die Anfänge, die Voraussetzungen, sind der Wesensgrund der Dinge selbst, sie

²⁷ Briefe II, S. 94.

²⁸ Buch I, S. 71 f. (Ratzeburg). – Auch an dieser Stelle sei Herrn Nikolaus Barlach, Ratzeburg, für die sehr freundliche Überlassung des Manuskriptes sehr herzlich gedankt.

²⁹ Vgl. u. a. K. K. T. Wais, Ibsens Aufnahme bei der französischen Kritik. In: Archiv für das Studium der neueren Sprachen, 86. Jg., 159. Bd., 1931, S. 58 ff. – Ders., Ibsens Wirkung auf Frankreichs Bühne und Drama. Ebd. 86. Jg., 160. Bd., 1931, S. 61 ff. – C. A. Swanson. An Ibsen Theater in Paris: Lugné-Poë and the Théâtre de l’Oeuvre. In: Scandinavian Studies: Bd. 17, 1942, S. 133 f. – Lugné-Poë, Ibsen, Paris 1936, S. 98 ff.

³⁰ op. cit. Anm. 29, S. 69.

sind Realität, während die Symbole Zolas erst durch die Wirklichkeit erklärt werden.“ Tatsächlich haben die Pariser Symbolisten in Ibsen einen ihrer Vorkämpfer gesehen und aufs höchste verehrt.

Die „Neue Deutsche Rundschau“ hat im ersten Halbjahr 1894 eine Studie ihres damaligen Pariskorrespondenten Henri Albert mit dem Titel „Der Kampf um Ibsen“ veröffentlicht, die offenbar sehr treffend ist.³¹ „Obwohl Ibsen die Grenzen der engen Gemeinde noch nicht überschritten hat, ... ist er doch schon auf dem Wege, Modedichter zu werden.“ Was war Mode? Albert hat es in einem witzigen Satz gesagt: „Denn dies alles gehört zusammen, Wagner und bleiche Gesichter, Ibsen und meerblaue Augen, Nietzsche und gierige Lippen, Botticelli und glattgestrichenes Haar, Praeraphaellismus und dunkle, anschiegende Roben, Romantik und Anarchie ...“ Henri Albert betont, daß Ibsen von den jungen Parisern nicht als Reformator (sozialer, ethischer Art) gerühmt wurde, sondern: „Was bei Ibsen anzog, das war vor allem der Symbolismus. Die ‚Wildente‘ war das Stück nach ihrem Herzen, und hauptsächlich auch die ‚Frau vom Meer‘. Dort fanden sie die Poesie des Nordens, wie sie dieselbe in der Ferne fühlten und doch eigentlich nie begriffen... Der Ibsen der letzten Jahre ist Frankreichs eigentlicher Ibsen. Die Jugend kommt zu ihm, weil sie in seinen Werken Freiheitsgedanken findet und Kultus der Individualität, weil sie ihn, sonderbarerweise, als Dichter der Anarchie empfindet.“

Es überrascht nicht, daß Henri Degron, der zu dieser Jugend gehörte, ein Ibsenfreund war. In seinem 1896 in „La Plume“ veröffentlichten Aufsatz über Alphonse Osbert, den Hauswirt Barlachs in der Rue Alain Chartier 7, zitierte Degron: „L’homme le plus grand, est celui qui est le plus seul’ a dit Ibsen.“³² Wenn Degron eine Osbertsche Persönlichkeitslegende kolportierte oder erfand, die Osberts Abstammung in gerader Linie über einen Vetter Wilhelms des Eroberers auf die „genies septentrionaux“ zurückführte, damit er als Interpret Osberts auf diese Weise die alten skandinavischen Legenden und Lieder, das Tannenrauschen, das Gewisper der Elfen und die ruhige Schönheit der nordischen Landschaft zitieren konnte, um dadurch Osberts geheimste Ursprünge seines Wesens zu deuten, so ist dieser heute kaum verständliche genealogische Übereifer ebenfalls mit dem Ibsenkult (stellvertretend für den Skandinavienkult) zu erklären. Spätestens in Paris hat Barlach Ibsen kennengelernt. In Gesprächen Barlachs mit Degron werden Ibsens Ideen, die die Jugend auf ihre Weise verstand, eine Rolle gespielt haben.

Im „Baumeister Solneß“ stellt Solneß einmal die Frage: „Glauben Sie nicht auch, Hilde, daß es einzelne auserkorene, auserwählte Menschen gibt, denen die Gnade verliehen wurde und die Macht und die Fähigkeit, etwas zu wünschen, etwas zu begehren, etwas zu wollen – so beharrlich und so – so unerschütterlich – daß sie es zuletzt erreichen müssen. Glauben Sie das nicht auch?“³³ An einer anderen Stelle gibt Solneß die Überzeugung preis, daß er für seine Stellung als Künstler Tag für Tag mit seinem und anderer Menschen Glück zahlen müsse. Aber nicht nur mit Glück, sondern auch mit Liebe: „Ich sollte nur Baumeister sein. Nichts anderes.“³⁴ Ähnlich, nur verhüllter, symbolistischer hat Barlach in seiner „Reise des Humors und des Beobachtungsgeistes“ formuliert.

Friedrich Nietzsche

Glück und Unglück sind Zwillinge, sagt Nietzsche. Barlach hat während seines Pariser Aufenthaltes 1895 die Personifizierung des „Unglücks“ erfunden, ein Zentralmotiv seines frühen literarischen Schaffens. Eine eingehende Interpretation der Bedeutung dieses Begriffes bei Barlach steht noch aus.

³¹ S. 517 ff.

³² S. 131.

³³ 2. Akt.

³⁴ 3. Akt.

