

5-1-1970

Die Gestaltung des Raumes in den Dramen Ernst Barlachs

Dieter Helmut Engelhardt
Portland State University

Let us know how access to this document benefits you.

Follow this and additional works at: http://pdxscholar.library.pdx.edu/open_access_etds

Recommended Citation

Engelhardt, Dieter Helmut, "Die Gestaltung des Raumes in den Dramen Ernst Barlachs" (1970). *Dissertations and Theses*. Paper 519.

[10.15760/etd.519](https://pdxscholar.library.pdx.edu/open_access_etds/10.15760/etd.519)

This Thesis is brought to you for free and open access. It has been accepted for inclusion in Dissertations and Theses by an authorized administrator of PDXScholar. For more information, please contact pdxscholar@pdx.edu.

AN ABSTRACT OF THE THESIS OF Dieter Helmut Engelhardt for the
Master of Arts in German presented May 20, 1970.

Title: Die Gestaltung des Raumes in den Dramen Ernst Barlachs.
(The Formation of the Spatial Spheres in the Dramas of
Ernst Barlach)

APPROVED BY MEMBERS OF THE THESIS COMMITTEE:


Franz Langhammer, Chairman


H.F. Peters


Frank F. Eaton

The importance of spatial spheres in dramas has only slightly been researched. On the whole this problem has been considered relatively unimportant. Ever since the publication of Lessing's Laokoon the distinguishing characteristic of a literary work was considered to be the element of "time", in contradistinction to works of the visual arts (painting and sculpture) where "space" was primary. It will be demonstrated that in Barlach's plays space assumes considerable importance. Although the dramatic concern is primarily expressed through successive dialogues and monologues, Barlach's language nevertheless can imaginatively create spatial spheres different from those visible on stage. Both spheres of action, the visible and the invisible, are important for the function of the plot.

This thesis tries to demonstrate:

First, that there exists a specific dramatic problem as to spatial spheres in the plays of Ernst Barlach;

Second, that the spatial spheres can be viewed as self-supporting elements contributing toward the interpretation of a given play;

Third, that the interrelationship of the visible to the invisible spatial spheres and the lines of demarcation between them is of utmost importance.

As representative of these two spheres in Barlach's works, I have chosen Der blaue Boll and Der tote Tag.

In Der tote Tag the relationship of the visible to the invisible leads to the problem of vision in a single-scene play. Decisive here is not the fact of the unity of place, but the perspective relative to the visible scenes in the total context of the play.

In Der blaue Boll the invisible spatial spheres are realized through the stage setting; they project inner events - both visionary and real - of the individual characters. Decisive for the specific assertion of the existence of spatial spheres in a multiple-scene play is the relationship of invisibly projected space images to the stage setting as well as the interaction of individual scenes to each other.

A brief survey of the other six Barlach-plays shows the same development of the interrelationship of the visible to the invisible spheres; both are important for the interpretation.

In the second part of the thesis the relationship of the spatial

spheres to the dialogue, the characters, and to time are discussed. It is postulated that the formation of various spatial spheres can express the general ideological foundation and the specific intellectual position in a play. But beyond these assertions the conclusion is reached that the structure of spatial spheres indicates the development of the plot. Through widening, confinement, circular movement, or ascent of the various spatial structures, specific plot movements are made physically visible. Barlach strives for the synthesis of the sterilized realistic spatial sphere with an objective eternal space, between which the human soul appears to be the scene of action subjected to varying changes, yet at the same time remaining in a state of serenity.

The final part deals with the specific problem of the production of Barlach's plays. A synthesis between realism and symbolism, the empirical and the supernatural, has seldom been staged satisfactorily. Yet Barlach's style combines both in various spatial spheres.

In every one of Barlach's plays the problem of the relationship of the visible-finite to the invisible-infinite, the obvious to the unprecedented, is characteristic. But the infinite can only be experienced by means of the finite. Only through the realistic portrayal of the finite can the invisible be made apparent.

DIE GESTALTUNG DES RAUMES
IN DEN
DRAMEN ERNST BARLACHS

by
DIETER HELMUT ENGELHARDT

A thesis submitted in partial fulfillment of the
requirements for the degree of

MASTER OF ARTS
in
GERMAN

Portland State University
1970

TO THE OFFICE OF GRADUATE STUDIES:

The members of the Committee approve the thesis of
Dieter Helmut Engelhardt presented May 20, 1970.

[REDACTED]
Franz Langhammer, Chairman

[REDACTED]
H.F. Peters

[REDACTED]
Frank F. Eaton

APPROVED:

[REDACTED]
H.F. Peters, Chairman, Dept. of For. Lang.

[REDACTED]
Frank/L. Roberts, Acting Dean of Graduate
Studies

May 20, 1970

INHALT

	SEITE
I	EINLEITUNG
	Dichtung und Raum; Drama und Raum; spezifisch dramatische Problematik des Raumes (Raum und Bühne); zur Forschungslage
	1
II	ANALYSE DER RAUMSTRUKTUR IN ZWEI DRAMEN BARLACHS
	<u>Der Tote Tag</u>
	Das Verhältnis des Sichtbaren zum Unsicht- baren: Zur Problematik des Sehens im <u>Toten Tag</u>
	7
	Beschreibung der Orte im 1. Akt
	10
	Bereich der Mutter Kules Weg Situation des Sohnes Zur Dialektik von Innen und Aussen
	Veränderung der Orte
	17
	Die Aufgabe: Ausweitung Die Bedrohung Das Versagen Die Einengung des Raumes Erkenntnis und falsche Geborgenheit Steissbarts Wegweisung Visionäre Ausbrüche Der weitere Weg
	Zusammenfassung
	30
	Die Hütte als Daseinsort des Menschen in der Welt Die Raumgestaltung des <u>Toten Tags</u> als Bild der menschlichen Seele
	Schlussbemerkung: Zur Einheit des Ortes im <u>Toten Tag</u>
	35

Der Blaue Boll

Zum Problem der Realistik im <u>Blauen Boll</u> . . .	39
Szenenraum und Perspektive; Beschreibung der Perspektiven	40
Bolls Perspektive	
Frau Bolls Perspektive	
Perspektive aus halber Höhe des Turms (Grete und Boll)	
Erste Übersicht (Virgin und Boll)	
Entwicklung der Perspektiven	49
Strasse	
Dunkle Strasse: Tiefpunkt des Weges	
Im Hotel zur Goldenen Kugel	
In der Herberge zur Teufelsküche	
Im Innern der Kirche	
Zusammenfassung	64
Mensch und Turm	
Mensch und Raum	
Schlussbemerkung: Zur Vielheit des Ortes im <u>Blauen Boll</u>	71
Übersicht über die übrigen Dramen: Entwicklung der Raumgestaltung bei Barlach	74
III VERHÄLTNIS DES RAUMES ZU DEN ANDEREN ELEMENTEN DES DRAMAS BEI BARLACH	
Raum und Dialog	80
Barlachs Verhältnis zur Sprache	
Die Beziehung zwischen Raum und Dialog	
Die Bedeutung der Pantomime	
Raum und Charaktere	85
Milieuechtheit von Raum und Charakteren	
Das Verhältnis zwischen Raum und Charak- termotivation	
Raum als Ausdruck der Seelenlage	
Raum und Zeit	90
Spielraum und Spielzeit	

Die dramatische Funktion von Raum und Zeit
Weg und Werden

Zusammenfassung 94

Raum und Handlung
Versuch einer stilistischen Bestimmung
Barlachs
Die dramatischen Elemente als Stilmittel

IV SCHLUSSTEIL: RAUM UND BÜHNE - ZUR INSZENIERUNG
VON BARLACHS DRAMEN 101

BIBLIOGRAPHIE 109

EINLEITUNG

Das Problem vom Raum im Drama ist bisher wenig untersucht worden, aber auch das Problem vom Raum in der Dichtung überhaupt ist lange hinter dem Problem der Zeit zurückgeblieben. Zumindest seit Lessings Laokoon ist die Zeit oft als das ureigene Element der Dichtung gesehen worden, während der Raum für dichterisch weniger wichtig gehalten wurde. Lessing hat aber, um seines besonderen Zwecks willen, die Position vereinfachen müssen. Julius Petersen möchte Lessing dahingehend berichtigen, dass die Dichtung genau genommen eine Zwischenposition einnimmt zwischen der Kunst der Zeit (Musik) und der Kunst des Raumes (Plastik und Architektur).¹ Denn das wichtigste Aufbauelement der Dichtung, die Sprache, vollzieht sich zwar hauptsächlich im Nacheinander, also im Zeitlichen, die Dichtung hat aber andererseits die Möglichkeit, mit den Mitteln der Sprache imaginierte räumliche Bilder im Nebeneinander zu schaffen.

Aber auch viele Literaturkritiker, die eine solche Zwischenposition der Dichtung anerkennen, sind geneigt, eine Raum-Zeit Rangordnung innerhalb der Dichtung selber aufzustellen. Demnach sei das Drama die eigentliche Dichtungsart der Zeit, während in der Epik das Räumliche ausschlaggebend sei. So schreibt Emil

¹ Julius Petersen, Die Wissenschaft von der Dichtung (Berlin: 2. Aufl. 1944), S. 520ff.

Staiger über Lessing, er sehe die Dichtung als Ganzes zu sehr im Massstab der Dramatik.¹

Demgegenüber müsste man einwenden, dass eine solche Auffassung das Drama viel zu sehr im Massstab der Klassik sieht. Der Raum ist ein wichtiges Aufbauelement der Dichtung überhaupt. E. Kobel hat deutlich die Bedeutung des Raumes für die Dichtung des Mittelalters bewiesen.² Er meint allerdings, dass bei dem zunehmenden zeitlichen Gefühl der Moderne, die Erfassung des Räumlichen verlorengelange. Klaus Ziegler hat aber für den klassischen Dramentypus die Bedeutung des Raumes ausführlich besprochen.³ Auch da also, wo das Zeitliche, Vorwärtsdrängende vorzuherrschen scheint, ist die Raumgestaltung keineswegs unwichtig gewesen, sondern geradezu Ausdruck des innersten dramatischen Anliegens. Neuere Untersuchungen zur Geschichte des 'nichtaristotelischen' Dramas zeigen weiter, dass bei der atektonischen Form des Aufbaus eine freie Raum- und Zeitgestaltung zu jeder Zeit eine wichtige Aussagekraft enthalten hat.⁴ Wir sehen also, zu keiner Zeit ist die

¹Emil Staiger, Grundbegriffe der Poetik (Zürich: 3. Aufl., 1956), S. 104.

²Erwin Kobel, "Untersuchungen zum gelebten Raum in der mhd. Dichtung," Züricher Beiträge z. dt. Sprach- und Stilgeschichte, Nr. 4, (1951).

³Klaus Ziegler, "Zur Raum- und Bühnengestaltung des klassischen Dramentypus," Wirkendes Wort, Sammelband III, (1963), S. 185-194.

⁴Marianne Kesting, Das epische Theater (Stuttgart: 1959), Peter Szondi, Theorie des Modernen Dramas (Frankfurt: 1956), Volker Klotz, Geschlossene und offene Form im Drama (München: 1960), Arnulf Perger, Grundlagen der Dramaturgie (Graz-Köln: 1952).

Raumgestaltung im Drama ein nur untergeordnetes Hilfsmittel gewesen.

Gerade im 20. Jahrhundert jedoch scheint sich ein neues und verstärktes Bewusstsein des Raumes anzubahnen, und zwar in allen Dichtungsarten. Joseph Frank hat dargestellt, dass die Literatur des 20. Jahrhunderts im allgemein sich immer mehr der räumlichen Gestaltung zuwendet.¹ Seine Einzelbeispiele beschränken sich zwar auf Lyrik und Epik, aber das, was er unter "spatial form" versteht, weist allgemein in die gleiche Richtung wie die neueren Untersuchungen zum modernen Drama. Den Ausdruck 'episches Drama' möchte ich auf alle Fälle vermeiden, um nicht die räumliche Gestaltung im Drama wieder auf die Epik zurückzuverweisen. Im Gegenteil, ich will im Folgenden darzustellen versuchen, dass es tatsächlich eine spezifisch dramatische Problematik des Raumes gibt.

Die Forschung zum Problem Raum im Drama ist noch nicht sehr umfangreich. Es gibt aber mehrere Arbeiten, die eine Unterscheidung zwischen offener und geschlossener Form im Drama vornehmen.² Meist wird jedoch unter geschlossener Form nur der klassische Typus des Einortsdramas verstanden, unter offener Form das nicht-klassische Vielortsdrama. Eine solche strenge Zweiteilung wird jedoch weder den klassischen noch den modernen Mischtypen

¹ Joseph Frank, "Spatial Form in Modern Literature," Sewanee Review, 53 (1945), Nr. 2, S. 221-240, Nr. 3, S. 433-456, Nr. 4, S. 643-653.

² Insbesondere A. Perger, a.a.O. Für Perger ist die Raumgestaltung sogar das wichtigste Kriterium für seine Einteilung.

geracht.¹ Darüberhinaus wird durch eine solche Unterscheidung das spezifisch Dramatische der räumlichen Gestaltung nicht erfasst.

Viel wichtiger scheinen mir solche Hinweise zu sein, die auf das Verhältnis zwischen Bühnenraum und Handlungsraum eingehen. Denn als einzige von allen Dichtungsgattungen hat allein das Drama die Möglichkeit, einen Teil des imaginierten Raumes, der durch die Sprache geschaffen wird, in empirisch-konkreten Raum auf der Bühne wieder umzuwandeln. Auch abgesehen von einer Inszenierung bleibt beim Lesen eines Schauspiels immer eine eigentümliche Spannung zwischen dem, was man sich als Sichtbares vorzustellen hat, und dem, was auch den Charakteren imaginär bleibt. H. Loevenich schreibt, dass "...beim Drama... die Bedeutung des Raumes deutlicher als bei der Erzählung" sei,² und unterscheidet beim Drama zwischen einem pragmatischen, einem realen und einem idealen Nexus.³ Robert Petsch spricht auch von drei Dimensionen des dramatischen "Zeitraumes": dem Sichtbaren, dem Merkbaren und dem Denkbaren.⁴ Wie auch immer

¹In Bezug auf Barlachs zwei Einortsdramen, Der tote Tag und Der Findling, wird z.B. durch eine solche Unterscheidung nichts über die Besonderheiten dieser Dramen ausgesagt. Vgl. S. 30 ff. dieser Arbeit.

²Heinz Loevenich, "Zur Bedeutung des Raumes in Erzählungen," Der Deutschunterricht 15 (1963), H.3, S. 100.

³Ebd., S. 103 ff.

⁴Robert Petsch, Wesen und Formen des Dramas. Allgemeine Dramaturgie, (Halle Saale, 1945), S. 220.

man dies Verhältnis des Sichtbaren zum Unsichtbaren beschreiben möchte, hieraus ergibt sich auf jeden Fall die besondere Wichtigkeit der Raumgestaltung für die Bühnenkunst. Der Raum muss als selbstständiges Aufbauelement des Dramas betrachtet werden, das auch allein für sich genommen etwas Wesentliches über ein Werk auszusagen vermag.

Darüber hinaus steht natürlich der Raum in meist enger Beziehung zu den anderen Elementen des Dramas, zum Dialog, zur Charakterzeichnung, zur Zeitgestaltung und zur Handlung, vermag diese Elemente zu betonen oder sogar zu relativieren.

Trotz der Wichtigkeit des Themas, ist die Bedeutung des Raumes für das Drama lange verkannt worden. Klaus Ziegler ist bisher der Einzige, der im Bereich des Dramas von der Raumanalyse eines einzelnen Werkes ausgegangen ist.¹ Da man aber, wie H. Meyer bemerkt, allgemeine Typologische Kategorien nicht aufstellen kann, ohne vorher Einzelarbeit durch genaue Textanalyse geleistet zu haben,² muss auch bei dieser Arbeit über die Raumgestaltung in Ernst Barlachs Dramen die Einzelanalyse an erster Stelle stehen.

In der bisherigen Barlach-Literatur sind Hinweise über die Raumgestaltung meist nur unter dem Aspekt der 'Symbolik'³ zu

¹Ziegler, a.a.O., analysiert die Raumstruktur von Goethes Iphigenie.

²Hermann Meyer, "Raum und Zeit in Wilhelm Raabes Erzählkunst," DVjs 27 (1953) H.2, S. 236 ff.

³Ich möchte bei dieser Arbeit nicht auf die Diskussion um "Symbol" oder "Allegorie" bei Barlach eingehen, und werde statt dessen den allgemeineren Ausdruck 'Bild' benutzen.

finden.¹ Da aber bei Barlach-Inszenierungen die konkrete räumliche Gestaltung häufig zugunsten der Symbolik vernachlässigt wurde, und da die Beziehung des konkret-sichtbaren Raumes zum unsichtbaren imaginierten Raume bei Barlach besonders wichtig ist, wird diese Untersuchung zunächst von dem Verhältnis der beiden Raumbereiche zueinander und einer möglichen Abgrenzung gegeneinander ausgehen. Nach einer durchgehenden Analyse der Raumstruktur in zwei von Barlachs Dramen werde ich dann versuchen, das Verhältnis der Raumgestaltung zu den anderen Elementen der Dramen zu bestimmen, und zum Schluss in einer kurzen Betrachtung auf die Bedeutung des Raumes bei der Bühneninszenierung von Barlachs Stücken eingehen.

¹Herbert Meier, Der verborgene Gott. Studien zu den Dramen Ernst Barlachs (Nürnberg: 1963).

ANALYSE DER RAUMSTRUKTUR IN ZWEI DRAMEN BARLACHS

DER TOTE TAG

Das Verhältnis des Sichtbaren zum Unsichtbaren: Zur Problematik des Sehens im Toten Tag.

Die Bühnenanweisungen eines Theaterstücks geben normalerweise Hinweise zur Gestaltung des sichtbaren Raumes: Ortsangaben zum Bühnenspielraum, manchmal auch zu direkt angrenzenden Räumen, sowie Beschreibungen von raumbildenden Elementen wie Requisiten, Licht, Gestik und Pantomime. Der Dialog dagegen kann sich sowohl auf den vorhandenen Raumausschnitt beziehen, oder vom visionären Raum erzählen. Unsichtbare Räume können konkrete Gestaltung erfahren (beim Szenenwechsel eines Vielortsdramas), konkret sichtbarer Raum kann sich ins Symbolische und Visionäre ausweiten. Das gleiche gilt, wie wir im Toten Tag sehen werden, für raumbildende Elemente.

Die Beziehung zwischen dem sichtbaren Raum der Bühne und den Dialog entworfen werden, erhält im Toten Tag ein besonderes Gewicht durch die schon im 1. Akt angesprochene Thematik des Sehens. Die Anwesenheit des Gnomes Steissbart, der für die Mutter unsichtbar, für den Sohn jedoch sichtbar ist, weist schon gleich zu Anfang auf diese Thematik hin. Beim Auftritt des blinden Wanderers Kule wird dann über das Sehen direkt gesprochen. Als Kule hört, dass der Sohn den unsichtbaren Steissbart sehen

kann, sagt er zur Mutter: "Aber wie sonderbar, dass er solche Kraft im Auge hat, dass er sieht was du nicht siehst."¹ Das Thema des Sehens fesselt auch den Sohn im ersten Gespräch mit Kule. Er wundert sich, dass Kule vom Sehen spricht, obwohl er blind ist, bedenkt aber dann, dass er selbst im Traum bei geschlossenen Augen das Ross gesehen hat. "Heilige Wirklichkeit" hat Kule solche Traumvisionen aber schon genannt,⁽²⁰⁾ während die Mutter sie für Lüge, für "Gaukler aus dem Schattenreich"⁽²⁰⁾ hält. Das "Sehen" erstreckt sich also offenbar nicht nur auf das mit den Augen Wahrnehmbare, sondern auch auf das Unsichtbare (Steissbart) und das Visionäre der Träume. Ja, das Sehen mit blinden Augen scheint, jedenfalls in diesem Drama, sogar eine höhere Wirklichkeit zu erfassen als das sinnliche Wahrnehmen:

SOHN: ...Es war, als hätte ich offene Augen, als schiene die Sonne....

KULE: Und doch schien keine Sonne in deine schlafenden Augen, sie waren so gut wie blindsieh, so seh ich auch träumend und sehe schöner und weiter als mit wachenden Augen.⁽²²⁾

Kules Beschreibung wie er äusserlich blind, aber innerlich sehend für die Visionen der Zukunft wurde, macht dies vollends deutlich:

KULE: ...vielleicht bist du in manchen Dingen blinder als ich. Sieh, meine Augen, das waren zwei Spinnen, die sassen im Netz ihrer Höhlen und fingen die Bilder der Welt, die die hineinfielen, fingen sie und genossen ihre Süsse und Lust. Aber ...die waren saftig von Bitterkeit und fett von Grässlichkeit, und endlich ertrugen die Augen nicht

¹Ernst Barlach, Das dichterische Werk in drei Bänden, 1. Bd.: Die Dramen (München: 1956), S. 18. Alle Zitate zu den Dramen sind dieser Ausgabe entnommen. Die Seitenzahl wird hiernach in Klammern in den Text aufgenommen.

mehr solche Bitterkeiten, da haben sie den Eingang zugewoben, sassen drinnen, hungerten lieber und starben. ... Aber ...wenn ich nachts liege und die Finsterniskissen mich drücken, dann drängt sich zuweilen um mich klingendes Licht, sichtbar meinen Augen und meinen Ohren hörbar. Und da stehen dann die schönen Gestalten der besseren Zukunft um mein Lager. Noch starr, aber von herrlicher Schönheit, noch schlafend - aber wer sie erweckte, der schuf der Welt ein Besseres Gesicht. Das wäre ein Held, der das könnte. (24)

Offenbar wäre einer, der das sinnliche Wahrnehmen mit dem visionären Sehen vereinen konnte, zu noch höherer Erkenntnis fähig als Kule selbst. Der Sohn träumt auch davon, mit der umfassenden Kraft der Sonne zu sehen:

KULE: ...immer dieselbe Sonne sieht die weiteste Welt.
 SOHN: ...Was sie sieht, will ich auch sehen, ohne blind zu werden ...Sehen, was die Sonne sehen kann, will ich, und will wissen, wie die Bilder der Zukunft aussehen. (24/25)

Aber gleich der nächste Satz zeigt, dass der Sohn diesem Sehen nicht gewachsen sein wird, dass er nicht fähig ist, den ersten Schritt zu tun. Denn er weicht vom Thema ab, indem er es verschiebt: "Wir müssen auf die Nacht warten." (25) In dieser Nacht jedoch wird der Sohn endgültig versagen und muss schließlich in der Nebelvision des 5. Aktes erleben, wie er bei offenen Augen innerlich blind wird.

Dieses enge Verhältnis zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren könnte durch zahlreiche Formulierungen aus Barlachs Briefen bestätigt werden. Hier sei nur eine Stelle angeführt, die besonders das Miteinanderverwachsenheit der beiden Bereiche betont. In einem Brief vom 8. Aug. 1911 (also noch vor der

¹Von mir unterstrichen.

Veröffentlichung des Toten Tages) schreibt Barlach:

Ich fühle etwas wie Maske in der Erscheinung und bin versucht, hinter die Maske zu sehen.... Aber natürlich weiss ich, dass die Maske organisch auf dem Wesentlichen gewachsen ist, und so bin ich doch auf sie verwiesen. Ich musste also Mittel suchen darzustellen, was ich fühlte und ahnte, statt dessen, was ich sah, und doch, was ich sah, als Mittel benutzen ...kurz, das Sichtbare wurde mir zur Vision....¹

Die Untrennbarkeit von "Erscheinung" und "Wesentlichem" wird hier also deutlich ausgesprochen. Die Erscheinung wird für Barlach immer "Maske" sein, also über sich hinausweisen, andererseits aber wird er die Erscheinung nie überspringen können. Das Sichtbare muss als Ausgangspunkt und Mittel für seine Kunst immer volles Gewicht behalten, es kann aber nicht die ganze Wirklichkeit umfassen.

Bei der folgenden Analyse vom Toten Tag muss also der sichtbare, durch Bühnenanweisungen entworfene Szenenraum den Ausgangspunkt bilden. Da er aber "organisch" mit anderen unsichtbaren Räumen verbunden ist, müssen diese laufend in der Entwicklung mitberücksichtigt werden, nicht erst am Ende. Eine scharfe Trennung scheint unzweckmässig zu sein, da der Wirklichkeitsgehalt des Räumlichen keine solche Grenzsetzung kennt.

Beschreibung der Orte im 1. Akt

Bereich der Mutter: Hütte und Keller. Das Drama Der Tote Tag ist in fünf Akte eingeteilt. Durch die Bühnenanweisungen wird ein einziger sichtbarer "Ort der Handlung" für alle fünf Akte

¹An Dr. Wilhelm Radenberg, Ernst Barlach: Leben und Werk in seinen Briefen (München: Fr. Dross, 1952), S. 59-60. (Hiernach zitiert als Briefe II).

angegeben: "Grosser Flur, der zugleich als Küche und Wohnraum dient ...Balkengefüge, dunkle Bodenräume."⁽¹¹⁾ Angrenzende Räume, Ausstattung der Hütte, Türen und Requisiten werden erst angegeben oder beschrieben, wenn sie für die Handlung wichtig werden. Sie scheinen also kaum um ihrer selbst willen da zu sein, sondern weisen durch ihre Stellung und Bedeutung für die Handlung gleich über sich hinaus. Manchmal sogar wird die Bedeutung eines Requisites erwähnt, bevor das Ding selber zu sehen ist. Ein Beispiel ist im 1. Akt Kules Stein. Es wird zunächst nur als ein schweres Bündel beschrieben. Kule gibt dann die Bedeutung an, die dieses Bündel für ihn hat: "KULE: Ein Stück vom Leben, ein liebes Stück vom Leben, sieh es dir an, es ist lebendig."⁽²⁵⁾ Erst dann packt der Sohn das Bündel auf und findet darin einen Stein. Auch das Ross bleibt, solange es lebt, für den Zuschauer unsichtbar, obwohl es ein Angelpunkt der ersten beiden Akte ist. Erst als es getötet ist, erscheint es in seiner ganzen grotesken Wirklichkeit auf der Bühne—der sichtbare Rest einer enttäuschten Hoffnung: "Besenbein ...schleift das tote Pferd herein.... Es liegt auf dem Rücken, die vier Beine zusammengebogen."⁽⁴⁷⁾ Alles was Wahrheit hat, hat Verbindung zum Sichtbaren, das Sichtbare selber ist aber oft nur ein kümmerlicher Teil der ganzen Wahrheit.

Wir müssen also gleich zu Anfang unsere Aufmerksamkeit den unsichtbaren Räumen der Handlung zuwenden. Schon der zweite Satz der Bühnenanweisungen deutet auf einen Bereich angrenzend an den Szenenraum, ohne ihn jedoch zu beschreiben. Dieses Bereich ist der Keller. "MUTTER steigt aus dem Keller auf, halb heraus steht

sie still und schaut sich um."⁽¹¹⁾ Im Laufe der ersten 'Szene'¹ mit Steissbart wird dieser Kellerbereich dann mit dem Wesen der Mutter in Verbindung gebracht. Sie scheint sich da unten genau so selbstverständlich zu bewegen wie oben in der Hütte. Der Gnom Steissbart dagegen hat eine unheimliche Angst vor dem Keller. Das Unterirdische ist für ihn wie ein "Grab",⁽¹³⁾ ein Bereich der Bedrohung und des Todes: "Steissbart: Freund Keller speichert meinen Tod, Freund Keller hat den Kitzel, mich zu begraben, nie geh ich herunter, nie, nie."⁽¹³⁾ Er weiss, dass da Ratten sind, die bis herauf in die Hütte ihre Gänge bohren, die also eine Verbindung zwischen Keller und Gütte schaffen. Vor dem unheimlichen Keller scheint auch der Sohn wie Steissbart Angst zu haben. Die Mutter sagt von ihm: "...Er grault sich leicht im Dunkeln, er ekelt sich vor Gewürm gleich euch..."⁽¹³⁾ In ihrem Verhalten zu diesem Raumbereich könnte man also eine gewisse Ähnlichkeit im Wesen von Steissbart und Sohn vermerken. Der letzte Satz dieser Szene, bevor Kule eintritt, wird als Warnung und Drohung ausgesprochen und bringt die Mutter noch einmal ausdrücklich in Verbindung mit dem Keller: "MUTTER: ...hüte dich vor mir! STEISSBART: Wie vor dem Keller."⁽¹⁶⁾

Kules Weg. Mit dem Eintritt Kules in die Hütte wird ein zweiter Raumbereich angedeutet, der ebenfalls zur Hütte in

¹Die Akte des Toten Tages sind zwar nicht in Szenen unterteilt, um der Deutlichkeit willen werde ich aber manchmal von Szenen reden, wo durch Auftritt oder Abgang einer Person ein Abschnitt gemacht wird. So bildet der Dialog zwischen Mutter und Steisbart (S. 11-16) eine erste 'Szene', der zwischen Mutter und Kule (S. 16-21) eine zweite, u.s.w.

