

VIEL ZU DEUTSCH
ERNST BARLACH IM NATIONALSOZIALISMUS

DIETMAR NIX

Der Künstler Ernst Barlach gilt als Verfolgter des Nationalsozialismus. Diese Einschätzung fällt um so leichter, als Werke von Barlach Gegenstand der NS-Kritik waren, vielfach aus der Öffentlichkeit entfernt und sogar der Aufnahme in die Ausstellungen der "Entarteten Kunst" gewürdigt wurden. Die derzeit edierten Briefe lassen tatsächlich viele Hinweise erkennen, daß Barlach dem Nationalsozialismus skeptisch gegenüberstand. Manch andere, dem entgegenstehende Belege, bieten jedoch den Eindruck, daß die wohlwollende Rezeption der Nachkriegszeit zu sehr diese Abneigung des Künstlers betonte und zu wenig beachtete, daß Barlach sich zeitweise mit dem Regime arrangierte, bzw. sich darum bemühte, einen eigenen Platz im NS-Staat zu finden¹.

Lebensskizze

Ernst Barlach wurde am 2.1.1870 in Wedel an der Elbe geboren. Sein Vater Georg war Arzt, seine Mutter Luise, geborene Vollert, eine Tochter eines Zollkontrolleurs in dänischen Diensten. 1878 verließ die Mutter die Familie und ließ den Vater mit den Kindern allein in Ratzeburg zurück, wo Ernst Barlach das Gymnasium besuchte. Dieser Konflikt fand 1848 mit der Versöhnung der Eltern ein Ende, doch starb der Vater im gleichen Jahr. Diese Erfahrungen des Leids dürften ihre Spuren auch für das spätere künstlerische Schaffen und die Weltdeutung Barlachs hinterlassen haben. Zu den Stationen der weiteren Ausbildung gehörte die Mitarbeit in einer Steinmetzwerkstatt während der Schulzeit. Nach dem Abitur folgten der Gewerbeschulabschluß und der Besuch einer Kunstakademie in Dresden. Künstlerisch prägend wirkten auch Aufenthalte in Paris und Berlin, vor allem aber eine mehrmonatige Rußlandreise zusammen mit seinem Bruder Nikolaus. Er selbst stufte diese Reise in

¹) Es sind nur wenige Beiträge zu verzeichnen, die auf diese Thematik eingehen: WALTER, A.: Armer! Armer Barlach? In: Frankfurter Rundschau 26.5.84 (nachfolgend "Walter"); ALBUS, G.: Die weltanschauliche und künstlerische Entwicklung E. Barlachs ... Phil.Diss. Leipzig 1964, mit einem eigenen Kapitel (S. 111-124) über Barlachs "Widerstand gegen Reaktion und Faschismus"; zuletzt PIEPER, E.: Nationalsozialistische Kunstpolitik. Ernst Barlach und die "entartete Kunst". München 1983 (nachfolgend "Pieper"), mit einer kurzen Darstellung im Vorwort, die im gleichen Jahr in leicht

seiner Autobiographie ein als wegbereitend für die Thematik von Erdverbundenheit und Leid des Menschen. So schuf der bereits früh tätig Gewordene ein reiches künstlerisches Werk, das nicht nur Plastiken sondern auch Graphiken und literarische Beiträge umfaßte. Neben vielfachen Ehrungen und internationalen Kontakten als Anerkennung seiner Leistung erfuhr jedoch er zunehmend Kritik nationaler Kräfte. 1906 wurde Barlach ein Sohn geboren, den nach einem Rechtsstreit mit der unehelichen Mutter der Künstler zugesprochen erhielt. Nach wechselnden Beziehungen, die in Biographien oft als Haushaltshilfen registriert werden, lebte er zuletzt zusammen mit der geschiedenenen Frau eines NS-Kunsthilfsfunktionärs in Güstrow, wo er nach vielen Querelen im Zusammenhang mit der NS-Kunstpoltik am 24.10.38 verstarb.

Barlach zwischen den Mühlsteinen: Klärungsprozesse in der NS-Kunstpoltik

Die Auffassungen in der nationalsozialistischen Bewegung bezüglich der Kunst waren zunächst verschieden. Unzweifelhaft für alle war jedoch, daß der politische Kampf auch den Sektor Kultur umfassen müsse. Deutsche Kultur und deren Gefährdung durch zersetzende jüdisch-bolschewistische Einflüsse war der gemeinsame Topos, vor dessen Kulisse die Kunst ein politisches Betätigungsfeld wurde. So entstand bereits 1927 eine eigene Kulturorganisation: die Nationalsozialistische Gesellschaft für Deutsche Kultur. Aus ihr ging 1929 der Kampfbund für Deutsche Kultur hervor, dem der Chefredakteur der Parteizeitung Völkischer Beobachter und spätere Partei-Chefideologe A. Rosenberg vorstand. Sein Begriff von Kunst war vor allem als Kampf gegen die Moderne definiert. Anstelle des Expressionismus, der die Naturtreue der Darstellung der Formulierung fühlenden Ausdrucks unterordnete, sollte nach seinem Verständnis der Rückgriff auf deutsche Ritterkultur oder die Besinnung auf die Vertreter der literarischen Klassik von Goethe bis Schiller stehen, wobei Nietzsche die philosophischen und Wagner die musikalischen Eckwerte markierte. Wie ernst gemeint dieses Konzept war, demonstrierten ritterliche Kostümfeste vor der Kulisse alter Burgen und die Veranstaltung germanischer Ting-Rituale. Als Mitstreiter dieser Vorstellung ist auch H. Himmler zu nennen. Er baute die teutonische Ritterrenaissance zum mystischen Kult des SS-Ordens aus. Die Rückkehr zur deutschen Scholle manifestierte sich bei Himmler in einer privaten Hühnerzucht und seinem Engagement für die Ernährung der

Soldaten mit Vollwertkost aus SS-eigenem biologischen Anbau, unterstützt von Kräuterrezepten seiner Frau Marga².