In „Buch I“ folgt auf die literarische Skizze „Komme vom Künstlerleben“ eine Variation des Unglück-Themas aus der „Reise des Humors und des Beobachtungsgeistes“, in der neue Motive anklingen³⁵: „Das Unglück und der Beobachtungsgeist schweiften an den Grenzen des Menschlichen. Ihr Ziel ist das Glück – um es zu vernichten. Sie fliegen nach dem Licht, das Dunkel sehen sie nicht, sie schnuppern nach der Größe, das Kleinmäßige reicht nicht bis zu ihrem Horizont, sie schmelzen das Gold, und wenn es nicht echt ist, verfliegt es zu stinkigen Dünsten und verpufft schadlos im Weltenall ...“ Es folgt ein Zwiegespräch zwischen dem „Schaugeist“ und dem „Unglück“, zuletzt antwortet das „Unglück“: „Ich fühle mich wohl hier in dem Quartiere! Ich werde zwar schlecht gepflegt von meinen Wirten, ich wohne bei ihnen zu Miete, sie hassen mich ...“ Das Unglück „liebt sie ... Aber sie liebt nicht alle mit gleichem Maße, vorzugsweise hat sie die Einfachen, die Redlichen gerne; viel sitzt sie unter armen Leuten, in Haidehöfen und unterm Volk der Fischer an den Meeresküsten. Da verlebt sie mit ihnen Weihnachten und Sommer und Winter. Sie lehrt sie heiter sein, trotzdem sie kommt, sie ist dankbar für ihre Wohnung in den stillen Hütten, unter den Strohdächern der Katen, in den Mansarden – und aus Dankbarkeit scheucht sie die Blutsauger, den Eigennutz und die Selbstsucht, Ungeziefer, die sogar in den Palästen und vornehmen Villen massenweise schwärmen ...“

Anders als bei der Romanfassung wird in der „Variation“ vom Unglück der Unterschied der Menschen betont. Barlach hatte sogar eine große Abrechnung mit der Infamie des Menschen, speziell des Künstlers, geplant, gewissermaßen eine offene Feldschlacht, in der (wahrscheinlich) der „Witz“ mit allem, was Barlach verabscheute, aufräumen sollte. Das geht aus einem ersten Entwurf für die Fortsetzung der „Reise des Humors und des Beobachtungsgeistes“ in „Buch I“ hervor.³⁶ „Er machte einen unerhörten Gewaltstreich, über den alle schrien, sie hatten gepredigt, sie wären doch alle gleicher Art und hatten ihm, plump und Grobian, der er war, versichert, sie wären selbst durchaus nicht mehr als er und alle anderen, da hatte er sie totgeschlagen und hatte jetzt das ganze Heer und Gelichter der Kleingeister auf den Hacken, er ward geächtet von den Nachahmern, ‚reichen‘ Geistern, die über alles witzeln konnten, waschecht und spaßhaft, von denen, die nur Bonmots von sich gaben, von den Zufriedenen und Satten, die sich als Stützen der Ordnung priesen, von der ganzen Bande des platten Geistes, wie sie in Salons und Ballsälen so gern wohnen, von denen, die nur verlieren konnten und deshalb nichts gewinnen, weil sie sich nicht vorstellen konnten. Die politischen, religiösen und verrosteten Kunstschlagwörter wurden geölt, gereinigt, nach alten Mustern neu konstruiert und mobil gemacht, Entrüstung wurde verschenkt an die platten Sittlichen, weil sie am meisten berauscht (waren) und die Eigenschaft hatten, taub und blind gegen das Neue (zu sein), und Verleumdungen schwirrten in der Luft wie Schwalbenzüge im Frühling. Die Wortklauber werden mit Spitzfindigkeiten, die Wortdrescher mit Flegeln bewaffnet“ usw.

Gegen dieses Aufgebot der Reaktion geht daraufhin der Witz mit dem Humor, „der bisher in dem Kleide des Autoritätenglaubens gesteckt“, mit dem dichterischen Genius und allem, „was Treue und Liebe heißt“, eine Verschwörung mit dem *Genie* ein. Das Gemetzel wird fortgesetzt. Alle Posen, aller treuherziger Flitter, alle Gemeinheit, alles äußere Vornehmtum und Ehrlich-scheinen mußte abgelegt werden. „Und die Krummbeinigen, die Angeferkelten, die Niederträchtigen, die Heimtückischen, die Leisetreter, die Plattfüßer schlug er stracks vor den Schädel.“ Diejenigen, die nur infiziert waren, wurden aus der Stadt aufs Land geschickt, „damit sie durch Einatmen gesunder Vernunft die Gesundheit wiederfänden“. Der Fettwanst, „der soviel Selbstzufriedenheit angesetzt hatte, daß er immerfort zu ersticken drohte“, wurde niedergeschlagen, das „Vieh von Klatschkranken“ erhielt einen Fußtritt, die „feinsinnigen Schwärmer, Zerfließler in Honigseim“ werden ähnliches zu spüren bekommen haben. Kurz und gut: Das Genie schlug ohne Rücksicht tot, „was angefault, angekränkelt war, ja manchmal hielt er selbst einen allzu sanften Geist für kränklich und schlug (ihn) gleichfalls kurzer Hand tot“.

³⁵ S. 79 v ff.

³⁶ S. 84 r ff.

Inhalt, Ton und Stil solcher Entwürfe erinnern an Nietzsche. Hat Barlach an Nietzsche gedacht, als er den Satz schrieb: „Ich sah, wie der helle Geist eines Mannes sich verfinsterte, dessen Gedanken bis zu den Sternen schweiften, und ihn gemeiner werden als die Gemeinsten seiner früheren Neider?“³⁷ Wäre das der Fall, so gäbe allein dieser Satz über Barlachs Einstellung zu Nietzsche weitgehenden Aufschluß.