Verbindung steht. Denn so wie die Mutter von unten in die Hütte heraufgestiegen ist, tritt Kule von aussen in die Hütte hin, und der Dialog dieser zweiten Szene dreht sich um seine Erfahrungen draussen in der Welt. Aus Andeutungen kann man entnehmen, dass Kule einst mit der Mutter in Verbindung stand, und das dieselbe Hütte, die die Szene bildet, einst der Ausgangspunkt seines Weges war: "KULE: Also das war das Ziel, als ich von dir ging - zu dir."⁽¹⁹⁾ Als er von ihr weggegangen war, trug er sich mit dem Gedanken sie zu töten. "Einsam am Kreuzweg" stehend, wurde er dreier Wanderstäbe gewahr. Der, der für ihn bestimmt war, führte ihn aber "in die Welt, und die Welt ist Leiden."⁽¹⁷⁾ Der Kreuzweg scheint also der Ort der Entscheidung für ihn gewesen zu sein, aber die Entscheidung war die eines höheren Willens, des Willens eines "Gottes", und der Weg ist es ebenfalls gewesen. "KULE: ... Sieh, wie ich geführt bin...."⁽¹⁹⁾ "Zeigt auf seinen Stab: Er kommt von ihm und führt mich zurück. Auch das ist sein Wille. Alles trifft zusammen am Ende, wie bei Beginn beschlossen."⁽²⁰⁾ Kules Weg hat also einen Kreis beschrieben. Von der Hütte ausgehend, ist er zur Hütte zurückgeführt worden. Kules Weg führt aber auch aus dem Sichtbaren zum Unsichtbaren und zurück zu einer Art höheren Sehens. Denn Kule ist sehend von der Hütte ausgezogen, ist aber unterwegs blind geworden, und kehrt nun zurück zu dieser Hütte, als einer, der die Visionen der Zukunft sehen kann.

So wie in der ersten Szene es Steissbart war, der den Bereich des Kellers als fremd und bedrohlich empfand, so ist es in dieser zweiten Szene die Mutter, die den Bereich des Draussen

als bedrohlich empfindet. Und so wie Steissbart sich dort gewehrt hatte, wehrt sie sich hier gegen das, was von draussen kommt. Kule meint draussen übers Haus "Rossewiehern" vorbeiswingen zu hören. "MUTTER hält sich die Ohren zu: Das will ich nicht hören. Die Tür fliegt auf", (19) wie durch einen unsichtbaren Stoss. Die Mutter "schliesst die Tür", und sucht sich eine harmlose Erklärung für das ihr Unheimliche.

Es scheint sich also hier eine Art Dialektik zwischen Draussen und Drinnen, zwischen Hütte und Welt herauszubilden, eine Dialektik, die von Kule nur zum Teil, von der Mutter gar nicht überbrückt werden kann. In einer dritten Position aber wird die Möglichkeit dann angedeutet, diese Dialektik zu überbrücken und zu überwinden, die Grenzen zwischen beiden Bereichen zu durchbrechen und einen Weg von einem zum anderen anzubahnen: dies ist die Position des Sohnes.

Situation des Sohnes. Die Situation des Sohnes wird hier zu Anfang in der visionären Sprache Kules mit einer Frage angedeutet. Die Frage ist aber nicht an die Mutter gerichtet, sondern ist zu sich gesprochen oder für den Leser - es wird also keine endgültige Antwort gegeben und keine erwartet. Die Position des Sohnes ist als Möglichkeit, nicht als Tatsache ausgesprochen. Nachdem Kule von der übermenschlichen Sehkraft des Sohnes gehört hat, sagt er "bei sich: Ist er vielleicht einer, der in der Welt steckt wie ein Vogel in der brechenden Eierschale, mit den Augen lebt er schon in der anderen Welt...?" (18) Das räumliche Dasein des Sohnes in der Hütte wird in das Bild eines

ausbrechenden jungen Vogels übertragen, der diese alte Welt bald hinter sich lassen wird. Noch "steckt" er in der alten Sphäre, noch ist er darin gefangen, aber die "Schale" ist schon brüchig; mit den Augen sieht er schon hinüber in eine neue, nicht näher bestimmte "andere" Welt. Wie ein Vogel ohne das Ei gar nicht existieren könnte, genauso unweigerlich muss er aus ihm hinausbrechen und es zerstören, um in seine eigene Lebenssphäre zu gelangen.

Konkret auf die Situation des Dramas bezogen bedeutet dies aber, dass das alte Dasein bei der Mutter in der Hütte beim Aufbruch des Sohnes zerstört werden muss. Und dagegen wehrt sich die Mutter ahnungsvoll von Anfang an. Wie wir schon angedeutet haben, wird der Sohn nicht die Kraft haben, diese mögliche Position zu behaupten, eine Brücke oder einen Weg zwischen den beiden Welten zu finden. So wie die Frage Kules zu Anfang nur eine Andeutung war, bleibt sie auch für den Sohn nur eine Hoffnung; es ist eine Position, die nie verwirklicht wird.

Zur Dialektik von Innen und Aussen. Es muss hier zunächst klargemacht werden, dass diese sich langsam herausbildende Dialektik von Innen und Aussen, von Hütte und Welt, mit dem Verhältnis des Sichtbaren zum Unsichtbaren zwar verwandt, nicht aber identisch ist. Die Beziehung des empirischen zum imaginierten Raum ist ein Problem, das jedem Drama eigen ist, und damit auch eine Grundvoraussetzung aller Barlachschen Stücke.

Dagegen bildet sich allmählich im Toten Tag eine räumliche Dialektik der Positionen heraus, die die Problemstellung speziell

dieses Dramas verdeutlichen soll. Diese Dialektik ist nicht identisch mit dem Problem des Sichtbaren-Unsichtbaren, denn das Unsichtbare gehört durchaus auch zum Bereich der Mutter (der Keller z.B.). Und die Dunkelheit, die diesem Bereich eigen ist, verwischt leicht die Grenzen des empirisch Fassbaren (der Kampf mit dem Alb vollzieht sich in der Hütte in einer eigentümlichen Vermischung von Konkretem und Traumhaftem). Wohl aber ist die Dialektik speziell in diesem Drama dem Problem des Sichtbaren-Unsichtbaren verwandt, denn die Position des Innen konzentriert sich hier hauptsächlich in der sichtbar-empirischen Szene, während der Bereich ausserhalb der Hütte im Wesentlichen unsichtbar bleibt, und nur vage durch das Licht oder durch die Verhältnisse der Personen in der Hütte zu ihm angedeutet wird. Ganz anders sind aber z.B. die Verhältnisse im Armen Vetter, wo zwar eine ähnliche Dialektik von Innen und Aussen vorherrscht, beide Bereiche jedoch durch Szenenwechsel konkret-sichtbare Gestaltung erfahren.

Um also die spezielle Handlungsbewegung des Toten Tags zu erfassen, müssen wir uns auf die Bewegungen der dialektischen Positionen konzentrieren und ihre räumlichen Veränderungen verfolgen. Die Position des Sohnes haben wir zuletzt umrissen als wesentlich noch in der Hütte heimisch, mit seinen Träumen und Sehnsüchten jedoch schon in einer "andern Welt". Im Laufe der fünf Akte des Toten Tags werden wir sehen, dass die Handlung des Dramas, der Kampf um die Zukunft des Sohnes und das Sterben seiner Hoffnung, als räumliche Veränderung, als versuchte Aus-

weitung, dann aber zunehmende Einengung seines Daseinsraumes zum Ausdruck kommt.

Veränderung der Orte

Die Aufgabe: Ausweitung. In der schon zitierten Rede, in der Kule sein Blindwerden erklärt, beschreibt er auch, was er "die schönen Gestalten der besseren Zukunft"⁽²⁴⁾ nennt. Diese "Gestalten" vermag er zwar zu erkennen und zu beschreiben, sie sind für ihn aber noch "starr" und "schlafend", er vermag sie nicht zum Leben zu erwecken. Er hat zwar Kraft zum Erkennen, aber ihm scheint die Kraft zu entscheidenden Taten zu fehlen. Nur ein "Held" vermöchte durch die Tat die Welt zu verändern. In dem Sohn vermutet Kule einen solchen Helden, denn er weiss, dass er der Sohn eines "Gottes" ist, und höhere Kraft besitzt. Der Sohn soll also nicht nur um der Erfüllung seiner eigenen Zukunft willen in die Welt reiten, sondern es wäre auch seine Aufgabe, durch Taten anderen in den Bereich des Lichts zu verhelfen: "KULE: ...was für Herzen würden dadurch erst schlagen können!"⁽²⁴⁾

Hier beginnt sich die auffallende Bedeutung des Lichts als räumlichem Faktor im Toten Tag abzuzeichnen. Es scheint sich eine Dialektik von Licht und Dunkel herauszubilden, parallel zur Dialektik von Draussen und Drinnen. Denn die Tat eines Helden müsste die Zukunftsgestalten aus dem Dunkel ins Licht schaffen, von einem Bereich des Schlafens in ein neues Leben hinüberretten: "KULE: Sie stehen in keiner Sonne und werden nirgends von der Sonne beschienen. Aber sie wollen und müssen

einmal aus der Nacht. Das wäre die Kunst, sie an die Sonne zu schaffen, da würden sie leben." (24)

Der Bereich der Zukunft ausserhalb der Hütte wird vom Sohn mehr geahnt als beschrieben; er sieht ihn nur als eine Sphäre des Sonnenscheins, der Freude und der unendlichen Weite. Im Traum reitet er auf seinem Ross hinaus "...über weite Breiten, über breite Heiden - ich weinte vor Freuden". (22) Von Kule wissen wir aber, dass die Welt ausserhalb der Hütte keineswegs so einfach ist. Denn auch das Leiden gehört dazu; es ist auch ein "wüstes" Land der Verzweiflung, in dem die Wege "steinig und stolperig" (25) sind. Dies aber macht gerade die Grösse der Aufgabe aus: das Leid ertragen, ja "sich noch mit anderer Leid dazu" (26) beladen, und sich dennoch für die Verwirklichung einer besseren Welt einsetzen.

Über diese ganze Welt ausserhalb der Hütte scheint die Sonne als Zeichen einer unwandelbaren Kraftquelle, die alle Freuden und alle Leiden sieht und sich dennoch nicht verändert: "Es gibt überall nur eine Sonne - immer dieselbe Sonne sieht die weiteste Welt" (24), spricht der weise Kule. "Die Sonne ... war, ehe ich war; ...und wenn ich nicht mehr sein werde - wird die Sonne immer noch sein." (22)

Die Bedrohung. Während die Sonne und das Licht den Bereich der Zukunft ausserhalb der Hütte charakterisieren, scheint sich dagegen die Dunkelheit um den begrenzten Bereich der Hütte zu konzentrieren. Als der Sohn aus dem Hellen ins Dunkle der Hütte eintritt, muss er sich die Augen reiben: "Zehn Sonnen

machen das Haus nicht hell und ob sie immer tanzten."⁽²¹⁾ Nur Kule, der gerade von Aussen von seiner Weltwanderung hereingekommen ist, wirkt für den Sohn wie ein Licht in der dunklen Hütte: "Was ist das - ein Mann und hat eine Sonne als Kopf?"⁽²¹⁾ Und so wie die Zukunft und die Weite der Welt mit Licht im Zusammenhang stehen, so ist die Vergangenheit, die Erinnerung im Bereich des Dunkeln zu Hause, und so gehen auch die Drohungen dieser lichten Zukunft vom Dunkeln aus. Das Spiel mit der Vergangenheit z.B. findet im "wachsenden Dämmer"⁽²⁶⁾ zu Ende des ersten Aktes statt. Durch Besenbeins Ungeschick werden Wiege und alte Kinderkleidung aus den dunklen Bodenräumen der Erinnerung ins Helle des Bewusstseins gerissen. Die Mutter versucht die Vergangenheit nochmal zum Leben zu erwecken, und beginnt den Sohn damit zu faszinieren. "War ich¹ nicht deine Sonne und dein Mond?"⁽²⁷⁾ Das Spiel wird aber durch eine pantomimische Geste jäh wieder in die Wirklichkeit zurückgerufen, als Steissbart der Puppe den Kopf abschlägt - eine Mahnung, dass man aus Erinnerungen keine Wirklichkeit machen kann.

Zu Anfang des zweiten Aktes geht eine Drohung wieder vom Dunkeln des Unterirdischen aus: die Mutter erzählt, wie das Ross instinktiv "vor dem grabenden Maulwurf in der Erde"⁽³¹⁾ zurückgeschreckt sei, wie vor einer unbestimmten Gefahr. Bald darauf wird der Mahner Steissbart geknebelt und ins Dunkle des Räucherbodens verbannt. Das Unheil nimmt seinen Lauf.

Das Versagen. Schon in der "dämmrigen Sommernacht"⁽²⁹⁾

¹Von mir unterstrichen.

des zweiten Aktes findet der entscheidende Kampf des Sohnes mit dem Alb statt. Diese Szene spielt sich zwar sichtbar und auf offener Szene ab, wird aber zugleich durch das dämmerige Licht ins Ungeheuerere und Unsichtbare ausgeweitet. Grausame Einzelheiten des Kampfes sind durch die Bühnenanweisungen deutlich vorgeschrieben; die ganze Tiefe des Leidens im Herzen des Albes können wir aber nur dunkel ahnen. Als der Sohn nach dem Anruf der Mutter in Ohnmacht fällt, ist sein Versagen für den Rest des Dramas eigentlich schon besiegelt. Das Töten des Pferdes im Dritten Akt ist, wie es Barlach selber in einem Brief ausdrückte, mehr ein "mechanisches"¹ Motiv - die groteske szenische Ausgestaltung von dem, was innerlich schon vorbestimmt ist. Die frühere Angst vor dem Unheil unter der Erde nimmt Wirklichkeit an, als das tote Ross durch die Hütte geschleppt und in die Tiefe des Kellers hinabgeworfen wird.: "Man hört schweres Hinabsinken, immer tiefer."⁽⁴⁸⁾ In scharfem Kontrast zu diesem scheinbar endlosen Absinken hört man gleich danach das "leise" und schnelle "Davonsprengen"⁽⁴⁸⁾ Besenbeins in die Weite zu den Bergen. Es ist ein Ritt der Verzweiflung das dazu bestimmt war, den Sohn freudig in seine bessere Zukunft zu tragen. Der Traum des Ausreitens in die Weite der Welt findet nur als groteske Perversion eine Verwirklichung.

Die Einengung des Raumes. Mit dem inneren Versagen des Sohnes erlahmt auch die äussere Handlung des Dramas. In den letzten beiden Akten spinnt sich die Handlung in langen Gesprächen

¹Brief an Dr. Julius Cohen vom 23.4.16 Briefe II, S. 85.

fort. Dämmerlicht beherrscht die Szene, die Zeit scheint still zu stehen, der Tag ist tot. Die Welt draussen hat ihre Helle und Weite verloren, sie ist im Nebel erstickt. Das Dunkle der Hütte hat sich also auch auf die Umgebung ausgedehnt, hat ihren Bereich erweitert. Die Träume der Ausweitung des Hellen, des Ausritts in die Sonne, sind zunichte gemacht.

Die Einengung des Daseinsraumes des Sohnes wird immer deutlicher. Dies wird im vierten Akt zuerst merkbar durch die Annäherung des Sohnes an die räumliche und geistige Situation des Gnomes Steissbart. "Wer kann Steissbart sein, dass er, wenn er nicht zu uns gehört, bei uns seinen Ort hat?"⁽⁵⁹⁾ fragt der Sohn plötzlich. "'Ist er nicht ein verdorbenes Stück Ich' musste ich denken, als ich ihn so stehen und horchen sah."⁽⁵⁹⁾ Der verkrüppelte Gnom ist durch eine geheimnisvolle Macht an die Hütte gekettet. Die Mutter hat ihn offenbar nicht fortschicken können, sie hat ihn aber verknechtet. Er, der Unsichtbare, ist zum Dienst am Sichtbaren gezwungen. In einer Ergriffenen Rede vergleicht der Sohn seine jetzige Situation mit der des Gnomes:

...Soll ich noch als Sohn gelten? Überwältigt: Und kann wie ein Knecht, wie ein erbärmlicher Gnom froh sein, hier im Dunkeln - hier in der Enge klein und kleiner zu werden. Zeigt mit der flachen Hand Steissbarts Grösse an. Mutter, das wird mich noch zum Steissbart machen.... Ich werde mich von Steissbarts Art und Bewandtnis fühlen lernen, verknorpeln und wie unterirdisches Wurzelwerk verstocken.^(59/60)

Die Dunkelheit und Enge des Daseins in der Hütte würden ihn auch verkrüppeln und verknechten. Der Sohn erkennt also deutlich die Bedrohung durch die zunehmende Einengung seines Daseins und leidet daran: "...es wäre mein Unglück...wenn ich im ruhigen

Leben bliebe, es würde faul und stinkend und verriete die Schmach seines Daseins...."(60) Und in ironischer Verzweiflung malt er aus: "...und ich würde mit rückwärtsgehenden Jahren blinder als er (Kule) ...das wäre Erfüllung, das wäre Leben! Und gutes Essen dazu, dann kämen wir alle zu einem guten Ende, feist und blind!"(67)

Diese Einengung des Sohnes-Daseins zeigt sich andererseits auch in der zunehmenden Entfremdung zwischen ihm und dem weisen Wanderer Kule, der ihm zu Anfang so nahe stand. Dies wird schon räumlich ausgedrückt in den Szenenanweisungen zum dritten Akt: "Kule und Sohn liegen ...im Schläfe. Die Mutter tritt langsam von draussen herein ...und steht in der Mitte zwischen beiden still."(45) Im vierten Akt ist Kule, trotz seiner Blindheit, der erste, der die Folgen der Freveltat, den Tod des Tages ahnt. Und als er die volle Wahrheit erkennt, treibt es ihn unwillkürlich hinaus aus der Hütte ins Freie. Obwohl sein Stab ihn nicht mehr führt, ahnt er, dass er selber noch nicht an seinem Ziel ist, dass die Zukunft ausserhalb liegt: "Nur hinaus, an einen Ort, wo es einsam ist.... Nur hinaus zur Tür ...mich hüten zurückzu kommen."(63) Der Sohn kann ihn nicht führen (Kule ahnt schon, dass nur noch Steissbart das kann)(65) und Kule kann auch dem Sohn nicht mehr den Weg weisen; seine Hand ist für den Sohn genauso tot geworden wie der Stab. Statt dessen handelt der Sohn jetzt zusammen mit der Mutter und versucht ihm den Weg ins Freie zu vertreten, er versucht Kule in der Enge der Hütte festzuhalten und das Schicksal aufzuhalten. In höchster Ironie spricht die Mutter gerade das aus, was sie und der Sohn nicht erkennen: "...Schick-

sale ...kommen von fern, treten nah, und nie hat ein Mensch ihnen den Weg vertreten können."⁽⁶⁴⁾ Das Schicksal weist also unweigerlich aus der Hütte hinaus.

Erkenntnis und falsche Geborgenheit in der Enge. Am Ende des vierten Aktes rafft sich der Sohn noch einmal auf gegen die ihn erdrückende Enge. Er kann das Spiel der Mutter nicht mitspielen, sondern "schreitet mit heftigen Schritten geradeaus"⁽⁶⁸⁾ ins Freie, als ob er die unterlassenen Taten doch noch vollziehen wollte. Draussen aber in dem dichten Nebel gelangt er zur vollen Erkenntnis seiner eigenen Situation, seiner eigenen Blindheit. Nach dem Gang draussen im Nebel am Anfang des fünften Aktes wird er bis zum Ende des Dramas die Szene nicht mehr verlassen - er ist äusserlich wie innerlich im Bereich der Hütte gefangen. Alles, was er noch erreichen kann sind Ausbrüche in Visionen, am Rande der Verzweiflung. In einem Augenblick der höchsten Erkenntnis nach dem Gang durch den Nebel macht der Sohn einen Vergleich zwischen seiner inneren Blindheit und der inneren Erkenntniskraft des äusserlichen blinden Kules: "Mit offenen Augen ging ich und konnte sehen, wie blind ich war, denn das war eine Blindheit, die nicht von den Augen kommt, sondern die andere, die schlimmste...."⁽⁷²⁾ Und er erkennt die drückende Enge seines eigenen Innenraumes gemessen an der Unendlichkeit von Kules Nacht: "Redest du nicht von der Nacht deiner Blindheit? Du Tor, in der Nacht blinken doch Sterne! Die Nacht hat Höhe und Ferne und Raum nach hinten und vorn!"⁽⁷²⁾

Aber durch das Grauen dieser Erfahrung schlägt sich seine

Erkenntnis um ins absolute Gegenteil. Durch die Fremdheit des "ganz Unbekannten"⁽⁷¹⁾ überwältigt, erscheint ihm plötzlich die Enge der vertrauten Hütte als Geborgenheit und er flieht vor der Erkenntnis in Wohlbekanntes nach Hause. "Nein, es ist eine Lust zu sehen - die liebe Hütte nickt mit allen Wänden wie mit freundlichen Gesichtern und redet mit ihren leisen Lichtern zu den Augen, die im Schrecken der Blindheit gestarrt haben."⁽⁷³⁾ Aus dem Nebel kommend, wo ihm das "Unbekannte" wie ein "Sterben"⁽⁷¹⁾ vorkam, scheinen ihm hier die wohlbekanntesten Dinge plötzlich zu leben, sich mit ihm anzufreunden und ihn zu trösten. Und am Gipfel dieser Flucht nach innen bekundet er die Umkehrung seiner früheren Erkenntnis: "Lass es immer draussen seufzen, wir sitzen hier bei aller Enge in behaglicher Weite."⁽⁷³⁾ Er zündet Kerzen an, um die Sonne zu ersetzen.

Steissbarts Wegweisung. Der Sohn weiss aber im Grunde, dass diese Geborgenheit eine Lüge ist, und er kann sich nicht lange damit trösten. Er versucht Gemütlichkeit heraufzubeschwören und Spässe mit Steissbart zu treiben. Aber Steissbart, obwohl er in der Hütte zum Knecht geworden ist, weiss noch um seine höhere Herkunft und weist dem Sohn unweigerlich die Lüge seiner Geborgenheit, erinnert ihn an den Weg, den er hätte gehen sollen. Der Gnom, der nur einen Vater aber keine Mutter gehabt hat, macht dem Sohn bewusst, dass er auch einen Vater gehabt haben muss. Und in einer grotesken Szene zeigt Steissbart wie man buchstäblich über sich selbst hinauskommt: er fährt auf nach Art des Vaters.⁽⁷⁹⁾ Für den Sohn spricht er deutlich die Lehre aus: "Meines Vaters

Träume hatten mir mein Erbe gewiesen ohne meines Vaters Beispiel. Das Leibhaftige machts nicht, am Geist muss es haften."⁽⁸¹⁾ Die Dialektik von Aussen und Innen, von Welt und Hütte ist hier um noch eine Dimension erweitert. Denn sie ist offenbar auch identisch mit einer Dialektik zwischen Vater und Mutter, zwischen "Geisthaftigkeit" und "Leibhaftigkeit".⁽⁸¹⁾

Dem Sohn aber können Steissbarts Lehren nicht mehr helfen: "Zu spät.... Ob so blind oder anders blind, der Nebel lässt keinen Schein mehr durch."⁽⁸²⁾ Er kann den Vater nicht begreifen; verzweifelt fragt er nach dem Geheimnis des Unsichtbaren: "Wenn Vater unsichtbar ist, wie bin ich sichtbar, wenn ich rufen kann, wie kann Vater schweigen?"⁽⁸⁵⁾ Der Sohn fühlt, dass er sich nicht einmal mehr mit Steissbart messen kann. Während er früher mit der umfassenden Kraft der Sonne die "Bilder der Zukunft"⁽²⁴⁾ sehen wollte, wäre er jetzt zufrieden, wie Steissbart in die Vergangenheit schauen zu können: "Traurig! Könnte ich auch hören und sehen, was du mit Lauern und Horchen aufstoberst. Er ...geht zur Tür, lehnt sich halben Leibes hinaus."^(83/84) Aber von Draussen dringt kein Licht mehr zu ihm durch. "Kann man doch sehend heissen, wenn man nicht hinter seine Grabwände schauen kann?"⁽⁸²⁾

Mit dem Wort "Wandhorcher" scheint aber ein magisches Wort zu fallen. In einem Bild, das Ähnlichkeit aufweist mit Kules früherem Bild des ausbrechenden Vogels, beschwört Steissbart nochmal den Sohn, die bedrückende Enge seines Daseins zu durchbrechen, die Wände zu durchstossen und einen Weg zum Vater an-

zubahnen:

SOHN: ...bin ich nichts Besseres als ein Wandhorcher?

STEISSBART: Wer weiss! Vielleicht 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, dass man atmen hören musste, wenn man nur recht hart das Ohr anlegt. Warst du so einer, du warst vielleicht ein Wandhorcher deines Vaters und 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)

Zwar ist das Bild nicht mehr so optimistisch wie Kules frühere Bild; statt des vollkommenen Eingehens in eine "andere Welt" ist hier nur noch vom Durchstossen eines "Schaulochs" die Rede. Aber auch hier ist die Wand zwischen dem Bekannten und dem Unbekannten, die Grenze zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren keine endgültige Trennungswand, und auf der anderen Seite ist nicht etwa der Tod, sondern ein neuer Anfang, dort "lebt" und atmet es weiter. Es ist ein Bild eines visionären Sehens, das über die Grenzen des empirisch Fassbaren hinausgeht.

