

Volker G. Probst

ERNST-BARLACH-AUSSTELLUNG IN WIEN  
(12.10.1984 – 6.1.1985 im Wiener Künstlerhaus)

Von einer Künstlerkarriere, die sich in Ämtern, Würden und Ehrungen vollzogen hätte, ist in Ernst Barlachs (1870-1938) Leben nichts zu entdecken. Die wenigen Markierungen dieser Art (Mitglied der Preußischen Akademie der

Künste, 1919; Kleist-Preis, 1924; Ritter der Friedensklasse des Ordens Pour le merite, 1933) beeinflussen seine Lebensführung kaum. Wichtiger sind andere Ereignisse seiner Biographie, die sich unmittelbar auf sein Werkschaffen auswirken. Vor allem seine Rußlandreise von 1906 verändert Barlachs bildnerische Form von einem dem Jugendstil verpflichteten Künstler zu einem zeichnenden Bildhauer, der trotz einer Fülle von Untersuchungen zu seiner literarischen und bildnerischen Produktion bis heute nicht unumstritten ist. Die selbstgewählte Abgeschlossenheit Barlachs (ab 1910 bis zu seinem Tode lebte er zurückgezogen in Güstrow, Mecklenburg) schließt ihn jedoch nicht gänzlich von der Außenwelt ab; den stets regen geistigen Austausch belegen die beiden Bände seiner Briefe<sup>1</sup> aus den Jahren 1888 bis 1938.

Neue Facetten zu Barlachs umfangreichem Werk lieferte eine Ausstellung, die in Zusammenarbeit der Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik und dem Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung der Republik Österreich zustande gekommen ist und im Künstlerhaus und der BAWAG-Fondation in Wien zu sehen war. Die Konzeption der Ausstellung sowie den dazu erschienenen Katalog dieser „bisher umfangreichsten, jemals außerhalb der Deutschen Demokratischen Republik veranstalteten Barlach-Retrospektive“ (S. 5) erarbeitete Elmar Jansen von der Akademie der Künste, DDR. Als Schwerpunkt für diese Ausstellung wählte Jansen, der sich seit Jahren durch zahlreiche Veröffentlichungen<sup>2</sup> zu Leben und Werk Barlachs als ein profunder Kenner der Materie ausgewiesen hat: „Ein halbes Hundert Skulpturen aus Holz, Gips, Porzellan und Bronze veranschaulichen, was Barlach zeit seines Lebens als das Hauptfeld seiner Tätigkeit angesehen hat.“ (S. 36) Neben diesem Hauptfeld als Bildhauer, dessen bedeutendes graphisches Werk in einer Auswahl ebenfalls in der Ausstellung zu sehen war, kommt Barlachs mit ebenso großer Intensität geschaffenes literarisches Werk zur Sprache. Jansen legt neben unveröffentlichten Varianten zu bekannten Texten Barlachs bislang unveröffentlichte Prosatexte aus dem in Güstrow befindlichen Nachlaß vor. Einer der Texte ist dem Taschenbuch „Amateurdenkerei“ (Quellenhinweis S. 135) entnommen und vom Herausgeber mit „Im- [oder] Expressionismus“ (S. 44) überschrieben, einer Wortkombination Barlachs, die sich allerdings erst mitten im Text findet. Dieser Text ist auf das Frühjahr 1906 datiert und korrespondiert unmittelbar mit Barlachs Rußlandreise, die eine unübersehbare künstlerische Bruchstelle in seinem Werk hinterläßt. Barlach schreibt darin: „Sie (die Gefühle, d. Verf.) sind also nicht ‚wirklich‘, sondern umgekehrt: Wir lassen sie in uns, nachdem wir unser Ich exiliert, hinein und projizieren diesen Inhalt wieder hinaus; und sagen dann: Der da draußen bin ich, in Wirklichkeit sind die Elemente.“ (S. 44) Unmittelbar dieser Textstelle folgend bewirkt die Reflexion des künstlerischen Umsetzungsprozesses eine Verknappung auf die Formel „Im-, Expressionismus“. F. Schmalenbach datiert die erste Verwendung des Begriffes Expressionisten auf den April 1913<sup>3</sup>. Zu diesem Zeitpunkt