Gegen solche Vorstellungen stand der Kunstbegriff von J. Goebbels. Der promovierte Intellektuelle stand zu Anfang der NSDAP noch auf Seiten der linkssozial orientierten und später entmachteten Brüder Strasser und pflegte Hitler zunächst geringschätzig als "kleinen Bohémien" zu bezeichnen. Ganz im Gegensatz zur bäuerlichen Fortschrittsfeindlichkeit der Rosenberg-Gruppe hatte Goebbels keine Scheu vor der Moderne und unterstützte vor allem die Medientechnik als propagandistisches Instrument. Jedes seiner Privathäuser war mit einem Kinoraum ausgestattet und die Förderung der Rundfunk- und Fernsehtechnik in den dreißiger Jahren geht auch auf seine Initiative zurück. Als Präsident der Reichskulturkammer, als Reichspropagandaminister und oberster Zensor erreichte Goebbels eine formal einflußreichere Position in Kunstfragen als sein Gegenspieler Rosenberg. Unter seiner Schirmherrschaft konnten Aktivisten der NS-Akademikerschaft unter F. Hippeler, Joh. v. Leers, H. Weidemann und O.A. Schreiber eine durchaus progressive Kunstförderung betreiben, die zumindest in ihren Anfängen eine wohlwollende Annäherung der Partei an den damals umstrittenen Expressionismus anzudeuten vermochte.

Barlach, wie auch andere seiner Künstlerkollegen, gerieten aufgrund dieser Gegensätze in das Spiel wechselnder Winde, die von Barlach als Katz-und-Mausspiel verstanden wurden. Die ersten Turbulenzen resultierten aus dem Kampf der nationalen Verbände um die Vorherrschaft in der öffentlichen Meinung. Künstler wie Barlach dienten ihnen als Zielscheibe stellvertretend für den nur schemenhaft wahrgenommenen antinationalen Feind. Eine zweite turbulente Phase kam auf, als sich die NS-Herrschaft ab 1933 soweit konsolidiert hatte, daß die Übernahme der Regierungsverantwortung zugleich der Gretchenfrage nach der Kunst neue Aktualität verlieh. Dabei brach die Divergenz der beiden Konzepte als regelrechter Meinungsstreit auf, in dessen Verlauf auch Barlach wieder zwischen den feindlichen Linien stand. Trotz der geringeren politischen Macht obsiegte schließlich der Parteiideologe Rosenberg mit seinem Konzept von nationaler und germanischer Kunst. Schon 1933 gelang es seinen persönlichen Bestrebungen, Barlachs umstrittenes Totenmal in Magdeburg endgültig zu entfernen. In der zweiten Hälfte des Jahres 1934 führte ein brieflich ausgetragener Streit zwischen Goebbels und Rosenberg zur Entfernung von Goebbelsanhängern als Präsidenten von Reichskammern.

²) WYKES, A: Reichsführer SS Heinrich Himmler, München 1981, S.103.

Eine deutliche Radikalisierung in Kunstfragen setzte während der Olympischen Spiele 1936 ein. Rosenberg wählte sich als der Retter der deutschen Kunst vor einem Ungeist, den er bereits in den eigenen Reihen zu finden glaubte³. Nahrung fand dieses Feindbild in der Renitenz mit der die "Verfallskunst", wie die Moderne bezeichnet wurde, immer wieder aufschien. Paradigmatisch hierfür ist das Personenkarussell der Museumsleiter der Berliner Nationalgalerie: der Weimarer L. Justi wurde durch den NS-Kampfbund-Aktivisten A. Schardt ersetzt. Durch die Haller Ortsgruppe wurde jener aber zum Expressionismus bekehrt, woraufhin er durch E. Hanfstängl aus München abgelöst wurde. Doch auch dieser fiel durch eine allzu moderne Ausstellung in Ungnade und mußte abgelöst werden ...

Der unheroische Künstler: Kritik an Barlach

Die erste Phase der Turbulenzen, in die Barlach geriet, könnte aufgrund ihrer Intensität und Grundsätzlichkeit geradezu als "Weimarer Kulturkampf" bezeichnet werden. Ausgangspunkt der Kritik am Künstler waren seine Entwürfe für Denkmale des Ersten Weltkriegs. Von diesen 5 Werken erregte das Magdeburger Totenmal von 1929 den stärksten Anstoß, weil es den Krieg unmittelbar als Leiden charakterisierte. Für eine Zeit, die es gewöhnt war, den Kampf mit der Glorie des Ruhms und der Ehre zu verklären, war dies eine Provokation. Ob der Soldat siegte oder starb war weniger wichtig als die soldatische Ehre. In dieser Auffassung unterschied sich Deutschland kaum von den anderen europäischen Nationen. Das wirtschaftlich wie militärisch geschlagene Land wollte nun durchaus nicht wissen, wie es im Krieg wirklich war. Wenn die organisierte Abschachtung der jungen Generation schon keine Erfolge gezeitigt hatte, so mußte sie wenigstens heroisch vor sich gegangen sein⁴. Die Virulenz dieser Frage mag leichter verständlich werden, wenn man die Erbitterung berücksichtigt, die eine Nation empfinden mußte, welche am Krieg nicht viel schuldiger war als die siegreichen Gegner. Hinzu kamen die Demütigungen von Versailles und die von den Alliierten im Interesse der Reparationszahlungen immer wieder gerne aufgefrischte Kriegschuldthese. Die Desavouierung der traditionellen Ordnung durch diese These war auch für linke Kräfte in Deutschland ein nicht ungerne goutiertes Thema, mit dessen Hilfe sie ihre revolutionären Ziele vorantrieben. Diese Mischung

³) PIEPER, S. 20.

⁴) So PIEPER, S.10.

geriet zum politischen Zündstoff für verunsicherte Bürger, an den die nationalen Kräfte, allen voran die Nationalsozialisten, eifrig die Lunte legten.

Wenn progressive Künstler in ihren Werken dieser Zeit das Trauma des Kriegserlebnisses als Bankrotterklärung der alten europäischen Kultur und ihrer Werte thematisierten, so konnte leicht der Eindruck entstehen, als ob die moderne Kunst Teil jener Kräfte sei, die die Grundlagen der Gesellschaft demontierten. Viele dieser jungen Künstler hatten selbst auf den Schlachtfeldern gestanden. Ein Erlebnis, das sie zerstörte, auch wenn sie den Granaten entkamen⁵. Ihre tiefgründigen Kulturzweifel und existenzialistische Destruktion, die im Dadaismus ihren Höhepunkt fand, konnte ein Bürgertum, das den Krieg, den nationalen Stolz und seine staatliche Ordnung verloren hatte, nur mit Mißtrauen registrieren.

Im Falle Barlachs dürfte dieser Zusammenhang aber kaum als künstlerisches Motiv von Belang sein. Er galt seinen Bekannten und sich selbst in seinem Individualismus als "hoffnungslos unpolitischer Mensch"⁶. Wenn das nationale Publikum die tragische Schwere der barlachschen Kunstwerke mehr im Künstler vermutete als im Thema, so hatte es damit nicht eigentlich unrecht. Nur hatte der Künstler im Falle der Ehrenmale dabei keine politischen Ambitionen sondern folgte lediglich seiner vor allem für das Spätwerk so typischen melancholischen Grundstimmung.