Barlach hat in seinen frühen literarischen Arbeiten Motive verwandt, die eine Nietzschelektüre voraussetzen scheinen. Im „Gespräch mit den Königen I“ (Zarathustra) entgegnet der König zur Rechten: „... wem laufen wir denn aus dem Wege? Ist es nicht den ‚guten Sitten‘? Unsrer ‚guten Gesellschaft‘? Lieber, wahrlich, unter Einsiedlern und Ziegenhirten als mit unserm vergoldeten falschen überschminkten Pöbel leben, – ob er sich schon ‚gute Gesellschaft‘ heißt, – ob er sich schon ‚Adel‘ heißt. Aber da ist alles falsch und faul ... Der Beste und Liebste ist mir heute noch ein gesunder Bauer, grob, listig, hartnäckig, langhaltig; das ist heute die vornehmste Art.“

Im Kapitel „Vom höheren Menschen“ (Zarathustra) fordert Nietzsche: „Überwindet nur, ihr höheren Menschen, die kleinen Tugenden, die kleinen Klugheiten, die Sandkorn-Rücksichten, den Ameisen-Kribbelkram, das erbärmliche Behagen, das ‚Glück der Meisten‘ –!“

Es ließe sich eine große Anzahl vergleichbarer Zitate Nietzsches und Barlachs gegenüberstellen. Einige Sätze Nietzsches wirken, wörtlich begriffen, wie Lebensregeln, nach denen sich Barlach richtete. So aus dem Kapitel „Von den Fliegen des Marktes“ (Zarathustra): „Fliehe, mein Freund, in deine Einsamkeit! ... Würdig wissen Wald und Fels mit dir zu schweigen ... Abseits vom Markte und Ruhme begibt sich alles Große ... Fliehe dorthin, wo rauhe, starke Luft weht!“ Und ferner in dem folgenden Kapitel „Von der Keuschheit“: „Ich liebe den Wald. In den Städten ist schlecht zu leben: da gibt es zu viele der Brünstigen. Ist es nicht besser, in die Hände eines Mörders zu geraten, als in die Träume eines brünstigen Weibes?“ Ist nicht der „Sturm“ bei Barlach letzten Endes Nietzsches „rauhe, starke Luft“? Darauf weist u.a. der Schlußsatz der unveröffentlichten Prosaskizze „Herr Sturm, der Grobian und die Mädchen“³⁸ hin: „In dem Schlamme hat mich der Sturm oft spazieren geführt und mir seine ideale Zukunftsmusik auseinandergesetzt; Proben hat er mir dabei vorgesungen so aus voller Sturmesbrust, daß mir Lachen und Weinen zusammen kamen.“

Im zweiten, bekenntnishaften Teil des Briefes an Düsel vom 18. Juli 1895 wird Barlachs Vertrautheit mit Gedanken, Bildern und Wortprägungen Nietzsches sehr deutlich. So schreibt Barlach, seinen Freund geradezu beschwörend³⁹: „... auf mein Leben übt kein Weib mehr einen Einfluß aus ... Laß das Weib heulen und bereuen, laß sie büßen, aber sei stark!“ Auch das folgende Bild Barlachs könnte von Nietzsche inspiriert sein: „In meinem Portemonnaie fand ich ein Zweifrancsstück aus dem Jahre 1811 mit dem eisernen Kopf des Massenschlächtermeisters darauf. Wenn man diese Charakterlinien sieht, im Invalidendom auf seinen Sarg herabsieht, den aus weißem Marmor ein Kreis riesiger, grabernster Karyatiden wie die Versammlung seiner mitleidlosen Gedanken umringt – dann schaudert einem vor diesem entsetzlichen Stück Naturgröße. Da wird jeder weiche Gedanke, der hereinflattert, unbarmherzig vermessert; er gehört nicht in diese eigene Welt von Fürchterlichkeit hinein. Komm, ich packe Dir ein Stück von diesem Gedankeneisen, verrostet wie es ist, hinein, schmiede Du Dir einen Panzer daraus! Einen Ringelpanzer, dessen Löcher groß genug sind, um Menschenliebe jeglicher Art durchzulassen, an dessen blitzendem Eisen aber abprallt, was an Seufzern und Klagen und chamäleonartig farbenwechselnden Gefühlen mit Nachtfalterflügeln naht.“ Das abschließende Bild dieses großartigen Briefes spricht von dem leicht Wellen schlagenden See von Gefühlen bei Düsel.

³⁷ Prosa I, S. 91.

³⁸ Buch I, S. 80 v f.

³⁹ Unveröffentlicht. – Herr Regierungsdirektor i. R. Dr. Friedrich Droß hat mir in seiner außerordentlichen Hilfsbereitschaft die von ihm gesammelten Briefe Barlachs der Pariser Zeit zum Studium überlassen.

Und Barlach rät ihm: „Kauf Dir bei einem Tranhändler einige Tonnen Öl, Teurer, und gieße sie auf die Oberfläche, daß sie Ruhe und Besonnenheit lerne! Die Tiefe und Frische leiden nicht darunter und die kostbaren Fische, die darin wimmeln, lassen sich leichter fangen, die Perlen in der Tiefe ruhig fischen –.“ Bei Nietzsche heißt es in dem Kapitel „Von den Erhabenen“ (Zarathustra): „Still ist der Grund meines Meeres: wer erriete wohl, daß er scherzhafte Ungeheuer birgt!“, und im „Honig-Opfer“: „– ein Meer voll bunter Fische und Krebse, nach dem es auch Götter gelüsten möchte, daß sie an ihm zu Fischern würden und zu Netz-Auswerfern: so reich ist die Welt an wunderlichem, großem und kleinem!“

Über dem letzten Abschnitt von Barlachs Pariser Romanfragment könnte als Motto Nietzsches Satz stehen: „Mein Leid und mein Mitleiden – was liegt daran: Trachte ich denn nach Glücke? Ich trachte nach meinem Werke!“⁴⁰ In bereits veröffentlichten Briefen und Schriften Barlachs aus seiner ersten Zeit taucht Nietzsches Name nicht auf. Das kann nur ein Zufall sein. Am ehesten wird Barlach Nietzsches Werke im anregenden Kreis um Dr. Klencke, dem Sozialdemokraten, in Dresden kennengelernt haben. Die Sozialdemokraten vertraten in jener Zeit ja die Meinung, daß eine Vereinigung von Marx und Nietzsche das wahre Heil bedeuten könne.