Visionäre Ausbrüche. Angeregt durch die Weisung Steissbarts, erinnert sich der Sohn plötzlich eines Traumes. Ohne die Hütte, die Szene, zu verlassen, ohne aus seiner Gefangenheit wirklich hinauszugelangen, sieht der Sohn ein letztes Mal in die Höhen und Tiefen seiner eigenen Seele. In einer Reihe von Visionen gelangt er innerlich über sich selbst hinaus vor seinem endgültigen Untergang. Er sieht zuerst im Traum die Sonne, er ahnt, dass die Sonne da oben immer noch scheint, trotz des düsteren Nebels, der ihn selbst umgibt und einschliesst. "SOHN: Ich ritt auf der Bahn der Sonne im Traum,"(86) "Ich höre die Sonne

sausen überm Nebel." (87) Dann wird er in die Tiefe geführt, zu dem "grossen Herzen der Erde", wo "Ströme von Leiden" rauschen und die "Tore der Hoffnung" auf und zu gehen. (88) Kule und Steissbart müssen ihm jeweils in Worte übertragen, was er nur bildlich erschaut hat. "SOHN: Recht hineinstürzen und ins Tiefste dringen! KULE: Seine Sehnsucht klopft vergeblich an da unten." (88)

Fast ohne Übergang gelangt der Sohn in die zweite Vision, die ihn nocheinmal in den Nebel hinauszuführen scheint. Während er beim ersten Male, wo er tatsächlich draussen im Nebel herumirrte, sich freudig wieder in die Hütte zurückrufen liess, strebt er in dieser Nebelvision, bei der er die Hütte tatsächlich nicht verlässt, immer weiter von ihr weg: "SOHN: Weiter, weiter...." (88) Nur fort! ...Die Hütte liegt weit hinter mir, ich fände nie zurück...." (89) Während er sich früher in der Hütte geborgen wie ein Kind fühlte ("...mein altes Kinderleben ...rief, ich sollte nur schnell nach Hause kommen" (72)), fühlt er sich jetzt draussen in der Weite beim Vater geborgen: "...vor dir bin ich klein wie ein spielendes Kind in der weiten Welt allein." (89) Er hofft auf das Licht: "Einmal muss es heller werden, die Sonne saust ja über mir, ich höre ihre Hufe schallen, und Funken zwischen durch den Nebel." (89) Aber seine Zweifel haben ihn von Anfang der Vision verfolgt, und als er dem Unbekannten begegnet, der ihm wie ein Spiegelbild seiner selbst vorkommt ("...er kam quer herein und stand vor mir wie ein Turm.... Es war mir, als schritte er aus einem Spiegel, gross wie ein Tor, auf mich los." (91)), schickt er ihn zur Hütte, und kehrt damit selbst in

die Wirklichkeit zurück. Diese Wirklichkeit kann er aber nicht mehr vertragen und flüchtet noch ein letztes Mal hinaus aus der Hütte in einer rasenden Vision der Ewigkeit. "...'Die alte Hütte', es klingt, als rasseln Ketten!"⁽⁹²⁾ Es ist ihm als ob Pferde mit ihm davonspringen: "...fasst sich an den Kopf. Halt, halt, ihr rennt ja wie besessen! ...Sie hat vergessen, die alte Hütte loszubinden, und nun, holtergepolter - klappert sie hinterdrein."⁽⁹³⁾ Jahrtausende der Zukunft erlebt er in einem Augenblick rasender Fahrt. Aber genauso schnell kehrt alles wieder in die "ewige Ordnung" zurück: "...seht, ihr Zukunftsfresser, da seid ihr wieder im Stall! Heute ist wieder heute - und die Hütte ist auch noch dabei, unzertrampelt und nur leicht im Gefüge gelockert..."⁽⁹³⁾ Trotz der rasenden Fahrt ist er nie vollkommen von der Hütte losgekommen, und am Ende steht sie wieder da fast wie zu Anfang, und er mit ihr. Wohl aber hat der Sohn in seinen Visionen Augenblicke der Wahrheit erlebt, die ihn über die empirische Wirklichkeit hinausgehoben haben; trotz aller Gefangenheit und Verzweiflung ist er für Augenblicke über sich selbst hinausgelangt.

Den Kontrast zwischen diesen zwei verschiedenen Wahrheits-ebenen, der empirischen und der visionären, kann der Sohn am Ende des Dramas selbst erkennen. Als er von seiner Nebelvision in die empirische Wirklichkeit zurückkehrt, reden ihm Mutter und Kule "gleichzeitig" sprechend ein, dass diese Vision gespielt und vorgelogen sei.⁽⁹²⁾ Aber als der Sohn dann nach der Ewigkeitsvision wieder in der Hütte steht spricht er: "...wir ...waren ...vier zusammen auf der Reise.... Ich glaube, zwei davon

werden abstreiten, dass sie auch nur hundert Jahre gereist sind.... Soll man streiten? Solche Leute glauben nur, wenn man mit dem Finger daran tippen kann."⁽⁹³⁾ Es gibt, will Barlach hier offenbar sagen, eine Wahrheit, die über das empirisch Fassbare hinausgeht. Obwohl wir als Zuschauer auch an das empirisch Sichtbare gebunden sind (wir würden mit Mutter und Kule sagen, dass der Sohn nicht über die Szene hinaus gewesen ist), hat der Sohn etwas gesehen, was eine höhere Wirklichkeit besitzt.

In einem Moment der höchsten Erkenntnis kurz vor seinem Selbstmord fasst der Sohn den Gegensatz zwischen seiner und der empirischen Wirklichkeit zusammen: "Jetzt weiss ichs, eure Mauern und Wände sind meine Türen und Tore. Euer Sehen ist mein Blindsein, euer Kopfschütteln mein Nicken. So, so!"⁽⁹⁴⁾ In diesem Bild, das eng anknüpft an die frühere Mahnung Steissbarts ("Du solltest ...ein Schauloch in die Wand stossen."⁽⁸⁷⁾), erkennt der Sohn, dass er dazu bestimmt war, "Wände" in "Türen" zu verwandeln, die Grenzen der empirischen Wirklichkeit zu durchstossen und einen Weg in eine andere Wirklichkeit anzubahnen.

Der Weitere Weg. Das, was der Sohn in seiner letzten Verzweiflung ausgesprochen hat, wird durch Kule und Steissbart am Ende des Dramas in Szene gesetzt. Denn sie unternehmen zusammen den weiteren Weg hinaus in die Welt, um dieses "Blutschrei"⁽⁹⁵⁾ zu verkünden. Das "Woher" ihrer Reise ist uns wohl bekannt, es ist die Hütte des Menschen, die sichtbare Szene. Das "Wohin" bleibt aber weiterhin unbestimmt und unbekannt, denn wichtig ist nicht das Ankommen, sondern allein das Unterwegssein:

"STEISSBART: Ein Weg braucht kein Wohin, es genügt ein Woher." (94)

Für Kule, der sich in der Hütte an seinem Ziel angekommen glaubt, erweist sich diese Hütte als Ausgangspunkt eines neuen Anfangs, oder, aus grösserer Perspektive gesehen, als blosse Station auf einem unabsehbaren und unendlichen Wege. Der Bereich aber, aus der diese grössere Sicht ermöglicht wird, ist gleich dem Bereich des "unsichtbaren Vaters", den Steissbart "Gott" nennt. (95) Aus der überlegenen Perspektive des "Geisthaftigen", des Göttlichen, des Unsichtbaren, ist die Situation des Menschen über diese Situation hinaus, ein unendliches Unterwegssein, mit unbestimmtem Ziel.

Zusammenfassung

Die Hütte als Daseinsort des Menschen in der Welt. Wie wir gesehen haben, nimmt die Dialektik des Toten Tags erst allmählich im Laufe des Dramas grössere Dimensionen an. Was uns zunächst als einfache Dialektik von Hütte und Aussenwelt erscheint, weitet sich allmählich aus, um den Gegensatz von Dunkelheit und Licht, Vergangenheit und Zukunft zu umfassen. Und erst im Laufe des fünften Aktes wird es klar, dass mit der Aussen-Welt auch der Bereich des Vaters gemeint wird, erst hier fallen auch die Stichworte "Leibhaftigkeit" und "Geisthaftigkeit". Damit wird aber die Aufgabe, die Kule im ersten Akt gestellt hat, ins Allgemeinmenschliche ausgeweitet. Denn es ist offenbar die Aufgabe nicht nur dieses einen Sohnes sondern eines jeden Menschen, sich aus der Leibhaftigkeit zur Geisthaftigkeit zu entwickeln. Sicherlich hat auch dieser Sohn sein persönliches Schicksal, aber seine

Situation bekommt eine viel allgemeinere Basis als anfangs zu erkennen war. Es heisst in der Personenliste nicht etwa 'der' Sohn, und nicht einmal 'ein' sohn, sondern nur 'Sohn' und 'Mutter'. Aber eigentlich erst im allerletzten Satz des Textes wird das direkt ausgesprochen, worauf die szenische Gestaltung durchaus hingewiesen hat: dass der Sohn des Toten Tags auch stellvertretend steht für den Menschen überhaupt, der um seine Erkenntnis zu Gott ringt: "Sonderbar ist nur, dass der Mensch nicht lernen will, dass sein Vater Gott ist."⁽⁹⁵⁾ Damit ist die ständig sich weiterbildende Dialektik des Toten Tags um die letzte Dimension Mensch-Gott erweitert, damit steht aber auch die Hütte stellvertretend für den Daseinsort des Menschen in dieser Welt. Gefangen in seiner Leibhaftigkeit, ständig geplagt von seiner niederen Natur, ahnt der Mensch dennoch ein Höheres über sich und versucht deshalb ständig auf dem Weg des Geistes über sich hinauszugelangen.¹

Barlach hat selbst viel später in einem langen Brief an Dr. Julius Cohen bestätigt, dass ihm solche und ähnliche Gedanken bei der Gestaltung des Toten Tags vorschwebten:

¹Meier, Der verborgene Gott, S. 12 ff. unterscheidet zwischen drei Orten im Toten Tag: Himmel (Ort des Vaters), Keller (Ort der Mutter) und Hütte (Ort des Sohnes) (= Transzendenz, Immanenz und Dasein). Mir scheint aber eine solche Dreiteilung nicht einleuchtend, da das Dialektische im Drama so stark ausgeprägt ist. Schliesslich gehört die Hütte auch zum Bereich der Mutter, und des Sohnes Gefangenheit in der Hütte soll ja gerade seine Gefangenschaft im Bereich der Mutter ausdrücken.

Ich bedachte ...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? ... Etwas Fremdes, aber doch Verwandtes ist mein eigentliches Ich. Möglicherweise ein Göttliches über mir, das mich mahnt zum Höheren, oder sonst etwas Rätselhaftes in mir, das also Vaterstelle verträte....

Mitdem Schluss des Dramas, Steissbarts und Kules Apostelreise, wollte ich nur unterstreichen.... Etwa Folgendes: der zukünftige Zustand des Menschen, ob im Jenseits des Einzelnen oder im Jenseits einer Entwicklung der Art, ist einerlei. Seine Bestimmung, deren Ahnung in ihm glimmt, ist sein Wesens: "orden". Vergangenheit und Gegenwart, die ihn ketten, werden abgetan, das bedeutet ein Stück Selbstopferung."¹

Wie wir aber sehen, ist die Deutung des Toten Tags in diesem Brief nicht endgültig festgelegt. Barlach lässt ausdrücklich die Möglichkeit offen, die letzten Geheimnisse der gestaltenden Dialektik in der menschlichen Seele selber zu suchen.

Die Raumgestaltung des Toten Tags als Bild der menschlichen Seele. Dass die räumlichen Ebenen der menschlichen Seele andeuten soll, kann nicht ausgeschlossen werden, kann jedoch nicht die differenzierte Gestaltung aller unsichtbarer Räume des Dramas erklären.² Es hat sicherlich etwas Bestechendes an sich, wenn Gaston Bachelard, den Ergebnissen der Psychoanalyse folgend, ein Haus als "polarisierten Raum"³ zwischen Bewusstem (obere Geschosse) und Unbewusstem (Keller) beschreibt. Insbesondere seine Aus-

¹Briefe an Dr. J. Cohen vom 23.4.16. Briefe II, S. 83-84.

²E.F. Hauch, Ernst Barlach and the Search for God, In: GR 2 (1927) S. 157-166.

³Gaston Bachelard, Poetik des Raumes, Übertr. v. K. Leonhard, (München: 1960), S. 51.

führungen zum Keller erinnern stark an den Toten Tag:

Und der Keller?...Zuerst ist er ...das dunkle Wesen des Hauses,...das an den unterirdischen Mächten teilhat. Wenn man dort ins Träumen gerät, kommt man in Kontakt mit der Irrationalität der Tiefen.¹

Bestechend sind diese Gedanken besonders, weil einige Textstellen des Toten Tags eine solche Deutung zulassen. So sagt der Sohn z.B. einmal über Kule: "Er hat wohl tiefe Keller in seiner Seele, da wachsen im Dunkeln seine Gedanken."⁽⁵⁷⁾ Und die Mutter mahnt den Sohn: "Sei kein Steissbart, Sohn, und belahre nicht meine Türen und horche nicht an meinen Wänden."⁽⁸³⁾

Letzten Endes kann jedoch ein solches Bild, das allein die Hütte als Seele sieht, die Besonderheiten der gesamten Raumgestaltung im Toten Tag nicht voll erfassen. So ist im Toten Tag der "polarisierte Raum" zum unheimlichen Keller nicht in den Bodenräumen der Hütte sondern ausserhalb der Hütte zu suchen. Und die Hütte als ganzes ist weniger verbergender Zufluchtsort, wie Bachelard sie beschrieb, als Gefängnis des Menschen.

Nur wenn man nicht die sichtbare Hütte allein, sondern die gesamte Gestaltung des sichtbaren sowie des unsichtbaren Raumes miteinbezieht, könnte man in dem Toten Tag ein räumliches Bild der menschlichen Seele sehen. Denn Barlach lässt es letzten Endes offen, ob nicht das unsichtbare göttliche Element des Dramas als untrennbarer Teil der menschlichen Seele selber zu verstehen sei. So wie der Sohn in seiner zweiten Nebelvision nicht etwa einem Gott oder seinem Vater, sondern seinem eigenen

¹Gaston Bachelard, Poetik des Raumes, Übertr. v. K. Leonhard, (München: 1960), S. 50.

höheren ich begegnet, so ist möglicher Weise selbst das Göttliche nicht ausserhalb des Menschen sondern auf ein Göttliches in dem Menschen selber zurückzuführen. Heisst es doch in dem schon zitierten Brief an Julius Cohen: "...etwas Fremdes, aber doch Verwandtes ist mein eigentliches Ich. Möglicherweise ein Göttliches über mir ...oder sonst was Rätselhaftes in¹ mir, das also Vaterstelle verträte."² Oder wie Barlach in seinem Güstrower Tagebuch schreibt:

Ich hatte doch im Toten Tag geschrieben: Menschen müssen lernen, dass ihr Vater Gott ist. Nun, so müssen sie eben zunächst "Vater" begreifen lernen, d.h. nicht nur Vater haben sondern auch sein."³

So wie die Körperlichkeit des Menschen und das Dunkle des Unbewussten unabdingbar zu seiner Existenz gehören, so kann auch der Weg aus dieser Leibhaftigkeit hinaus, der Drang über sich hinaus, auch als Weg zu sich selbst, zur höheren geistigen Existenz des eigenen Ich verstanden werden. Damit wäre der gesamte Raum des Toten Tags, als Seelenraum aufzufassen, die Dialektik als Dialektik innerhalb der menschlichen Seele.

Letztlich bleibt also die Bedeutung des Raumes in seiner Gesamtheit im Toten Tag vieldeutig. Wie aber aus verschiedenen Briefen zu dem Drama klar hervorgeht, kam es Barlach keineswegs auf absolute Eindeutigkeit der Gedanken an, sondern vielmehr auf

¹Von mir unterstrichen.

²Siehe S. 32, Anm. 1).

³Ernst Barlach, Das dichterische Werk in drei Bänden, 3. Bd., Die Prosa II (München: 1959), S. 18.

Form und Gestaltung. "...Vieldeutigkeit einer Sache ist kein Beweis gegen sie, ich möchte geradezu sagen: für sie"¹, schreibt er an Karl Weimann. Und in dem Brief an Cohen gramt sich zuletzt Barlach, dass seine diskursiv umrissene "abstammungslehre" so doktrinär klingt, und bekennt noch einmal zum Schluss: "Ich mache mir ...kein System zurecht, bin aber glücklich genug, aus meinen Vorstellungen Formen sich lösen zu sehen, die für meine Begriffe plastisch und sinnlich wahr sind."²

Wie man auch immer die dahinterstehende Theorie formulieren mag, ich habe zu zeigen versucht, das in der Raumgestaltung des Toten Tags etwas in sinnlichen Formen vorgebildet ist, was gedanklich ausgesagt werden soll. Die räumliche Gestaltung des Dramas, der Kontrast zwischen der dumpfen Enge und Körperlichkeit des szenischen Ortes und der lichten Weite des unsichtbaren Raumes macht sehr wohl allein durch ihre einmalige Ausformung eine entscheidende Aussage, ohne die alle Theorie grund- und wirkungslos wäre.

Schlussbemerkung: Zur Einheit des Ortes im Toten Tag

Wenn die Einheit des szenischen Ortes in einem Drama freige wählt wird, und nicht etwa aus dem blossen Zwang einer poetischen Tradition, dürfen wir erwarten, dass diese Art der Szenengestaltung künstlerisches Ausdrucksmittel des dramatischen Anliegens ist. Durch die Feststellung der Einheit des szenischen Ortes allein

¹Brief an K. Weimann vom 18.12.19. Zehn unveröff. Briefe an K. Weimann, (Hamburg: 1961), S. 15.

²Ebd. S. 14 ff.

ist noch nichts über die eigentliche Funktion des Raumes und seine symbolische Aussagekraft für ein bestimmtes Drama gesagt. Wie verschieden die Funktion einer einheitlichen gestalteten Szene in verschiedenen Dramen sein kann, zeigt etwa ein Vergleich zwischen Barlachs Toten Tag und dem klassischen Typus des Ein-orts-dramas, den Klaus Ziegler anhand von Goethes Iphigenie untersucht hat.¹

Zwar wird durch die Einheit des szenischen Raumes eine analytische Struktur in beiden Dramen bedingt, d.h. die Vorgänge aller anderen Räume, die ausserhalb der Szene liegen, können nur durch Bericht vergegenwärtigt werden. Trotzdem ist aber die Funktion des sichtbaren Bühnenraumes in den beiden Dramen grundverschieden. In der Iphigenie wird durch die Gestaltung der Szene als Tempelhain die Bühne zum Ort der Realisierung der göttlichen Idee. Die Szene wird durch ihre repräsentative Funktion allen anderen unsichtbaren Handlungsräumen gegenüber eindeutig bevorzugt und betont, sie verkörpert qualitativ den höchsten Rang in einer zentralisierten, hierarchischen Raumstruktur.

Im Toten Tag dagegen ist die Szene als niedrige Hütte des Menschen gestaltet; sie ist als Ort des Gefangenseins in einer unvollkommenen Existenz zu verstehen. Die Hauptpersonen drängt es zur Erfüllung ihres Lebens und ihres Schicksals von der Bühne hinaus, der Ort des Göttlichen liegt eindeutig ausserhalb der sichtbaren Szene, und die Grenzen zum Unsichtbaren sollten durchstossen

¹Die folgenden Ausführungen über die Iphigenie halten sich sehr eng an Ziegler, auch wenn nicht wörtlich zitiert wird.

werden. Während also in der Iphigenie die Raumstruktur zentralisiert, hierarchisch ist und der Bühnenraum als göttlich verabsolutiert wird, entsteht im Toten Tag eine dezentralisierte, dialektische Raumstruktur, die sichtbare Szene wird als menschlich relativiert. In der Iphigenie besitzt der Szenenraum nur als Medium des Göttlichen Realität, sinnliche Einzelheiten werden abstrahiert und unmittelbar auf die Idee bezogen. Im Toten Tag besitzt der Szenenraum trotz der göttlichen Bezogenheit unmittelbare Realität und die szenischen Einzelheiten werden gerade durch diese Polarität in ihrer sinnlichen Beschaffenheit zum Bewusstsein gebracht. Die Nichtigkeit von Kules Stein als Ding z.B. in Kontrast zu seiner ungeheuren Bedeutung als "Leiden" gibt der Dualität alles Menschlichen sichtbaren Ausdruck.

Durch die Raumstruktur der Iphigenie wird die Realität als Teil der göttlichen Ordnung dargestellt. Durch die völlig anders geartete Raumstruktur des Toten Tags wird eine weitaus pessimistischere Weltsicht angedeutet: das Göttliche, ob in uns oder als Macht über uns, bleibt in diesem ersten Drama Barlachs unsichtbar und unerreichbar. Der Mensch, obwohl seiner Situation bewusst, bleibt gefangen am sichtbaren Ort einer unvollkommenen Realität.

Eine kurze Betrachtung von Barlachs anderem Einortsdrama Der Findling zeigt wiederum eine dritte Möglichkeit der Raumstruktur. Die Szene ist hier als "Landstrasse"⁽²⁶⁹⁾ gestaltet, als Ort, der nach allen Seiten offen ist, als Durchgangsort der ganzen wandernden Menschheit. Die Funktion des Bühnenraumes ist

nicht wie im Toten Tag Gefängnis des Menschen, sondern Station und Raststelle auf einem offenen Wege. Er ist aber auch Ort der Entscheidung für Thomas und Elise, und Ort der Umkehr und Umwälzung der Zeit. Der einheitliche Bühnenraum scheint also die verschiedensten Bereiche der Menschheit zu umfassen und die Funktion sowohl des Durchgangs als auch der Konzentration in sich zu vereinen.¹

Diese Vergleiche zeigen, wie fraglich es ist, ein Drama nur nach dem Prinzip eines einheitlich gestalteten Szenenraumes zu beurteilen. So wenig wie die Einheit des Ortes einerseits ein blosses dramatisches Hilfsmittel ist, das beliebig angewandt werden kann, so wenig ist sie andererseits eine Technik, der eine bestimmte Weltanschauung zugrundeliegen muss. Es kommt nicht auf die Tatsache der Einheit an, sondern ganz auf die Perspektive, aus der die sichtbare Szene in einen grösseren Zusammenhang eingeordnet wird; entscheidend ist also die Funktion des Bühnenraumes in Beziehung zur gesamten Raumstruktur.

¹Zum Findling vgl. Braak, a.a.O., S. 19. Braak nennt es dort einen "...genialen Formgedanken, die unendlich vielen Stationen der wandernden und flüchtenden Menschheit auf eine, dazu den Wendepunkt des Geschehens in sich bergende Station zu reduzieren...."

DER BLAUE BOLL

Zum Problem der Realistik im Blauen Boll

Wenn wir jetzt von einer Betrachtung von Barlachs erstem Drama, dem Toten Tag, zu einem seiner spätesten, dem Blauen Boll, übergehen, wird es nicht überraschen, dass deutliche Unterschiede festzustellen sind, sowohl in der Aussage als auch in der künstlerischen Form, und somit auch in der Raumgestaltung. In der bisherigen Barlach Literatur besteht die Neigung, seine acht Dramen in zwei Gruppen einzuteilen: eine realistische und eine nicht-realistische oder mythisch-symbolische.¹ Mag die Zuordnung von einigen der anderen Dramen wechselnd sein,² beim Toten Tag und beim Blauen Boll scheinen keine Zweifel zu bestehen; ersteres wird immer zu den mythischen Dramen gerechnet, letzteres zu den realistischen.

Eine solche Unterscheidung mag auf den ersten Blick viel für sich haben; wie wir sehen werden, bestehen in der Tat erhebliche Unterschiede zwischen diesen beiden Dramen, gerade in der Gestaltung des szenischen Raumes. Sie dürfen aber nicht dazu verleiten, die wichtigen Gemeinsamkeiten zu verwischen. Denn Barlach selber hat nie eine solche Stilunterscheidung zwischen

¹Vgl. Otto Mann, Ernst Barlach. In: Expressionismus (Heidelberg: Hrsg. v. H. Friedmann u. O. Mann, 1956), S. 305; Hans Franck, Ernst Barlach. Leben und Werk (Stuttgart: 1961), S. 240.

²Unsicher ist die Beurteilung insbesondere bei den Dramen: Der Findling, Die gute Zeit und Der Graf von Ratzeburg.

seinen Dramen gemacht, sondern bis zuletzt alle aus der gleichen Grundeinstellung heraus gestaltet. Es ist in dieser Hinsicht bezeichnend, dass manche der Dramen sich nicht recht einordnen lassen; bezeichnend ist es auch, dass Barlach sich nicht etwa konsequent von einem Dramentypus zum anderen hingewendet hat, sondern dass die verschiedenen Stilmerkmale quer durch alle Dramen laufen.

Hans Franck überliefert das Wort Barlachs über seine Dramen, das im Gespräch gefallen ist: "Ich habe doch wirkliche Menschen gemacht, nichts als wirkliche Menschen!"¹ Aus dem Toten Tag wissen wir allerdings bereits, welche umfassende Bedeutung das Wort "wirklich" für Barlach hat. Und auch im Blauen Boll werden wir sehen, dass das Wirkliche sich keineswegs in vordergründiger szenischer Realistik erschöpft oder damit identisch ist, sondern den vollen Kreis des Sichtbaren sowie des Unsichtbaren, des Begreiflichen sowie des menschlich Unbegreiflichen umfasst.

Szenenraum und Perspektive; Beschreibung der Perspektive

Das Drama Der blaue Boll gliedert sich in sieben "Bilder", jedes Bild stellt einen neuen Schauplatz dar. Die Szenenanweisungen zur Beschreibung dieser sieben Orte sind zwar etwas ausführlicher als im Toten Tag, es werden jedoch nur die wichtigsten Einzelheiten angegeben. Durch den ständigen Schauplatzwechsel erhält die szenische Realität im Blauen Boll grösseres Gewicht als im Toten Tag; an der Reihenfolge der sichtbaren Orte kann man z.T. den Fortgang des Geschehens ablesen.

¹ A.a.O., S. 234.

Es wird jedoch schon im Dialog des ersten Bildes deutlich, dass die Gestaltung der sichtbaren Szene allein nicht ausschlaggebend ist für die Handlung des Dramas. Wichtig ist hier ähnlich wie im Toten Tag, das Verhältnis der unsichtbaren Räume zur sichtbaren Szene; entscheidend ist aber insbesondere die Perspektive, aus der der sichtbar-empirische Raum von den verschiedenen Charakteren gesehen wird. Perspektive hat zwar auch gegen Ende des Toten Tags eine Rolle gespielt (der Sohn sieht die Hütte abwechselnd als Gefängnis und als Zufluchtsort an), im Blauen Boll ist Perspektive aber von Anfang an der entscheidende Faktor, an dem man die Stationen auf den Wegen der individuellen Charaktere ablesen kann.

Bolls Perspektive. Der Schauplatz des ersten Bildes wird durch die Szenenanweisungen nur knapp in einem Satz angegeben: "Marktplatz mit Laden, hinter dem Grundstock des Kirchenturms mit grossem Bogenportal."⁽³⁸⁷⁾ Es ist der Marktplatz der Kleinstadt Sternberg, wie man später aus dem Gespräch entnehmen kann. Schon in seinen ersten Sätzen deutet Boll an, dass die feste und wohlgeordnete Perspektive des empirisch Fassbaren für ihn ins Wanken geraten ist: "Immer noch leichter Nebel - eigentlich garnicht unsympatisch ...immerhin, sieh diese verwischte Perspektive, mags woll leiden - es kann mehr dahinter stecken, als man denkt, kann anders kommen, als ausgemacht ist..."⁽³⁸⁷⁾ Die Vorstellung, dass in dem leichten Nebel etwas nahebei existieren könnte, was man nicht sehen oder vermuten kann, wird im gleichen Satz ausgeweitet zu der Vorstellung, dass das Geschehen, das

Leben, eine nicht vorbestimmbare und menschlich nicht fassbare Wendung nehmen könnte. Es ist zugleich deutlich, dass Boll sich durch eine solche "verwischte Perspektive" nicht beunruhigt fühlt, sondern im Gegenteil, sich bei der Vorstellung auf unerklärliche Weise Wohlfühlt.

Nicht nur sind für Boll die festen Perspektiven des Sichtbaren fließend geworden, sondern die ganze Ordnung des bürgerlichen Lebens und die Einheit seines eigenen Ich sind ihm fraglich geworden. Beim Bürgermeister beklagt er sich, als ginge es um eine Geschäftsangelegenheit, in Wirklichkeit aber geht er "aufs Ganze": "...es frisst mich hohl und schabt mich inwendig wund, dass das so und nicht anders ist.... Wie abscheulich unangebracht ist die Kreatur in diesem Dasein - wie ist sie ins Kälberleben hineingebracht...." (391) Nicht nur ist sein Gesprächspartner für ihn keine feste Einheit mehr (er redet den Bürgermeister je nach inhaltlicher Richtung seiner Klage auch als "Herr Pastor" und "Herr Sanitätsrat" (392) an), auch die Grenzen seiner eigenen Persönlichkeit sind durchbrochen. Er steht ausserhalb seiner selbst und redet von seinem Doppel-Ich in der dritten Person: "Boll hat Boll beim Kragen.... Boll bringt Boll um...." (392)

Wir sehen also, aus einer einfachen szenisch-räumlich gegebenen Situation (nebliger Vormittag am Marktplatz) wird die natürlich entstehende "verwischte Perspektive" ins Schicksalhafte und ins Allgemeinmenschliche ausgeweitet. Gegen Ende des ersten Bildes wird wiederum das Allgemeine zum Raum der szenischen Realität zurückgeleitet und ausdrücklich mit ihr in Verbindung

gebracht.