Die Front der Ablehnung gegen die unkonventionellen Künstler der Moderne, die die Kritik der nationalen Kräfte, insbesondere auch des politischen Kriegsveteranenbundes "Der Stahlhelm" errichtet hatte, war umfassend. Zahlreiche Leserbriefe in der örtlichen Presse unterstützten die Vorwürfe gegen Barlach, der mit seinem Totenmal an eine nationale Wunde rührte. Das Leserecho zeigte, daß die Aussagen der nationalen Gruppierungen tatsächlich latenten Stimmungen des Bürgers entsprachen, der im neuen kaiserlosen Staat vor allem ein Symbol des verlorenen Krieges und der internationalen Demütigung sah.

So wandte sich auch der Direktor des städtischen Museums, Greischel, in einem öffentlichen Vortrag unter Hinweis auf angebliche "Rassefremdheit" gegen die Aufstellung von Barlachs Ehrenmal im Magdeburger Dom⁷. Vertreter der DNVP wandten sich schriftlich an den Gemeindegemeinderat mit dem Erfolg, daß sich auch

⁵) E.M. REMARQUE: Im Westen nichts Neues.

⁶) In Barlachs Äußerungen mehrfach belegt, etwa im Brief an W. Katz vom 15.9.34. Briefedition von DROSZ, F. (Hrsg.): Ernst Barlach. Die Briefe, 2 Bde., München 1968 und 1969, nachfolgend "Briefe I/II". Die Edition ist leider nicht so vollständig, wie ihr Titel vermuten läßt.

⁷) Zitiert bei Bronzen, S.40.

Domprediger Martin der Kritik der nationalen Verbände anschloß. Es mag unserem Verständnis seltsam erscheinen, daß Barlach selbst aus den Kreisen seiner Evangelischen Kirche, der er allerdings mehr nominell angehörte, Pazifismus vorgehalten wurde. Dies mag weniger verwundern, wenn man bedenkt, daß die preußische Staatskirche ein traditionell enges Verhältnis mit den Anliegen des Staates pflegte.

Was auch seiner Kirche eine Verteidigung des Künstlers nicht einfach gemacht haben wird, ist die Gestaltung barlachscher Werke, deren oft drastische Darstellung hoffnungslosen menschlichen Elends weder populäre Schönheitsbedürfnisse befriedigte, noch irgendeine visuelle Form ermutigender Anstöße zu bieten vermag. Tiefe Traurigkeit oder zumindest schweigende Besinnung sind damals wie heute die spontanen Reaktionen auf die Begegnung mit den fraglichen Werken. Das war nicht nach dem Geschmack eines Publikums, welches zumindest aus der Erhabenheit der Kunst Mut und Hoffnung schöpfen wollte. Eine geschlagene Nation, der das Elend der Zeit ohnehin vor Augen stand, wollte diesem nicht noch zusätzlich in Form von problematischen Skulpturen begegnen. Gefragt war vielmehr alles, was dem verlorenen Krieg einen Sinn oder mindestens respektablen Heroismus abgewinnen konnte, alles, was im Dunkel der Zeit das Licht einer neuen Hoffnung zu entzünden vermochte. Auch wenn Barlach diese messianische Hoffnung nicht in seinen Skulpturen ausdrücken konnte, wartete auch er nach Ende des Krieges "auf den kommenden Mann, der der Kerl danach ist"⁸.

Die allgemeine Mißstimmung gegen Barlach fand willkommene Nahrung in seinem 1928 publizierten "Selbsterzählten Leben". Seine innige Rezeption der russischen Reise lieferte die Munition für Vorwürfe des Kulturbolschewismus und einer angeblichen Verwurzelung im slawisch-mongolischen Typus. All dies galt als Synonym für Kraftlosigkeit und Zersetzung, als Symbol für die Probleme des Staates⁹. Nach der gängigen Vorstellung waren die Güter und Werte der Nation vor allem durch die Aktivitäten feindlicher Kulturen bedroht und geschädigt, wobei ein ins Pseudowissenschaftliche abgeglittener Biologismus¹⁰ eine heutigem Verständnis schwer nachvollziehbare Legitimation lieferte. Barlachs tief empfundene Rußland-Impressionen konnten da leicht als Zuordnung in die ostisch-slavische und mittlerweile

⁸) Brief an F. Düsel vom 28.12.18, Briefe I, S. 533.

⁹) Vermutungen zur slavischen Abstammung bei P. FECHTER: Ernst Barlach. Gütersloh 1957, S. 177. Von seiner Einstufung als russischer Jude berichtet Barlach an R. Pieper am 5.11.12, Briefe I, S. 406, sowie am 19.12.20, Briefe I, S. 601.

¹⁰) Vgl. hierzu vor allem die esoterischen Zeitschriften der "Ostara"-Reihe jener Zeit.

bolschewistische Kulturwelt ausgedeutet werden, wobei ganz in Vergessenheit geriet, daß Barlach das zaristische Rußland bereist hatte¹¹.

Anlaß zur slavischen Einordnung gaben nicht zuletzt die Figuren des Künstlers, deren zuweilen abstoßende Gesichter gewiß alle Phantasien erregten, die mit den schemenhaften Abstrakta des Minderrassigen und krankhaften Untermenschentums verbunden wurden. Wenn diese Kunstrezeption vor allem den "Wert des Rassegefühls" vermißte¹², so übersah sie, daß Barlach in der Gestaltung seiner Figuren die geistige, innere Form in das Licht der visuellen Erfahrung der Gestalt zu heben suchte und daher keine Rücksicht auf rassische Formaspekte nehmen konnte. Damit ist aber kaum etwas über seine Stellung zur Rasseideologie an sich ausgesagt, der er indifferent bis wohlwollend gegenüberstand¹³.

Derartige Vorwürfe steigerten sich soweit, daß auch Barlachs Kusine in offiziellen Listen als jüdisch eingestuft wurde¹⁴. Diese Vorgänge zeigen deutlich, daß sich das gedemütigte Nationalempfinden weiter Kreise der Bürger kulturkämpferischer Argumente zur Verteidigung eigener Positionen bediente. So ist es denkbar, daß die gemeinsame Kritik an den als unpassend empfundenen Kriegsdenkmalen Barlachs gerade für solche Gruppierungen wie dem "Stahlhelm", dessen Kritik Barlach als besonders intensiv empfand¹⁵, wieder ein Stück jenes mystifizierten Gemeinschaftserlebnisses der Schützengräben auferstehen ließ.