Gerhart Hauptmann

Am 26. Februar 1894 sah Barlach in einer Nachmittagsvorstellung des Dresdner Residenztheaters Gerhart Hauptmanns „Traumdichtung“ „Hanneles Himmelfahrt“. Noch am selben Tag schilderte Barlach überschwänglich in einem Brief, der zu den unmittelbarsten Aussagen Barlachs zur Kunst anderer zählt, was er im Theater erlebt habe, welche Verwandlung mit ihm vorgegangen sei.⁴¹ Über die Bedeutung des Erlebnisses für Barlach gibt es keinen Zweifel. Elmar Jansen hat es ausgesprochen, daß dieser Februartag „wohl nicht nur für Barlachs Frühwerk, sondern für *sein ganzes Dasein* als einer der *entscheidenden Wendepunkte*“ bezeichnet werden kann.⁴² Jansen hebt hervor, daß u.a. die *Vereinigung von naturalistischen und symbolistischen Elementen* bei Hauptmann auf ähnlich geartete Wünsche, Vorstellungen und Voraussetzungen beim jungen (noch weitgehend un-erweckten) Barlach traf.

Barlach zitierte im Brief vom 21. September 1895, den er von Paris aus an Friedrich Düsel schrieb, längere Abschnitte aus „Hanneles Himmelfahrt“⁴³: „Anders Wagner, anders ein Andrer (Hauptmann), über den Du mir nie etwas geschrieben. Es ist modernste Kunst, das freudige Lichtgefühl und Lichtreligion neuer Glücksideale, die so schreibt:

(Der Fremde:) Maigrün sind die Zinnen, vom Frühlicht beglänzt.
 Von Faltern umtaumelt, von Rosen bekränzt
 Zwölf milchweiße Schwäne umkreisen sie weit
 Und bauschen ihr klingendes Federkleid.
 Kühn fahren sie hoch durch die blühende Luft
 Im erzklangdurchzitterten Himmelsduft.
 Sie kreisen im feierlich ewigen Zug,
 Ihre Schwingen ertönen gleich Harfen im Flug.
 Sie blicken auf Zion, auf Gärten und Meer,
 grüne Flöre ziehen sie hinter sich her etc.

oder:

(Erster Engel:)
 Wir bringen ein erstes Grüßen
 Durch *Finsternisse* getragen –

⁴⁰ Also sprach Zarathustra, Kap. „Das Zeichen“.

⁴¹ Briefe II, S. 36 ff.

⁴² op. cit. Anm. 20, S. 368.

⁴³ Kunst in Schleswig-Holstein, 1953, S. 131.

Wir haben auf unsern Flügeln
 Ein *erstes Hauchen von Glück*.
 (Zweiter Engel:)
 Wir haben am Saum unserer Kleider
 ein *erstes Duften des Frühlings*.
 Es blüht von unsern Lippen
 Die *erste Röte des Tags*.
 (Dritter Engel:)
 Es *leuchtet* von unsern Füßen
 Der *grüne Schein* unsrer Heimat.
 Es *blitzen im Grund unsrer Augen*
 Die Zinnen der ewigen Stadt.

„Die Kinder des Himmels sind wie die *blauen Blitze der Nacht*‘ (Frauengestalt), ‚Erdbeeren, warm von Sonnenfeuer‘ (Der Fremde), und was mir sonst noch in der Erinnerung an Lichtscheiden vom Hannele geblieben ist.“ Und nun folgt der schon am Anfang zitierte Satz: „Neue Glücksideale und goldene Zukunft einer ehrlicheren Menschheit: Sie muß kommen, denn sie lebt in unsrer Brust!“ Von berufener Seite wünschte man sich eine Analyse der Zitate, die verschiedenen Fragestellungen folgte. Warum wählte Barlach gerade diese Verse Hauptmanns, warum unterstrich er diese Worte und Wortgruppen, besteht eine Verbindung zwischen dem Charakter der Auswahl und den Begriffen wie „Lichtreligion“ und „Lichtgefühl“, lassen sich Rückschlüsse auf die Art und Weise Barlachscher Aneignung fremden Geistesgutes schließen, folgt sie bestimmten Gesetzen usw.? Es scheint z. B. so zu sein, daß einzelne Bilder, Wortgruppen, Wortprägungen *unabhängig* vom Sinnzusammenhang, aus dem sie stammen, zu einer nur ihnen zukommenden und zustehenden Bedeutung für Barlach gelangen konnten. Eine derartige Feststellung wäre für den Nachweis aufgenommener Gedanken und seines Verhältnisses dazu von Bedeutung. Vielleicht kann man sagen, daß Barlachs Beziehung zur Kunst, zur Literatur und zum Leben *punktuell*, nicht total gewesen ist, was seine Aufnahmefähigkeit und -bereitschaft und seine eigene Produktivität betrifft.

In demselben Brief aus Paris benutzte Barlach eine Hauptmannsche Wortgruppe, um eine eigene Beobachtung zu umschreiben. In einer unveröffentlichten Prosa des „Buches I“ (Frühjahr 1897) meint man Hauptmann etwa in einem Satz wie diesem zu hören: „Und in den Gründen klingende Bäche.“⁴⁴ Es gibt weitere ähnliche Formulierungen bei Barlach, die an Hauptmannsche Reminiszenzen denken lassen. Doch wäre mit einer Aufzählung solcher „Stellen“ nicht viel erreicht. Das Hauptmann-Erlebnis hatte für Barlach grundsätzlichere Bedeutung.