wurde die XXII. Ausstellung der Berliner Secession eröffnet und im Vorwort des Kataloges besonders auf eine Gruppe „junger französischer Maler, der Expressionisten“<sup>4</sup> hingewiesen, die ebenfalls in der Ausstellung vertreten waren. In Besprechungen dieser Secessionsausstellung wird der Begriff Expressionisten in der Folge rasch aufgegriffen, aber in dem Sinne, als sei er bereits eine feststehende Bezeichnung für eine bestimmte Künstlergruppe in Frankreich<sup>5</sup>. Jansen vermutet nun in seinem einleitenden Essay zur Wiener Ausstellung, daß Barlach „an der Begriffsbildung des Wortes Expressionismus beteiligt war, ja, sie vielleicht...sogar initiiert hat.“ (S. 28) Berücksichtigt man folgende Tatsachen, wird Jansens Vermutung bekräftigt: 1907, also im Jahr nach der Niederschrift von „Im- [oder] Expressionismus“ wird Barlach Mitglied der Berliner Secession, und 1911, also im Jahr der XXII. Secessionsausstellung, wird er dann in die Ausstellungsleitung der Berliner Secession gewählt<sup>6</sup>. Wie eine stillschweigende Bestätigung liest sich Barlachs Brief vom 28.12.1911 an R. Piper, in dem er nochmals seinen künstlerischen Formungsprozeß beschreibt und ihn zusammenfassend „expressionistisch“<sup>7</sup> nennt. Die früheste schriftliche Fixierung des späteren Schlagwortes ‚Expressionismus‘ 1906 wirft ein erhellendes Licht in Barlachs Abgeschiedenheit, in der er fernab vom üblichen bürgerlichen Kunstbetrieb und außerhalb jeglicher künstlerischer Gruppierungen seismographisch, vielleicht nur halbbewußt, einen Begriff formulierte, der in der Nachfolge eine der wichtigsten künstlerischen Strömungen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts benannte.

Neben dem einführenden Essay „Barlach. Einsprüche und Widersprüche“ von Jansen und den unveröffentlichten Prosatexten Barlachs enthält der Katalog mit dem Gesamttitel „Ernst Barlach. Werke Meinungen“ Dokumente von Freunden und Kritikern zu dessen Werk. Zum Teil sind diese Dokumente schon aus Jansens ‚E.B. Werk und Wirkung‘ (1972) bekannt, die hier um neue ergänzt werden. Bei der Auswahl der Texte wurden ausschließlich diejenigen von Freunden bzw. von ‚positiven‘ Kritikern berücksichtigt; lediglich in dem nach Jahren geordneten Lebenslauf zu Beginn des Kataloges werden ansatzweise kontrastierende Meinungen wiedergegeben, vor allem Ablehnungen von nationalsozialistischer Seite. Bei dieser strikten Trennung in Freund und Feind muß eine durchaus ziwespältige Person wie Bernhard A. Böhmer zwangsläufig einseitig als Barlachs „Helfer beim Abformen großer Modelle, später auch sein geschäftlicher Vertreter“ (S. 18) erscheinen. C. Kraher dagegen charakterisiert Böhmer problembewußter als eine Gestalt, die „mit dem Regime der Nationalsozialisten gut stand...Böhmers Stellung ermöglichte ihm, für Barlach einzugreifen; aber diese Freundschaft kehrte sich wiederum gegen Barlach, dessen Situation nun nicht mehr eindeutig war: einerseits wurde er von den Nationalsozialisten verfolgt, andererseits von einem ‚Mitkämpfer‘ gelegentlich geschützt.“<sup>8</sup>