BOLL: Sieh mal, Martha, wie der Turm hochsteigt und steigt, und steigt wieder nicht. Aber er hat im Nebel eine so verschwommene Perspektive, dass man denkt, er macht mit seiner Spitze einen kleinen Spass, drückt sich oberwärts aus der Sicht - mir ist wohl wie ihm, denn ich glaube bestimmt, ihm ist wohl. (394)

Der Turm steht unten natürlich fest in dem realen Raum; durch die verschwommene, schwindlige Perspektive bekommt aber die aufsteigende Linie etwas Lebendiges - es ist als ob der Turm tatsächlich hochstiege, sich über sich hinaus bewegte, und oben in eine andere Region verschwände. Boll deutet wage an, es wäre ihm auch ein "Spas", die gleiche steigende Bewegung zu vollziehen. Zugleich ist die Andeutung natürlich szenische Überleitung zum zweiten Bild, das tatsächlich oben in halber Höhe desselben Turmes spielt.

Frau Bolls Perspektive. Von Anfang an widersetzt sich Frau Boll dieser "verschwommenen Perspektive" ihres Mannes. Sie ist fest entschlossen, in der unveränderlichen Perspektive der empirisch gegebenen Ordnung zu bleiben, einer Perspektive, die Nahe und Ferne in ein räumlich gesetzmässig trennt. So hat z.B. der Nebel auf Frau Boll nur die äusserliche physische Wirkung der Nässe und Kälte: "...als wir Krönkhagen abführen, wurde es mir doch beinah ein ganz klein wenig zu frisch." (387) Und Bolls "verschwommene Perspektive" versteht sie nur als physisches Phänomen des Schwindels beim Blutandrang. (394) So wie für sie auch die Grenzen ihres Selbst, ihres Lebens und ihres Gottes klar umrissen:

Ich weiss es nicht..., wozu es gut sein mag, dass

etwas anders kommt als man denkt, aber darum lege ichs noch lange nicht auf an und lass den Respekt vor mir selbst ausser acht - dazu versteh ich den lieben Gott viel zu gut, als wollt er wohl was anderes mit mir im Sinn haben, wie ich einsehn kann....(387)

Auch solche Figuren wie der Hirt Grüntal und sein Onkel Holtfreter scheinen eine solche feste Perspektive zu erstreben. Bei beiden ist zwar etwas aus der gewohnten Ordnung geraten, beide jagen aber rastlos herum, um die alte Perspektive des Lebens am und überm Schweinestall wiederherzustellen (Grüntal ist Schweinehirt, Holtfreters Schusterwerkstatt liegt über einem Schweinestall). (390) Holtfreter fordert vom Bürgermeister: "...es muss eine Treibjagd vorkommen, sonst ist keine Ordnung darin." (390) Die Rastlosigkeit, und Besessenheit ist in diesem ersten Bild allen Charakteren eigen, die sich in der festen Perspektive einer gewohnten Welt geborgen glauben.

Perspektive aus halber Höhe des Turms (Grete und Boll).

Im zweiten Bild erschliessen sich schon rein szenischräumlich ganz neue Möglichkeiten der Perspektive. Denn die Szene spielt in einem "engen Raum in halber Höhe des Turmes", (396) von wo aus man einen Überblick über den Marktplatz und die umliegenden Häuser des Städtchens Sternberg hat. Rechts führt eine Treppe noch höher hinauf, links geht es wieder herunter, und im Hintergrund ahnt man die dunkle Weiträumigkeit des Kirchendachs. Obwohl man hier über Lärm und Unruhe der Strasse erhoben ist, dringt auch hier das Geräusch der fortrückenden Zeit durch alle Räume und Mauern: es ist das langsame "Ticken des Uhrwerks" (396) des Turmes.

In dem ersten Gespräch zwischen Boll und Grete Grüntal, der Frau des Schweinehirten, spielt dann auch die Lage dieses szenischen Schauplatzes unmerklich in die innere Lage der Charaktere über. Denn es scheint sich ein Gegensatz zwischen Fleisch und Turm herauszubilden. "BOLL: ...abseits von meinem Fleisch bin ich noch sonst was, sowas wie aufgetürmt, turmhaftig, was ganz gehörig Anderes." (396) Die Fleischhaftigkeit scheint die Perspektive der "strammen Ordnung" des gewohnten Lebens zu sein, in der man mit Fürchten und Tatlosigkeit auf den Tod wartet. (397) Die Turmhaftigkeit scheint dagegen mit Fleischlosigkeit zu tun zu haben, und wird noch vage als ein unbestimmtes "Glück" und Losgelöstheit identifiziert, zwar unbekannt, aber auf jeden Fall "was ganz gehörig Anderes". Grete Grüntal hat sich ganz vom Fleisch abgesagt, so vollkommen, dass sie deswegen ihre Kinder umbringen möchte. Boll selber kann zwar sein Fleisch nicht leugnen, er bekennt aber ausdrücklich, dass er sich mehr zum Turm gehörig fühlt. "GRETE: ...gehören Sie hierher? BOLL: Ich bleibe, wo mirs gut geht, hier ist mir wohl, und hier bleibe ich...Fleisch zu Fleisch, Turm zu Turm - ich bleibe." (396)

Auf die Probe gestellt, scheint Boll aber dieser erhöhten Perspektive doch noch nicht gewachsen zu sein. Hier in diesem Bild ist die szenische Gestaltung so eng mit dem inneren Vorgang verknüpft, dass man die beiden kaum noch zu trennen vermag. Dann als Boll einen Blick aus dem Fenster wirft, um das Städtchen von oben zu betrachten, überfällt ihn ein so heftiger Schwindel, dass er von Grete gestützt werden muss. Diesen physischen Schwindel

identifiziert aber Boll selber sofort mit einem inneren Schwindelgefühl: "Kann mal das liebe Fleisch nicht lassen... Wie war denn das? Stuess ich mit der Nase beim Kreuzweg an die Ecke, stiess an und verlor einen Augenblick die Richtung, war konfus geworden?"⁽³⁹⁸⁾ Das ist zwar räumlich ausgedrückt, kann aber nur rein bildlich als innerer Vorgang verstanden werden, denn der "Kreuzweg" ist nirgends szenisch gestaltet. Im nächsten Satz tröstet sich Boll dann selbst: "Na, es ging noch gut, und so bin ich wieder auf der wohlbekanntem Strasse."⁽³⁹⁸⁾ Dieser Satz bringt wieder die Verbindung von Bild und Szene, denn er ist sowohl Ausdruck der inneren Richtung, als auch Andeutung des szenischen Übergangs zum nächsten Bild, das räumlich als "Strasse" gestaltet wird. Ob diese "Strasse" allerdings wirklich die alte "wohlbekannte" Strasse für Boll sein wird, wird in Zweifel gestellt. Denn jeder Kreuzweg fordert eine Entscheidung, und wenn man nicht umkehrt, sondern weitergeht, kann man zwar auf der gleichen Strasse sein, befindet sich aber doch in einem neuen Abschnitt. Dieser Gedanke findet auch ausdrücklich in der Erzählung des Uhrmacher Virgins zu Ende des zweiten Bildes seine Bestätigung.

Erste Übersicht (Virgin und Boll). Während Grete und Boll von der Strasse in den Turm hinaufgestiegen sind, kommt der Uhrmacher Virgin bei seinem ersten Auftritt bezeichnenderweise "auf der Treppe von oben herab",⁽³⁹⁸⁾ also von einem Ort, wo ihm eine noch grössere Übersicht ermöglicht wird. Da Boll vor ihm seine eigene Identität leugnet, erzählt Virgin in einem etwas überheblichen Ton des Allwissens, von einer Begegnung zwischen diesem

und dem Patron der "neuen apostolischen Gemeinde", (399) dem Grafen Ravenklau, den Boll schon mal zutiefst beleidigt hatte. Diese Begegnung ereignet sich beim Reitturnier, auf dem Platz vor der Tribüne. Als Boll seinen Weg daherging, "gemastet von Selbstachtung", wie bei einem "Triumphzug", "jeder Tritt eine Welterschütterung", (399) kam ihm der Graf zufällig entgegen, kehrte aber sofort um, als er Boll erkannte: "...was blieb Boll zu tun übrig - durfte er, um seinen Weg zu vollenden, dem Grafen folgen, und so ...folgsam und artig ...gleichsam in kuschender Haltung ...so den Grafen geleiten? Er tat es.... Er nahm es hin...." (400) Auch wenn sich die ganze Bedeutung dieser Begebenheit an dieser Stelle des Dramas noch nicht erschliesst, erfahren wir doch in abstrakter Form wichtige Hinweise. So ist es jedenfalls schon klar, dass Boll in dieser Erzählung gezwungen ist, einen bereits begonnen Weg zu vollenden, jedoch in gänzlich veränderter Haltung als er ihn begonnen hatte. Und zwar ist diese Haltung eine Überwindung seiner früheren Überheblichkeit, eine Selbstüberwindung, und eine Art unfreiwillige Folgsamkeit gegenüber dem Grafen Ravenklau. Virgin betont letzteres zweimal und betet uns auch den Katechismus des Grafen vor: "Unser Sein, hatte er gesagt, ist nicht als eine Quelle, aber unser Leben ein Strom des Werdens, und kein Ziel als immer neues Werden ...Gesetz, Zwang, Unentrinnbarkeit...." (400) Auch Boll wird später das Wort "Werden" wieder aufgreifen als leitende Idee seines Weges.

Diese Erzählung des Uhrmachers Virgin ist aber noch abstrakter Bericht. Sie handelt von einem vergangenen Ereignis auf

einem entlegenen Schauplatz, und erhält keine szenische Realität. Auch die innere Wirkung scheint für Boll abstrakt zu sein, da er seine Identität mit dem Boll der Erzählung leugnet. Die Perspektive, die hier gegeben wird ist sowohl für den Leser als auch für Boll, die eines Zuschauers. Der Leser hat das Gefühl, von einem überlegenen Standort aus etwas zu sehen, was sich vor ihm übersichtlich ausbreitet. Auch Boll lehnt eine echte Teilnahme ab: "BOLL: Sagen? Ich hatte gewünscht, es selbst von der Tribüne mit ansehen zu können."⁽⁴⁰⁰⁾ Die Erzählung ermöglicht also einen ersten Überblick, der für die Handlung und die Charaktere jedoch noch keine echte Wirklichkeit erhält. Der Weg, der hier aus überlegener Perspektive vorgetragen wird, der Weg der Selbstüberwindung, des "Werdens", muss von Boll in der szenischen Wirklichkeit noch durchgemacht und durchlitten werden.

Einen ersten Schritt auf diesem für ihn neuen Weg scheint Boll schon zu Ende des zweiten Bildes zu vollziehen. Denn er übernimmt den Schlüssel zu Turm und gleichzeitig auch die Verantwortung für Grete: "Schon gut, ich komme auf, ich übernehme alle Verantwortung."⁽⁴⁰¹⁾

Gleich darauf schaut er nochmal auf die Stadt hinab, und wird nicht wie vorher vom Schwindel befallen. "Sieht aus dem Fenster. Gott, also dies ist Sternberg, ein Gerümpel, eine Handvoll!"⁽⁴⁰¹⁾ Die Stadt und ihr Treiben erscheinen ihm plötzlich aus dieser erhöhten Perspektive als klein und unbedeutend. Auch der Uhrmacher Virgin sieht von hier wie ein missgestalteter

schwarzer Fleck aus: "...aha und hier: Monsieur Virgin, da sieh, Kind, da schiebt sich was Schwärzliches über'n Markt, von der engen Brust ist nichts zu sehen, aber den gebogenen Rücken erkennt man...."(401) Die Verantwortung für Grete reisst Boll aber schnell aus seiner Überschau heraus. Sie drängt um Gift, und er muss sich wieder unten im Treiben auf der Strasse zur Probe stellen.

Entwicklung der Perspektive.

Strasse. Schon bevor die Handlung des ersten Bildes einsetzt ist also Bolls feste Perspektive der Welt und des Lebens unerklärlich ins Schwanken geraten. Im zweiten Bild dann beginnt sich eine neue Möglichkeit der Perspektive langsam abzuzeichnen, die jedoch noch erprobt und befestigt werden muss. Das dritte Bild führt dann wieder auf die Strasse der Stadt Sternberg. Es ist aber schon durch Virgins Erzählung abstrakt angedeutet worden, dass diese wohlbekannte Strasse für Boll nicht mehr den alten Weg seines bisherigen Lebens bedeuten kann. Denn das "Werden" bedeutet Veränderung; es ist in Boll ein unfassbarer Wandel vollzogen, es ist ihm ein Anstoss gegeben worden, dem er, noch irrend und ohne Ziel, dennoch folgen muss.

Als Boll vom Turm heruntersteigt und zu seiner wartenden Frau und den anderen auf der Strasse stösst, scheint ihn die alte Ordnung wieder zu überfallen. Seine Frau mahnt ihn, zum verabredeten Essen mit Vetter Prunkhorst zu eilen, der Bürgermeister will noch schnell ein Bullengeschäft mit ihm besprechen. Boll aber erzählt von einer Vision, die ihn überwältigte, gerade

als er wieder unten auf der Strasse ankam: seine Vision vom Jüngsten Gericht.

Wenn da auf dem Turm mit einem Male die Tanten stehn und tuten mit aller Wut auf uns los..., ich meine Engel - schrecken doch mal am jüngsten Tage all die tauben Toten aus den Gräbern - was für eine Gewalt von Geheul und Geschrei dann auf dem Markt anginge, dachte ich. Gott im Himmel, da heisst es nicht: zum Essen, zum Essen - da heisst es: keine Verwesung vorgeschützt - ran mit jedermann! ...und vielleicht hast du nicht das blossе Hemd überzuziehen."(407)

Boll selber fühlt sich in diese Vision miteinbezogen, denn er fühlt sich hier unten auf der sonst so bekannten Strasse genauso ausgesetzt und blossgestellt wie ein Toter, über den vom Turm aus zu Gericht geblasen wird. Genauso unweigerlich wie die Toten sich vor diesem höheren Gericht nie und nirgends verstecken können, genau so kann Boll seinem eigenen Selbstgericht nicht entgehen: "...keinen Augenblick hat man Ruhe vor sich selbst.... Boll bleibt Boll - je mehr ich Boll ableugne, um so blosser steh ich da, nackt und bloss... kein Versteck weit und breit,... Boll, nichts als Boll!"(408) Die Geborgenheit seines alten Lebens ist zerstört, und die offene Strasse kann ihm kein Versteck mehr bieten. Genauso wie er sich hier in der Öffentlichkeit vor sich selber nicht verbergen kann, genauso kann er aber hier in der öffentlichen Anerkennung der Verantwortung für Grete nicht entgehen. Grüntal steckt ihm diese Verantwortung vor allen andern wie einen "Zaum" ins "Gebiss": "Alle die Herrschaften sind Zeugen, dass ich ihnen das Geschirr zwischen die Zähne gelegt hab...."(410) Und Boll wird fortan durch diese Verantwortung geführt werden, wohin weiss er selber noch nicht.

wieder wird die Szene durch eine Art Überblick abgeschlossen, der nach dem Abgang Bolls vom Bürgermeister vorge-
tragen wird. Von Boll wird wie von zwei verschiedenen Personen
gesprochen, als ob Boll sich schon völlig geändert hätte. Durch
einen Wandel der Perspektive, schlägt der Bürgermeister vor,
könnte der alte "verlorene" Boll in seiner "ehrenfesten und ein-
gewohnten Beschaffenheit" als der falsche, der "neue, neugefundene
Boll" aber plötzlich als "der wahre Boll" verstanden werden.^(411/12)
In Bolls persönlichem Erlebnis möchte der Bürgermeister eine über
persönliche Gesetzmässigkeit erkennen: "Es bereitet sich unmerk-
lich im Dunkel des persönlichen Erlebens manches Geschehen
vor."⁽⁴¹²⁾ Die Frage der wahren Perspektive bleibt hier aber
vorerst noch offen, denn Frau Boll widersetzt sich entschieden
einer neuen Perspektive. Lieber würde sie ihren Man als er-
starrten Toten im Grab, einem fest umrissenen Ort, wissen, als
sich mit seinem Wandel abfinden. Und sie eilt, selbst "steif
vor Hunger"⁽⁴¹²⁾, zum Essen.

Dunkle Strasse: Tiefpunkt des Weges. Grete und Boll begeg-
nen sich zum zweiten Mal auf der Strasse bei düsterer Nacht.
"Hier wird die Strasse krumm und der Schein vom Markt schabt
sich dünn."⁽⁴²²⁾ Im Hintergrund beherrscht der "Umriss des
Doms",⁽⁴¹³⁾ die Szene, links liegt die Herberge "Zur Teufels-
küche", rechts eine Versammlungsstelle der apostolischen Ge-
meinde.¹ Es ist die gleiche apostolische Gemeinde, deren Führer

¹Die Anordnung von rechts und links ist wohl nicht zu-
fällig, es gibt jedoch im Text keine ausdrücklichen Hinweise für
eine Ausdeutung. So führt z.B. schon im zweiten Bild rechts die
Treppe nach oben, links der Weg wieder auf die Strasse; in dieser

schon mal so "recht probate Winke gegeben" hat,⁽⁴⁰⁰⁾ In dieser Szene jedoch ist es Elias der "Teufel", der die Führung übernimmt. So geht in diesem Bild schon zu Anfang eine vitale Kraft von Elias' Herberge aus, von hier aus fällt der einzige Lichtstrahl in die tiefe Dunkelheit: "Links wird die Tür geöffnet, ein starker Lichtstrom fällt heraus und bildet einen hellen Raum quer über die Strasse."^(414/15) Die Sekte macht sich dagegen in diesem Bild völlig lächerlich und "verkümmelt sich" schliesslich "ins Dunkle",⁽⁴¹⁵⁾

Beide, Boll und Grete scheinen am Tiefpunkt ihres Weges angelangt zu sein. Die düstere Atmosphäre des Szenenraumes scheint genau der Ausweglosigkeit ihrer beider Seelenlage zu entsprechen, einer Lage, die keinen Überblick ermöglicht. Grete hat von Boll das versprochene Gift nicht bekommen, und weiss einfach nicht weiter. Von Elias wird sie als "armes Särglein" beschrieben, in dem sich "was Totes verkrochen" hat.⁽⁴²¹⁾ Er zieht sie mit in die Herberge zur Teufelsküche unter zweideutigen Versprechungen von Hilfe: "Hier, liebes Frauchen, hab ich schon manchem geholfen, hier ist man wohlverwahrt."⁽⁴²¹⁾

Boll scheint auch den weiteren Weg nicht zu überblicken. Von Grete und Elias wird er als unentschlossen, als halber Mensch verhöhnt: "Was ihr wollt, das könnt ihr nicht, was ihr müsst, das wollt ihr nicht..."⁽⁴²⁰⁾ "Boll muss, bald so, bald so."⁽⁴²¹⁾ Der Teufel dagegen ist wenigstens was "Ganzes", bei ihm sind

Szene liegt rechts die apostolische Gemeinde, deren Lehre vom "Werden" an sich die Handlung vom "Boll" bestimmt, links der Ort des Teufels.

Müssen und Wollen eins. Als Elias die Tür hinter sich schliesst, steht Boll "im Dunkeln"⁽⁴²¹⁾ auf der Strasse, allein und abgeschlossen, getrennt von Grete, der einzigen, die ihm helfen könnte. Er besinnt sich seiner Verantwortung für Grete, aber auch dadurch wird ihm der Weg noch nicht gewiesen. "Hab ich nicht den Zaum im Gebiss? Was hilfts - muss warten, bis er zuckt und zeigt, wohin die Reise geht,"⁽⁴²¹⁾ In dieser Ausweglosigkeit, in der er keinen Überblick über seine eigene Situation und den Weg seines "werdens" hat, verlässt Boll sich darauf, dass ein überpersönlicher Wink, ein Zeichen aus höherer Perspektive ihm weiterhelfen wird. Als dann der "Herr" von Elias' Herberge abgewiesen wird, entschliesst Boll sich, mit ihm in die "Goldene Kugel" zu gehen. Der Weg scheint wieder aus dem Dunkel ins Licht zu führen.

Im "Hotel zur goldenen Kugel": eine neue Perspektive. Der Schauplatz des nächsten Bildes scheint jedoch zu Anfang weder Weg noch Ausweg zu bieten. Im muffigen, geschlossenen Raum des "Gastzimmers" im "Hotel zur goldenen Kugel"⁽⁴²³⁾ herrscht gemeinstes Leben. Bolls Vetter Otto Prunkhorst sitzt fest und unbeweglich "hinter Flaschen im Sofa".⁽⁴²³⁾ Im Widerspruch zur Idee der Wandlung, die das "Werden" zu verlangen scheint, ist Prunkhorst "...gegen jede Änderung. Es kann nicht besser werden und darum bleibt das Werden besser nach..."⁽⁴²⁴⁾

In scheinbar lässiger Geselligkeit ordnet Boll die Plätze seiner Gäste an. Seine Worte jedoch lassen den Schimmer einer neuen Einsicht ahnen: "...also, Otto behält Platz im Fond, und

der Herrgott setzt sich bei an, es ergibt eine majestätische Symmetrie mit euch beiden."⁽⁴²⁶⁾ Der unveränderliche Prunkhorst und der Herr, der selbst den Titel "Herrgott" nicht ablehnt,⁽⁴²⁶⁾ scheinen Boll zusammengenommen ein symmetrisches Ganzes zu bilden; es ist eine ironische Vorwegnahme der Erkenntnis, dass extreme Gegensätze zusammen zum Ganzen der Schöpfung gehören.

Der Herr selber greift diesem Gedanken auf und führt ihn unmissverständlich aus. Alle Gegensätze sind im Grunde nur scheinbare Gegensätze, denn alle Menschen, ob sie sich dessen bewusst sind in dem Prozess des Wandels miteinbegriffen. "...Alle sind auf gleichen Wegen des Werdens und laufen dem Bessern zu, selbst auf Teufelsbeinen",⁽⁴¹⁷⁾ hatte der Herr schon in dem vorigen Bild gesagt, und hier wiederholt er: "Ich bin auch mit Teufeln und Hexen gut Freund, wir sind alle auf demselben Wege."⁽⁴²⁸⁾ So ist auch Prunkhorsts Unveränderlichkeit und Selbstsicherheit nur scheinbar, in Wirklichkeit ist er in der gleichen "Falle"⁽⁴³⁰⁾ wie alle anderen:

...wir alle fühlen uns in gleicher Gunst des Geschehens, stehen wir doch alle miteinander verquickt und versippt im leidigen Zustand einer allgemein-menschlichen und bitteren Familienähnlichkeit ...wir alle miteinander sind in diesem tieferen Sinne Hexengenossen und Teufelsbrüder - Sie eingeschlossen!⁽⁴³¹⁾

Aus dieser umfassenden Übersicht des Herrn wird uns der 'tiefere Sinn' dessen deutlich, was schon szenisch-räumlich angedeutet ist. Weil alle Gegensätze nur relativ sind, und alle, von diesem Blickpunkt aus gesehen, miteinander verwandt sind, können auch die einzelnen Schauplätze keine volle Eindeutigkeit erhalten. So haben wir z.B. in dem vorigen Bild gesehen, dass

zwar die allgemeine Atmosphäre der Szene der dunklen Ausweglosigkeit der Seelenlage entsprach, dass aber das Licht und die Hoffnung auf Heilung von der Herberge des 'Teufels' ausging. So ist dort auch der 'Herrgott' nicht etwa im Gegensatz zum 'Teufel' aufgetreten, sondern fühlte sich in Elias' Kneipe ausgesprochen wohl, und wollte unbedingt dort übernachten.

Genau so enthält auch die szenische Gestaltung des fünften Bildes eine Fülle des Gegensätzlichen. Zwar ist dort zu Anfang die Gemeinheit und Starrheit des gewohnten Lebens gestaltet, es fällt aber andererseits dort die Entscheidung für die Verantwortlichkeit. Und die goldene Kugel, die hier im Zeichen des niedrigen Lebens steht, wird im nächsten Bild die Kinder Gretes spielend aus dem Bereich des Todes wieder in ein besseres Leben führen. In der beschränkten Sicht des einzelnen Menschen kommen jeweils nur einzelne gegensätzliche Aspekte der verschiedenen Orte zum Ausdruck, keiner von ihnen kann die volle Wahrheit erfassen. Nur durch eine neue, umfassende Perspektive können alle sichtbar-empirischen Orte Zusammenhängender, gemeinsamer Schauplatz und Hintergrund eines überempirischen 'Geschehens' verstanden werden.¹

¹Viele andere Einzelheiten zeigen, dass nicht nur der Schauplatz, sondern auch die Charaktere gemischte Eigenschaften haben. So erhält z.B. der 'Teufel' den Prophetennamen Elias, während der 'Herrgott' mit einem "Satanshinterviiertel" herumläuft. So ist auch Elias souverän überlegen in seinem Spott gegenüber der Sekte, während der fromme Holtfretter sich im 4. und 5. Bild lächerlich macht in seiner frommen Haltung gegenüber dem Herrn. Bei einer Beurteilung der Charaktere spielt die Perspektive also auch eine entscheidende Rolle. Für einen nüchtern denkenden Zuschauer kann der Herr z.B. durchaus als einfacher Mensch verstanden werden, für Holtfretter ist er dagegen der Herrgott selbst. Barlach lasst b.w.

Am Ende des fünften Bildes wird die Wichtigkeit der Perspektive für die Beurteilung des Schauplatzes noch einmal besonders deutlich. Frau Boll, die sich immer noch einer Veränderung widersetzt, drängt darauf, aus diesem ihr unerträglichen Ort in die Sicherheit nach Hause zu fliehen. Aus Bolls neuer Sicht würde aber eine solche Flucht "geradewegs zur Hölle"⁽⁴³²⁾ führen. Und er stellt seine Frau vor die Alternative, ihn zu Grete und zu seiner Verantwortung zu schicken, oder ihn in den Selbstmord zu treiben, wobei der Turm innere Anregung und äusseres Mittel zum Selbstmord wäre ("...was sagt der Turm dazu? Er sagt: Boll muss!"⁽⁴³²⁾). In einer kleinen pantomimischen Szene, nicht durch grosse Worte, sondern durch ein leises Zulächeln des Herrn, wird Frau Boll dazu bewegt, die höhere Erkenntnis walten zu lassen.

In der "Herberge zur Teufelsküche": Gretes Höllenfahrt und Heilung. Im sechsten Bild des Blauen Boll scheint mir, deutlicher als in allen anderen Szenen des Dramas, die Frage der Perspektive die entscheidende Rolle zu spielen. Denn die Deutung der Szene, sowohl in ihrer räumlichen Gestaltung als auch in ihrem Sinnzusammenhang hängt eindeutig von dem Betrachtungsstandpunkt ab. Konsequenter durch die ganze Szene spielt Barlach gewissermassen zwei Möglichkeiten gegeneinander aus, ohne jedoch eine Eindeutigkeit zuzulassen. Jede Aussage, ob in Bühnenanweisungen oder im Dialog, die eine eindeutige Interpretation zu erlauben scheint,

(Forts.v.Anm.1, S. 46) ausdrücklich beide Deutungen offen. Wichtig scheint mir also nicht so sehr eine eindeutige Bestimmung des Herrn als Gott oder Mensch, sondern vielmehr die Wirkung, die von ihm ausgeht und auf die anderen Charaktere übergeht.

wird durch eine andere gegenteilige wieder aufgehoben, so dass die Zweideutigkeit bewusst aufrechterhalten wird. Erst rückblickend am Ende wird diese Zweideutigkeit zwar nicht aufgehoben, aber doch relativiert, indem nicht die Gegensätzlichkeiten sondern die Gesamtwirkung der Szene in den Mittelpunkt gerückt wird. Durch die Kraft eines umfassenden Überblicks werden die Wahrheiten der einzelnen beschränkten Perspektiven zusammengefasst in einer höheren Einsicht.