Für eine Beurteilung der Einstellung Barlachs zu Zola einerseits und zu Hauptmann andererseits ist es aufschlußreich, Zolas Ansicht über „Hanneles Himmelfahrt“ zu kennen.⁴⁵ Zola glaubte nicht an die Dauer der neuen Richtungen wie den Symbolismus und den Mystizismus, die über seine Anschauungen hinweggegangen waren. Er konnte sie nicht einmal „als Vorläufer von etwas Neuem betrachten“, sondern vermutete, „daß die Literatur zur Beobachtung des wirklichen Lebens zurückkehren wird“. „Denn alle Kunst muß vom Leben kommen und zum Leben gehen.“ Hauptmanns „Hanneles Himmelfahrt“ fand Zola viel zu kompliziert, die Poesie

⁴⁴ „Jetzt geht es hinaus in die weite Welt“, S. 96 v. – Es sei nur angemerkt, daß Barlach in Paris ein Gipsrelief mit der Darstellung von „Hanneles Himmelfahrt“ gearbeitet hat, das in der Zeit vom 20. November bis Weihnachten 1895 in der zweiten Ausstellung der 1894 gegründeten Schleswig-Holsteinischen Kunstgenossenschaft in den Räumen des Schleswig-Holsteinischen Kunstvereins, der „Kunstscheune“ in Kiel, ausgestellt war. Anschließend wurde es in der Kunstschau der großen Provinzialausstellung in Kiel vom 13.5. bis 30.9.1896 gezeigt. Am 16. Oktober 1896 wurde das Gipsrelief, das Barlach von Paris aus nach Kiel geschickt hatte, nach Friedrichroda, wohin Barlach inzwischen zurückgekehrt war, abgesandt. Das Relief, das später noch in Berlin ausgestellt war, ist heute verschollen.

⁴⁵ Neue deutsche Rundschau, 5. Jg., 1894, S. 316 ff.

habe sich der Maschinerie untergeordnet. Er konnte sich nicht helfen: „all’ diese Dekorativkünsteleien im ernsten Schauspiel reizen mich immer zum Lachen. So geht es mir auch mit Wagner. Ich kann nun einmal einen gemalten Drachen, der sein hölzernes Maul aufreißt, nicht anders als komisch finden ... Und Hauptmanns an Fäden baumelnde Engel und sein in Christus verwandelter Schulmeister wollen mir nun erst gar nicht in den Kopf hinein ... es gibt manches Schöne in Herrn Hauptmanns Stück. Doch ich habe es im allgemeinen recht gekünstelt gefunden. Sagen wir also: es ist kurios. Aber groß ist es nicht.“ Es ist nicht schwer zu erraten, was Zola an Hauptmanns Stück schön gefunden hat: das Naturalistische. Für Barlach hatte das Naturalistische nur Bedeutung im Hinblick auf das Romantische und Phantastische. Er sah die übergeordnete Einheit der „Traumdichtung“.

Ibsen hat mit seinem Spätwerk eine Brücke zur Vorstellungswelt der jungen Generation der neunziger Jahre geschlagen. Es ist bekannt, daß Hauptmann anfangs von Ibsen inspiriert worden ist.⁴⁶ Auch „Hanneles Himmelfahrt“ hat in einiger Hinsicht ein Gegenstück in Ibsens Werk „Die Wildente“. In derselben Art, wie sich das ältere Schauspiel Ibsens von der jüngeren Traumdichtung Hauptmanns unterscheidet, unterscheidet sich auch die Welt des alten Ibsen von der des jungen Barlach. Werner Möhring hat die Linie von Ibsen zu Hauptmann gezogen: „Ibsen hat der jungen deutschen Dramatik die *künstlerische Synthese von Naturalismus und Symbolismus*, von objektiver und subjektiver Betrachtung und Darstellung der Mannigfaltigkeit wirkenden Lebens gegeben.“⁴⁷ Aus diesem Grunde steht Barlach Ibsen näher als Zola, denn auch Barlachs Schaffen (während der Pariser Zeit) kann man mit den Begriffen „naturalistischer Symbolismus“ oder „naturalistischer Jugendstil“ umschreiben.

August Strindberg

Zur gleichen Zeit, als Barlach in Paris an seinem Roman „Reise des Humors und des Beobachtungsgeistes“ schrieb, beendete August Strindberg, ebenfalls in Paris, einige Aufsätze, die zum Teil Anfang 1896 als Broschüre unter dem Titel „Sylva Sylvarum“ im Pariser Verlag G. Bailly in französischer Sprache, in der Strindberg sie verfaßt hatte, erschienen. Einige Motive aus dem Barlachschen Romanfragment und aus den Schriften Strindbergs sind mit Nutzen vergleichbar.

Der Schluß des Strindbergschen Aufsatzes „Der Totenkopfschmetterling“ aus „Sylva Sylvarum“ lautet in der Übersetzung Christian Morgensterns folgendermaßen⁴⁸: „... ein unbestreitbares Wunder ist die Verwandlung der Raupe in die Puppe, denn das kommt der Auferstehung der Toten gleich. So unterliegen bei den Insekten die Larvengewebe während des unbeweglichen Zustandes der Nymphe dem Gewebeschwund, d.h. der fettigen Entartung oder der phylogenetischen Nekrobiose. Also: die Raupe unterliegt in ihrer Puppe demselben Prozeß wie die Leiche in ihrem Grabe, wo sie sich in ammoniakhaltiges Fett verwandelt. Nun, Nekrobiose heißt Tod-Leben, und die Physiologen sagen von ihr: Nekrobiose ist die Form des Todes, welche der Verkäsung (der Tuberkelbildung) vorausgeht. Wie also, –: Die Raupe in ihrer Puppe ist tot, in eine unförmliche Fettmasse verwandelt und lebt trotzdem und feiert in einer höheren, freieren und schöneren Form ihre Auferstehung. Was ist also Leben und Tod? Dasselbe. Bedenkt, wenn die Toten nicht tot, und Unzerstörbarkeit der Kraft und Unsterblichkeit eins wären.“

Strindberg hat die Aufsätze für „Sylva Sylvarum“ und den Aufsatz „Auf dem Friedhof“ („Études funèbres“), der am 15. Juli 1896 in „Revue des Revues“ erschien, an einem Wendepunkt seines Lebens geschrieben.⁴⁹ Seine intensiven wissenschaftlichen, vor allem chemischen

⁴⁶ Rosmarie Zander, Der junge Gerhart Hauptmann und Henrik Ibsen, Limburg 1947 (Diss. Frankfurt a. M.)