Die Kritik blieb jedoch nicht ohne Antwort durch den großen Kreis an Förderern und Freunden, die sich der auch literarisch tätige Künstler erworben hatte. Barlach war Mitglied mehrerer Kunstakademien, Träger des Kleist- und Villa-Romana-Preises und fand zu Beginn der Weimarer Zeit große Beachtung auf zahlreichen, auch internationalen Ausstellungen. Seine Freunde nahmen die Kritik am Magdeburger Ehrenmal zum Anlaß eines regelrechten publizistischen Kampfs für den Künstler. Bruno E. Werner verteidigte ihn in der Deutschen Allgemeinen Zeitung und Regierungsrat Friedrich Droß versuchte in den Mecklenburgischen Monatsheften durch Nachweis seiner arischen Rasse und niederdeutschen Bodenständigkeit den kulturkämpferischen Angriffen den Boden zu entziehen. Medienschlachten wie diese wurden

¹¹) Bemerkenswerterweise wird diese Reise von sozialistischen Kritikern ebenso problemlos zur Verurteilung des Künstlers herangezogen. So 1952 der Redakteur der DDR-Zeitschrift "Sinn und Form" W. GIRNUS: Barlach habe vor allem der morschen und primitiven Religion russischer Barfüßler und bettelnder Einsiedlermönche gehuldigt. Zitiert in JANSEN, E.: "Verflucht deutsch", Frankfurter Allgemeine Zeitung 8.1.92.

¹²) So etwa im Vortrag W. Hansens vom 29.1.35 zitiert in JANSEN, E.: Ernst Barlach, S. 428.

¹³) So auch Walter. Vergl. ferner Brief R. Pieper 28.12.11, Briefe I, S. 395.

¹⁴) Brief R. Piper 20.2.37 u.a. in Briefe II, S. 694.

¹⁵) Brief H. Barlach 22.1.29, Briefe II, S. 147.

je nach Perspektive als "Kampf gegen das Untermenschentum" registriert (Nationale Kräfte) oder als "Weimarer Kunstkandal" (Liberale Kräfte). Als Beleg für die bornierte Arroganz führender Kreise gegenüber der nationalen Herausforderung finden wir solche Kommentare, wie sie damals die Thüringische Allgemeine Zeitung den NS-Bestrebungen entgegenhalten wollte: man könne ob all dieser unsinnigen Querelen doch nichts anderes tun als "herzlich zu lächeln"¹⁶. Den NS-Aktivisten konnte dies in der Tat nicht schwerfallen angesichts solch behäbiger und naiver Harmlosigkeit ihrer bürgerlichen Gegner.

¹⁶) Zitiert in: PIEPER, S. 12.

Nach den Wahlerfolgen der NSDAP im Januar 1930 wurde W. Frick zum Minister in der thüringischen Landesregierung berufen, die für Barlachs Wohngebiet zuständig war, sowie P. Schulze-Naumburg zum Direktor der Vereinigten Weimarer Kunstlehranstalten. Dieser Architekt des Neubiedermeier verfaßte die Publikationen "Kunst und Rasse" (1928) und "Kunst aus Blut und Boden" (1934) und war wie zunächst auch Frick ein Protagonist der Rosenberg-Linie. Neben den Angriffen gegen Barlach konnten es beide als Erfolg verbuchen, einen progressiven Zwickauer Museumsleiter noch 1930 abgelöst zu haben, ehe Frick 1931 auf Antrag der Kommunisten und mit Duldung der Konservativen seines Amtes enthoben wurde. Diese kurze Erholungspause für Expressionisten wie Barlach fand jedoch in Thüringen schon im Sommer 1932 ein Ende, als die NSDAP mit absoluter Mehrheit in den Landtag einzog.

Gescheitertes Arrangement: Barlach als versuchter Kollaborateur?

Dem massiven publizistischen Engagement seiner Freunde und der tatsächlichen Unsinnigkeit der fremdrassigen Vorwürfe verdankte es Barlach, daß dieses Argument mit dem Ende der zwanziger Jahre an Bedeutung verlor, auch wenn das Gerede auf der Ebene flüsternden Klatsches weiterlebte. Mit der Konsolidierung der NS-Macht im neuen Staat kamen die Querelen der verschiedenen Kunstdeutungen innerhalb der nationalen Bewegung zum Tragen und eröffneten die zweite Phase wechselnden Wetters für den Bürger und Künstler Barlach. Die von der eher progressiven NS-Akademikerguppe sicherlich mit Goebbels Wohlwollen initiierte Ausstellung "30 deutsche Künstler" wurde vom neuen Reichsinnenminister Frick geschlossen. Die Gründung einer NS-Künstlervereinigung unter Ernst Barlach als Präsidenten scheiterte an der persönlichen Intervention Rosenbergs. Als der Aufnahmeantrag des NSDAP-Mitglieds E. Nolde für den Kampfbund für Deutsche Kultur abgelehnt wurde, zeigte sich deutlich, wie wenig erfolversprechend jeder Integrationsversuch des modernen Expressionismus in die NS-Welt war. Schreiber schimpfte erbost über die "übellaunigen Pinselschwinger" unter den Parteigenossen. Daraufhin wurde er von Rosenberg als "kultureller Otto Strasser" gerügt und mußte sich öffentlich bei ihm

entschuldigen. Rosenberg entfernte ihn dennoch aus dem NS-Studentenbund.

Doch auch Goebbels aufgeschlossenerer Kunstlinie konnte Erfolge buchen. Er erreichte die Neutralisierung des einflußreichen Parteifunktionärs und "Rosenbergers" R. Ley aus der Reichsleitung des Kampfbunds durch Fusion von Leys Arbeiterfreizeitorganisation "Kraft durch Freude" (KdF) mit seiner Reichskulturkammer. Der agile Propagandist initiierte März 1934 außerdem eine Ausstellung des italienischen Futurismus, die er gemeinsam mit H. Göring eröffnete. Solche Erfolge wurden von Rosenberg als Kampfansage verstanden¹⁷. Auch die akademische NS-Kunstlobby des Weidemann-Schreiber-Kreises nahm einen neuen Anlauf ihrer Bemühungen. In der Malergruppe "Der Norden" und ihrer Zeitschrift "Kunst der Nation" sollte ein nordisch und damit national interpretierter Expressionismus entwickelt werden. Im Sog dieser Bemühungen finden wir auch den Künstler Barlach. Für ihn war die Ehrenrettung des Expressionismus für sein persönliches Schaffen von großer Bedeutung. Auf der freien Kunstschau in Berlin im Februar 1934 wurde ein erneuter Versuch unternommen, den Expressionismus in seiner auch begrifflich verdeutschten Version als "Ausdruckskunst" akzeptabel zu machen. Auf der gleichen Veranstaltung hieß es über Barlach versöhnlich, daß es ihm zwar nicht gegeben sei, Krieger darzustellen, er aber dennoch erdhafte Kunst zu schaffen wisse.