Von den 53 in der Ausstellung gezeigten Plastiken Barlachs sind 2 Hölzer,

7 Gipse, 13 Keramiken, Porzellan bzw. Stukko, 30 Bronzen und 1 Zinkguß. Erscheint Barlach so als ein Bronzebildhauer, ist bei genauem Lesen des Verzeichnisses der ausgestellten Werke ersichtlich, daß bei 10 Bronze-güssen (Nr. 12, 20, 24, 30, 34, 43, 45, 46, 49, 50) nicht der Bronze-guß selbst mit der Nummer des von F. Schult erstellten Werkverzeichnisses der Plastiken<sup>9</sup> bezeichnet wurde, sondern das jeweilige Gipsmodell. Das zugrunde liegende Problem läßt sich nur nach langwieriger Lektüre anderer Veröffentlichungen zu Barlach klären, die jedoch nicht in der „Auswahl-Bibliographie“ (S. 134-135) aufgeführt sind und die die posthumer Güsse Barlachscher Plastik zum Inhalt haben: ‚E.B. 51 Bronzen‘ und ‚Barlach. Unbekannte Bronzen‘<sup>10</sup>. Zwar weist der Katalog auf ein „Gußprogramm, das nach 1938 in begrenztem Umfang durch die Nachlaßverwaltung fortgeführt wird“ (S. 20) hin, sagt aber nichts über dessen tatsächliches Ausmaß aus. Der Nachlaßverwalter des plastischen Werkes und Barlach-Enkel Hans Barlach legt die Gründe für posthume Güsse offen: „Die Tatsache, daß die Flechtheim-Reihe (von 1930, d.Verf.) im geplanten Umfang unvollendet blieb und daß mehr als 80 Prozent des plastischen Oeuvres von Ernst Barlach in Form von gefährdeten Werkmodellen aus Gips oder Ton der Öffentlichkeit aus Erhaltungsgründen verborgen bleiben mußten, ergab die Notwendigkeit, Bronzen posthum zu fertigen.“<sup>11</sup> Ginge es allein um die Sicherung gefährdeter Werke unter konservatorischen Gesichtspunkten, erschienen posthume Güsse in einer Anzahl von etwa 3 Exemplaren für die Nachlässe in Güstrow und Ratzeburg und das Barlach Haus in Hamburg gerechtfertigt. Bei einer Freigabe von bis zu 12 Exemplaren ist aber das kommerzielle Interesse an der Verwertung von Barlachs Nachlaß nicht zu übersehen, was der Hinweis bestätigt: „Die übrigen Exemplar stehen Kunstsammlungen zur Verfügung.“<sup>12</sup> P.Th. Flemming betont in seiner Einführung zu ‚E.B. Unbekannte Bronzen‘ (gemeint sind keineswegs neu aufgefundene, sondern erstmals in Bronze gegossene Plastiken), daß die Nachlaßverwaltung niemals „eine Holzskulptur von Barlach für den Bronze-guß freigegeben“<sup>13</sup> hat. Dies widerspricht seinem Kommentar zur Bronze-fassung „Der Ekstatiker“, die im Jahre 1983 nach der Fassung gegossen wurde, die Barlach 1911/12 in Gips und 1916 in Holz gefertigt hatte. Barlach hatte also das Gipsmodell für Holz geschaffen und nicht für Bronze. Er schreibt am 17.8.1936 an H. Krötzingler zu eben dieser Problematik, nachdem C. Valentin von der Galerie Buchholz (Berlin) den „Flötenspieler“ hatte in Bronze gießen lassen: „Zweitens war es ein Fehler, ihn in Bronze zu zeigen. Sobald ich ihn für Holz geplant (Hervorhebung v. Verf), war die Ausführung in Bronze hinfällig.“<sup>14</sup> Mit der scheinbaren Legitimierung dieser späten Güsse aufgrund der Vermutung, „Barlach selbst hätte unter anderen politischen Verhältnissen seine für Bronze gedachte Schöpfung sicher nicht auf einen Guß beschränkt“<sup>15</sup>, werden weder die moralischen Bedenken noch die technischen Fragen wie Schrumpfung und Beschädigung der Gipsmodelle nach Jahrzehnten, Ziselieren der Oberfläche, Wahl

