

literatur für leser

14

3

37. Jahrgang

Inhaltsverzeichnis

Herbert Kaiser · „Satanische Blendung“.
Ernst Barlachs apokalyptischer Humor
in seinem nachgelassenen Roman
Der gestohlene Mond

Linda Karlsson Hammarfelt · Inselkunde.
Wissen(schaft), Erzählkunst und weibliche
Adoleszenz in Annette Pehnts *Insel 34*

Dieter Liewerscheidt · Mit Josef K. in Kafkas
Romanfragment *Der Proceß*.
Ein Versuch fast ohne Deutung



PETER LANG
EDITION

Inhaltsverzeichnis

Herbert Kaiser

„Satanische Blendung“. Ernst Barlachs apokalyptischer Humor in seinem nachgelassenen Roman *Der gestohlene Mond* _____ 141

Linda Karlsson Hammarfelt

Inselkunde. Wissen(schaft), Erzählkunst und weibliche Adoleszenz in Annette Pehnts *Insel 34* _____ 161

Dieter Liewerscheidt

Mit Josef K. in Kafkas Romanfragment *Der Proceß*. Ein Versuch fast ohne Deutung _____ 175

literatur für leser

herausgegeben von: Keith Bullivant, Ingo Cornils, Carsten Jakobi, Bernhard Spies, Sabine Wilke
Peer Review: literatur für leser ist peer reviewed. Alle bei der Redaktion eingehenden Beiträge werden anonymisiert an alle Herausgeber weitergegeben und von allen begutachtet. Jeder Herausgeber hat ein Vetorecht.

Verlag und Anzeigenverwaltung: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Postfach 94 02 25, 60460 Frankfurt/M.,
Telefon: 069 / 78 07 050, Telefax 069 / 78 07 05 50

Redaktion der englischsprachigen Beiträge: Dr. Sabine Wilke, Professor of German, Dept. of Germanics, Box 353130, University of Washington, Seattle, WA 98195, USA
wilke@u.washington.edu

Redaktion der deutschsprachigen Beiträge: Dr. Carsten Jakobi, Johannes Gutenberg-Universität Mainz, FB 05, Deutsches Institut, D-55099 Mainz
cjakobi@uni-mainz.de

Erscheinungsweise: 4mal jährlich
März/Juni/September/Dezember

Bezugsbedingungen: Jahresabonnement EUR 32,-; Jahresabonnement für Studenten EUR 22,-; Einzelheft EUR 9,20. Alle Preise verstehen sich zuzüglich Porto und Verpackung. Abonnements können mit einer Frist von 8 Wochen zum Jahresende gekündigt werden. Alle Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Übersetzung, Nachdruck, Vervielfältigung auf photomechanischem oder ähnlichem Wege, Vortrag, Funk- und Fernsehsendung sowie Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen – auch auszugsweise – bleiben vorbehalten.

**„Satanische Blendung“
Ernst Barlachs apokalyptischer Humor in seinem
nachgelassenen Roman *Der gestohlene Mond***

Nachdem Adolf Muschg Barlachs Roman zu seinem „Jahrhundertbuch“ erklärt und damit die Familientradition seiner Würdigung erneuert hatte¹, die Walter Muschg² und sein Schüler Heinz Schweizer schon um 1950 begründeten³, blieb die Rezeptionsgeschichte dieser letzten literarischen Arbeit Barlachs insgesamt doch mehr als verhalten. Das hat Gründe: Es gibt eine fast überbordende Literatur zu ihm als darstellendem Künstler; immerhin noch eine – mit der Zeit arg schrumpfende – Auseinandersetzung mit seinen Dramen. Seine Prosaschriften bleiben aber im Schatten dieser Wahrnehmung, nicht nur weil das Bild von Barlach, dem Plastiker und Zeichner, so dominiert, sondern auch, weil er als Erzähler den Leser mit Gedanken, Vorstellungen und Bildern, mit sprachlichen Eigenwilligkeiten konfrontiert, für die es in der zeitverwandten Literatur der 30er und 50er Jahre kaum Anknüpfungsmöglichkeiten gibt. Speziell für diesen Roman kommt dessen katastrophisches Überlebens- und Editionsschicksal hinzu. Er konnte, nach kriegsbedingter Verschüttung und Beschädigung, erst 10 Jahre nach Barlachs Tod veröffentlicht werden⁴. Aber bald nach dem Krieg bestimmte die Gruppe 47 das öffentliche literarische Bewusstsein. Die verdienstvollen Publikationen seiner Dramen, Briefe und Prosaschriften⁵, auch des *Gestohlenen Mond*s, konnten nur den Dramen eine begrenzte Aufmerksamkeit verschaffen.