Die Szene in der Herberge zur Teufelsküche kann auf zweierlei Weise verstanden werden: einmal als völlig irrealer Vision einer betrunkenen Frau, zum andern aber als Vision einer Wirklichkeit, die stärker ist als jede empirische.¹ Es wird bewusst offen gelassen, ob wir uns tatsächlich in einer Hölle befinden, oder nur in der harmlosen Realität einer niederen Gastwirtschaft. Man kann für jede Auffassung wichtige Bühnenanweisungen und Dialogstellen anführen. So wird zu Anfang der Szene die sichtbar-empirische Realität der Herberge betont. Die Szenenanweisungen gaben lauter banale und konkrete Einzelheiten des Raumes an: "Bett", "Tisch", "Lehnstuhl", "Fenster" zum Hof" und "Kuchenslampe".⁽⁴³³⁾ Auch der erste Teil von Gretes Vision, die für sie eine solche überwältigende Wirklichkeit hat, wird durch den ungläubig-banalen Kommentar Wehdigs unterbrochen und gegen seine szenisch-empirische Wirklichkeit gesetzt. Für Grete sind die Wände des Raumes durchsichtig, dahinter sieht sie Licht, Menschen.

¹Vgl. E.M. Chick: "Der Blaue Boll and the problem of Vision in Barlach". In: GR 40 (1965), S. 33.

Eine ganze Szene spielt sich vor ihren Augen ab: sie sieht Tote, die mit goldenen Karten spielen, während ihre Füße in glühenden Kohlen stecken. Für Wehdig dagegen hat die Szene überhaupt keine Wirklichkeit, sie spielt sich nur in Gretes Kopf ab. Er will nur aus der fassbaren Wirklichkeit seinen Nutzen ziehen.

GRETE: Licht ist auch da - scheint durch. Deutet auf die linke Wand.

WEHDIG: Hinter der Wand ist das Loch, wo er mich hingelegt hat ...dahinter ist meine Kammer, hab ich die ja gesagt - nichts weiter, keine Leute, kein Elias-Flausen,

GRETE: Spielen sie nicht mit goldenen Karten?...

WEHDIG: Red was dir passt, bin gleich fertig gegessen, dann wirst ja sehen.(435/36)

Und als Grete ihre Kinder vor Elias retten will, kann sie nur hilflos gegen die harte Wand ihres Zimmers schlagen.

Auch als Elias der "Teufel" und seine Frau Doris auftreten, verliert die Szene nicht an konkreter Realität. Elias erscheint durchaus als Herbergsvater und schilt Grete wegen des Lärms mitten in der Nacht. Auch Doris, als sie, durch den Lärm geweckt, in der Tür erscheint, vergisst nicht das Geschäftliche zu betonen: "DORIS: Es geht bei ihr aus und ein, lass sie abholen, Elias - aber erst bezahlen.... ELIAS: Sie ist betrunken, muss ihr erst die Röcke zubinden. Geh zu Bett, ist gleich besorgt." (438) Beide behandeln Grete wie eine Betrunkene, und scheinen nur auf ihr Gerede einzugehen, um sie zu beruhigen. Trotz dieser betonten Realistik wird aber die Zweideutigkeit der Szene nicht aufgehoben. So wie Elias früher seine Existenz als Teufel nicht leugnen wollte, (420) so wird auch hier das Teuflische durch eine Regieanweisung ausdrücklich ins Bewusstsein gerufen: "Er macht sich Geschäfte, rückt Stühle, hebt Papier auf, dreht am Docht, jeder

Zoll ein Herbergsvater, nur von Zeit zu Zeit kommt eine Grimasse." (440)¹

Entscheidend für die Aufrechterhaltung der Zweideutigkeit in dieser Szene scheint mir auch zu sein, dass die drei Toten, die Grete sieht, tatsächlich auf der Bühne erscheinen. Zwar ist nirgends angedeutet, dass Elias oder Doris diese Figuren wahrnehmen oder auch nur hören, und das Gift, das Grete ihnen gibt ist schon mehrmals als Alkohol ausgewiesen worden - die Perspektive der sichtbaren Realität ist also nicht unbedingt durchbrochen - hier wird aber übersinnlichen Gestalten bewusst szenische Realität gegeben, was mir als entscheidend für das Gleichgewicht der verschiedenen Perspektiven erscheint.

Hier wird also, viel konsequenter als etwa im Toten Tag, die Realität der sichtbaren Szene betont, das Überwirkliche erfährt jedoch auch sichtbare Gestaltung, so dass der Szenenraum beides zugleich in sich aufnimmt. Die Frage nach der relativen Wirklichkeit dieser beiden Elemente wird letzten Endes aufgehoben und umgewandelt durch die Perspektive der umfassenden Auswirkung der ganzen Szene. Ob in der Hölle oder in einer schmutzigen Gastwirtschaft, ob durch die Kraft der "Urmutter" oder das Mitgefühl einer verständnisvollen Frau, Grete ist der Last ihrer Sorge entledigt, sie ist von ihrem Wahn geheilt und kann den Weg ins Leben zurückfinden - in ein Leben, das die Seele und das Fleisch zusammen in sich umfasst.

Im Innern der Kirche: Bölls Läuterung. In Gretes Vision im

¹Von mir unterstrichen.

sechsten Bild ist Boll ihr verwandelt erschienen, jung schlank und "rot". Der alte, blaue Boll ist jedoch in Wirklichkeit noch nicht ausgetilgt, und als sie am Morgen in der Kirche erwacht, steht er scheinbar unverwandelt vor ihr. Der Blaue Boll muss "sich selbst richten".⁽⁴⁴⁴⁾ Wir haben allerdings schon gesehen, dass sich bei Boll im fünften Bild Andeutungen für eine neue, umfassende Perspektive abzuzeichnen begannen. Während ihm aus der Perspektive des Turms im zweiten Bild alles Leben unter ihm kleinlich und verächtlich erschienen, und während er im dritten Bild vor seinem eigenen Selbst zu fliehen versuchte, wird er in dieser Szene sich zu seinem Leben und zu seinem Selbst bekennen, um beide mit seinem höheren Streben zum Überpersönlichen zu vereinen.

Bolls Verantwortung für Grete war ein "erstes Probestück"⁽⁴⁴⁸⁾ seines Werdens. Mitten in der Nacht hat er sie aus des Teufels Herberge geholt, hat sie aber nicht wieder in die "Goldene Kugel" gebracht, sondern, wie auf einen höheren Wink, ohne selbst recht zu wissen warum, hierher in die Kirche: "...einmal im Turm, kamen wir von selbst ins Gehäuse - ist mir sauer geworden, hatte dich lieber woanders hingebracht, aber es musste wohl so sein."⁽⁴⁴⁵⁾ Durch den Turm hindurch sind sie also an diesen ruhigen Ort gelangt, wo Grete ihren Heilschlaf vollenden konnte. So wie Boll damals die Flucht vor der Verantwortung wie ein Weg in die Hölle erschienen war, so - nach dieser ersten bestandenen Probe - kommt er sich hier in der Kirche vor wie im Himmel: "Was für ein Haus, Grete, was für steinerne Raketen steigen auf, und wie springts

da oben lustig im Bogenhimmel herum..."⁽⁴⁴⁴⁾ "Kanns im Himmel stiller sein - denk mal, wie still!"⁽⁴⁴⁵⁾

Boll weiss aber selber zu gut, dass auch dieser Ort nicht das Ziel seines Weges sein kann. Zwar kann er Grete als "heile, gesunde Frau"⁽⁴⁴⁸⁾ nach Hause schicken, sein eigenes Werden hat aber kaum begonnen. Die Kraft des Überblicks über den eigenen Weg ist ihm aber teilweise schon gegeben. Während Boll beim ersten Überblick des Virgin sich noch ganz als Zuschauer fühlte, und während er später auf dem Tiefpunkt seines Weges von dem Herrn weiter gewiesen wurde, so kann hier in der letzten Szene Boll schon selber ein räumliches Bild seines zukünftigen Daseins entwerfen. Dieses Bild wird aber, wie wir sehen werden, im Drama nicht mehr szenisch verwirklicht werden, es bleibt eine abstrakte Vorschau.

Noch ist das Bild nicht ohne Widersprüche, denn Boll ist noch nicht völlig mit sich selbst einig, und er weiss, dass der Weg ihm schwer werden wird. So bezeichnet Boll seinen bisherigen Zustand zwar als "ungeheures Elendstal"⁽⁴⁴⁷⁾ und weiss, aus seiner neuen, höheren Perspektive gesehen, dass bei einem Zurückbleiben die "Wohngelegenheit in dem so veränderten Elendstal ...bestenfalls doch nur noch ein Schweinestall"⁽⁴⁵¹⁾ sein kann. Andererseits aber erscheint ihm dieses Elendstal noch als geliebt, vertraut und lustig,⁽⁴⁴⁸⁾ - und er hat "...ganz schlechte Lust ...zum allfortigen steinigen Wandelgang".⁽⁴⁴⁸⁾ Der Aufstieg muss aber sich der Herrlichkeit des Werdens zubereiten..."⁽⁴⁴⁸⁾ Einmal in den dauernden Wandelungsprozess miteinbezogen, kann Boll nicht

mehr zurück, sondern muss, wie von einer höheren Gewalt angezogen, sich selbst den Weg bereiten.

In einer Art visionären Sprache entwirft Boll die räumlichen Bilder seiner eigenen Zukunft: Boll wird "...aus seinem ungeheuren Elendstal eingehen in den blanken Saal der guten Geheuerlichkeit und - hoch soll er leben in aufgetürmten Gehäusen!"⁽⁴⁴⁷⁾ Er wird wohlbehalten eingehen in den "Festsaal der ...Dereinstigkeit". Trotz der Abstraktheit ist aber die Art dieser Vorstellung doch aufschlussreich. Boll sieht den Ort seines zukünftigen Daseins räumlich als Saal, als aufgetürmtes Gebäude, zwar weiträumig, hoch und licht, aber immerhin wohl als Ort mit festumrissenen Grenzen. Es ist ein Daseinsort, in dem die Menschlichkeit nicht völlig preisgegeben wird. Und genauso wie in diesem zukünftigen Dasein die Grenzen des menschlich Vorstellbaren nicht überschritten werden, so bleiben auch die Grenzen des Selbst erhalten, der Mensch geht nicht völlig im Überpersönlichen auf. Boll vergleicht sich mit dem hölzernen Apostel der Kirche, der durch einen Strahl der Morgensonne beleuchtet wird. Der Schatten Bolls und der "Heilige aus Holz"⁽⁴⁴⁶⁾ stehen sich gegenüber, Boll selber steht aber nicht nur als Schatten sondern auch noch als Fleisch da: "BOLL: ...Er war ja auch einmal im Fleisch, und ich bins noch...."⁽⁴⁴⁶⁾ Und während das Licht sich in den Augen selber: "BOLL: ..kann er was anderes mit seinen Augen anfangen als lässt sie sehen - ich aber sehe selbst...."⁽⁴⁴⁸⁾¹

Dieser Schauplatz des letzten Bildes erscheint also weder

¹Von mir unterstrichen.

als Ziel noch Höhepunkt des Weges, sondern als Übergangsort, als Ruhestation auf dem Weg des weiteren Aufstiegs. Der Ort selber, die Kirche, unterliegt noch den Schwankungen der verschiedenen menschlichen Perspektiven; während sich Boll und Grete hier "wie im Himmel"⁽⁴⁴⁷⁾ vorkommen, fühlt sich Frau Boll, ganz in ihrer Situation gefangen, in einer Hölle: "Ich vergehe, wenn du mich nicht aus dieser Hölle entlässt."⁽⁴⁵²⁾ Aber auch Bolls Gefühl, er sei nach seiner ersten bestandenen Probe wie im Himmel, verleitet ihn keineswegs zum Glauben, er sei schon am Ziel angelangt. "Bolls Stand hat ein oberes und ein unteres Ende", sagt er zu seiner Frau. "Wir sind am unteren Ende."^(452/53)

Deshalb steht das Ende des Dramas schliesslich im Zeichen des Turmes, denn dieser Turm hat durch das ganze Drama hindurch Bewegung, Aufstieg und das Streben über sich selbst hinaus verkörpert, und diese Bewegung soll sich auch nach Ende der szenischen Handlung fortsetzen. Die Idee des Turmes, des Turmhaften, ist für Boll sowohl Teil seiner Zukünftigen Daseinsvorstellung, erreichbare Höhe ("aufgetürmte ...Gehäuse"⁽⁴⁴⁷⁾), als auch dynamisches Zeichen des Weges dorthin ("turmhöhe Veränderung"⁽⁴⁴⁸⁾, "Aufstieg"⁽⁴⁴⁷⁾). So wie dieser Turm zu Anfang des Dramas szenische Realität und innere Wirklichkeit zusammen besass, so besteht auch hier zu Ende des Dramas eine eigentümliche Spannung zwischen innerer und äusserer Wirkung. Innerlich ist Boll zum Aufstieg, zur "turmhohen Veränderung" entschlossen, ja gezwungen; äusserlich sieht er keine andere Möglichkeit, diesen Willen zu verwirklichen als durch den Sprung vom Turm herab, als durch Selbstmord.

Als Boll vor diesem letzten Entschluss unsicher und schwankend auf der Bühne steht, erweist sich der Herr zum letzten Mal als höherer Ratgeber, dessen Perspektive über alles Menschliche hinausgeht, und alle andere Perspektiven umfasst. Denn aus höchster Sicht gesehen, ergeben sich selbst zwischen den Wegen des "Werdens" Unterschiede und Nuancen. Als einfachsten und konkretesten beschreibt der Herr den Schlaganfall Prunkhorsts; aber auch den Sprung vom Turm herab, diesen anderen Weg der Verwandlung durch den Tod bezeichnet er als "primitives Werden".⁽⁴⁵⁴⁾ Das höchste und schwierigste Werden jedoch ist ein endloses Verwandeln im Leben selber, nicht ein Weiterleben, sondern ein Leben "von frischem",⁽⁴⁵⁵⁾ das alles alte und gewohnte weit hinter sich lässt. Dieser Weg muss der Weg Bolls werden, denn der Herr hat "...Vertrauen auf den andern Boll, den Boll, der über dem alten steht und über ihn hinaus zum Anfang strebt..."^(454/55) Durch dieses Vertrauen gestärkt, bringt Boll im letzten Satz des Dramas sein eigenes Wollen mit dem überpersönlichen Müssen in Einklang. Dieser letzte aus höchster Sicht gegebene Hinweis des Dramas wird nur noch ganz vage angedeutet. Der Sturz vom Turm, der durch szenische Bewegung hätte angezeigt werden können, ist überwunden, und der weitere Weg führt über den szenisch gestalteten Raum des Dramas hinaus in einen abstrakten Raum der Zukunft.

Zusammenfassung

Mensch und Turm. Sowohl in der Szenengestaltung als auch im Sinnzusammenhang des Blauen Boll spielt der Turm eine wichtige Rolle. Als sichtbarer Hintergrund (Bild 1 und 4) und als konkret

gestalteter Schauplatz (Bild 2) gewinnt der Turm für das Drama empirische Realität. Darüberhinaus wirkt er sich als entscheidende Anregung des inneren Geschehens auf die Charaktere aus. Die konkreten Konturen des Turmes sind gewissermassen durch die Szenenanweisungen festgelegt. Als Boll dann zum ersten Mal diesen Turm in verschwommener, verwischter Perspektive wahrnimmt, eröffnen sich ungeahnte Möglichkeiten der nicht-empirischen Wirklichkeit. Aus verschiedener Perspektive werden verschiedene Nuancen einer inneren Verbindung zwischen Mensch und Turm sichtbar.

Zuerst wird Boll fasziniert durch die scheinbar aufwärtsstrebende Bewegung des Turmes und ahnt die Verbindung zu einem ähnlichen Drang in sich - dem unbestimmten Wunsch, über sich selbst, über sein schweres Fleisch hinauszugelangen und sich zu verwandeln. Zugleich wird ihm der Turm aber Symbol für die Verbindung des Sichtbaren mit dem Unsichtbaren, des Bekannten mit dem Unbekannten. Auf seine eigene Situation übertragen, versinnbildlicht der Turm für Boll die Verbindung des Menschen mit einem übermenschlichen Geschehen und die Zusammengehörigkeit eines persönlichen und die Zusammengehörigkeit eines persönlichen und eines überpersönlichen Bereichs. Diese gleiche Vorstellung des Turmes als Verbindungselement zwischen zwei Sphären hat Barlach auch einmal in einer Prosaschrift ausgedrückt, mit dem Unterschied, dass er hier die Bewegung als ein Heruntersteigen von oben auf die Erde versinnbildlicht: "Nicht umsonst gibt es Türme, die ... bei aller Schwere und Wucht wie herabgeschwebte Erscheinungen wirken, die leise knirschend mit steinernen Zehen den Erdboden berühren und

heiligen."¹

Schliesslich kann man im Blauen Boll den Turm noch als absolute Höhe in ihrem Gegensatz zur Niedrigkeit des menschlichen Lebens auffassen. Schon in halber Höhe des Turmes fühlte sich Boll über die Unruhe und Hetze des Alltäglichen erhoben. Und wir haben gesehen, dass in seinen räumlichen Bildern eines künftigen Daseins die Höhe, das Aufgetürmte entscheidend war. In anderen Schriften Barlachs kommt insbesondere dieser Aspekt des Turmes als eines Ortes der Ruhe und der Ewigkeit zum Ausdruck. In seinem Güstrower Tagebuch schreibt er einmal beim Anblick des Domes: "es ...ragte Schiff und Turm des Doms über abschliessenden Häuserdächern hinauf wie gebaute Musik, eine hohnvolle Majestät höheren Lebens über dem Gewimmel, die lebende Ruhe über der Ruhelosigkeit."² Und in der soeben zitierten Däublerschrift heisst es weiter: "Nicht umsonst sind hohe Türme unsere Ideale, nicht umsonst gestalten wir ragende Schönheiten, kantige Aufbäumungen zu Ewigkeitsgestalten."³

Die Wirkung des Turmes auf Boll ging also von dem Sichtbaren der konkreten Realität aus, und führte ihn zur Vorstellung einer zukünftigen Höhe der Existenz, in der die Grenzen des Menschlichen jedoch bewahrt blieben. Diese Vorstellung war wie die Vorahnung eines menschlich denkbaren und menschlich erreichbaren Höhepunkts, eine Art überpersönlicher Zustand ohne Zerstörung der Person.

¹ Gesprächsphantasie über Daubler mit Fräulein Tina in der Nacht vom 4. zum 5. Mai 1914, Prosa II, S. 377.

² Notiz vom 23. August 1914, Prosa II, S. 25.

³ Prosa II, S. 377.

Einen solchen Zustand hat Barlach auch in zahlreichen Briefen zu beschreiben versucht, so etwa in einem Brief an Dr. A. Kracke: "...mich ergreift in besten Stunden die Vorstellung der Entpersönlichung, des Aufgehens im Höheren, ich nenne es: das Glück der Selbstüberwindung, in dem das volle Bewusstsein des Ichs enthalten und erhalten bleibt,"¹ Oder wie er in einem Brief an den Bruder Hans Barlach schreibt: "Der ewige Zwiespalt zwischen Ich und der Welt muss irgendwie versöhnt, aufgehoben werden. Man muss sein Ich der Welt opfern, ohne sich zu verlieren, ein grosses Kunststück."² Dieser Zustand der Unpersönlichkeit bringt eine "Unbegrenztheit" mit sich, aber "...Aufgehen im reicheren Wesen braucht keine Unwesentlichkeit zu bedingen...."³ Es ist ein "...Zustand des Nicht mehr Seins, des Versetztwerdens oder Durchsetztwerdens mit dem Glück der grossen Gelassenheit, die nicht abschliesst, sondern weitet ...Nicht-ich ist, soverstanden, Mehr als ich."⁴

Barlach hat aber andererseits die Grenzen und Begrenzungen des Menschlichen immer stark als Hindernis empfunden. So schreibt er z.B. in einem Brief an Pastor Zimmermann:

¹Brief vom 4.2.30, Briefe II, S. 156.

²Brief vom Juni 1921, Ernst Barlach: Aus seinen Briefen (München: Hrsg.v.Fr. Dross, 1947), S. 39, (Hiernach zitiert als Briefe I).

³Brief an Karl Barlach vom 17.Dez.1922, Briefe I, S. 42.

⁴Ebd., S. 43.

Um vom bl. Boll zu sprechen - er hat 'Schwere und Streben' in sich, er gelangt nicht über sich hinaus trotz seines woher, warum, wozu? ...Manchmal scheint mir innerste Erfahrung auf das Aufgehen des Persönlichen im 'Überpersönlichen' ...als Erlösung ...aller menschlichen Kreatur zu weisen.... Aber dem Menschen ist das Persönlichsein eingeboren...."¹

Und in dem schon zitierten Brief an Kracke fasst er alle Zweifel zusammen:

Ich gebe jedem das Recht, das ihm als Höchstes denkbare für die Wahrheit zu halten. Er wird einen Teil der Wirklichkeit damit, einen, der im Verhältnis seiner individuellen Begrenztheit zum Absoluten steht, in seinen Händen haben. Weiter wird wohl kein Mensch, der als Mensch kam und Mensch bleibt, kommen."²

Bolls Vorstellung von einem höchst erreichbaren Zustand bleibt bis zuletzt mit seiner Vorstellung vom Turm verbunden. Es ist ein Bild, das noch räumlich Grenzen hat, eben weil das menschliche Bewusstsein selber durch diese Grenzen gebunden bleibt.

Mensch und Raum. Dagegen ist bei Barlach der Begriff des Raumes als Unendlichkeit etwas menschlich nicht Fassbares. Um vollkommen über sich selbst hinauszugelangen und in die Unendlichkeit einzugehen, werden unweigerlich die menschlichen Grenzen aufgehoben und "...der Mensch vernichtet als Ding für sich",³ Der Mensch kann Raum, Unendlichkeit nur unvollkommen, als "Platz" oder als "Fläche" begreifen. So notiert Barlach einmal im Güstrower Tagebuch:

¹ Brief vom 18.10.1932, Briefe II, S. 177.

² Brief vom 4.2.30, Briefe II, S. 156.

³ Ebd., S. 157!

Platz? - mein Gott, was für ein Proletarierbegriff, was für Beweis von Menschenjammer, daran zu denken. Was da kommt und geht, sich gestaltet und vergeht, ist selbst Raum und Grösse - aber seinem Spielen und Sein ist keine Grenze gegeben, und es fragt nach keiner Ellbogen freiheit und Daseinszaun. Sein Ort ist wie ein Ding in der Phantasie, es ist da und lässt sich nicht nicht vermessen.¹

Und in seinem Brief an A. Kracke fasst Barlach den ganzen komischen Gegensatz zwischen Mensch und Raum, zwischen dem Begrenzten und dem Unendlichen zusammen:

Unpersönlichkeit, d.h. Unbegrenztheit muss das Wesen dessen sein, den ich nur noch ungern 'Gott' nenne. Er ist der menschlichen Erfassung entrückt, aber fühlbar, etwa so, wie das Auge wohl den Sternenhimmel wahrnimmt aber keinen Raum - man sieht nur Fläche, - die volle Gewalt der Raumwahrnehmung würde vernichten, zunächst den wahrnehmenden Sinn, sofern er für die Aufgabe des Erdbürgertums weiter verwendbar bleiben soll, er müsste gänzlich anders beschaffen sein.²

Wenn wir nun im Licht dieser grundlegenden Äusserungen auf die zwei analysierten Dramen zurückblicken, wird sich vielleicht eine neue Gesetzmässigkeit der Gestaltung erschliessen. Der Sohn im Toten Tag, als Mensch mit dem Bewusstsein seiner höheren Herkunft, hatte verlangt zu sehen, was die Sonne sieht, ohne blind zu werden. Schon Kule hatte von der Gewalt dessen was er sah, sein Augenlicht verloren, seine Augen waren "für die Aufgabe des Erdbürgertums" nicht weiter "verwendbar", er konnte die Sonne und den Raum nur noch mit dem inneren Auge, mit dem Herzen fühlen und ahnen. Der Sohn aber wollte noch mehr, und somit begehrte er etwas menschlich Unmögliches: als Mensch die Unendlichkeit zu sehen und

¹Eintragung vom 30. August 1915, Prosa II, S. 287.

²Brief vom 4.2.30, Briefe II, S. 156-57.

erkennen. Der Sohn ist also nicht allein in seiner Schwäche, sondern auch an seiner Menschlichkeit zugrundegegangen, denn er hatte etwas begehrt, was nur ein Gott ertragen konnte. Und der Raum ausserhalb der Hütte, sofern er als unendlicher Raum vorgestellt wurde, musste nicht nur wegen des Versagens des Sohnes unsichtbar bleiben, sondern er war, in der Form in der er in diesem mythischen Drama visionär entworfen wurde, letzten Endes überhaupt nicht menschlich begreifbar und darstellbar.

Ähnlich wie im Toten Tag bleibt im Blauen Boll der Raum des weiteren Weges ungestaltet. Am Ende des Dramas steht Boll eigentlich erst am Anfang seines Weges. Dennoch gibt es feine Unterschiede in den Vorstellungen. Bolls Bild von einem zukünftigen Dasein hat sich an seiner Vorstellung des Turms orientiert. Es war eine Vorstellung mit räumlichen Grenzen. Auch wenn sie in diesem Drama noch abstrakt und zukünftig blieb, lag sie noch im Rahmen des menschlich Darstellbaren. Ein Dasein in einer Unendlichkeit ohne Grenzen konnte er sich genauso wenig vorstellen wie der fromme Holtfreter, der sich gegen die Unermesslichkeit eines ewigen Wandels ängstlich gewehrt hatte: "Aber das mit dem Werden muss doch mal seine Grenzen haben..., wenn das immer so weiter geht und wir so fort in die unermessliche Grossartigkeit hinwachsen, dann erkennen wir uns ja schliesslich selbst nicht wieder."^(417/18)

Die Gedanken des Herrn dagegen sind, mit denen Bolls verglichen, viel umfassender, aber notwendigerweise auch viel abstrakter. Seine Vorstellung geht über den Turm hinaus und orientiert sich an einem unermesslichen Raum, der alle Grenzen

hinter sich lässt, und in dem der Mensch sich selber nicht mehr erkennt. Dieses Unendliche musste aber unsichtbar und ungestaltet bleiben, weil es eine Sphäre ist, die nach tiefster Überzeugung Barlachs sich mit menschlichen Mitteln weder wahrnehmen noch darstellen lässt.

Schlussbemerkung: Zur Vielheit des Ortes im Blauen Boll

In der Einleitung zu dieser Arbeit habe ich versucht, die besondere Wichtigkeit der Raumgestaltung für das Drama in dem Spannungsverhältnis zwischen Bühnenraum und Handlungsraum zu begründen. In einem Einortsdrama ist diese Spannung besonders deutlich zu erkennen, da der Bühnenraum statisch bleibt, und alle anderen Handlungsräume durch Sprache und Dialog vergegenwärtigt werden müssen. Aber auch in einem Vielortsdrama bleibt diese spezifisch dramatische Raumspannung erhalten, das Verhältnis erweitert und bereichert.

Im Blauen Boll wie im Toten Tag gibt es eine eigentümliche Spannung zwischen Szenenraum und innerem Handlungsraum. So haben wir z.B. gesehen wie Boll beim Anblick des realen Turmes in innere Bewegung geriet. In einem Vielortsdrama gibt es aber darüberhinaus die Möglichkeit der szenischen Umwandlung von unsichtbaren, durch Dialog entworfenen Räumen in die Realität des Bühnenraumes. Statt Statik herrscht also Bewegung im sichtbaren Raum. Durch die Bühnengestaltung vieler verschiedener Orte erhält die szenische Realität naturgemäss etwas Übergewicht gegenüber dem unsichtbaren Raum. So wird auch die realistische Darstellung im Blauen

Boll begünstigt durch das Gewicht des Sichtbaren. Dass aber Vielheit des Ortes keineswegs in jedem Drama eine Realistik bedingt, dürfte sofort klar sein, denn Freiheit der räumlichen Gestaltung erlaubt z.B. auch unnatürliche Sprünge zwischen weit entfernten Orten.