der Patina etc. gelöst, die bei posthumen Güssen entstehen. Im Interesse der Verifizierbarkeit der jeweiligen Güsse von bronzenen Werken Barlachs sollte dem Betrachter und Käufer eine eindeutige Identifizierungsmöglichkeit gegeben werden, etwa nach dem Muster einer in den USA erschienenen Erklärung zu den „Normen für plastische Reproduktionen und präventive Maßnahmen zur Bekämpfung unethischer Bronzegüsse“: „Alle nach dem Tode eines Künstlers vorgenommenen Güsse oder Reproduktionen seiner Werke (sind, d.Verf.) durch entsprechende Informationen klar zu identifizieren, wenn möglich auf den Kunstwerken selbst sowie auf allen Rechnungen, Katalogen, Anzeigen; das Datum des Gusses (ist, d.Verf.) ebenso anzugeben wie der Name der Gießerei, die Größe des Werks und der Vorlage.“<sup>16</sup>

Diese Bemerkungen zur Problematik des posthumen Gusses im Werk von Barlach übersehen dabei nicht die Bemühungen der Nachlaßverwaltung um eine „klare Konzeption hinsichtlich einer kunstwissenschaftlichen Fortführung des Gußprogrammes“, welches eine „Erweiterung des Oeuvresverzeichnisses zur Folge“<sup>17</sup> haben wird. Es soll vielmehr auf die Gefahr hingewiesen werden, daß jeder, der sich im Besitz eines Originalgipses befindet, beliebig viele ‚Originalbronzen‘ herstellen lassen könnte<sup>18</sup>.

Die Wiener Ausstellung stellt den Schriftsteller und zeichnenden Bildhauer Ernst Barlach in seinem Facettenreichtum breit angelegt dar. Das kleidoskopische Prinzip des Wechsels von Textauszügen und Abbildungen bietet dem Betrachter Ansatzpunkte für eine vertiefte Auseinandersetzung. Und nicht zuletzt gibt ein unveröffentlichter Prosatext manchem Kritiker der Bildwerke Barlachs, der sich mit der Kargheit der figuralen Gestik und der Sprödigkeit der plastischen Form mancher Werke schwer tun mag, die Möglichkeit, die Intentionen des Künstlers zu begreifen: „Die Vereinfachung und Monumentalisierung, die gibt mir den Begriff der ewigen Ideen. Das Stück vom Angesicht der Natur wird seiner Runzeln, Härchen usw. entkleidet, und ich versuche mir zu zeigen, wie es eigentlich aussieht, der Prozeß bedeutet eine Erhebung der Persönlichkeit zu gleicher Größe, Person zu Person. Wäre das nicht ein Ziel, aufs innigste zu wünschen, jemens Gesicht auf seine einfachste Formel gebracht zu sehen?“ (S. 45)

## Anmerkungen

- 1 F. Dross (Hrsg.): Ernst Barlach Briefe. Bd. 1, 1888-1924, München, 1968 (Dross I); Bd. 2, 1925-1938, München, 1969 (Dross II).
- 2 u.a.: E.B., Prosa aus 4 Jahrzehnten, Berlin, 1963; E.B., Graphik, Leipzig, 1970; E.B., Werk und Wirkung, Berlin, 1972; E.B., Werke und Werkentwürfe aus 5 Jahrzehnten, Bd. 1-3, Berlin, 1981; E.B., Berlin 1984.
- 3 F. Schmalenbach: Das Wort ‚Expressionismus‘, in: Neue Züricher Zeitung. Nr. 899, 12.3.1961, Bl. 5.
- 4 Katalog d. XXII. Ausst.d.Berliner Seession. Berlin,<sup>2</sup> 1911, S. 11.
- 5 Schmalenbach (1961), Bl.5: M. Osborne, Kunstchronik Mai 1911; E. Buder, Rhein-