Ich versuche eine Lektüre des Romans, die der milieugesättigten, sozialkritischen, auch humoristischen Kleinstadttragödie ihre volle Geltung belässt, aber die andere Dimension der inneren, geistigen Ereignisse: der Visionen, der Mono- und Dialoge über Schuld und Verantwortung dennoch in den Vordergrund rückt. Beide Bereiche, der horizontale realistische Schilderung, der vertikale geistiger Bedeutung treffen sich in der zeitgeschichtlichen Brisanz der nationalsozialistischen Verfolgungen Barlachs und ihrer moralischen, auch ethischen Ursachen und Folgen.

1 Adolf Muschg: „Der gestohlene Mond“ von Ernst Barlach“. In: *DIE ZEIT* Nr. 48 1999; jetzt auch: http://www.zeit.de/1999/48/1999.jh-barlach_musch.

2 Walter Muschg: „Nachwort“. In: *Prosa II*, S.673-689 (s. Anm.5). – Nach mehr als 50 Jahren ist das ein immer noch gültiger Überblick über Barlachs Gesamtwerk.

3 Heinz Schweizer: *Ernst Barlachs Roman „Der gestohlene Mond“*. Bern 1959 (= Baseler Studien zur deutschen Sprache und Literatur, Bd. 22, hg. von Walter Muschg).

4 Vgl. dazu die Erläuterungen von Friedrich Droß nach dem Bericht von Karl Barlach in: *Prosa II*, S. 713ff. (s. Anm. 5).

5 Ernst Barlach: *Das dichterische Werk in drei Bänden*. Bd.1: *Die Dramen*. Hrsg. von Klaus Lazarowicz in Gemeinschaft mit Friedrich Droß; Bd.2: *Die Prosa I*. Hrsg. von Friedrich Droß; Bd. 3: *Die Prosa II*. Hrsg. von Friedrich Droß. Mit einem Nachwort von Walter Muschg. München 1956-1959. – *Die Briefe*. Hrsg. von Friedrich Droß. Bd. I: *1888-1924*; Bd. II: *1925-1938*. München 1968f. – Ernst Barlach/Reinhard Piper: *Briefwechsel 1900-1938*. Hrsg. von Wolfgang Tarnowski. München und Zürich 1997.

Die bisher ausführlichste, in gewisser Hinsicht auch gründlichste Arbeit zum *Gestohlenen Mond* von Heinz Schweizer verfolgt einen völlig anderen Ansatz. Sie liest ihn, nicht ohne Gewaltamkeiten, aus der Sicht eines religiösen Existentialismus, sieht als „Grundthema von Barlachs Kunst [...] das Thema vom Menschen als Gottsucher“⁶; zeichnet Waus Weg auf der Suche „nach sich selbst“⁷ nach; auf der Suche nach seiner Beziehung zur Transzendenz, dem Muster eines Entwicklungsromans entsprechend, und vernachlässigt darüber die titelgebende Erzählung. Diese Lesart scheidet endgültig am Romanschluss, da Wau sich von Wahl nicht distanziert. Die entschuldigende Annahme, der Roman sei Fragment geblieben, ist zum einen spekulativ, löst aber zudem auch nicht das Problem der Interpretation: ihre gänzliche Engführung auf Waus „Weg seiner seherischen Gotteserfahrung“.⁸ – Eine frühe Arbeit Uwe Johnsons über den Roman ist leider verloren. Spuren seiner Nähe zu Barlach finden sich noch in den *Jahrestagen*.⁹ Neben Adolf Muschgs Plädoyer für den Roman verdanke ich wichtige Einsichten und Anregungen den Aufsätzen von Maria Rüger¹⁰ und Gerhard Schmidt-Henkel.¹¹ Unerlässlich für die zeitgeschichtlichen Hintergründe und Zusammenhänge sind Ernst Pipers dokumentarische Darstellung der Auswirkungen nationalsozialistischer Kulturpolitik auf Barlach sowie Wolfgang Tarnowskis erschöpfende Studie zu seinem Leben und Schaffen unter dem Nationalsozialismus.¹² Barlachs Schriften und Briefe gehören als primäre Quellen zu den Interpretationsvoraussetzungen.