⁴⁷ In der Einführung zu: F. Meyen, Ibsen-Bibliographie, Greifswald 1928.

⁴⁸ In: August Strindberg, Inferno, Hyperionverlag, Berlin o. J., S. 68 f.

⁴⁹ Den folgenden Ausführungen liegen vor allem die beiden „akademischen Abhandlungen“ der Universität Stockholm zugrunde: Gunnar Brandell, Strindbergs Infernokris, Stockholm 1950. Stellan Ahlström, Strindbergs

Untersuchungen fanden darin ihren Abschluß. Gleichzeitig wuchs mit der Skepsis an den Methoden und Ergebnissen der Wissenschaft sein eigener Anspruch auf subjektive Erkenntnisfähigkeit. Die Vorstellungswelt, aus der heraus er seine neuen Gedanken entwickelte, war sehr komplexer Art. In der Wahl des Buchtitels „Sylva Sylvarum“ berief sich Strindberg auf Francis Bacon. Für den Aufsatz über den Totenkopfschmetterling waren vor allem aber die Anregungen durch das Buch „Harmonies de la nature“ von Bernardin de Saint-Pierre maßgebend. An diesem Buch faszinierte Strindberg besonders die Auffassung, daß überall in der Natur Ähnlichkeiten und Verwandtschaften bestünden. Strindberg ging aber über Saint-Pierre insofern noch hinaus, als er in Übereinstimmungen innerhalb der Natur unabhängig von logischen Verknüpfungen an und für sich einen Zusammenhang erblickte. In dieser Zeit glaubte Strindberg keinen großen Unterschied zwischen anorganischer und organischer Materie sehen zu dürfen. Er ersetzte diese Begriffe der Chemie durch die Worte Leben und Tod und kam zu Vorstellungen, wie sie sich im „Totenkopfschmetterling“ niedergeschlagen haben. Im Aufsatz „Indigo und Kupferstrich“, auch aus „Sylva Sylvarum“, hat sich Strindberg ebenfalls mit dem Problem „Leben-Tod“ beschäftigt: mit einer Ammoniakflasche fing er Ausdünstungen der Toten auf dem Friedhof Montparnasse ein und beobachtete eine chemische Reaktion der Seelenmaterie.⁵⁰ Diese Untersuchungen basierten auf den okkulten Begriffen Astralfeld und Astralkörper. In seinen Erfahrungen und Gedankengängen kam Strindberg hier den Bestrebungen der Pariser Okkultisten sehr nahe. Nach der Edition von „Sylva Sylvarum“ wurde Strindberg auch persönlich mit dem Kreis der Pariser Okkultisten bekannt und ab April 1896 Mitarbeiter ihrer Zeitschrift „L’Initiation“. Als Strindberg 1894 nach Paris gekommen war, hatte sich der Okkultismus schon zu einer Modebewegung entwickelt. Zeitschriften und Zeitungen hatten Mitarbeiter für okkulte Fragen; „La Plume“, zu der auch Strindberg in Beziehung stand, sechs profilierte Okkultisten. Außerdem gab es 1893 allein in Paris „50000 Alchimisten“. Als solchen hatte Arthur Sjögren Strindberg in einer Illustration zu „Antibarbarus“ dargestellt.⁵¹ In „Sylva Sylvarum“, besonders aber im Aufsatz: „Auf dem Friedhof“⁵², in dem die Ideen von „Der Totenkopfschmetterling“ und „Indigo und Kupferstrich“ fortgeführt wurden, wird deutlich, daß Strindbergs naturwissenschaftliche Spekulationen sich in den Jahren 1895 und 1896 immer enger mit religiösen Spekulationen verbunden haben, bis sie mit diesen verschmolzen. Nach Brandell verließ Strindberg in dieser Zeit seine pantheistische Ideenwelt, um den einen Gott als letzten Erklärungsgrund zu postulieren. Zwar wurde das Wort „Gott“ in den zitierten Aufsätzen nicht ausgesprochen, sondern verbarg sich noch hinter dem Begriff des „Schöpfer-Künstlers“, in seiner „Inferno-Krise“ lernte Strindberg dann aber, Gott als persönlichen Gott aufzufassen. Zur gleichen Zeit, und zwar ab Ende 1894, war außerdem Strindbergs Verbindung mit den Pariser Symbolisten sehr eng. Auswirkungen dieses Kontaktes sind die Aufnahme von Fabeln, Märchen, Volksliedern, beliebten Blumennamen und sprechenden Symbolen in den Text.

Von dem geschilderten geistigen Milieu her ist auch die Szene der Begegnung des Humors mit dem weisen alten Gespenst auf dem Friedhof Père-Lachaise in Barlachs Romanfragment „Reise des Humors und des Beobachtungsgeistes“ zu begreifen.⁵³ Diese Szene bleibt innerhalb des sonst geschlossenen Ablaufs der Handlung, in der die Mumie aus dem Louvre in die Gespenstergesellschaft des „Père-Lachaise“ eingeführt wird, merkwürdig isoliert. Die Gespenstersoiree auf dem Friedhof ist Barlachs Verarbeitung und künstlerische wie menschliche Bewältigung seiner Erfahrungen bei den symbolistischen Jours fixes Osberts. Im Romanfragment schildert Barlach, wie der Humor an einem Grabe haltmacht und von einem alten philosophischen

erövring av Paris. Strindberg och Frankrike 1884-1895, Stockholm 1956. Vgl. auch G. Brandell, Der moderne Strindberg. In: Merkur 191, 18. Jg., H. 1, Januar 1964, S. 21-33.