Barlach hatte nicht nur Feinde in der NS-Bewegung, wie er selber genau wußte. Im Völkischen Beobachter wurde ihm neben aller Kritik auch zugestanden, daß er aus deutscher Seele spreche, woran sich anschloß: "... aus diesem Glauben, ja Wissen heraus, grüßen wir Barlach, auch wenn er nicht zu uns zählt, denn seine Kunst läßt ihn heute doch schon zu uns gehören, ob er das wahrhaben will oder nicht."¹⁸ Barlach schloß sich seinerseits mit seiner Unterschrift dem NS-"Aufruf der Kulturschaffenden" an, was Goebbels einen scharfen Protest Rosenbergs eintrug. In dieser Zeit scheint Barlach weitestgehend seinen persönlichen Frieden mit der NS-Partei gefunden zu haben. In einem Brief ließ er erkennen, wie sehr er den Eintritt in die NSDAP befürwortet, für die "das beste Blut und die besten Charaktereigenschaften gerade gut genug seien"¹⁹. Bereits vor der Machtergreifung bescheinigte er der NS-Bewegung

¹⁷) Tagebucheintragung zitiert in Bronzen, S. 44: Über Kulturfragen fängt jetzt ein regelrechtes Tauziehen an. Überall, wohin ich komme, höre ich einmütiges Klagen über die Richtungslosigkeit der Reichskulturkammer, es ist trostlos. Man hofft auf mich, aber die Tatsache, daß ein Nationalsozialist Präsident der Reichskulturkammer ist, macht es schwer, parteiamtlich eine andere Organisation zu schaffen.

¹⁸) Bronzen, S. 42.

¹⁹) Brief Willi Katz 15.09.34, Briefe II, S. 493f.

"echten Idealismus"²⁰ und bemüht sich, gerade in seinem umstrittenen Totenmal den "prägnanten Ausdruck eines Führerprinzips" nachzuweisen²¹. Dies und häufige Beschwörungen seiner nordischen Bodenständigkeit, ja "erdhaften" Verbundenheit in der mecklenburgischen Heimat lassen erkennen, daß ihm die Blut-und-Boden-Mystik nicht allzu fern gelegen haben mochte. Es läßt sich nicht endgültig klären, wie stark bei seiner Hinwendung zur Partei das Motiv eine Rolle gespielt haben könnte, durch tätige Mitverantwortung die Auswüchse der NS-Ideologie wieder in vernünftige Bahnen zu lenken²². Dagegen spricht auf jeden Fall, daß Barlach ein unpolitischer Zeitgenosse war, dem ein derart politisches Argument sicher recht fern liegen mußte.

Um die Verwirrung bezüglich Barlachs Motivik noch weiter zu treiben sei auf eine ebenfalls in einem Brief überlieferte NS-Kritik verwiesen, in der Barlach von dem Gefühl berichtet, auf einem Vulkan zu sitzen, während das Radio Wut, Haß und Mord schnaube, man ins Ausland flüchte und er glaube, daß der NS-Terror länger dauern könnte, als er abwarten kann²³. Bei vielen seiner positiven Äußerungen zur NS-Bewegung finden wir kritische Anmerkungen, die sich zumeist gegen die organisierte Vermassung und Gleichmacherei des Menschen richten²⁴; ein Motiv, aus dem heraus auch seine Überzeugung resultierte, daß es zu schade um den Menschen sei, Sozialdemokrat zu sein²⁵.

Was wir also neben der gleichzeitigen Zustimmung und Ablehnung Barlachs zur NS-Bewegung lediglich sicher wissen, ist sein Schwanken zwischen diesen Polen. Diese Unsicherheit zeigte sich allerdings auch auf der anderen Seite. Das entfernte Magdeburger Totenmal wurde in der Nationalgalerie aufgestellt, was selbst Barlach als offizielle Anerkennung und Entschädigung auf bestmögliche Weise empfand²⁶. Während des Höhepunkts der Kunstkämpfe im olympischen Jahr wurde die Publikation seiner Graphiken beschlagnahmt und seine Werke aus einer Ausstellung entfernt. Im gleichen Jahr erhielt er aber auch einen Auftrag Hitlers zur Anfertigung von Edda-

²⁰) Brief K. Barlach 14.11.32, Briefe II, S. 332f.

²¹) Brief H. Sieker 17.6.33, Briefe II, S. 380.

²²) So etwa F. Droß in Briefe II, Anm 1166, 3; S. 851, wo er die Deutung vertritt, Barlach habe angenommen, daß sich der Nationalsozialismus an seiner Unfähigkeit totlaufen werde. Nun stammt dessen Aufforderung zum Eintritt in die Partei (Brief 15.9.34) aber aus einer Zeit, in der von solchem "Totlaufen" keine Rede mehr sein konnte. Überzeugender ist da eher K. Barlachs Vermutung in: Mein Vetter Ernst Barlach S. 80, nach der die Aufforderung zum Eintritt der Besten von einer Reformierbarkeit der Bewegung ausging, was durch Barlachs Kontakte zum aufgeschlosseneren Goebbels-Kreis zumindest eine gewisse Berechtigung hat.

²³) Brief an Hugo Sieker 26.1.33, Bronzen, S. 38.

²⁴) Brief K. Barlach 12.12.35, Briefe II, S. 594f.

²⁵) Brief A. Schirmer 12.1.10, Briefe I, S. 329.

²⁶) Brief an E. Hanfstaengl vom 17.10.34, Briefe II, S. 502.

Motiven für die Reichskanzlei²⁷. Barlachs anfängliche Ratlosigkeit vor solchen Vorgängen mündete in der Vorstellung, daß nicht der Nationalsozialismus feindlich zu ihm stehe, sondern daß ihm feindlich gesonnene "anonyme Wühler im Verborgenen" arbeiten²⁸. Im Vertrauen darauf, daß Förderer der neuen Ordnung ihm Mut machen²⁹, und viele "hervorragende Nationalsozialisten für ihn sind"³⁰, wandte sich Barlach bis 1936 auch an die Institutionen des neuen Staates als einer ihm gewogenen Schutzmacht, die womöglich die Angriffe gegen ihn zum Verstummen bringen könne³¹. Daß er sich gegenüber R. Piper noch 1936 auf die vor kurzem gültigen Menschenrechte beruft, zeigt recht deutlich, wie unpolitisch der Künstler tatsächlich gewesen sein muß³². So können wir es auch kaum noch als eigentliche Kollaboration des verständnislosen Unpolitischen verstehen, wenn zu den bisher genannten Affinitäten noch die Figur des Kunstmaklers Böhmer hinzukommt.