Als Barlach im April 1936 die Arbeit an diesem Roman¹³ begann, hatte die rechtspopulistische, völkische, später nationalsozialistische Hetze gegen ihn bereits ein sehr bedrohliches Ausmaß. Sie setzte Ende der 20er Jahre ein. Zeugnisse davon finden sich in unzähligen Briefen, aber auch in seinen ausführlicheren Auseinandersetzungen damit. Die Vorwürfe lauten, er sei unvölkisch, nicht rassekonform; man streut Gerüchte, er sei Jude oder Kommunist. Die in *Prosa II* abgedruckten Dokumente lassen eine Entwicklung in seinen Reaktionen darauf erkennen. In der Erklärung *Wider den Ungeist*¹⁴ (1929) geht es allgemein um Verleumdungen aus dem rassistischen Lager, konkret um Anfeindungen im Zusammenhang mit Entwürfen für ein Gefallenen-Ehrenmal. Barlach wehrt sich gegen die Macht der Propaganda, „denn das Schlagwort hat einen furchtbaren Schwanz, und seine Schwünge treffen“. (S. 402)

6 Schweizer: *Ernst Barlachs Roman „Der gestohlene Mond“*, S. 45.

7 Ebd. S. 11.

8 Ebd., S. 52.

9 Uwe Johnson: *Jahrestage*. Bd. 4, Frankfurt/M. 1983, S. 1820f. (14. August 1968); vgl. dazu: Gerhard Schmidt-Henkel: „Ernst Barlachs Roman ‚Der gestohlene Mond‘“. In: Reiner Wild (Hrsg.): *Dennoch leben sie. Verfeimte Bücher, verfolgte Autorinnen und Autoren. Zu den Auswirkungen nationalsozialistischer Literaturpolitik*. München 2003, S. 39–46, hier S. 44; hier Hans Mayers Äußerungen über die verschollene Diplomarbeit Johnsons über den *Gestohlenen Mond*.

10 Maria Rüger: „Eine ungewöhnliche Apokalypse. Motive bei Ernst Barlach“ In: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin, Gesellschaftswissenschaftliche Reihe* XXXIV (1985), Heft 1-2, S. 145-151.

11 S. Schmidt-Henkel: „Ernst Barlachs Roman ‚Der gestohlene Mond‘“.

12 Ernst Piper: *Ernst Barlach und die nationalsozialistische Kulturpolitik*. München und Zürich 1963; Wolfgang Tarnowski: *Ernst Barlach und die Nationalsozialisten*. Hamburg, 1989.

13 Benutzte Ausgabe: Reinbek bei Hamburg 1988 (Rowohlt Jahrhundert, Hrsg. von Bernd Jentsch, Bd. 33) Zitarnachweise daraus im Folgenden im Fließtext mit der Sigle *GM* und Seitenzahl. Textkritische Ausgabe, Hrsg. von Ulrich Bubrowski, Hamburg (Ernst-Barlach-Gesellschaft), 2010.

14 Barlach: *Prosa II*, S. 397-405. Weitere Zitarnachweise aus diesem Band im Folgenden mit Seitenangabe im Fließtext.

Der ausführliche Essay argumentiert immer wieder aus ironischer Distanz, so wenn er von den „lieben Parteikinder[n]“ spricht, denen „Onkel Doktor Dogma [...] gar zu leckere Sachen [verschreibt]“. (S. 399)