Entscheidend für die spezifische Aussage der Raumstruktur in einem Vielortsdrama scheint mir also sowohl das Verhältnis von unsichtbar entworfenen Räumen zum Bühnenraum, als auch die Beziehung der gestalteten Orte zueinander. Es ist wichtig, auf welche Weise der Schauplatzwechsel dialogisch vorbereitet wird; in welcher räumlichen Entfernung die Orte zueinander liegen; wie sie miteinander verbunden werden - ob durch Personen, durch Handlung, oder etwa nur durch übergeordnete Idee -; ob die einzelnen Szenen in sich abgeschlossen sind oder eng miteinander verbunden.

Die sieben Bilder des Blauen Boll spielen auf sieben verschiedenen Schauplätzen. Die Orte liegen jedoch alle in der gleichen Kleinstadt, und zwar relativ eng beieinander. Sowohl durch Personen als auch durch Handlungen werden die Schauplätze miteinander verbunden. Boll tritt in sämtlichen Bildern auf, Grete fehlt nur in zweien. Durch direkte Kontinuität der Handlung oder wenigstens durch Vorausdeutung im Dialog werden Schauplatzwechsel vorbereitet. So weist Boll am Ende des ersten Bildes Grete den Weg in den Turm und folgt ihr dann nach zum Schauplatz des zweiten Bildes. Im zweiten Bild wird sowohl abstrakt auf die "Strasse" des dritten Bildes vorausgedeutet,

als auch der Ort für das Treffen des vierten Bildes verabredet. Lediglich das fünfte und sechste Bild folgen nicht direkt aufeinander sondern spielen gleichzeitig, so dass die Szene in der "Goldenen Kugel" retardierend wirkt. Räumlich gesehen folgt das sechste Bild (in der "Teufelsküche") direkt auf das vierte (dunkle Strasse). Die Szene in der "Goldenen Kugel" ist aber auch vorbereitet durch das ständige Drängen Frau Bolls zum dort verabredeten Essen. Das siebente Bild folgt wieder bald auf das sechste, wobei genau angegeben ist, auf welchem Wege Boll und Grete in die Kirche gelangt sind. Durch Sprache, Handlung und Personen sind die Bilder also eng miteinander verknüpft.

Durch die Unterordnung der gesamten Handlung unter die Macht eines menschlich nicht fassbaren, überpersönlichen "Geschehens" wird dieser strengen Folge andererseits eine gewisse Beliebigkeit gegeben. Denn die Personen bestimmen nicht selber den Lauf der Handlung, ihr Wille bestimmt nicht die Stationen ihres "Werdens", sondern sie werden geleitet durch eine "warme Gewalt".⁽⁴⁵²⁾ Boll sagt ausdrücklich im letzten Bild, dass er nicht durch Absicht sondern eher durch eine Art Intuition in die Kirche gekommen ist.

Der blaue Boll scheint also eine Mittelposition einzunehmen zwischen reinem Stationsdrama, wo jede Szene eine Einheit für sich bildet, und einem klassischen Typus des Vielortsdrama, wo jede Szene einen unauswechselbaren Platz im Gesamt Ablauf des Geschehens erhält. Wir sehen also, dass allein die Feststellung der Vielheit des Ortes in einem Drama genauso wenig über das

Grundanliegen des spezifischen Stückes aussagt wie die Feststellung der Einheit des Ortes. Es kommt vielmehr alles darauf an, wie die einzelnen Szenenräume eingeordnet sind in der gesamten Raumstruktur des Dramas.

ÜBERSICHT ÜBER DIE ÜBRIGEN DRAMEN: ENTWICKLUNG DER RAUMGESTALTUNG BEI BARLACH

Wie schon zu Anfang der Analyse des Blauen Boll vermerkt wurde, ist eine konsequente Entwicklung von einem nicht-realistischen etwa zu einem realistischen Stil bei Barlach nicht nachzuweisen. Es ist aber schon oft gesehen worden, dass Barlach weltanschaulich eine deutliche Entwicklung durchgemacht hat, von der pessimistischen Sicht seines ersten Dramas bis zum Gedanken der Erlösung durch den Opfertod in seinen letzten beiden. Ich will im Folgenden nur andeutungsweise zu zeigen versuchen, dass diese weltanschauliche Änderung auch eine merkliche Entwicklung in der Raumstruktur der Dramen bedingt hat, oder anders gesehen, dass durch veränderte Raumstruktur einer neuen Weltsicht Gestalt verliehen wurde.

Die Raumstruktur des Toten Tags und des Armen Veters scheinen mir eng zusammenzuhängen. Beide sind dialektisch gestaltet, in beiden herrscht der Gegensatz zwischen einem engen, durch menschliche Triebhaftigkeit und Gemeinheit gekennzeichneten Innenraum und einem freieren Aussenraum. Während aber im ersten Drama nur der menschliche Ort szenisch gestaltet wird, der Mensch also in seiner eigenen Leibhaftigkeit gefangen bleibt, wird im Armen Vetter das verstärkte Bewusstsein eines freieren Lebens auch

räumlich durch die szenische Gestaltung der Heide- und Strandlandschaft ausgedrückt. Zwar ist die Sicht hier immer noch recht pessimistisch; Hans Iver muss sich selber umbringen, weil er keinen anderen Weg sieht, sich von der Gemeinheit des Lebens zu erlösen. Ihm gelingt es nicht, sich in die Freiheit der Natur zu flüchten: "Es lässt sich nicht leugnen, vor meinen Augen ist die Latuchte heller als der Sirius, eine Tranlampe überscheint ihn. Es muss eben jeder selbst sehen, wie ers macht, dass diese selbstige Funzel nicht alle himmlischen Lichter auslöscht."⁽¹⁷³⁾ Es werden jedoch schon andere Möglichkeiten der Befreiung angedeutet, die ihre räumliche Grundlage in der offenen Heidelandschaft haben. So fühlt sich FrI. Isenbarn von Anfang an den Regungen der Natur verwandt, und geborgen in dem Bereich des "grosseren Lebens"⁽¹⁰⁸⁾ um sie. Und so wird auch zum Schluss von ihr angedeutet, dass sie das Bewusstsein Hans Ivers im Leben weiter zu führen vermochte, als "Magd" ihres "Eigene[n] hohen Sinns".⁽¹⁸³⁾ Die räumliche Dialektik des Toten Tags vermochte dynamische Wege nur durch abstrakten Bericht anzudeuten. Das Szenische blieb statisch. Die szenische Dialektik des Armen Vetter vermag zwar die Möglichkeit eines besseren Lebens anzudeuten, ein Weg kann aber auch durch diese Dialektik nicht gestaltet werden.

Der Raum der Echten Sedemunds scheint mir dagegen nicht mehr dialektisch gestaltet zu sein. Die Folge der Schauplätze scheint eine Art Weg anzudeuten, von der leichten Fröhlichkeit des "Budenplatzes und "Schützengartens" zu dem tiefen Ernst von "Kirchhof" und "Kapelle". Das letzte Bild spielt auf dem "Kirchhofs-Kreuzweg",

Wie wir vermuten dürfen, einem Ort der Entscheidung. Dass Barlach dieses Drama ursprünglich als eine Art Jüngstes Gericht gedacht hat, wissen wir aus verschiedenen Skizzen und Notizen.¹ Die Handlung der Echten Sedemunds ist zwar gegenüber dem Entwurf geändert und vereinfacht, es bleibt aber im wesentlichen eine Art Jüngstes Gericht, und die Schauplätze sind die gleichen geblieben. So notiert Barlach in seinem Schema zum Jüngsten Tag:

Ort: rechts am Kirchhof, links Jahrmarkt des Lebens. Löw ist los! ...bringt ...das ganze Dorf - Insel, Welt, Stadt (das muss so ein Ort sein, Welt im Kleinen, kleine Welt) - in Aufruhr ...aus Jahrmarktsdudel und behäbigkläglicher Bürgerlichkeit wird Angstwüten und Löwenheulen."²

Hier wie in den Echten Sedemunds ist wohl das Nebeneinander, als auch das Nacheinander der Orte, die Entwicklung wichtig. Das örtliche Nebeneinander von Rummelplatz und Friedhof soll die Zusammengehörigkeit von Leben und Tod, von Leichtsinnsinn und Ernst in der Welt überhaupt ausdrücken (Welt im Kleinen). Das Nacheinander der Orte spiegelt die Handlung des Jüngsten Gerichts wieder.

In den Echten Sedemunds ist aber das Gericht nicht von dauernder Wirkung - die Bekenntnisse der aufgeschreckten Bürger werden in der letzten Szene wieder zurückgenommen und das Leben kehrt in seine gewohnten Bahnen zurück. Räumlich gesehen führt der "Zug der Höllenbrüder" in Kreisen im Raum herum und dann aus der Kapelle und aus der "Hölle" heraus auf den Kirchhofs-Kreuzweg einen Ort der Umkehr zum Alten darstellt. Die räumliche Bewegung

¹Insb. Der Jüngste Tag und Schema zum Jüngsten Tag in den Fragmenten und kleinen Schriften, Prosa II, S. 378-385.

²Prosa II, S. 381 ff.

verläuft sich am Ende, genauso wie der Impuls der Handlung in Resignation versinkt. Der Optimismus Grades ist also nur ein scheinbarer Optimismus, denn das Bessere ist schon vergessen und verleugnet. So entspricht auch die Raumbewegung der Echten Sedemunds letzten Endes der Bewegung eines "Karussells", wo jedes Vorwärtskommen auch nur scheinbar ist, und der Weg im Grunde in einem Kreis verläuft.¹

In Barlachs Findling wird zum ersten Mal ein Akt der selbstlosen Liebe (die Annahme des Findelkindes durch Thomas und Elise) in einer Dramenhandlung gestaltet. In der kurzen Betrachtung der Raumstruktur des Findlings haben wir auch schon gesehen, dass der einheitliche Raum wegen seiner Offenheit grosse Gegensätze in sich zu vereinigen vermochte, so dass der Ort schliesslich als Ort der Umkehr zum Besseren verstanden werden könnte.

In den nun folgenden Dramen Barlachs wird dem immer stärker werdendem Drang zur Erlösung auch räumlich-szenisch Gestalt verliehen durch die Bewegung des Aufsteigens in der Raumstruktur als Ganzem. So gibt es in der Sündflut den Schauplatzwechsel zwischen heisser, flacher Sandwüste zu Anfang und hohem kühlen "Bergwald" am Ende. Das Naturkind Awah, die einzige, die befähigt wird

¹Vgl. E. Rüter, "Barlachs dramatischer Stil". In: Zts.f. dt. Bildung 4 (1928), S. 76-77: "Das Karussell in den Sedemunds, ein Symbol für die Buntheit und sinnlose Beschränktheit des Alltagslebens, findet sein Spiegelbild in dem Rundgang der 'Höllengründer' hinter dem 'Rollstuhlheiligen' und in dem Orgeldreher, der seine Kurbel jedesmal dreht, wenn eine menschliche Niedertracht erwähnt wird."

Auch Braak, a.a.O, S. 20 spricht von "einer meisterhaft beherrschten Choreographie" mittels der Barlach "...das Kreis-hafte aus dem Inhaltlich-Thematischen ins Optische umformt...."

Noahs Gott zu erkennen, ist ein Kind der Berge und sehnt sich ständig nach der Kühle ihrer Heimat zurück.⁽³⁵¹⁾ Auch Calan, der unten in der Wüste ein Mensch der Gewalt war, wird in seiner letzten Stunde oben in den Bergen innerlich sehend für das Geheimnis Gottes.

In der ausführlichen Besprechung des Blauen Bolls habe ich zu zeigen versucht, dass er räumlich die Bewegung des Aufsteigens versinnbildlicht. In der Guten Zeit wird wieder, ähnlich wie in der Sündflut, durch die Reihenfolge der Schauplatze eine aufsteigende Linie angedeutet. Denn das Drama beginnt im mondänen Sanatorium unten an einem Küstenstrand und endet mit Celestines erlösendem Opfertod oben auf einem "freien Bergrücken"⁽⁵⁰⁹⁾ an der höchsten Stelle des Gebirges.

Nur Barlachs letztes Drama,¹ Der Graf von Ratzeburg, scheint eine ganz andere Struktur des Raumes aufzuweisen. Wie Braak deutlich gezeigt hat,² sind die Schauplatze hier symmetrisch angeordnet, mit der Sinaiszene als Mittel- und Höhepunkt. Der Graf Heinrich zieht von der Heimat als Kreuzfahrer aus, und verfolgt einen "Weg", der ihn als Verwandelten in die Heimat zurückführt, um seine letzte und höchste Aufgabe zu vollenden. Die

¹Ich bin mir der Problematik der Reihenfolge dieser letzten beiden Dramen bewusst (denn die Erstschrift vom Graf von Ratzeburg wurde schon 1927 angefertigt, die Gute Zeit aber erst 1929 vollendet). Mir scheint es jedoch berechtigt, den Graf von Ratzeburg als letztes Drama Barlachs zu bezeichnen, da er bis zu seinem Tode daran noch weiter gearbeitet hat, und diese Erstschrift offensichtlich nicht für abgeschlossen hielt.

²A.a.O., S. 22-23.

Gesamtstruktur des Raumes beschreibt also einen Kreis, der aber zugleich mit der Bewegung des Aufstiegs kombiniert ist. Die Raumstruktur von Barlachs letztem Drama scheint also eine Art von höherer Synthese zu gestalten, die gleichzeitig die Bewegung des Aufstiegs vollendet und in neue Richtung weist.¹

¹Braak, a.a.O., versucht bei Barlach eine konsequente Entwicklung zur Technik des Stationsdramas nachzuweisen. Im allgemeinen ist dies einleuchtend, insbesondere wenn man die einheitliche Gestaltung von Barlachs erstem Drama mit der lockeren Szenenfolge seines letzten vergleicht. Ganz konsequent scheint mir die Entwicklung aber nicht zu sein. Etwa der Blaue Boll (nach der räumlich frei gestalteten Sündflut geschrieben) weist, wie wir gesehen haben, eine recht strenge Folge der Schauplatze auf.

VERHÄLTNIS DES RAUMES ZU DEN ANDEREN ELEMENTEN DES DRAMAS BEI BARLACH

Ich habe bisher anhand von konkreten Beispielen zu zeigen versucht, dass der Raum in Barlachs Dramen ein wichtiges kompositorisches Element ist, und dass durch die besondere Gestaltung des Raumes sowohl die spezifische weltanschauliche Grundlage eines Stückes als auch die besondere Bewegung der Handlung ausgedrückt werden kann. Natürlich ist der Raum aber nicht das einzige Aufbauelement des Dramas. Schon in der kurzen Betrachtung zur Vielheit des Ortes im Blauen Boll wurde angedeutet, welches enge Verhältnis der Raum zu Dialog, Personen und Handlung hat. Im Folgenden werde ich versuchen, die Beziehungen des Raumes zu den anderen dramatischen Elementen in Barlachs Stücken noch näher zu kennzeichnen.

RAUM UND DIALOG

Barlachs Verhältnis zur Sprache

Eine Betrachtung der anderen Elemente des Dramas muss vom Dialog ausgehen. Denn Barlachs besondere Einstellung zur Sprache bedingt sowohl das gesprochene wie das geschriebene Wort, und somit auch den dialogisch entworfenen wie auch durch Bühnenanweisungen beschriebenen Raum. Barlachs Misstrauen gegenüber der Sprache kommt in zahlreichen Briefstellen zum Ausdruck. So nennt er z.B. das Wort "...bestenfalls eine Krücke für die denen das

Humpeln genügt.¹ Und im gleichen Sinne schreibt er an Pastor Schwartzkopff: "Ich glaube...dass das Wort ein elender Notbehelf, ein schäbiges Werkzeug ist, und das eigentliche und letzte Wissen wortlos ist und bleiben muss."² Eine Stelle aus seinem Findling zitiert Barlach selber in dem Brief an Zimmermann, um seine Gedanken zu verdeutlichen: "...was am letzten gilt - es lässt sich nicht sagen, hinter der Zunge und hinter den Worten fängt es an."³

Dennoch betont Barlach immer wieder, dass der Mensch auf das Wort angewiesen ist, um überhaupt etwas von diesem "Letzten" mitteilen zu können: "Wir müssen uns doch auf ein Sprechen einigen, um überhaupt etwas zu wissen...."⁴ Die Schwierigkeit liegt weniger in dem Wort, als in dem begrenzten Verständnis des Menschen, denn jeder Mensch benutzt das Wort um eine eigene persönliche Vorstellung zu bilden. Zwar gibt es "...im Wort etwas, was direkt ins Innerste dringt, wo es aus dem Lautersten, der absoluten Wahrheit kommt. Jeder aber versteht es anders, er vernimmt das, was gemäss seiner Art Anteil am Ganzen, ihm verständlich ...wird."⁵

¹Brief an Pastor Wolf-Dieter Zimmermann vom 18.10.1932, Briefe II, S. 178.

²Brief vom 3. Dez. 1932, Briefe II, S. 183.

³Die Dramen, S. 314, Zitiert im Brief vom 18.10.1932, Briefe II, S. 178.

⁴Brief an Piper vom 28. 12. 1911, Briefe II, S. 65.

⁵Brief an Pastor Zimmermann vom 18.10.32, Briefe II, S. 178.

Die Beziehung zwischen Raum und Dialog

Für das Verhältnis zwischen Raum und Dialog ist diese Einstellung Barlachs zur Sprache von entscheidender Bedeutung. Wir haben gesehen, dass der konkrete Raum der Bühne hauptsächlich durch die geschriebenen Worte der Bühnenanweisungen gestaltet wurde. Dieser reale Raum hat sich dann als Anregung auf den Dialog ausgewirkt. So war z.B. im Blauen Boll der räumlich-konkrete Turm der Ausgangspunkt, von dem aus sich Wort und Idee des Turmhaften im Dialog weiterentwickelt haben, bis schliesslich das 'Aufgetürmte' in einen völlig irrealen Raum des visionären Wortes eingegangen ist.

Das Wort führt also vom sichtbaren Raum der Bühne weg zum unsichtbaren Raum. Das Wort vermag jedoch nicht vollkommen ins Geheimnis des Unsichtbaren zu dringen, sondern an entscheidenden Stellen eines Dramas verstummt oft der Dialog, und in einer wortlosen Bewegung im Raum wird das Ausgesprochene vollendet. Eben weil das Wort als Verständigungsmittel zwischen den Menschen so problematisch ist, und weil die letzte Wahrheit nach Barlachs Überzeugung "wortlos" ist, kann manchmal im Schweigen, durch eine stumme Geste, eine tiefere Verständigung erzielt und mehr ausgedrückt werden als durch das Wort selber. Eine für Barlach typische Bewegung vom konkreten Raum zum Wort hin wird also wieder ausgeglichen durch eine ebenso typische Bewegung, die vom Wort wieder zum konkreten Raum zurückführt.

Die Bedeutung der Pantomime

Aus dieser Sicht lässt sich erst die volle Bedeutung der

Pantomime und Gestik in Barlachs Dramen erkennen. Durch diese beiden Elemente werden räumliche Abstände geschaffen oder Bewegungen im Raum vollführt, die eine eigene starke Ausdruckskraft besitzen. Durch Sprache und Dialog werden oft Räume beschworen, die nur für einen oder wenige Charaktere Wirklichkeit besitzen. Durch ihre Visionen von höheren Zukunftsräumen werden z.B. Boll und der Sohn von der niederen Wirklichkeit von Frau bzw. Mutter getrennt. Die Sprache kann also manchmal die Menschen auseinanderbringen statt sie zusammenzuführen.¹ Durch eine wortlose Geste kann dagegen manchmal eine Verbindung zwischen Menschen angedeutet werden, die nicht in Worten ausgedrückt werden kann, oder sogar noch nicht voll zum Bewusstsein gekommen ist.

Eine aufschlussreiche Stelle findet sich z.B. im zweiten Akt des Toten Tags. Mutter und Kule "...machen beide eine Bewegung, als wollten sie ihre Hände greifen, da aber Kule falsch tappt, sie schon weggewandt ist, verfehlen sie es. Längeres Stillschweigen."⁽³⁶⁾ Die Pantomime kann natürlich auch eine trennende Funktion haben, so etwa wenn die Mutter im ersten Akt die Tür der Hütte zuschlägt, oder im dritten Akt sich zwischen Kule und Sohn stellt. Auf jeden Fall wird aber durch die Pantomime ein zwischenmenschliches Verhältnis angedeutet, das nicht zum vollen Bewusstsein des Wortes durchgedrungen ist.

Auch im Blauen Boll spielen Gestik und Pantomime als Aus-

¹In seinem Kapitel über den dramatischen Dialog zeigt Braak, a.a.O., S. 44 ff., dass der Dialog selber vielfach auf Missverständnissen aufgebaut ist, und weist auf die Bedeutung der Pantomime als Mittel der "wortlosen Verständigung" hin.

druck der Verbindung zwischen zwei Menschen eine grosse Rolle. Man denke z.B. an Bolles Schwindelanfall im zweiten Bild, wo er von Grete gestützt werden muss, oder an die Entscheidungsszene zu Ende des fünften Bildes, wo Frau Boll sowohl durch das Lächeln des Herrn als auch durch sein Wort zu ihrem Entschluss bewogen wird:

Boll hebt den Finger und schüttelt ihn, als wünsche er ungestört zu lauschen. Alle sehen ihn an, Frau Boll sucht auf den Gesichtern der anderen nach Erklärungen, sieht zuletzt den Herrn an, der ihr zulächelt.

HERR leise: Muss Boll?

FRAU BOLL...: Du musst, Kurt.... (433)

Es ist in dieser Szene aber auch offensichtlich, dass Wort und Pantomime nicht voneinander unabhängig sind, sondern in enger Beziehung stehen. Man kann also nicht sagen, dass die Pantomime vollkommen das Geheimnis des Lebens aufzudecken vermag, sondern letzten Endes sind beide, Raumgestaltung wie Sprache, nur Mittel zur Andeutung des Unfassbaren und Unsagbaren. Dies erklärt Barlach auch einmal in einem Brief an Karl Weimann: "Alles ist wahr, insofern seine Formel nur eine Deutung ist, gewissermassen eine Übersetzung aus dem Wortlosen in die eigene Sprache."¹ Als künstlerische Mittel dienen sowohl Raum als auch Dialog schliesslich nur als "Übersetzung", als menschlich begrenzter Ausdruck für ein Letztes, Unaussprechbares und Ungestaltbares.

¹Brief an Prof. Weimann vom 5. Oktober 1919. Zehn unveröffentlichte Briefe Ernst Barlachs an Professor Dr. Karl Weimann aus den Jahren 1919-1925. (Hamburg: Hrsg.v.A. und H. Harmsen, 1961), S. 11.

RAUM UND CHARAKTERE

"Milieuechtheit" von Raum und Charakteren.

Aus verschiedenen Gesprächen und Aufzeichnungen Barlachs wissen wir, dass der Künstler die Anregungen für die Charakter- und Raumgestaltung seiner Dramen aus der Wirklichkeit seiner niederdeutschen Umgebung empfangen hat. Auch durch die schöpferische Umgestaltung haben sich Personen und Milieu nicht völlig von ihrem Ursprung gelöst, und Barlach selber hat sich entschieden gegen eine solche Abstarahierung gewandt. Er sah seine Charaktere nicht als Typen sondern als "ganz natürliche Menschen", sogar als "spezialisierte Individuen" an,¹ und hat sich offen für "die allergrösste ...Milieuechtheit"² ausgesprochen.

Besonders deutlich erkennbar ist natürlich eine solche Zusammengehörigkeit von Charakteren und Milieu in den sogenannten realistischen Stücken, wo genaue Detailschilderungen keinen Zweifel offen lassen. So ist z.B. die Landschaft des Armen Vetter genau angegeben als "buschbewachsene Heide in der Nähe der Oberelbe",⁽⁹⁹⁾ und viele der Nebenfiguren sprechen mit starkem Dialekt. Ähnliches gilt für die Echten Sedemunds und den Blauen Boll, wo viele Einzelheiten aus dem Güstrower Alltag übernommen sind. Aber auch bei einem so vom Mythischen bestimmten Stück wie dem Toten Tag wissen wir, dass Barlach seine Figuren als nieder-

¹Brief an Karl Barlach vom 18.10.24, Briefe II, S. 121.

²Brief an Reinhard Piper vom 14.4.19, Briefe II, S.94.

deutsche Bauern in einer niederdeutschen Landschaft, und "...aus einer plattdeutschen Eddastimmung"¹ heraus konzipiert hat. Von Friedrich Schult wird eine Äusserung Barlachs aufgezeichnet:

"Mein erstes Drama war ein Bauerndrama. Aber obwohl mir - in der Nähe von Wedel - die Leute fast täglich vor Augen waren, hatte ich doch das uneingeschränkte Bedenken, das sie nicht echt genug würden."² Diese Milieuechtheit von Charakteren und Raum bildet eine Grundlage der Barlachschen Dramen, die nicht völlig ausser Sicht verloren werden darf, auch wenn das Geschehen sich weit von der empirischen Realität zu entfernen scheint.

Andererseits ist aber diese "Milieuechtheit" keineswegs um ihrer selbstwillen da, sondern sie hat ihre Funktion darin, ein grösseres Geschehen wie selbstverständlich erscheinen zu lassen. Barlach spricht von dem "...Selbstverständlichen, das im Unerhörten liegt und das man zeigen will, damit das Ergebnis befriedigt und hingenommen werden muss..."³ Unter "Milieuechtheit" darf man also bei Barlach keineswegs etwa eine naturalistische Bestimmung der Charaktere durch ihre Umgebung verstehen. Personen und Raum wird durch realistische Einzelheiten eine natürliche Basis gegeben, sie sind aber nicht kausal miteinander verknüpft.

¹Brief an Reinhard Piper vom 5.11.12, Briefe I, S. 26.

²Barlach im Gespräch (Leipzig: Insel, 1963), S. 32.

³Brief an Karl Barlach vom 26.11.24, Briefe I, S. 48.

Das Verhältnis zwischen Raum und Charaktermotivation

Aber auch für sich genommen sind weder Raum noch Charaktere kausal entwickelt. Denn bei aller Echtheit und Spezialisierung von Milieu und Individuen erstrebte Barlach weder die Konsequenz einer psychologischen Motivierung noch die Lückenlosigkeit einer naturalistischen Raumstruktur. Dass für ihn das Wirkliche nicht auf die empirische Realität beschränkt war, haben wir bereits gesehen. Um ein überempirisches Geschehen zu verdeutlichen, scheute Barlach deshalb weder vor grösseren Raumsprüngen noch vor plötzlichen und unerklärlichen Charakterwandlungen zurück. (Beide sind im Graf von Ratzeburg besonders deutlich.)

Sicherlich erweckt manches Geschehen auf den ersten Blick den Eindruck psychologischer Folgerichtigkeit und Glaubhaftigkeit. So wirken z.B. die Visionen des verzweifelten Sohnes sowie die betrunkene Grete, in denen sie über die Grenzen des empirischen Raumes hinausgelangen, aus der nüchternen Sicht anderer Charaktere als reine Phantasien, als Hirngespinnste. Wollte man sich hier jedoch an die Grenzen des psychologisch erklärbaren halten, würde man den Sinn dieser Dramen völlig verfehlen, denn beide Aspekte von Raum und Charakteren haben ihre Wirklichkeit und ihre Wichtigkeit für das Geschehen.