⁵⁰ Samlade Skrifter 27, S. 269. – Schering VI, 2, S. 207.

⁵¹ A. Wirtanen, August Strindberg, rowohlts monographien, S. 114.

⁵² Samlade Skrifter 27, S. 659 ff. – Schering VI, 2. S. 318 ff. – v. Bonin (Neue Ausgabe Hamburg/ Berlin), V, S. 298 f.

⁵³ Prosa I, S. 71.

Gespent belehrt wird, daß hier ein neuer Patriot seinem hohen Gespenstertume entgegenreife⁵⁴ und damit das Stadium seines noch unvollkommenen Menschentums überwinde, um, nach der Zeit des langsamen stillen Werdens unter der Erde, bald als Gespenst hervorzutreten. Nach dieser Auskunft fragt der Humor seinen philosophischen Gesprächspartner, wie es mit dem Lieben und Heiraten bei den Gespenstern sei. Mit dieser Frage knüpfte Barlach an vorhergehende Romanszenen an. Aber nicht auf diese Frage und deren Beantwortung: „Heiraten und Lieben, das sind menschliche Schwächen“, steuert der Disput hin, nicht einmal so sehr auf die Konstatierung der menschlichen Unvollkommenheit gegenüber dem höheren Knochenwesen, sondern auf die längere wörtliche Rede des philosophischen Gespensts, in der sich, wie auch schon vorher, überraschende Ähnlichkeiten mit Strindbergs Ideen zeigen: „Übrigens sind die Menschen bei aller ihrer Unvollkommenheit noch eingebildet und hochmütig. Da sie sich in Wirklichkeit nichts Höheres als das Menschentum denken können, so lehren ihre Professoren, daß sie der Zweck und die Krone der Schöpfung sind, und einige begehen gar die Lächerlichkeit zu behaupten, daß mit ihrem Tode alles zu Ende sei. Aber wie aus der *Raupe der Schmetterling*, so entwickelt sich aus dem *Menschen das Gespenst* – der Vergleich ist schlagend.“ Wie bei Strindberg wird in diesem Text der Wissenschaftler – Professor attackiert, hier wie dort finden signifikante Gleichsetzungen statt (Raupe – Puppe wie Leiche – Grab und Raupe Schmetterling wie Mensch – Gespenst), der Strindbergsche Todesprozeß entspricht dem langsamen, stillen Reif-Werden des Menschen unter der Erde, Strindbergs Auferstehung der Larve in Gestalt eines höheren Wesens in Schönheit und Freiheit – also als Schmetterling – Barlachs Emporentwicklung aus dem unvollkommenen Menschentum zum hohen Gespenstertum. Aus dem Begriff der Nekrobiose usw. wird allerdings schlicht „der Tod“. Barlachs auch anderswo zu beobachtende Skepsis schillernden Gedankenabläufen gegenüber, die er als unernst empfunden haben mag, führte ihn zu plastischen Verdinglichungen von Begriffen und Vorstellungen, die in seinem Sinne die Konsequenz aus ihnen zogen und sie dadurch zu entlarven oder ad absurdum zu führen versuchten. Barlach ist nicht die Frage nach den letzten Dingen, sondern die Art und Weise, wie sie von Symbolisten, Okkultisten und Alchimisten gestellt wurde, als abwegig und ihn letztlich nicht betreffend erschienen. Daher verwandelte er mit sicher beabsichtigter Simplifikation ihm als Schwieriges, Esoterisches und Komplexes entgegentretendes in scheinbar Klares und Einfaches: Nicht der Astralleib, sondern das Knochenwesen alter Observanz steht am Ende.⁵⁵

Das Raupe-Schmetterling-Symbol war in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts offenbar beliebt. Henri Albert hat in seiner Besprechung des Pariser Salons von 1894 einen „Kasten der Geheimnisse“, einen kunstgewerblichen Gegenstand also, beschrieben, mit dem F.R. Carabin Lebenssymbole ausdrücken wollte. Die Eisenbeschläge des mit Reliefs geschmückten Kastens waren sich häutende Schlangen, Symbole der Wiedergeburt, der Schlüssel eine *Raupe*, das Mysterium der tierischen Metamorphose, wie der im Tone Maeterlincks von Carabin verfaßte Text erklärend hinzufügte.⁵⁶ In einem Aufsatz über Nietzsche gab Bölsche zu bedenken, daß ein Äquivalent für das Märtyrertum eines Denkers wie Nietzsche sicherlich in dem ungeheuren Licht von Ideen, in dem er doch auch geschwebt hat“, bestanden habe. Das träfe für die ganze Zeit um ihn her zu. Es würde immer über das Schnelleben, das rasche Verbrauchtwerden der

⁵⁴ Nach Nachprüfung im Originalmanuskript („Buch I“) hat sich ergeben, daß nicht „reisen“, sondern „reifen“ zu lesen ist. Diese Korrektur veröffentliche ich mit Einverständnis von Herrn Dr. F. Droß.

⁵⁵ Vgl. hierzu „Barlach im Gespräch“, aufgezeichnet von Friedrich Schult, 1963, S. 44: „Wenn man Beziehungen zur Geisterwelt überhaupt haben kann, dann müßte ich sie haben“ (1919). – „Welch ein gräßlicher Ort ist noch der Hades, wo die abgeschiedenen Seelen faul und tatenlos herumlungern. Es ist doch das einzig Erträgliche an unserer Existenz, daß wir einmal ausgelöscht werden. Aber alle halten sie sich für die *Krone der Schöpfung*.“ (April 1918), und weiteres S. 45. Diese Äußerungen interpretieren die bereits in Paris geäußerten Gedanken. Sie stehen den damals von Strindberg formulierten Ideen diametral gegenüber. – Herr Friedrich Schult hat mich während eines Besuches in Güstrow in großzügiger Weise Einsicht in die Pariser Skizzenbücher Barlachs und in weiteres Quellenmaterial nehmen lassen.