Eine Woche vor dem 30. Januar 1933 wird Barlachs Rundfunkrede *Künstler zur Zeit* gesendet (S. 413-422). Sie ist, in Barlachs Langsatz- und Metaphern-Stil geschrieben, schon für Leser eine Herausforderung – für Hörer aber die Grenze zur Schwerverständlichkeit überschreitend.¹⁵ Er konzediert zunächst allen Menschen kulturspezifische Ansichten und Vorurteile; solches Anderssein gehe aber nur zu schnell in ein Böse-Sein über. Für ihn als Künstler gelte jedoch dieser Übergang nicht. Er unterstelle sich der „Frage nach dem Wie und Wo des Verlasses auf die ehrlich gemeinte eigene Überzeugung [...], die er für seinen Teil als den wichtigsten Punkt, das Entscheidende im Menschenleben betrachtet.“ (S. 418) Darin liegt für Barlach nichts Subjektives, sondern er versteht „dieses so Entscheidende“ als Grund der „Sicherheit und Hochgemutheit des Geistes“, mit einem Wort: als „Segen“ (ebd.). Diese innerste Gewissheit ist die Quelle seines Schaffens. – Aber dann greift der Essay erneut aus: Es müsse eingesehen werden, dass diese Berufung auf das Eigene letztlich für alle gelte; „daß alles wirkende Geschehen überhaupt so durch die Unfehlbarkeit des unbewußten Besserwissens bestimmt wird“ (S. 419) – mit der weltgeschichtlichen Konsequenz, dass sich schließlich, durch die Wirkungen von Dogmen und Ideologien, zwei Parteien herausgebildet haben: die „Geistigen“ und die „Ungeistigen“ (S. 420). Aber Barlach hofft und glaubt, dass diese selbstkritische Frage nach dem „Verlaß“ auf die „ehrlich gemeinte eigene Überzeugung“¹⁶ – von jedem ehrlich gestellt und beantwortet – „als freiheitlicher Zensor“ (S. 421) das feindliche Gegeneinander auflösen könne; wenn er auch wieder einräumen muss, dass beide Mächte immer schon gegeneinander standen, was aber keine Entschuldigung dafür sein könne, dass der Künstler nicht „in trotzig unverblümter Parteilichkeit die Atemfreiheit der eingengten Seite [...] gegen den Geist aus Mitternacht (zu fordern)“ habe (S. 422).

Es wird deutlich: Barlach denkt ganz und gar unpolitisch. Seine Geistigkeit, als simple Logik, führt ihn einerseits zu der Einsicht, dass sich jeder auf die eigene Überzeugung berufen kann; dass aus jeder Perspektive das Andere in das Böse umschlagen kann. Als Künstler spricht er andererseits nur von sich, wenn er die Quelle seiner Schaffenskraft in nichts als eigener Lauterkeit und Überzeugung sieht. Als Künstler aber gestaltet er Geistiges, steht so dem Ungeistigen diametral gegenüber und muss „Parteilichkeit“ für den Geist fordern, während er für das Menschliche eine Wechselseitigkeit der Perspektiven einräumt. Daraus ergeben sich, rein formal betrachtet, Widersprüche. Als Mensch kommt der Künstler nicht über die Relativität der Standpunkte hinweg. Er bleibt auf gleicher Ebene mit dem Gegenüber, gleichsam im

15 In einer späteren Selbstkritik schreibt Barlach über die Rundfunkrede. „Ich selbst bin mir bewußt, mich in krausen Wendungen bewegt zu haben [...] in Briefen und Aufsätzen[...] am schlimmsten im Radioquatsch 1933“, *Briefe II*, S. 771, 29.4.1938. – Eine Analyse der Rede bei Ralf Schnell: „Ernst Barlach und das ‚Dritte Reich‘. Konfigurationen der Inneren Emigration“. In: Erhard Schütz/Gregor Streim (Hrsg.): *Reflexe und Reflexionen von Modernität 1933-1945*. Bern [u.a.] 2002 (= Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik, Neue Folge, Bd.6), S. 311-324.

16 Elmar Jansen: „Ernst Barlach: Ehrlich gemeinte eigene Überzeugungen“. In: *Sinn und Form* 41/1989, H. 1, S. 183-200. Unter dem Titel dieser Formulierung aus Barlachs Rundfunkrede *Künstler zur Zeit* (gesendet 23. Januar 1933) fasst Jansen verwandte, vergleichbare Äußerungen Barlachs über sein Künstlertum zusammen, leider meist ohne Quellenangabe und Kennzeichnung von Auslassungen (Rundfunkrede).

Horizontalen, als Künstler jedoch nimmt er Partei für die „Geistigen“, erhebt sich in die Vertikale höherer, allgemeiner Sicht und gewinnt so die Kraft des Urteils. Diese Doppelsicht wird in der Interpretation zur Sprache kommen.