- lande Juni 1911; K. Scheffler, Kunst und Künstler Juni 1911; W. Heymann, Der Sturm Juli 1911. – An gleicher Stelle weist Schmalenbach auf die Ausstellung der Independants von 1901 hin, in der der Maler A. Harve „neun Bilder unter dem Gesamttitel ‚Expressionismus‘ ausstellte.“ Jedoch sei der Begriff im Anschluß an diese Ausstellung nicht in Umlauf gekommen.
- 6 Berlin (1911), S. 5: „Ausstellungsleitung: /... Ernst Barlach“.
- 7 Dross I/275.
- 8 C. Kraemer: Ernst Barlach. Reinbek, 1984, S. 112. Wir folgen jedoch Kraemer nicht, wenn sie an gleicher Stelle urteilt: „Durch seine Freundschaft mit Böhmer ist Barlach ... an der unergründlichen Schuld teilhaftig geworden.“ – Neben inhaltlichen Unschärfen wird der Umgang mit dem Wiener Katalog durch seine typographische Gestaltung erschwert. Zwar werden unterschiedliche Schriftarten mager, halbfett und fett gesetzt, jedoch nicht nach einem einheitlichen Schema durchgängig verwendet, so daß der Benutzer an manchen Stellen im Unklaren ist, ob der Text vom Bearbeiter des Kataloges stammt oder ein Originaltext ist.
- 9 H. Schult: Ernst Barlach. Das plastische Werk. Hamburg, 1960 (Schult).
- 10 Ernst Barlach 51 Bronzen. Lübeck, 1981/82. Rez. von U. Gertz: Ernst Barlach 51 Bronzen, in: Die Weltkunst. 51. Jg., Nr. 17, 1.10.1981, S. 2376-2377; Barlach. Unbekannte Bronzen. Hamburg, 1983.
- 11 Barlach (1981/82), S. 6. Vgl. dazu die Diskussion „Original und Abguß“ zwischen E. Beaucamp, H. Barlach u. U. Berger in der FAZ 254.-23.7.1984, wiederabgedr. in: Mitteilungen der Ernst Barlach Gesellschaft. 1985, S. 36-45.
- 12 Barlach (1981/82), S. 6.
- 13 P.Th. Flemming: Ernst Barlach als Bronzeplastiker, in: Barlach (1983), S. 8.
- 14 Dross II/1327.
- 15 Flemming (1983), S. 12.
- 16 Zit. n. H. Dürr: Nach dem Tode des Künstlers vermehrt sich das Werk, in: art. 12, 1982, S. 72. Daß Barlach kein Einzelfall ist, belegen die weiteren Beispiele bei Dürr: A. Archipenko, H. Arp, H. Daumier, R. Duchamps-Villon, P. Gauguin, J. Gonzales, A. Maillol, A. Rodin, K. Schwitters.
- 17 Barlach (1981/82), S. 6.
- 18 Von Barlachs berühmtem „Singer Mann“ gibt es 54 Exemplare, obwohl nur 10 gegossen werden sollten; s. Dürr (1982), S. 68. – Die Notwendigkeit einer klaren Unterscheidung *und* Bezeichnung von ‚Originalguß‘ (d.h. z. Lebzeiten des Künstlers entstanden) und ‚Guß nach einer Originalform‘ (d.h. ein posthumer Guß) ist nicht zuletzt entscheidend eine Frage des Kunsthandels, da die Preise für posthume Güsse enorme Höhen erreichen können, etwa E. Barlachs „Sitzende Alte“ (Gipsmodell Schult 430) 215.000 DM, lt. Barlach (1983), S. 23, eine posthume Auflage von 8 nummerierten Exemplaren. Wenn das Gußprogramm der Barlach Nachlaßverwaltung durchgeführt werden wird, werden sich in privaten und öffentlichen Kunstsammlungen *mehrere Hundert* posthume Güsse Barlachscher Plastik befinden. – Zum Original-Begriff vgl. besonders den kritischen Aufsatz von U. Berger: Zum Problem der ‚Originalbronzen‘, in: Pantheon. XL. Jg., 1982, S. 182-195.