Darüber hinaus bleiben auch noch viele Stellen, die sich beim besten Willen nicht in ein System einordnen lassen, etwa die Schickung des göttlichen Rosses im Toten Tag, oder der plötzliche Umschlag in Bolls Gesinnung vom zufriedenen Gutsherrn zum fragenden, zweifelnden 'Werdenden'. "Ich lebe mit den Gestalten jahre-

lang so, dass sie mir so unpsychologisch vorkommen, wie uns das Leben um uns", schreibt Barlach an seinen Vetter Karl Barlach. "Sie handeln so, weil sie müssen, die Natur schafft es, nicht die Überlegung oder Konstruktion."¹

Barlach versucht auch einmal in einem Brief die Rolle des unbegreiflichen "Geschehens", des "Werdens" im Blauen Boll zusammenzufassen, "...das als dunkle Gewalt schaltend und gestaltend im Hintergrund der Vorgänge gedacht ist":

Was so unfassbar ist, kann man nur als Selbstverständlichkeit hinnehmen wie Sonnen-Auf- und Niedergang. Dass das Sollen zum Wollen wird, ist durch Motivierung ebensowenig begreiflich zu machen wie ohne sie. Man mag sie wahrnehmen gleichsam als Wegemarken des Geschehens, mehr sollen sie nicht vorstellen...."²

Weder Milieu noch Motivation können das Unerhörte erklären, sie können nur dazu helfen einen natürlichen Rahmen für das Geschehen zu bilden.

Es kommt Barlach nicht auf absolute äussere Folgerichtigkeit von Charakter und Schauplatzgestaltung an, sondern beide sind einem grösseren Geschehen untergeordnet - Richtung und Weg sind durch dieses Geschehen bestimmt. Es ist z.B. bei dem blinden Kule sowie bei dem hilflosen Boll besonders deutlich, dass sie auf ihrem Weg durch eine höhere Gewalt geführt und gelenkt werden. Man kann also weder eine konsequente Beeinflussung der Charaktere durch ihr Milieu feststellen, noch aus der Reihenfolge

¹Brief an Karl Barlach vom 10. Feb. 1918, Briefe I, S. 32.

²Brief an Dr. Curt Elwenspoek vom 26.9.26, Briefe II, S. 137.

der szenischen Orte auf Absicht und bewusste Richtung der Charaktere schliessen, sondern muss in beiden, Äusserungen eines höheren Willens sehen.

Raum als Ausdruck der Seelenanlage eines Charakters

Wenn man aber ständig dieses höhere Geschehen im Auge behält und sich Charakterentwicklung und Raum als "Wegemarken" und Stationen dieses Geschehens vergegenwärtigt, kann man sehr wohl innerhalb dieses grösseren Verhältnisses eine Wechselwirkung zwischen Charakter und Raum beobachten. Denn die Charaktere können durch den Raum in ihrer Entwicklung angeregt werden, und in der Art, wie sie den Raum wahrnehmen, offenbart sich das jeweilige Stadium ihres inneren Weges. Keiner der Charaktere nimmt den Raum objektiv wahr, sondern seine jeweilige Seelenanlage bestimmt seine Perspektive. So sieht der Sohn im Toten Tag die Hütte mal als Gefängnis, mal als Zufluchtsort, so kann die Kirche im Blauen Boll in der beschränkten Perspektive der einzelnen Charaktere sowohl Himmel als auch Hölle bedeuten. Man darf solche Äusserungen der Charaktere zum Raum niemals fraglos akzeptieren, und daraus schliessen, Barlach habe tatsächlich "Himmel" oder "Hölle" darstellen wollen. Man muss vielmehr versuchen, jede Aussage von der Seelenanlage des Charakters und von ihrer Stellung in der Gesamtstruktur des Dramas her zu beurteilen, und muss ständig das Beschränkte der menschlichen Perspektive berücksichtigen. Barlach hat nicht absolute Räume, sondern menschliche Orte aus menschlicher Sicht darstellen wollen. Der "Himmel" ist nicht etwa Ort des Guten, die "Hölle" Ort des Bösen, sondern

beide, sowohl Begriff als auch örtliche Vorstellung, sind menschliche Kategorien. "Offenbar ist 'böse' eine menschliche Einteilung wie 'gut'", schreibt er an Kracke.¹ Denn wir wissen bereits, dass jeder Mensch nur einen Teil der ganzen Wirklichkeit wahrnimmt, dass kein Mensch, also auch kein Dramencharakter imstande ist, die volle Wahrheit des objektiven Raumes zu erkennen.

RAUM UND ZEIT

Spielraum und Spielzeit

Schon ein kurzer Überblick über die Dramen Barlachs zeigt, dass die Raumgestaltung offenbar sehr eng mit der Zeitgestaltung zusammenhängt. Rein äusserlich gesehen, korrespondiert der Umfang des Schauplatzes meist zu dem zeitlichen Umfang der Handlung; d.h. wo der Spielraum relativ begrenzt ist, wird der Ablauf der Handlung auch in einen relativ kurzen Zeitraum konzentriert, andererseits sind grössere räumliche Sprünge meist auch mit zeitlichen Sprüngen verbunden.

Im Toten Tag z.B., wo Einheit des Ortes herrscht, spielt die Handlung von einem Tag bis zu einer "unbestimmten Tageszeit" des nächsten. Im Blauen Boll ist die Raumgestaltung etwas freier, die Schauplätze liegen aber noch relativ eng beieinander, die Zeit ist ähnlich begrenzt wie im Toten Tag. Ein Drama wie die Sündflut aber weist grössere Abstände auf, im Raum wie in der Zeit. Die Orte der Handlung erstrecken sich von der Wüste bis in die Berge, die Zeit der Handlung reicht von der ersten Warnung

¹Brief vom 4.2.30, Briefe II, S. 157.

bis zum Einbrechen der Sündflut. In Barlachs letztem Drama, dem Graf von Ratzeburg, sind schliesslich alle zeitlichen sowie räumlichen Grenzen aufgehoben. Heinrichs Weg führt ihn vom Abendland bis in den Orient und in die Heimat zurück, die Handlung umfasst ein ganzes Menschenalter, und nimmt Mythos (Adam und Eva), Legende (Christoffer) und geschichtliche Zeit (Heinrich und Eulenspiegels Sohn) ohne Unterschiede in sich auf.

Dramatische Funktion von Raum und Zeit

Nicht nur in dem äusseren Umfang sondern auch in der inneren dramatischen Funktion sind Zeit und Raum bei Barlach eng aufeinander abgestimmt. Bewegung und Richtung des Handlungsablaufs werden sowohl räumlich als auch zeitlich ausgedrückt. So wird z.B. das Stocken des Geschehens im Toten Tag durch beide Mittel zusammen angedeutet. So wie die Statik und Enge des unveränderlichen Bühnenraumes ein Gefangensein und eine Ausweglosigkeit ausdrückt, wird durch das Unbestimmbare des zeitlichen Ablaufs ein Gefühl der Beklemmung, des Stillstehens und der Passivität hervorgerufen. Das langsame Vorrücken der Zeit wird im Toten Tag nur ungenau durch vage Lichtangaben angezeigt. Auf die Sonne des ersten Aktes folgen "dämmrige Sommernacht"⁽²⁹⁾, "fahler Morgendämmer"⁽⁴⁸⁾ und das "trübe Licht" einer "unbestimmten Tageszeit".⁽⁶⁸⁾ Mit dem Sterben des Tages und des Lichtes scheint für die Charaktere auch die Zeit stillzustehen: "MUTTER...: Wäre der Tag vorbei!"⁽⁶⁸⁾ "KULE:...es ist ein trüber und fauler Tag, der nicht rückt und uns nicht trägt wie ein Ross vom Morgen zum Abend."⁽⁷⁰⁾ Nur in der Ahnung des nahen Todes lebt die Zeit

noch: "SOHN: ...der Tag hat den Sommer mit ins Grab genommen Herbst! Da ist der Winter nicht weit, vielleicht schon zum Abend, wer weiss!"⁽⁶⁹⁾ Und nur noch in visionären Ausbrüchen kann sich der Sohn aus der statischen Beklemmung von Zeit und Raum befreien; seine letzte Vision führt ihn rasend durch unendliche Räume und "donnernde Jahrtausende".⁽⁹³⁾

Im Blauen Boll dagegen ist schon vor Anfang der gestalteten Handlung die Zeit ins Rollen gekommen und kann nicht mehr aufgehalten werden. "Wer so viele festliche Jahre hinter sich hat, sollte Feierabend machen dürfen...",⁽³⁹³⁾ sagt Boll und möchte den Zeitpunkt des Sterbens und der Verwandlung aufschieben. Aber genauso unweigerlich wie Boll durch eine "warme Gewalt" auf seinen Weg und durch alle verschiedenen Schauplätze geführt wird, genauso unweigerlich treibt diese Gewalt die Zeit vorwärts und bringt Bolls Werden in Gang. Schliesslich muss Boll bekennen, dass ...die Veränderungen sich hetzen...",⁽⁴⁵³⁾ und der Herr betont zusammenfassend: "...Werden vollzieht sich unzeitig, und Weile ist nur sein blöder Schein."⁽⁴⁵⁵⁾ Änderungen von Raum und Zeit im Blauen Boll haben also letzten Endes zusammen die Funktion, die treibende Kraft eines höheren Geschehens zu versinnbildlichen.

Weg und Werden

Auch über den Umkreis der sichtbaren Handlung hinaus in der Sphäre des Visionären und Symbolischen bleiben sich die Funktionen von Raum und Zeit in Barlachs Dramen eng verwandt. So haben wir

z.B. im Toten Tag gesehen, dass die grössere Dialektik von Innen und Aussen, vom sichtbaren und unsichtbaren Raum, zugleich einer Dialektik von Vergangenheit und Zukunft entsprach. In diesem Drama ist es ganz deutlich, dass der Innenraum eine statische Sphäre des Verharrens ist, während der Aussenraum Bewegung und Vorwärtskommen ermöglicht. Der einzige angedeutete Weg des Dramas, Kules Weg, führte von Aussen in die Hütte hinein und am Ende wieder hinaus, so dass sein geglaubtes Ziel zur blossen Zwischenstation wurde. Sein Weg führte ohne bestimmtes Ziel weiter.

Im Blauen Boll werden auch zwei verschiedene Sphären angedeutet, die sich räumlich wie zeitlich unterscheiden. Auf den ersten Blick scheint hier die Rolle der Zeit ganz anders zu sein als im Toten Tag. Denn die Sphäre des niederen Daseins ist im Blauen Boll durch Ruhelosigkeit und Hetze gekennzeichnet, während der Aufstieg zu einem höheren, aufgeweckten Dasein in eine Sphäre der Ruhe und Gelassenheit führt. Aus einer höchsten umfassenden Sicht jedoch erscheint das Leben in der gewohnten Zeitlichkeit doch als "saures Beharren"⁽⁴⁵³⁾ während der Aufstieg aus dieser Zeitlichkeit nicht auf ein Ankommen zielt, sondern einen ewigen Verwandlungsprozess bedeutet "...der das Enden verwirft und verbietet."⁽⁴⁵⁵⁾ "Weg" und "Werden", die in allen Dramen Barlachs eine so bedeutende Rolle spielen, sind also sowohl räumliche als auch zeitliche Begriffe. Die beiden Aufbauelemente sind hier nicht voneinander zu trennen, denn nur durch ein nie endendes Bemühen kann der Mensch über sich selbst hinausgelangen.

ZUSAMMENFASSUNG

Raum und Handlung

Im Verlauf der bisherigen Untersuchung sind die verschiedensten Bezüge zwischen Raum und Handlung in den Dramen Barlachs schon ausführlich besprochen worden. Es wurde gezeigt, wie die Gestaltung des Raumes die allgemeine weltanschauliche Grundlage, sowie die spezifische geistige Situation eines Dramas zum Ausdruck bringen kann. Darüber hinaus ist darauf hingewiesen worden, wie die Struktur des Raumes - sogar auch in einem Einortsdrama - den Verlauf der Handlung anzudeuten vermag. Durch Ausweitung oder Einengung, Kreisbewegung oder Aufstieg innerhalb der gesamten Raumstruktur werden spezifische Handlungsbewegungen sinnlich-sichtbar gemacht.

Schliesslich sei noch darauf hingewiesen, wie diese spezielle Beziehung zwischen Raum und Handlung gewisse Eigentümlichkeiten des Barlachschen Stils überhaupt aufzudecken vermag. Die Schauplatzgestaltung des Toten Tags weist eine 'klassische' Einheit und Einfachheit auf. Die Raumstruktur als Ganzes jedoch - die mehr umfasst als den blossen szenischen Schauplatz - hat einer durchaus unklassischen Handlung Ausdruck verliehen.¹ So finden die entscheidenden Taten, der Kampf mit dem Alb und das Töten des Pferdes, im zweiten und dritten Akt statt; die letzten beiden Akte zeigen ein Auslaufen in langen Reden und Visionen. Die Selbstmorde am Schluss sind nicht Höhepunkte einer mit Spannung vorbe-

¹Vgl. Braak, a.a.O., S.17.

reiteten Katastrophe, sondern letzter Ausdruck der Resignation in der Enge.

Auch im Blauen Boll ist der räumliche Zusammenhang der realen Schauplätze recht streng und einfach geblieben. Die Raumgestaltung als Ganzes entspricht aber einer Handlung, die in alle Höhen und Tiefen führt, vom Bereich der Toten bis zum visionären Raum einer höheren Zukunft. Andere Dramen Barlachs weisen zwar grössere Freiheiten von Raumgestaltung und Handlung auf, entbehren aber trotzdem nicht einer gewissen Realistik und eines Humors.

Anhand dieses einen Problems Raum-Handlung scheint sich also eine eigentümliche stilistische Mischung abzuzeichnen, die durch ein Nebeneinander von Schlichtem und Groteskem, Realistischem und Symbolischem gekennzeichnet ist. Diese besondere Synthese von Stilelementen lässt sich auch anhand von anderen schriftlichen Äusserungen Barlachs erweitern und bestätigen.

Versuch einer stilistischen Bestimmung Barlachs

Zusammenfassend sei noch einmal in einer kurzen Betrachtung versucht, Barlach in literarhistorischer Sicht zu sehen, auf Möglichkeiten einer literarhistorischen Einordnung hinzuweisen. Barlach selber hat sich immer dagegen gewehrt, irgendwie literarisch klassifiziert zu werden, so wie er auch nach Möglichkeit Aufforderungen zur Eigeninterpretation immer ausgewichen ist. ("...ich fordere Sie auf: misstrauen Sie dem, was ein Künstler über sich selber sagt, ...denn was gesagt werden kann von ihm, ist Werk

geworden, ...er müsste sich denn wiederholen."¹ Dennoch sind zahlreiche, meisten briefliche, Äusserungen Barlachs über sein Werk vorhanden, die mir - trotz jener Warnung - aufschlussreich erscheinen.

In einem frühen Brief an den Freund Friedrich Düsel versucht Barlach die Unterschiede zwischen dem deutschen und dem französischen Geist zu präzisieren, wobei er auch entscheidende Merkmale seines eigenen Geistes zum Ausdruck bringt:

...wahrlich nicht die Schönheit und Lieblichkeit ist unsere Stärke, unsere Kraft, eher das Gegenteil, die Hässlichkeit, dämonische Leidenschaft und die groteske genialität der Grösse, vor allem aber der Humor mit seinem Heer von originellen Gestalten."²

Hässliches, Groteskes und Humoristisches sind entscheidende Elemente von Barlachs Wirklichkeit - Elemente, die jede klassische Gleichmässigkeit und Proportion zu sprengen drohen. Auch das Überwirkliche und das empirisch nicht Fassbare gehört, wie wir bei der Analyse der Raumstruktur gesehen haben, untrennbar zum Ganzen des "Wirklichen und Wahrhaftigen"³ bei Barlach. Er möchte das "Elementare" des Menschen ausdrücken, "...ihr Erbteil an Seele, ihren Gehalt an Mythischem" ...denn er ist überzeugt, dass

¹Brief an Karl Weimann vom 18.12.19, Briefe I, S. 15.

²Brief vom 21. Sept. 1895, Briefe I, S. 20. Ein Teil der folgenden Zitate ist in dem jeweiligen Briefzusammenhang auf Barlachs Plastiken bezogen. Barlach selber hat aber nie bestritten, dass seine Grundeinstellung zur Kunst überhaupt sowohl seine Dramen als auch seine Plastiken bedingte, wenn er auch in jeder Kunstform eine ihr eigentümliche Ausdruckskraft erkannte.

³Brief an Fr. Düsel vom 15.u.16. Juni 89, Briefe I, S. 11.

der Mensch letztlich "...nur mystisch zu verstehen ist...."¹

Das Phänomen Mensch ist auf quälende Art von jeher als unheimliches Rätselwesen vor mir aufgestiegen. Ich sah am Menschen das Verdammte, gleichsam Verhexte, aber auch das Ur-Wesenhafte, wie sollte ich das mit dem landläufigen Naturalismus darstellen!²

Ein naturalistischer Stil, der sich an einer empirischen Wirklichkeit festhält, könnte also nur ein Bruchteil von dem Ganzen umfassen, was Barlach ausdrücken möchte. Aber auch ein klassischer Stil könnte für Barlach der Fülle von Groteskem und Dämonischem nicht gerecht werden. So schreibt er ausdrücklich von seiner inneren Fremdheit gegenüber allem Klassischen:

...ich bekenne doch, dass ich mich zu dem 'Klassischen' in einem unbehaglichen Verhältnis fühle; Alles, was ich durchaus ersehne, finde ich anderwo eher erfüllt, ...Die Natur hat Feierlichkeit und Behagen, Groteskes und Humor oft in einem Objekt und einer Linie.³

Andererseits distanziert sich Barlach genauso ausdrücklich von einer Kunst, die die Einzelheiten der Natur missachtet und in rein Symbolischem die Wahrheit zu offenbaren sucht: "Auf eine Esperanto-Kunst kann ich mich ...nicht einlassen...."⁴ "Die höchst Moderne ...will gewissermassen garnicht übersetzen sondern das Unsagbare selbst sprechen ...lassen, das Geheimnis selbst wird

¹ Brief an Dr. Wilhelm Radenberg vom 8. Aug. 1911, Briefe II, S. 59.

² Brief an Dr. Wilhelm Radenberg vom 1. Aug. 1911, Briefe II, S. 59-60.

³ Ebd., S. 58.

⁴ Brief an Karl Weimann vom 5. Okt. 19. Briefe I, S. 26.

gepeitscht und soll sich nackt zeigen."¹

Für Barlach kann aber, wie wir schon gesehen haben, jede Kunst letztlich nur "Deutung" und "Übersetzung aus dem Wortlosen in die eigene Sprache" sein.² Die "verblüffende Einheit von Innen und Aussen"³ kann nur mittels der Natur und der Menschen erfasst und nur durch "die eigene Sprache" ausgedrückt werden:

...meine Muttersprache ist die geeignetste, und meine künstlerische Muttersprache ist nun mal die menschliche Figur oder das Milieu, der Gegenstand, durch das oder in dem der Mensch lebt, leidet, sich freut, fühlt, denkt. Darüber komme ich nicht hinaus.⁴

Barlachs Stil muss also als eine Art Realismus bezeichnet werden, da er zutiefst in "Natur" und "Milieu" verwurzelt ist. Es ist ein Realismus, der nach Einfachheit und Selbstverständlichkeit strebt.⁵ Es ist aber zugleich ein Realismus ganz eigener Prägung, der nicht vor radikalen Lösungen zurückschreckt, um die "verblüffende Einheit von Innen und Aussen" auszudrücken, denn das "Selbstverständliche" ist zutiefst mit dem "Unerhörten" verbunden.⁶

¹ Brief an Karl Weimann vom 5. Okt. 19, Briefe I, S. 11.

² Brief an Karl Barlach vom 6. Okt. 1920, Briefe I, S. 38.

³ Brief an Reinhard Piper vom 28.12.1911, Briefe I, S. 26.

⁴ Brief an Dr. Wilhelm Radenberg vom 8. Aug. 1911, Briefe II, S. 58.

⁵ Vgl. die Briefe an Fr. Düsel vom 13. August 1921, Briefe I, S. 40; und den an Karl Barlach vom 26. Dezember 1924, Briefe I, S. 48.

⁶ Brief an Karl Barlach, ebd.

...verlangt das Drama nicht - wenigstens das Drama, das mir möglich ist - einen Hieb auf den gordischen Knoten der unauflösbaren Zustände? ...entweder Alles oder Nichts, denke ich, kann man im Drama ruhig verlangen, wo es gilt, ein Grundgefühl absolut und radikal auszusprechen.¹

Die dramatischen Elemente als Stilmittel.

Diese stilistische Eigenheit, die Synthese von Realistischem und Symbolischem, die hier aufgezeigt worden ist, lässt sich in allen Elementen der Barlachschen Dramen nachweisen. So reicht die Sprache bei Barlach vom Dialekt bis zum äusserst Abstrakten. Die Charaktere sind in einzelnen Szenen psychologisch glaubwürdig, Individuen, im grossen und ganzen aber unpsychologisch gezeichnet - durch ihre Unterordnung unter ein höheres Geschehen werden sie zu Typen. Die Handlung umfasst sowohl reales, zwischenmenschliches Geschehen, als auch Mythisches, die Beziehung zwischen Mensch und höherem Wesen.

Besonders die Raumgestaltung aber, als wichtiges Aufbau-element des Dramas, scheint mir geeignet, diese stilistische Synthese bei Barlach zu verdeutlichen. Denn durch die realistische Gestaltung des sichtbaren Raumes tritt der Kontrast zum Unsichtbaren, Überempirischen besonders hervor. Die Raumgestaltung von Barlachs Dramen geht vom Realen und empirisch Fassbaren aus. Die szenische Realität ist immer der Natur und dem menschlichen Milieu nachgezeichnet. Die Raumstruktur als Ganzes weitet sich aber bald ins Irreale und Symbolische aus, um den Barlachschen "Hieb auf den gordischen Knoten" zu ermöglichen. Barlach scheint

¹Brief an K. Barlach vom Frühj. 1919, Briefe I, S. 36.

eine Synthese von subjektivem und objektivem Raumbewusstsein zu erstreben. Denn während das klassische Drama durch äusserste Abstrahierung des Bühnenraums die menschliche Seele zum Mittelpunkt des Geschehens macht, und während das naturalistische Drama durch äusserste Verdinglichung der Umwelt die seelische Innerlichkeit des Menschen relativiert, erstrebt Barlach eine Synthese von stilisierenden realistischen Raumformen, wobei die menschliche Seele als Schauplatz jeder Veränderung erscheint, und doch ständig auf einen objektiven, unendlichen Raum ausserhalb seines Bewusstseins bezogen wird.

SCHLUSSTEIL: RAUM UND BÜHNE - ZUR INSZENIERUNG
VON BARLACHS DRAMEN

Beim Theaterpublikum sind Barlachs Dramen nie sehr 'populär' gewesen. Wegen dieser relativ geringen Wirkung ist dann auch immer wieder die Frage erhoben worden, ob seine Stücke überhaupt 'dramatisch' oder 'bühnenwirksam' seien. Die Antwort ist sowohl bei Theaterkritikern als auch bei Literaturwissenschaftlern sehr verschieden ausgefallen. Willi Flemming geht vom Masstab der klassischen Dramatik aus (er vergleicht Barlach mit Kleist), und kommt zu dem Schluss, dass Barlachs Stücke im wesentlichen undramatisch, reine "Lesedramen" seien.¹ Dagegen notiert Thomas Mann schon 1924 nach einer Aufführung des Toten Tags: "Falsch zu sagen, dass Barlachs Stücke nicht bühnenfähig wären. Sie haben kraftvolle typisierte Gestalten, packende Situationen, eine kernige, durchaus dramatische Sprache."² In neuerer Zeit schreibt Hans Franck in seinem Barlach Buch ganz emphatisch: "Sind die Dramen Ernst Barlachs spielbar? Vorbehaltlose Antwort: Ja!"³

¹Willi Flemming, Barlach der Dichter, (Berlin, 1933), S. 70. Dieses Urteil übernimmt er auch unverändert in die Neubearbeitung seines Buches: Ernst Barlach. Wesen und Werk, (Bern, 1958), Sammlung Dalp, Bd. 88.

²Thomas Mann, "Über Ernst Barlach", Neue Rhein. Schaubühne, H.1, (1924/25), S. 8.

³Hans Franck, a.a.O., S. 284: "Die Dramen Ernst Barlachs sind weder undramatisch, noch dürfen sie zu den Lesedramen gerechnet ...werden." Gunther Hadank, in: Freundesworte, Ernst Barlach zum Gedächtnis (Hamburg, 1939), S. 39-41, schreibt zwar, Barlachs Dramen seien "keine Theaterstücke", er will damit b.w.

Sie hatten sowohl Bühnenfähigkeit als auch Bühnenwirksamkeit, sie seien aber noch nie richtig gespielt worden.

Es scheint in der Tat für die Beurteilung von Barlachs Dramen viel von dem Stil einer Inszenierung abzuhängen. Schon bei den ersten Aufführungen sind die Meinungen auseinandergelassen: ob etwa eine gute Inszenierung ein völlig unmögliches Werk halbwegs gerettet habe; oder ob der Inszenierungsstil dem geschriebenen Drama nicht gerecht wurde.¹

Zunächst lässt sich eindeutig beweisen, dass Barlach selber letzterer Meinung war. Der damalige expressionistisch-stilisierte Aufführungsstil hat keineswegs seinen Vorstellungen entsprochen, und er wehrte sich in zahlreichen Briefen und Gesprächen unmissverständlich gegen eine solche Stilisierung. Er schreibt z.B. an den Freund Friedrich Düsel:

Ich bekenne Dir, dass ich mich seinerzeit habe bestimmen lassen, eine Aufführung der Sedemunds anzusehen, und dass ich Jessner ...gesagt habe, dass ich mich nicht wiedererkenne. Was ich leise gedacht habe, war laut, was ich brutal und wüst gemeint, war unterdrückt...."²

Genauer präzisiert Barlach seine Einwände gegen die gleiche Inszenierung in einem Brief an R. Piper:

(Fort.v.Anm. 3, S. 101) aber eher das Theater als Barlachs Stücke kritisieren. Denn Barlach "...hätte in der bürgerlichen Institution kein ihm entsprechendes Instrument, und so stellte er seine bedeutsamen Bilder in den ...von ihm selbst geschaffenen imaginären Raum und nicht ins Theater,... Keine Bühne der Welt war und wird je imstande sein, diese Dramen eigener Räumlichkeit rein zu bannen."...(S.40)

¹Herbert Ihering in dem Berliner Börsen Courier vom 20.5.1935. Zitiert bei Dietrich Fleischauer, a.a.O. S. 116, Anm. 3.

²Brief vom 13. Aug. 1921, Briefe I, S. 39.

Filmtempo und Expression, damit will ich nichts zu tun haben. Der Schützenplatz war menschenleer, das Grabmal war eine weisse Wand ...die Kapelle keine Kapelle, der Kirchhof ein Regisseurkniff und der Grundton des Hauptsächlichen Geschrei und Monumentalstilbums.¹

Neben allgemeinen Einwänden zum "Tempo" und "Ton", konzentriert sich Barlachs Kritik also hauptsächlich auf die stilisierte Gestaltung des sichtbaren Bühnenraums.

Zur Uraufführung der Sündflut in Stuttgart erhebt er wiederum Einspruch gegen die Abstrahierung des szenischen Schauplatzes: "Da stehen denn zwischen expressionistischen Stilisierungen ganz natürliche Menschen und ahnen offenbar nicht, wie schlecht sie dahin gehören ...eine Grabesdunkelheit, eine Gruftstimmung, zum Brechen langweilig."² Und 1927 protestiert er nochmal:

...welcher Teufel reitet die Theaterleiter, dass sie aus meinen Dramen nur Oratorien und Mysterien machen wollen, statt unterhaltende Stücke! ...Dann dieses Dogma von 'Barlachscher Plastik'! Die Leute werden in Säcke gesteckt und zu Vogelscheuchen verkleidet. Man sieht nirgends langweiligere Bühnenbilder als bei meinen Stücken....³

Trotz dieser eindeutigen Einwände Barlachs gegen Abstrahierung und Stilisierung des Szenischen, haben offenbar nur wenige Regisseure einen Ton zu treffen versucht, der seinen Vorstellungen entsprach.⁴ Auch nach dem Krieg scheinen, jedenfalls in dieser

¹ Brief vom 19. April 1921, Briefe II, S. 104.