In der späten (aus dem Nachlass herausgegebenen) Protestschrift gegen Görings Erlass, alle öffentlichen Kunstsammlungen in Preußen von undeutschen, kulturbolschewistischen Werken zu säubern, wird Barlach konkreter, weil seine Not größer geworden und er selbst direkt betroffen ist. (*Als ich von dem Verbot der Berufsausübung bedroht war* [1937; S. 427-431]). Er beklagt, „im Vaterlande zu einer Art von Emigrantendasein genötigt“ zu sein (S. 427). Die Repressionen bedeuten für ihn „die Preisgabe an Vernichtung“, „die Verhängung der langsamen Erdrosselung“ (S. 428). Er beklagt nicht nur seinen Zustand, sondern benennt auch dessen Ursachen: Verweigerung des „Rechtsgut[s]“ (ebd.) der Verteidigung; völlige „Unreife“ der Richter, der urteilenden Öffentlichkeit; „Orthodoxie [...] in Kunstdingen“ (S. 429). Die Schlagwort-Propaganda zerstöre ihn und sein Werk. Aber auch hier greift er zu seiner Verteidigung nicht auf humanistische, politische oder andre zeitkritische Argumente zurück. Er sei einzig „gerechtfertigt aus der gesetzlichen Notwendigkeit eines weiter nicht erklärlichen Müssens, dem schuldigen Gehorsam zu leisten keine Wahl und Zweifel geduldet werden.“ (430) Auch hier, in weit fortgeschrittener Not, beruft er sich auf das Schaffend-Geistige in sich. Die mögliche, relative Berechtigung anderer Sichtweisen: die allgemeine Betrachtung menschlicher Natur und ihrer Schwächen spielt jetzt keine Rolle mehr. Aber im Roman taucht sie als Relativität der Perspektiven wieder auf.

Von den Essays und Reden bestehen vielfältige Verbindungen zum Roman. Dazu gehören: Die dichotomische, auch dialogische Struktur der Zweiheit, zugespitzt im Konflikt zwischen Geistigen und Ungeistigen; das Schaffen aus Grundlosigkeit; die Ablehnung jeglicher weltanschaulicher Bindungen; das Ungenügen an der Sprache; die „Gläubigkeit“ seines Wesens (*Dichterglaube*, S. 407; 409). Die Interpretation verfährt aber dennoch streng immanent, um dem Werk gerecht zu werden. Denn ein Roman ist immer komplexer, bedeutungstiefer als eine diskursive Abhandlung – und weil, speziell für Barlachs Kunstproduktion, sein Bekenntnis gilt:

Ich muss mich dem Geheiß eines Sollens fügen, das mich in jedem einzelnen Fall bestimmt, und wäre es nicht so, daß ich, wie es sich auch aus dem Unbewußten gestaltet, immer doch Zusammenhang, Einheit, Folgerichtigkeit des Gewordenen zu erkennen genötigt bin, so wäre mir das Wesen, aus dem ich gekommen und in dem ich mich bewege, kaum eine Gewalt, zu der man Vertrauen haben dürfte. (S. 408)

Im Roman, in fiktiver Erzählung geht es immer um Konkretes, hier um Verleumdungen, perfides Taktieren, Opportunismus, um Vergewaltigung, Betrug und Erpressung; um Kleinstadt-Monströsitäten, wesentlich des „schlimmen Jahres“ 1937, aber darin verwoben ebenso um grundsätzliche Fragen individueller Moral und ethisch-politischer Prinzipien – dies alles durchdringend um die Möglichkeiten und die Wahrheit der Kunst in Zeiten des „gestohlenen Mondes“. Und auch dieses zentrale Thema führt der Roman aus vorangegangenen Gedanken der Prosaschriften weiter (*Dichterglaube*, S. 407f.). – Da genaue Textkenntnis nicht unbedingt vorausgesetzt werden kann, sei eine Inhaltsskizze gegeben, aber auch, weil nur durch Detailkenntnis die hohe Kunst dieses Romans zu erfassen ist: Wie ganz alltägliche menschliche Schwächen (Wau) oder Gemeinheiten (Daß) in Schuld oder Terror übergleiten; wie es aber auch im Einzelfall unmöglich ist, eindeutige Urteile über gut oder böse zu fällen (Wau); wie

Biedermann zum Brandstifter wird (Bostelmann); wie der integre Geist in diesen Entwicklungen den Tod heraufziehen sieht (Henny, Bildschnitzer, Schult); wie Bedenkenlosigkeit immer obenauf schwimmt (Wahl).¹⁷ Die entscheidenden inneren, transrealen Erfahrungen sind damit aber noch nicht berührt.