⁵⁶ Neue Deutsche Rundschau, 5. Jg., 1894, S. 642.

Zeitgenossen gejamert. „Aber es ist eben doch auch das ganze Äquivalent in uns von *Schmetterlingsglück gegen Raupenglück*. Das vergessen, heißt sehr ungerecht sein.“⁵⁷ Bölsche begriff die Geister seiner Zeit als gewissermaßen auferstanden, als ins Licht entlassen, was auch in anderer Hinsicht an Barlachsche Vorstellungen erinnert.

Die Eigenart Barlachs und seine Verbundenheit mit den geistigen Fragen seiner Zeit wird beim Vergleich gleichzeitiger Schriften Barlachs und Strindbergs recht deutlich. Im „Inferno“ beschreibt Strindberg sein Umweltsverhältnis ähnlich wie Barlach. Strindberg besuchte Donnerstagsabende eines angesehenen Künstlers: „Ich gehe hin, halte mich aber im Hintergrund, da ich einer klatschsüchtigen Gesellschaft meine Gefühle nur widerstrebend preisgebe.“⁵⁸ Auch der Humor (Barlach) war bei gleicher Gelegenheit „froh, daß man wenig auf ihn achtete“⁵⁹. Denn: „Immer und immer, überall, wo die Gesellschaftlichkeit sich auftut, da müssen wir schnell und vorsichtig unser Inneres, Zartes, Eigenes in feste Schränke verschließen oder mausstill sterben lassen.“⁶⁰ Wie Strindberg mit der Flasche und, wie er bildlich sagt, mit dem Kätscher auf die Jagd nach Seelen geht⁶¹, so Barlachs Autoritätenglaube mit seinem Kätscher und der Tasche, die er mit Flattergeistern aller Art füllt.⁶² Auch Zarathustra ist mit „häßlichen Wahrheiten seiner Jagdbeute“ behängt.⁶³ Zu einem Vergleich lockt Strindbergs Beschreibung seines Eindrucks beim Durchschreiten einer Baumallee im Aufsatz „Auf dem Friedhof“⁶⁴ mit Barlachs Beschreibung des Gefühls, das der „Humor“ bei der Betrachtung der langen Baumreihe der Champs Elysees⁶⁵ hat u. weiteres. Aufschlußreich ist schließlich ein Vergleich der Paris-Schilderungen Barlachs und Strindbergs⁶⁶ und die gleichartige Verwendung des Motivs der von Pferden gezogenen Pariser Omnibusse⁶⁷, die einst die Impressionisten zu Bildern angeregt hatten, als Symbol für die Bedrohung der Menschen.

Schluß

Der Zweck dieses Aufsatzes ist nicht, sogenannte Einflüsse auf Barlach aufzuzeigen. Er möchte vielmehr stärker ins Bewußtsein rücken, daß Barlach von Anfang an die Probleme seiner Generation erfaßt und gestaltet hat. Von der hohen Ebene seines Jugendwerks aus war der Aufschwung zu den Höhen möglich, die Barlach später betreten hat, als sein Wesenskern unverhüllter sichtbar wurde.

In seinem Alter hat sich Barlach darüber ausgesprochen, was für ihn „Einflüsse“ bedeutet haben.⁶⁸ „Irre ich nicht, so war es Nietzsche, der darauf hinwies, wie die Griechen, immer wieder neuen und fast überwältigenden Einwirkungen von außen preisgegeben, diese Einflüsse immer wieder aus Eigenem umgestaltet, einbezogen, ins eigene Wesen umgeschmolzen haben. Es sei erlaubt, mit einem Zitat zu enden. Nietzsche, im „Basler Philosophenbuch“, sagt, nichts sei törichter, als den Griechen eine autochthone Bildung nachzusagen – „sie haben vielmehr alle bei allen Völkern lebende Bildung in sich einbezogen.“ „So wie sie sollen wir von unsern Nachbarn lernen.“ Und in der Zweiten Unzeitgemäßen: „Niemals haben sie in stolzer Unberührbarkeit gelebt: ihre Bildung war vielmehr lange Zeit ein Chaos von ausländischen, semitischen,

⁵⁷ Ebda. S. 1030.

⁵⁸ v. Bonin, S. 25.

⁵⁹ Prosa I, S. 74.

⁶⁰ Prosa I, S. 194 („Unsere lieben Haushexen“).

⁶¹ Samlade Skrifter 27, S. 661 f. – Schering VI, S. 320 f. - v. Bonin V, S. 300 f.

⁶² Prosa I, S. 78.

⁶³ Also sprach Zarathustra: „Von den Erhabenen“.

⁶⁴ Samlade Skrifter 27, S. 660. – Schering VI, 2, S. 319. – v. Bonin V, S. 299.

⁶⁵ Prosa I, S. 77.

⁶⁶ Strindberg in „Jakob ringt“. – Vgl. W. A. Berendsohn, August Strindbergs Paris-Schilderungen. In: Dortmunder Vorträge. H. 49 (1961).

⁶⁷ Barlach, Prosa I, S. 99 f. („Quer durch Paris“). Strindberg, „Jakob ringt“ (v. Bonin S. 187).

⁶⁸ Prosa II, S. 426 f. („Lob der Bodenständigkeit“, 29./30. Juli 1937).

babylonischen, lydischen, ägyptischen Formen und Begriffen – ähnlich etwa, wie jetzt die ‚deutsche Bildung‘ ein ... Chaos des gesamten Abendlandes, der gesamten Vorzeit ist... Die Griechen lernten allmählich das Chaos zu organisieren, dadurch, daß sie sich, nach der delphischen Lehre, auf sich selbst, das heißt auf ihre echten Bedürfnisse zurückbesannen –. Dies ist ein Gleichnis für jeden einzelnen von uns: er muß das Chaos in sich organisieren ...“