² Brief an Karl Barlach vom 18.10.24, Briefe II, S. 121.

³ Brief an Reinhard Piper vom 27.12.27, Briefe II, S. 142.

⁴ Zur Inszenierungsgeschichte von Barlachs Dramen bis zum Jahre 1954 in D. Fleischauer, a.a.O.: Insbesondere Jürgen Fehling und Kurt Eggers-Kestner scheinen einen werkgerechten Stil gefunden zu haben. Fleischauer berichtet aber, dass viele Inszenierungen auch bei realistischer Regie abstrakte Bühnengestaltung aufwiesen habe.

Hinsicht, keine grundsätzlichen Änderungen eingetreten zu sein. Insbesondere die Inszenierung Sellners, so anregend sie auch gewesen sein möchte, scheint womöglich noch abstrakter gewesen zu sein als die expressionistische. Denn Sellner hat alle anderen Möglichkeiten der Raumbildung verworfen, und versucht, aus dem Wort allein Raum entstehen zu lassen.¹

Natürlich kann man fragen, ob die Vorstellungen eines Autors zur Inszenierung unbedingt befolgt werden müssen. Andererseits muss man aber zumindest fragen, aus welchen Gründen ein Autor einen bestimmten Aufführungstil gewünscht haben mag, und was er durch diesen Stil zu erreichen hoffte. Auf die Funktion der "Milieuechtheit", einen natürlichen Rahmen für das Unerhörte, das Geschehen zu schaffen, habe ich oben S. 86 schon hingewiesen. An anderer Stelle betont Barlach besonders eine gewünschte Kontrastwirkung, die zwischen der selbstverständlichen Realistik des sichtbaren Bühnenraumes und der Überwirklichkeit des inneren Geschehens im unsichtbaren Raum entstehen müsste. Schon zur Uraufführung des Armen Vetter schreibt er:

Stilisierte Bühnenbilder? Da schaudert mir gelinde. Ich hatte die allergrösste Selbstverständlichkeit und Milieuechtheit gewünscht, gerade als den richtigen Hintergrund für die inneren Vorgänge, die davon losplatzen und herausdrängen müssten.²

¹Über Sellners Regievorstellungen im allgemeinen berichtet Egon Vietta: Grundfragen des Raumes auf der Bühne. In: "Kunst und Bühne". Sonderausg.d.Zts. Das Kunstwerk (Baden-Baden, 1953), Kunstwerk-Schriften Bd.41, S. 9-11. Über Sellners Inszenierungen von Barlachs Graf von Ratzeburg und Sündflut berichtet Klaus Bremer: Barlach auf der Bühne. In: Akzente 1 (1954).

²Brief an Reinhard Piper vom 14.4.19, Briefe II, S. 94.

Eine zu grosse Stilisierung des Bühnenraumes zerstört natürlich diese Kontrastwirkung und entstellt dadurch den Stilwillen des ganzen Dramas, der ja gerade eine Synthese zwischen Realistischem und Symbolischem erstrebt. Ausserdem wird durch Abstrahierung des sichtbaren Raumes die Bühnenwirksamkeit eines Barlachschen Dramas vermindert, da ja das Realistische und Humoristische ganz erheblich zur Wirkung beiträgt. (Barlach beklagt sich zweimal ausdrücklich über den Verlust an Humor bei der Inszenierung der Sündflut.¹ Durch seine vielen Proteste gegen die Stilisierung des Szenischen hat Barlach also keine zufällige Neigung zum Ausdruck gebracht sondern einen entscheidenden Aspekt seines Stilwillens überhaupt.

Im Toten Tag gibt es, wie wir gesehen haben, eine ausgeprägte Dialektik zwischen dem sichtbaren Raum und dem imaginierten Raum ausserhalb der Szene. Durch die Eintönigkeit und Dusterheit des szenischen Raumes, und die Weitläufigkeit und Vitalität des Imaginierten scheint mir aber eine Art Übergewicht des Unsichtbaren über das Sichtbare zu entstehen, das die Kontrastwirkung vermindert. Es ist dann wohl eines der schwierigsten Probleme bei der Inszenierung dieses Dramas, das Gleichgewicht soweit herzustellen und zu erhalten, dass das Geschehen nicht völlig ins Visionäre ausläuft. Auch Barlach war sich dieses Problems durchaus bewusst, jedenfalls bei einem späteren Rückblick. Vor der Uraufführung des Toten Tags im Jahre 1919 schreibt er an Karl Weimann: "Es ist ein Werk, dessen

¹Im Brief an Karl Barlach vom 18.10.24, Briefe II, S. 121; und im Brief an Reinhard Piper vom 27.12.27, Briefe II, S. 142.

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."¹

Nun - ich wusste schon längst, dass die Sonnen im Toten Tag mehr oder weniger Gespenstersonnen sind, dass aber ein Dunkelbild für einen ganzen Abend zu eintönig anlässt. Das Auge will mehr beteiligt sein als es hier möglich ist...."²

Die Raumstruktur des geschriebenen Dramas ist für die Bühne offenbar nicht ausgeglichen genug; es besteht sehr wohl die Gefahr, dass dieses Stück bei einer Aufführung zu einem Mysterium oder Oratorium ausartet.

Bei den anderen Stücken Barlachs besteht diese Gefahr vielleicht nicht, wenn man sich an die gegebene Raumstruktur des Werdes hält, und nicht durch Abstrahierung eines deutlich vorgeschriebenen realen Bildes das Gleichgewicht zerstört. Ein Mittel zur Aufrechterhaltung des Gleichgewichts ist, wie wir bei der Analyse des Blauen Boll gesehen haben, die Zweideutigkeit, insbesondere das Erscheinen von überwirklichen Gestalten auf der Bühne - hier der drei Toten im sechsten Bild. Ähnlich durfte es etwa bei der Erscheinung von Gierhahns toter Mutter in den Echten Sedemunds sein,³ oder bei der Schlusszene der Sündflut, wo Calan und der

¹Brief vom 5. Okt. 19, a.a.O., S. 10.

²Brief vom 4. Nov. 19, a.a.O., S. 12, über den Toten Tag: "Was 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...."

³Braak, a.a.O., S. 97 ff. berichtet, dass in der Neuinszenierung der Echten Sedemunds im Berliner Schillertheater im Jahre 1959, die Szene mit Gierhahn und seiner toten Mutter gestrichen wurde: "Die Kürzung kam einer Amputation gleich."

Aussätzige als "unkenntliche Gestalten" sich "am Boden"⁽³⁸²⁾ wälzen.¹ Denn solche Szenen sind sichtbare Ausdrücke eines unfassbaren Geschehens. Und es ist die konkrete Gestaltung "...die von ihrer Körperlichkeit dem Körperlosen abgibt und ihm zum Leben im Licht..."² verhilft.

Ein anderes Mittel zur Aufrechterhaltung des Gleichgewichts der Raumstruktur ist der schon besprochene Kontrast zwischen Realistischem und Überempirischem. Sowohl der Raum als auch die Personen in diesem Raum dürfen nicht abstrahiert oder typisiert werden, damit nicht der Kontrast zum überpersönlichen Geschehen zerstört wird. So schreibt z.B. Barlach über die besonders schwierige Gestalt des "Herrn" im Blauen Boll:

Die Rolle des 'Herrn' ist wohl sehr, sehr heikel m.E. kann sie nicht unfeierlich genug gelöst werden, ja ich glaube, je ...spiessiger und unwichtig-harmloser sein Tun sich darstellt, um so kräftiger wird die Vorstellung des 'Werdens' werden, das als dunkle Gewalt schaltend und gestaltend im Hintergrunde der Vorgänge gedacht ist.³

Ähnlich hat er sich über den Noah der Sündflut geäußert.⁴ Durch ihre Funktion in der Bewusstmachung des Überrealen erhält also die szenische Realistik bei Barlachs Dramen ein besonderes Gewicht.

¹Fleischauer, a.a.O., S. 106 berichtet, dass Sellner in seiner Inszenierung der Sündflut 1954 in Darmstadt, Calan und den Aussätzigen unsichtbar, als Stimmen sprechen liess.

²Güstrower Fragment 'Geborgenheit'. Das dichterische Werk, 2. Bd.: Die Prosa I, S. 334.

³Brief an Dr. Curt Elwenspoek vom 26.9.26. Briefe II, S. 137.

⁴Brief an Karl Barlach vom 18.10.24, Briefe II, S. 121.

Der Kontrast zwischen Bühne und Raumstruktur als Ganzem ist entscheidend für eine Inszenierung.

In jedem Barlachschen Drama ist das Problem der Beziehung des Sichtbar-Endlichen zum Unsichtbar-Unendlichen, des "Selbstverständlichen" zum "Unerhörten" kennzeichnend; es steckt "...in allem ein Geheimnis..., das seinen Sinn im Ewigen und Jenseitigen vom Menschlichen hat."¹ Nur aber mittels des endlichen menschlichen Raumes kann das Unendliche, Gestaltlose selbst angedeutet werden; erst durch die Darstellung des Endlichen in seiner realen Beschaffenheit kann man des Kontrastes zum Unsichtbaren, Unendlichen bewusst werden, kann im Sichtbaren ein "Spiegel des Unendlichen"² erahnt werden.

¹Geborgenheit, Prosa I, S. 334.

²Ebd.

BIBLIOGRAPHIE

WERKE ERNST BARLACHS

- Barlach, E.: Das Dichterische Werk in drei Bänden. Bd.I: Die Dramen. In Gemeinschaft mit Friedrich Dross hrsg.v.Klaus Lazarowicz; Bd.II: Die Prosa I. Hrsg.v.Friedrich Dross unter Mitarbeit von Fr. Schult; Bd.III: Die Prosa II. Hrsg.v.Fr. Dross mit einem Nachwort von Walter Muschg. München: Piper, 1956-1959.
- Barlach, E.: Acht unbekannte Briefe aus den Jahren 1935-1938 (an H.F. Reemtsma). In: Thema Nr. 8 (Feb.1950) S.21-23.
- Barlach, E.: Aufzeichnungen aus einem Taschenbuch von 1906. Mitgeteilt von Fr. Schult. Ia: Sinn und Form 3 (1951) H.1, S.125 f.
- Barlach, E.: Barlach, E.: Aus seinen Briefen. Hrsg.v.Fr.Dross. München: Piper, 1947. (Zitiert als Briefe I).
- Barlach, E.: Frühe und späte Briefe. Hrsg.v.Paul Schurek und Hugo Sieker. Hamburg: Claassen, 1962.
- Barlach, E.: Leben und Werk in seinen Briefen. Hrsg.v.Fr.Dross. München: Piper, 1952. (Zitiert als Briefe II).
- Barlach, E.: Zehn Briefe an einen jungen Dichter. (An Heinz Priebatsch). Hrsg.v.Fr.Dross. Bremen, 1954. (Mitgliedergabe der Ernst Barlach Gesellschaft 16).
- Barlach, E.: Zehn unveröffentlichte Briefe Ernst Barlachs an Prof. Dr.Karl Weimann aus den Jahren 1919-1925. Hrsg.v.Anneliese und Hans Harmsen. Hamburg: Ernst Barlach Gesellschaft, 1961. (Mitgliedergabe zum 2.Jan.1961).
- Barlach, E.: Zwölf unveröffentlichte Briefe Ernst Barlachs an Ludwig Carriere aus den Jahren 1935-1938. Hrsg.v.Anneliese und Hans Harmsen. Hamburg: Ernst Barlach Gesellschaft, 1964. (Mitgliedergabe zum 2.Jan.1964).

WERKE ÜBER ERNST BARLACH

- Baader, Fritz Ph.: "Die echten Sedemunds". Das deutsche Drama.

- Beil. Dramaturgische Berichte. (Berlin) 4 (1921) S.44-52.
- Bab, Julius: "Ernst Barlach", Deutsche Literatur im 20. Jhd. Hrsg. v. H. Friedmann und Otto Mann. Heidelberg: Rothe, 1954, S.136-145.
- Bab, Julius: "Ernst Barlach", Das dt. Drama. Hrsg. v. Robert F. Arnold. München: Beck, 1925, S. 816-818.
- Barlach, Karl: Mein Vetter Ernst Barlach, Bremen: Heye, 1960.
- Bianquis, Geneviève: "Note sur Ernst Barlach", Etudes Germaniques 17 (1962) H.2, S.173-75.
- Braak, Kai: "Zur Dramaturgie Ernst Barlachs", Diss. Heidelberg, 1960.
- Braun, Hans: "Das Vermächtnis Ernst Barlachs", Hochland 53 (1960/61) S. 129-39.
- Braunfels, Wolfgang: "Ernst Barlach und das Mittelalter. Der Weg zum antihumanistischen Menschenbild", Rhein, Merkur 7, Nr. 8 (22. Feb. 1952) S.7.
- Brecht, Bert: "Notizen zur Barlachs Ausstellung", Sinn und Form (Potsdam) 4 (1952) H.1, S.182-86.
- Bremer, Klaus: "Barlach und die Bühne", Akzente 1 1954, S. 226-233.
- Brinkmann, Donald: "Das Transzendenzproblem und seine Surrogatlösungen", Universitas (Stuttgart) 5 (1950) H.11, S.1297-1306; H.12, S.1423-1428.
- Brinkmann, Richard: "Expressionismus-Probleme", DVjs 33 (1959) H.1, S.104-181.
- Carls, Carl Dietrich: Ernst Barlach. Das plastische, graphische und dichterische Werk. Berlin: Rembrandt, 7. Aufl., 1958.
- Carls, Carl Dietrich: "Bildhauer und Dichter", Die Erzählung 4 (1950) H.2, S.46-50.
- Carls, Carl D.: "Ernst Barlach als Dramatiker", Die Literatur 35 (1932/33) H.12, S.46-50.
- Chick, Edson M.: "Diction in Barlachs Sündflut", GR 33 (1958) S.243-50.
- Chick, Edson M.: "Comic and Grotesque Elements in Ernst Barlach", MLQ 20 (1959) S.173-80.
- Chick, Edson M.: "Ernst Barlachs Der arme Vetter: a Study", MLR 57 (1962) S.373-384.

- Chick, Edson M.: "Ernst Barlach and the Theater", GO 36 (1963) S.39-51.
- Chick, Edson M.: "Der Blaue Boll and the Problem of Vision in Barlach", GR 40 (1965) S.31-40.
- Damm, Albert: "Ernst Barlach", Sonntag (Ztg.) 2, Nr.2 (12.1.1947) S.5.
- Diebold, Bernhard: Anarchie im Drama. Frankfurt, 1921.
- Dohle, Helmut: Das Problem Barlach. Probleme, Charaktere seiner Dramen. Köln: Czwiklitzer, 1957.
- Duwe, Wilhelm: "Ernst Barlach", Deutsche Dichtung des 20.Jhds. Bd.II: Vom Naturalismus zum Surrealismus. Zürich: Orell Fössli, 1962, S.366-74.
- Fechter, Paul: "Ernst Barlach", Die Schöne Literatur 26 (1925) Nr.1, S.1-6.
- Fechter, Paul: Ernst Barlach. Gütersloh: Bertelsmann, 1957.
- Fleischhauer, Dietrich: "Barlach auf der Bühne. Eine Inszenierungsgeschichte", Diss. Köln, 1956.
- Flemming, Willi: Barlach der Dichter. Berlin: Bühnenvolksbundverlag, 1933.
- Flemming, Willi: Ernst Barlach. Wesen und Werk. Bern: Francke, 1958. (Sammlung Dalp, Bd.88).
- Franck, Hans: Ernst Barlach. Leben und Werk. Stuttgart: Kreuz-Verl., 1961.
- Franck, Hans: "Die Dramen Ernst Barlachs", Das Literarische Echo 20 (1917/18) H. 21, S.1276-79.
- Franzen, Erich: "Ernst Barlach als dramatischer Dichter", Merkur 6 (1952) H.7, S.621-26.
- Gielow, Wolfgang: Ernst Barlach Literatur-Verzeichnis. Als Manuskript hrsg. München: Selbst-Verlag. 1954.
- Gloede, Günther: Gestalt und Gleichnis bei Ernst Barlach. Berlin: Evangel.Verl.Anst., 1965.
- Grenzmann, Wilh.: "Ernst Barlach", Dt. Dichtung der Gegenwart. Frankfurt: Menck, 1953. S.240-43.
- Günther, Johannes: "Ansatz zu einem Darstellungstil bei Aufführungen der Dramen Barlachs", Die Gestalt (Berlin) 2 (1929/30) H.4 S.30-32.

- Hauch, Edward Franklin: "Ernst Barlach and the Search for God", GR 2 (1927) S. 157-66.
- Hill, Claude und Ley, Ralph: The Drama of German Expressionism: A German-English Bibliography. Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press, 1960. (Univ. of N. Carolina Studies in the Germanic Languages and Literatures No. 28), "Ernst Barlach", S. 41-56.
- Horn, Friedericke: "Die Dichtung Ernst Barlachs und ihr ethischer Gehalt", Diss. Wien, 1951, 1951.
- Ihering, Herbert: "Bemerkungen zu Theater und Film!", Sinn und Form 11 (1959) H.2, S.312 ff.
- Jens, Walter: "Ernst Barlachs Dramen", W.J.Zueignungen. 11 literarische Porträts. München: Piper, 1962, S.52-62.
- Körtzinger (hrsg.): Freundesworte. Ernst Barlach zum Gedächtnis. Hamburg: Privatdruck, 1939.
- Knudsen, H.: "Zum Armen Vetter", Die Schöne Lit. 24 (1923) S. 239.
- Krapp, Helmut: "Der allegorische Dialog", Akzente 1 (1954) S. 210-19.
- Lazarowicz, Klaus: "Die Symbolik in Ernst Barlachs Graf von Ratzeburg im Zusammenhang mit dem dichterischen Gesamtwerk", Diss. Göttingen, 1954.
- Lazarowicz, Klaus: "Einführung in die Dichtung Ernst Barlachs", Zugang zu Ernst Barlach. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1961, S. 30-39.
- Lennartz, Franz: "Ernst Barlach", Die Dichter unserer Zeit. Kroner, 1952, S.6 ff.
- Lichter, Elisabeth: "Wort und Bild in den Dramen Ernst Barlachs", Diss. Heidelberg, 1960.
- Lietz, Gerhard: "Das Symbolische in der Dichtung Barlachs" Diss. Marburg, 1934.
- Lucas, W.I.: "Barlachs Der blaue Boll and the New Man", GLL N.S. 16 (1962/63) S.238-247.
- Mann, Günther: "Ernst Barlach auf der Bühne", Worte und Werte. Festschrift Bruno Marckwardt. Hrsg. G. Erdmann und A. Eichstaedt. Berlin: Gruyter, 1961, S.248-252.
- Mann, Otto: "Ernst Barlach", Expressionismus. Gestalten einer literarischen Bewegung. Hrsg.v. H. Friedmann und Otto Mann.

- Heidelberg: Rothe, 1956, S.296-313.
- Mann, Thomas: "Über Ernst Barlach", Neue Rheinische Schaubühne. Blätter des Stadttheaters M.Gladbach, H.1 (1924/25) S. 6-9.
- Mann, Thomas: "German Letter", Dial. 77 (Nov.1924) S. 414-19.
- McFarlane, J.W.: "Plasticity in Language: some Notes on the Prose Style of Ernst Barlach", MLR 49 (1954) S.451-460.
- Meier, Herbert: Der verborgene Gott. Studien zu den Dramen Ernst Barlachs. Nürnberg: Glock und Lutz, 1963.
- Michel, Karl Markus: "Sprachgewalt oder Gewalt an der Sprache. Der Dramatiker Barlach", Frankf. Hefte 15 (1960) S.549-53.
- Michelsen, Peter: "Der Unfrieden Gottes. Zur Seinsdeutung Ernst Barlachs", Dt. Universitätsztg. (Göttingen) 8 (1953) Nr. 2, S. 12-15.
- Müller-Rastatt, C.: "(Zur Urauff.d. Echten Sedemunds)", Das Literarische Echo 23 (1920/21) H.15, S.928.
- Muschg, Friedrich, Adolf: "Der Dichter Barlach", Diss. Zürich, 1961.
- Muschg, Walter: "Der Dichter Ernst Barlach", Akademie d.Wiss.u.der Literatur Abhandlungen der Klasse der Literatur Jg. 1957, Nr. 3.
- Muschg, Walter: "Ein Opfer. Ernst Barlachs Briefe", Zerstörung der deutschen Literatur, 1958, S. 84-109.
- Neuberger, Fritz: "(Zum Toten Tag)", Das Kunstblatt 2 (1918) S.6.
- Page, Alex: Das Vater-Sohn-Verhältnis in Ernst Barlachs Dramen. Hamburg: Ernst Barlach Gesellschaft, 1956.
- Pander, Oswald: "Die echten Sedemunds", Das Dt. Drama. Beil. Dramaturgische Berichte (Berlin) 4 (1921) S.152-54.
- Reuter, Gerhard: "Diskussion um Barlach", Eine grundlegende Auseinandersetzung in den Diskussions-Matinee der Städt.Bühnen Essen. Kulturarbeit (Stuttgart) 8 (1956) H.8, S.148.
- Rüther, Eugen: "Barlachs Dramen. Versuch einer Sinndeutung", Zts. f.dt.Bildung 3 (1927) H.11, S.601-610.
- Rüther, Eugen: "Barlachs dramatischer Stil", Zts.f.dt.Bildung 4 (1928), S.69-78.
- Schmidt-Henkel:Gerhard: "Ernst Barlachs posthume Prosafragmente Seespeck und Der gestohlene Mond", Diss. F.U.Berlin, 1955.

- Schurek, Paul: Begegnungen mit Ernst Barlach. Ein Erlebnisbericht. Gutersloh, 2.erw.Aufl. 1954.
- Schurek, Paul: "Humor bei Ernst Barlach", Neue Ztg. (Münchner Ausg.) Nr.39, 15.2.1952, S.4.
- Schwerte, Hans: "Bemerkungen zu Barlachs Dramen", Die Erlanger Univ. 6, Beil. 7, (1953).
- Schwerte, Hans: "Über Barlachs Sprache", Akzente 1 (1954), S. 219-225.
- Soergel, Albert:- Hohoff, Curt: Dichtung und Dichter der Zeit. Bd.II: Vom Naturalismus bis zur Gegenwart. Düsseldorf: Bagel, Neuauflage 1963.
- Sprengler, Joseph: "Ernst Barlach als Dramatiker", Hochland 21 (1924) Bd.II, S.609-18.
- Stuyver, Wilhelmina: "Deutsche Expressionistische Dichtung im Licht der Philosophie der Gegenwart", Diss. Amsterdam, 1939.
- Unger, H.: "Zum Toten Tag", Die Schöne Literatur. 20 (1919) Sp.297.
- Vietta, Egon: "Versuch einer ersten Deutung des Grafen von Ratzeburg", Ernst Barlach. Dramatiker, Bildhauer, Zeichner. Hrsg. v.d.Kulturverwaltung d.Stadt Darmstadt u.d.Landestheater Darmstadt. Darmstadt: Stichnote, 1951, S.21-47.
- Vietta, Egon: "Der Graf von Ratzeburg und der Entwurf einer neuen Barlach Dramaturgie", Die Neue Rundschau 62 (1951) H.4, S.142-50.
- Wagner, Horst: "Ernst Barlach und das Problem der Form", Diss. Münster, 1955.
- Wagner, Horst: "Die Sündflut", Das Deutsche Drama. Hrsg.v.Benno von Wiese. Düsseldorf: Bagel, 1958, Bd.II, S.338-356.

WERKE ZUM PROBLEM DES RAUMES IN DER DICHTUNG

- Bachelard, Gaston: Poetik des Raumes. Aus dem Französischen übertragen von Kurt Leonhard. Titel der Originalausgabe: La poetique de l'espace. (Paris: Presses Universitaires de France, 1957) München: Hanser, 1960. (In der Schriftenreihe 'Literatur als Kunst', hrsg.v.Kurt May und Walter Höllerer.
- Cassierer, Ernst: Philosophien der symbolischen Formen. Oxford: Cassirer, 2.Aufl. 1954.

- Franck, Joseph: "Spatial Form in Modern Literature", Sewanee Review 53 (1945) Nr.2, S.221-240; Nr.3, S.433-456; Nr.4, S.643-653.
- Kesting, Marianne: Das epische Theater. Zur Struktur des modernen Dramas. Stuttgart: Kohlhammer, 1959 (Urban-Bücher. Die wissenschaftliche Taschenbuchreihe. Hrsg.v.Fritz Ernst. Nr.36).
- Klein, Johannes: "Das Raum-Erlebnis in der Lyrik Eichendorffs", Zts.f.Ästhetik u.allgem.Kunstwiss. 29 (1935) S.52-61.
- Klotz, Völker: Geschlossene und offene Form im Drama. München: Hanser, 1960.
- Kobel, Erwin: Untersuchungen zum gelebten Raum in der mhd.Dichtung. Zürich: Atlantis, 1951.
- Kunst und Bühne: "Sonderausgabe der Zeitschrift Das Kunstwerk", Baden-Baden: Klein, 1953 (Kunstwerk-Schriften Bd. 41).
- Loevenich, Heinz: "Zur Bedeutung des Raumes in Erzählungen", Deutschunterricht 15 (1963) H.3, S.98-112.
- Ludwig, Otto: "Von der Kunst des Erzählens", Dt. Geist. Hrsg.v.P. Suhrkamp. Bd.II, Berlin, neue, erw.Ausg., 1954, S.36-42.
- Meyer, Hermann: "Raumgestaltung und Raumsymbolik in der Erzählkunst", Studium Generale 10 (1957) H.10, S.620-630.
- Meyer, Herman: "Raum und Zeit in Wilhelm Raabes Erzählkunst", DVjs 27 (1953) H.2, S.236-267.
- Niessen, Carl: Handbuch der Theaterwissenschaften. Bd.I, Emsdetten: Lechte, 1949.
- Peacock, Ronald: The Art of Drama. London: Routledge & Kegan Paul, 2.Aufl., 1960.
- Perger, Arnulf: Grundlagen der Dramaturgie. Graz-Köln: Bohlaus, 1952.
- Petsch, Robert: Wesen und Formen des Dramas. Allgemeine Dramaturgie. Halle (Saale): Niemeyer, 1945.
- Schuh, Oscar Fritz und Willnauer, Franz: Bühne als Geisteger Raum. Bremen: Schunemann, 1963.
- Seckel, D.: "Hölderlins Raumgestaltung", Euphorion 39 (1938) S. 469-486.
- Spoerri, Theophile: "Elements d'une critique constructive", Trivium 8 (1950) H.3, S.165-187.

Szondi, Peter: Theorie des modernen Dramas. Frankfurt: Suhrkamp, 1956.

Vossler, Karl: "Zeit- und Raumordnung der Bühnendichtung", (1930)
K.V.: Aus der romanischen Welt. Leipzig: Koehler u. Amelang, 1940, Bd.II, S.112-136.

Ziegler, Klaus: "Das deutsche Drama der Neuzeit", Dt. Philologie im Aufriß. Hrsg.v.Wolfgang Stammer. Bd.II, Sp.949-1298.

Ziegler, Klaus: "Zur Raum- und Bühnengestaltung des klassischen Dramentypus", Wirkendes Wort. Sammelband III: Neuere deutsche Literatur. Düsseldorf: Schwann, 1963, S. 185-194.

Ziegler, Klaus: "Schiller und das Drama", Wirkendes Wort. Sammelband III: Neuere dt.Lit. Düsseldorf: Schwann, 1963, S. 301-311.

Wehrli, Max: "Dichter und Weltraum", Schweiz. Mhe. 41 (1961/62) S.881-892.