Wessen Geschichten werden erzählt? Im Zentrum des Personengeschehens stehen die Männer Wau und Wahl, in der äußeren Handlung in Freundschaft und Feindschaft verbunden, im inneren, seelisch-geistigen Geschehen jedoch phasenweise zu ununterscheidbarer Doppelgestalt verdichtet. „Feindschaft wie die zwischen Wahl und Wau können Viele nicht von echter Freundschaft unterscheiden. (GM 10) Wau ist beim Zoll verbeamtet, lässt Dienst und Leben in Gelassenheit auf sich zukommen. Wahl dagegen spürt als Glücksjäger und Spekulant Gelegenheiten zum Beutemachen auf, oft erfolglos, immer gewissenlos, letztlich aber doch mit einem fetten Fang. Er war „Ich-freudig und der Pflege seiner So-Geratenheit arg beflissen, als könnte in der weiten Welt nichts Besseres ausfindig gemacht werden als seine, die Wahlsche Eigenart“. (GM 47) Zur kleinstädtischen Mittelschicht zählen ferner, neben anderen, vor allem der Jurist Bostelmann, der das titelgebende Gleichnis vom gestohlenen Mond einführt, sowie der Zeichenlehrer Schult. Weit in der Überzahl sind dagegen die Figuren des kleinbürgerlich-proletarischen Milieus, angesiedelt in den ärmlichsten Quartieren, dazu völlig Verarmte, Randständige bis hin ins Kriminelle. Hier rückt „das Kind Frieda“ Wunderlich samt Familie in den Mittelpunkt, als Opfer und in Mittäterschaft. Bei den sozial Deklassierten spielen weiterhin der „Betriebshelfer“ Daß, der „Winkeladvokat“ Geist, genannt „der große Geist“, und der „Trottel“ Weinrebe, genannt „Kleingeist“, eine besondere Rolle – alle ausschließlich im Geflecht der äußeren, realistischen Handlung, mit Ausnahme Weinrebes, der im Suff die Grenzen dieser Welt durchstößt. Den dürftigsten Behausungen dieser Menschen unmittelbar benachbart arbeitet der „Mann mit dem Totengräbergesicht [...], der sich seit kurzem am Ort befand, mit Friedrich Schult befreundet war und sich beruflich mit Bildschnitzerei abgab.“ (GM 195) Barlach versteckt hier, im 33. Kapitel, ein kleines Selbstportrait – wie alte Maler in einem Motivbild. Er zeigt damit nicht nur seine völlige Vertrautheit mit dem Leben dieser Menschen, sondern vor allem auch seine Aufgabe als Künstler: ein Bild von ihnen, ihrem Tun und Lassen zu gestalten, das das widerständige Material – Holz, Sprache, soziale Realität – transparent macht für das Ungegenständliche: für Visionen und Träume, heimlichste Gedanken und Wünsche, Hoffnungen und Ängste; für die Lügen der Indifferenz und die sich aus alldem eröffnenden Abgründe der Zeit, die sich dem geistigen Auge des Künstlers öffnen. In der zeitlichen Perspektive des Romans erscheinen apokalyptische Verhältnisse, scheinbar in krassem Widerspruch zu dem happy end der Heirat Wahls und der Versöhnung Waus mit ihm.

Bostelmanns Vorlesung seiner Erzählung vom „Satan“, der den Mond gestohlen hat, verwirrt die Stammtisch-Biederkeit seiner fiktiven Zuhörer. Der Mond steht, kalendergerecht, am Nachthimmel, aber Satan suggeriert sein Fehlen. Diesem „Blendwerk“

17 Schmidt-Henkels Hinweis, die Figur des Wahl sei auf Barlachs zwielichtigen Geschäftspartner Böhmer zurückzuführen, ist biographisch interessant; ob aber Barlachs „Darstellungsabsicht erst ganz zu erkennen“ (Schmidt-Henkel: „Ernst Barlachs Roman ‚Der gestohlene Mond‘“, S. 43f.) ist, wenn man das weiß, ist fraglich. Eine biographische Engführung kann auch ein allgemeineres, grundsätzlicheres Verstehen des Romans erschweren. Außerdem besteht die Gefahr, Wau zu sehr mit Barlach zu identifizieren.