Jener trat nach Cassirers Tod in die Nachfolge als Barlachs Kunstagent ein. Beide kannten sich bereits seit Jahren und Barlach lebte bis zuletzt mit Böhmers geschiedener Frau zusammen. Böhmer war Nationalsozialist und wurde mit der Beschlagnahmung entarteter Kunst beauftragt. Durch diese Beziehung erklären sich die vielen Zeichen der Duldung Barlachs. Durch ihn erhielt Barlach den Edda-Auftrag für die Reichskanzlei, wußte er davon, daß Goebbels nicht nur zwei Werke von ihm besaß, sondern auch seine Partei ergriff. Dieses Wissen gab ihm lange die Gewißheit, daß jeder Angriff gegen ihn nicht mit der vollen Autorität des NS-Staates geführt wurde, sondern Ausdruck einer Meinungsgruppe um Rosenberg innerhalb der Partei war³³. Mit diesem Wissen ging er sehr zurückhaltend um. Das Donnerergrollen des bevorstehenden Unwetters, das sich gegen ihn zusammenbraute, erfuhr er rechtzeitig, wobei er sich in einem Brief an K. Fiscoeder vom 8.6.36 nur allgemein über einen "Frontwechsel" äußert, der frühere Gönner in der Partei verstummen ließe³⁴. Im Frühjahr des entscheidenden Jahres 1936 wurde ihm klar, daß die ihm wohlgesonnene Richtung in der Partei

²⁷) Brief F. Schumacher 3.8.36, Briefe II, S. 654.

²⁸) Brief R. Wallfried 3.11.33, Briefe II, S. 412, und J. Hahn vom 25.1.34, Briefe II, S. 439.

²⁹) Dazu verschiedene Briefe: R. Wallfried vom 3.11.33, Briefe II, S. 412, oder E. Meyer vom 25.1.34, Briefe II, S. 436.

³⁰) Brief H. Barlach 4.1.34, Briefe II, S. 433.

³¹) So wandte er sich etwa in einem Brief am 6.3.34, Briefe II, S. 448f, an Reichsstatthalter F. Hildebrandt mit der Bitte um Schutz gegen geheime Gegnerschaft und glaubte, noch in einem Rechtsstaat zu leben (Brief Paul Schurek 30.3.34, Briefe II, S. 460), obwohl er die Antwort des Statthalters später als enttäuschend empfand.

³²) Brief vom 15.7.36, Briefe II, S. 650.

³³) Dieser Brief an K. Barlach vom Januar 1936 in: Bronzen, S. 47, klärt in deutlicher Weise viele Unklarheiten um die Stellung des Künstlers im NS-Staat. Es bleibt weiter die Frage, wieviele Briefe dieser Art noch aus Rücksicht um das Ansehen Barlachs unedierte in Privatbesitz zurückgehalten werden.

³⁴) Briefe II, S. 645.

sich nicht durchzusetzen vermochte, obwohl er dies so darstellte, als sei ihm erst jetzt aufgefallen, daß der Ursprung der Angriffe an höchster Stelle liegt³⁵. Es kann nicht ganz der Eindruck verwehrt werden, daß Barlachs Kritik über die Machthaber und die Menschen, "die einen Anstreicher anbeten"³⁶, deutliche Züge der persönlichen Enttäuschung und Verbitterung trägt und kaum politisch motiviert gewesen sein dürfte³⁷. Im Jahr darauf, als selbst Goebbels auf Hitlers Anweisung seine Barlach-Kunstwerke aus der Privatwohnung entfernen mußte, entlud sich jenes allgemeine Gewitter der kulturellen Säuberung des Staates, das 1937 auch für Barlach zum "schlimmsten Jahr" werden ließ. Hunderte seiner Werke wurden beschlagnahmt, Barlach in die Ausstellung der "entarteten Kunst" aufgenommen, Kieler Gruppe und Geistkämpfer entfernt, und ein Ausstellungsverbot erteilt. Postkontrollen und Hausdurchsuchungen rundeten das Bild des nun als Emigranten im eigenen Lande Lebenden, der im folgenden Jahr verstarb.

Der Zuschauer der Geschichte: politische Indifferenz statt nationaler Versuchung

Als Gründe für die unklare Lage des Künstlers im NS-Staat möchte ich unter Bezug auf zuvor skizzierte Überlegungen meine Vermutung dazu in folgenden Punkten zusammenfassen:

1) Künstlerische Konzeptlosigkeit der NS-Partei: Der Nationalsozialismus hatte bis Ende der dreißiger Jahre sichtliche Mühe eine einheitliche Haltung zur Kunst zu entwickeln. Dazu sind vor allem zwei Gründe zu nennen. Unklare bis divergierende Konzepte wurden zunächst hinter dem Gemeinschaftserlebnis des Kampfs gegen den kulturellen und politischen Gegner zurückgestellt. Nach der Machtübernahme trat die rittertümelnde Erdschollenmystik Rosenbergs gegen eine nordische Ausdruckskunst der NS-Akademiker unter Goebbels an, der sich mit Barlachs gotischen Motiven durchaus anfreunden konnte. Es kann davon ausgegangen werden, daß wiederum jedes dieser Konzepte in sich nicht gefestigt war. Der Goebbels-Kreis betrat mit einer unausgereiften Idee ein intellektuell anspruchsvolles Feld, auf dem sich die äußerlich forschen Aktivitäten inhaltlich eher tastend und suchend entfalteten. Die Vorstellungen der "Rosenberger" sind kaum überzeugender. Der Partei-Chefideologe, der im Verein mit Darré eine germanisierende Erdschollenmystik propagierte, wandte sich zugleich

³⁵) Brief R. Pieper vom 21.5.36, Briefe II, S. 635.

³⁶) Brief C. Lemmer vom 16.10.36, Briefe II, S. 665.

³⁷) So auch bei WALTER: "Der Bürger Barlach war einer von jenen unzähligen apolitischen deutschen Eseln, die erst schrien, als der Knüppel sie selbst traf."

gegen Barlachs dumpfe Erdhaftigkeit³⁸, ohne zu bedenken, daß dieses Argument leicht gegen ihn selbst gewendet werden könnte.

Ein weiterer Grund liegt nach meinem Eindruck in taktischen Motiven. Als Hitler sich schließlich gegen die moderne Linie entschied, war ein langjähriges Tauziehen zuende. Man mag fragen, warum er diese Entscheidung nicht früher traf. Es ist denkbar, daß es im Falle Barlachs nicht klug erschien, eine so bekannte Persönlichkeit des öffentlichen Lebens, den auch international bekannten Preisträger, der noch 1933 mit dem Orden "Pour le mérite" ausgezeichnet wurde, endgültig auszuschalten.

2) Der "unanständige Feind": Für Barlach stellte sich dieser Klärungsprozeß als ein bewegtes Spiel von Zustimmung und Ablehnung dar, das sowohl Hoffnung auf eine Integration bot wie Enttäuschungen über unqualifizierte Angriffe, die alle Hoffnungen wieder zunichte machten. Einem Gegner, der zwischen Zustimmung und Ablehnung schwankt, läßt sich schwerlich ein klares Konzept entgegenhalten. Die Enttäuschung über das umtriebige Intrigieren des schillernden Feindes ließ Barlach das christliche Gebot der Feindesliebe ummünzen in: "freilich, aber sie müssen danach sein. Ein Königreich für einen anständigen Feind"³⁹.

3) Barlachs politische Indifferenz: Sie hatte zwei Momente. Auf formaler Ebene widerstrebte ihm die Parteilichkeit an sich. Die einzigen konkreten gesellschaftlichen Verantwortungsaufgaben, die er akzeptierte, lagen auf dem Gebiet seiner Lebensaufgabe der Kunst. Trotz christlicher Motivik stand er auch seiner Kirche wohlwollend aber distanziert gegenüber, was jedoch nicht nur an ihm gelegen haben muß. In Bezug auf die von ihm verabscheute Gleichmacherei waren ihm alle Parteien des politischen Randspektrums gleichermaßen suspekt. Wenn er in einer schwierigen Zeit politischer Orientierungslosigkeit, die geradezu Schwarzweißmalerei und Extremismus heraufbeschwören mußte, eine "Rasse der Geistigen" propagierte, die sich in "denkerischer Überlegenheit" um "geistige Abgeschiedenheit" bemühen sollte⁴⁰, so festigte er selber seine Stellung zwischen den Fronten.

Ein zweites Moment bezieht sich auf inhaltliche Affinitäten. Aufgrund seiner tief empfundenen Verwurzelung in der Heimat, die er gerne und oft berief und zum Handlungsmotiv wählte, konnte er den Versuchen zur nationalen Konsolidierung trotz Bedenken prinzipiell positive Aspekte abgewinnen. Den ideologisch belegten Begriff der Volksgemeinschaft machte auch er sich zu eigen⁴¹ und schätzte "die Urgefühle aus

³⁸) Bronzen, S. 42. Vgl. auch Anm. 46.

³⁹) Brief an Heinz Priebatsch vom 23.10.37, Briefe, S. 735.

⁴⁰) Rundfunkgespräch vom 23.1.33, zitiert in PIEPER, S. 13.

⁴¹) Brief F. Hildebrand 6.3.34, Briefe II, S. 741f.

der Rasse" als "groß und ewig" ein⁴². Der Widerwille der radikalen Nationalen gegen das Parteienchaos teilte Barlach sicherlich, doch so sehr, daß er sich vermutlich nicht einmal einem Bund der Parteilosen angeschlossen hätte.

Barlach wandte sich trotz gewisser Affinitäten öffentlich gegen die "-ismen", unter die er neben Rassismus und Nationalismus auch religiösen Dogmatismus rechnete. Damit war allerdings mehr definiert, was er ablehnte, aber nicht, was er befürwortete. Der bloße Wunsch danach, persönlich in Ruhe gelassen zu werden⁴³, konnte den radikalen Kräften nicht jene geistige Grundlage entgegenstellen, aus dem der spätere Widerstand seine Kraft und Integrität schöpfte. Ob Barlach wie andere konservative Persönlichkeiten der späteren Widerstandsbewegung diese Indifferenz aufgeben hätte, bleibt Spekulation. Allzu treffend erweist sich damit seine eigene Einschätzung als politischer Dilettant⁴⁴. Das Zeugnis seines Lebens und künstlerischen Schaffens schützt diese Einschätzung vor jedem Verdacht der Koketterie.

All dies zeigt deutlich, daß von einer Versuchung Barlachs durch nationale Ideologien nicht im eigentlichen Sinne gesprochen werden kann, ebensowenig wie vom Gegenteil. Als Kind der Zeit fanden jene mächtigen Zeitgeistströmungen, die ein Ende der politischen Schwierigkeiten erhoffen ließen, sicher seine Aufmerksamkeit, doch konnte sich der unpolitische und prinzipiell um Distanz zu jedem Preis bemühte Künstler mit keiner von ihnen identifizieren. Daß sein scharfer Blick ihn in jeder Erscheinung des politischen Zeitgeistes die kritischen Momente suchen und finden ließ, machte ihn schließlich zum Zuschauer der Geschichte. Das aber konnte eine radikale politische Bewegung, die den totalen Staat anstrebte und alle gesellschaftlichen Kräfte für ihre Zwecke zu mobilisieren suchte, nach Festigung ihrer Macht einem so bekannten Künstler nicht mehr erlauben.

4) Der dulddende Mensch: Die Passivität des an den Fügungen des Schicksals leidenden Menschen, die Barlach so häufig in seinen Werken aufscheinen ließ, lag, wie die Kritiker seiner Kriegsdenkmale vermuteten, nicht nur im Thema, sondern auch in der Weltsicht des Künstlers. Grüblerische Selbstkasteiung ließ ihn selbst in den unqualifizierten anonymen Angriffen gegen ihn Gottes Stimme vermuten⁴⁵ und skizziert die Konturen einer problematisierenden Sicht, die sich jede Entschiedenheit prinzipiell schwer macht. Was Barlachs Passivität gefördert haben mag, war der Umstand, daß der Präsident mehrerer deutscher Akademien vorsichtig agieren mußte, wenn er nicht

⁴²) Brief R. Pieper 28.12.11, Briefe I, S. 395.

⁴³) PIEPER, S. 20.

⁴⁴) Brief W. Katz 15.9.34, Briefe II, S. 493f.

⁴⁵) Brief R. Pieper 25.9.33, Briefe II, S. 401.

durch eine offene Konfrontation mit dem neuen Staat alle errungenen Ehren und Ämter einbüßen wollte. Daß er auch ohne solche Konfrontation alles einbüßen würde, ist ihm sicher erst so spät klar geworden, wie jenen vielen anderen, die die Radikalität der nationalen Bewegung zugleich wahrnahmen und dennoch verkannten. Ob er, der Unpolitische, um der Politik willen, sein Ansehen in der Heimat aufs Spiel gesetzt hätte, scheint mir fraglich. Eine Persönlichkeit, die meinem Eindruck nach in ihrer innersten Gestalt wie ein von Zweifeln und Selbstzweifeln zerklüfteter Fels erscheint, hätte auch einem deutlicheren Gegner vermutlich keine entschiedene Opposition entgegenhalten können.

Barlach und der Nationalsozialismus: wer war deutscher?

Ein Hauptmotiv der Kritik und Verteidigung Barlachs ist der Topos des "Germanischen" und "Deutschen". Jede Seite nahm ihn auf als Beleg oder Widerlegung für die Einschätzung der Qualität des Künstlers. Die später dominante Richtung der NS-Kunstabwärtigen deutete das Germanentum als Offenbarung der rassistisch gesunden Kraft und des tätigen Heldentums, wobei Barlach als Abirrung verstanden wurde⁴⁶. Die Praxis der Tötung mißgebildeter oder schwächerer Neugeburten in germanischer Zeit galt als willkommene Bestätigung für die Zuchtauslese im Dienst eines kraftvollen Volkstums. Barlach verstand den Topos des Germanentums hingegen als erdverbundene Deutung des getriebenen und leidenden Menschen. Beide Auffassungen können auf Belege für ihre Sicht in der germanischen Welt zurückgreifen. NS-Interpreten schwelgten in nordischen Heldenepen und mittelalterlicher Ritterlichkeit, wobei auch klassisch-römische Werke ihre Sicht des starken und kämpferischen Germanen stützen konnten. Barlach bevorzugte hingegen mehr die Thematik der nordisch-dunklen Mystik und die Aussetzung des gefährdeten Individuums in einer leidvollen Welt. Auch dies konnte sich stützen auf mittelalterliche Werke der Literatur und Philosophie bis hin zur deutschen Romantik.

Jeder dieser Extrempole ist indes mit Skepsis zu bedenken. Die hauptsächlich kraftmeierische Deutung der germanischen Welt war sicherlich unangemessen. Tatsächlich eignete ihr zugleich jene Melancholie und magische Furcht vor den dunklen Mächten der Welt, auch wenn diese Sicht der NS-Deutung nicht gerade gelegen sein

⁴⁶) A. Rosenberg im Völkischen Beobachter 6.7.33: "Aber was (Barlach) an Menschen gestaltet, das ist fremd, ganz fremd: erdversklavte Massigkeit und Freude an der Wucht der Schwere der Materie. Das sind keine mecklenburgischen Bauern, oh nein, diese schreiten ganz anders über die Erde ... (Barlach stellt) eine Abirrung von germanischer Kunst (dar)..."

mochte. Die Nachdenklichkeit der mittelalterlichen Mystik ist ein durchaus nordischer Zug, den die NS-Weltansicht wie alles Denkerische als Zersetzung gesunder Kraft verwarf.

Andererseits konnte auch Barlach nicht für sich beanspruchen, die einzig authentische Deutung deutscher Lebenswelt gefunden zu haben. Melancholische Schicksalhaftigkeit als Weltdeutung läßt sich weder auf die germanische Welt noch auf das mittelalterliche Christentum stützen. Ein Beleg für das starke lebensbejahende Vertrauen germanischer Völker ist uns im Wortstamm "geboren", "Born" aus dem Ursprung "barn" überliefert. Barn ist der "Getragene" und wurde als Sammelname für alle Neugeborenen verwendet, deren individuellen Namen man nicht laut nennen wollte, um sie nicht durch Preisgabe des Namens an dunkle Mächte auszuliefern. Bemerkenswert ist hierbei, daß der Mensch schon von Geburt an als ein "Getragener" in der Welt verstanden wurde und nicht als ein "Geworfener", wie dies in der Moderne formuliert wurde. Auch christliche Vorstellungen lassen sich nicht zur Grundlegung von Barlachs individuellem Skeptizismus heranziehen, fußt es doch auf dem eu-angellion, der Frohen Botschaft vom Erlöser der Welt. So finden wir etwa in der Literatur des hohen Mittelalters der deutschen Kaiser so gut wie kein Werk mit tragischem Ausgang. Die Welt war nach damaligem Verständnis in der ordnenden Gewalt ihres Schöpfers aufgehoben, der die menschlichen Geschicke auch in den Fährnissen der ritterlichen aventiuren zum Guten wendete. Ebenso wie bei den Apologeten der NS-Kultur finden wir also auch bei Barlach eine verkürzte Perspektive auf das typisch Deutsche. Denn auch der von der NS-Deutung bevorzugte Teilaspekt war nicht völlig verfehlt. Es entsteht fast der Eindruck, als ob sowohl Barlach als auch seine nationalistischen Gegner vom vielzitierten Deutschtum kaum mehr wußten, als daß es vom jeweils anderen falsch interpretiert werde.

Barlachs Werke konnten letztlich kaum dem von Hitler bevorzugten antikisierenden Schönheitsideal der kraftstrotzenden Helden- und Kämpen-Nuditäten entsprechen. Was der Nationalsozialismus unter der germanischen Welt verstand, schlug mehr in die Richtung römisch-mediterraner Kraftentfaltung. In einem tieferen Sinne mag wohl auch die Thematik des schicksalhaften Erleidens, der Passivität des Menschen vor der Macht des Schicksals dem Menschenbild und den Zwecken des Staates zuwider gewesen sein. Wenn Barlach postuliert, daß der wahre Mann erst jener sei, der sich noch mit dem Leid der anderen dazubeläd, so fand er damit gewiß nicht den Beifall der nationalen Ideologen, die gerne das Ideal des Prometheus vorstellten, der auf eigene Kraft bauend den Göttern das Feuer als Sinnbild selbst-

schöpferischer Macht entreißt. Wenn Barlachs Kunst allzu nordisch-düster gewesen ist, das Getriebene und Dämonische im Leben thematisierte, so ist dies sicher einem Teilaspekt der germanischen Lebenswelt durchaus adäquat gewesen, doch für die Konzepte der Machtentfaltung des deutschen Menschen im Sinne des Nationalsozialismus wurde dies einfach als viel zu deutsch empfunden.

Es mag als Ironie der Geschichte gelten, daß der NS-Totenkult der Zeit des militärischen Niedergangs und die germanisierende Götterdämmerungsmystik der Zeit der letzten Kämpfe auf Reichsgebiet auch die NS-Protagonisten wieder auf Barlachs nachgesichtige Melancholie zurückwarf.