ist die zuhörende Gesellschaft hilflos ausgeliefert. „Niemand sah den Mond, der für jedermann sonst mit klarem Schein stand, wohin er gehörte [...], wovon durch ein Blendwerk aus anderer Ordnung der Dinge niemand etwas gewahrte.“ (GM 15) Der Satan nutzt die Verwirrung, um sich an das „jüngste Fräulein“ heranzumachen (GM 15f.). Soweit Bostelmanns „Novelle“ – durchaus im Sinne einer „unerhörten Begebenheit“ (Goethe), einer nie dagewesenen Herausforderung und Erschütterung der Zeit, die aber keiner als solche bemerkt; seine anwesenden Zuhörer begreifen nichts. Bostelmann erläutert: Komme solches „satanische Blendwerk“ „nicht tagtäglich vor? Denken Sie einen Augenblick nach, was für Hereinfälle der Gutgläubigkeit, sagen wir der Biederkeit, auf Hochstapeleien jeder Art“ (GM 16). Diese „Schnurre“, wie sie später (GM 38) genannt wird, eröffnet dem Roman die Dimensionen des Transrealen: der weiten Bedeutungsräume von Dunkelheit und Licht, von Trübungen, Vernebelungen, aber auch Klarsichtigkeit; begründet aber ebenso die Doppelungen von holzschnittscharfen Zustands- oder Vorgangsschilderungen sowie gewandhaft-verdeckter Tiefenbedeutung; ermöglicht die Kontraste des Humors zwischen Vorder- und Hintergrund, symbolischem Oben und Unten, real und transreal. Nicht zuletzt erschließt sich vom „satanischen Blendwerk“ des gestohlenen Monds aus die apokalyptische Sicht¹⁸ auf die Zeit des Romans und Barlachs schlimme Jahre, eine ethisch-politische Schwarzzeichnung in humoristischen Brechungen.

Der Mann mit dem Totengräbergesicht verbirgt sich als realer Autor im auktorialen Erzähler. So gut als abwesend, ist er es doch, der als spiritus rector den Roman so erzählt, dass die Eigenheiten seiner Sprache den Bildschnitzer deutlich erkennen lassen.¹⁹ Das betrifft zunächst die Vorliebe für Substantivierungen, den Nominalstil und den unheimlich scharfen Blick für das plastische Detail, vor allem aber und grundsätzlich das Thema: diese „satanische Blendung“, das Verschwinden des Lichts in der Finsternis der gegenwärtigen Zeit.

Was geschieht? In seinem unablässigen Bemühen um unerbetene Freundschaftsdienste verfällt Wahl auf den Plan, für Wau am Stadtrand ein Grundstück zu kaufen, um dort ein „Gartenhäuschen“ zu errichten, das sich aber bald als großzügiges „Lusthaus“ (GM 53) erweist. Wahl zieht damit den eher zurückhaltenden Wau in seine Lebenssphäre des Vergnügens, der „bengalischen Beleuchtung aller“ (GM 57) hinein. Er besorgt Grund und Bau, Wau lässt es sich gefallen und unterschreibt achtlos die Rechnungen, die Wahl ihm präsentiert.

18 Eine ausgezeichnete Studie zum Themenkomplex Apokalypse/Schrecken bei Barlach bietet Maria Rüger. Sie sichtet Barlachs darstellendes und literarisches Werk von seinen Anfängen an auf diese Motive hin, legt die biblischen Quellen (Johannes-Apokalypse) offen und geht auch auf den „Gestohlenen Mond“ ein, besonders auf das „Vorbild des Gerichts über Sodom und Gomorrha“ und den „Sturm der apokalyptischen Reiter“. (Rüger: „Eine ungewöhnliche Apokalypse“, S. 151) Außerdem verweist sie auf Beziehungen zu Goethe, Thomas Mann (*Doktor Faustus, Apocalipsis cum figuris*, Kap. 33, 34), in Verbindung damit zu Dürer.

19 Eine kritische Auseinandersetzung mit der Sprache Barlachs leistet dieser Aufsatz nicht. – Dazu liefert schon Schweizer treffende Einsichten (Schweizer: *Ernst Barlachs Roman „Der gestohlene Mond“*, III. Teil: Die Sprache des „Gestohlenen Monds“, S. 115-146); die Arbeiten von Helmut Krapp, Hans Schwerte und Klaus Bremer (alle in: *Akzente* 1954, H. 3, S. 210-233) stellen seine Sprache unter verschiedenen Aspekten dar. Krapp geht vom Mystiker Barlach aus, analysiert besonders seinen substantivischen Stil (S. 212ff.); Schwerte erkennt in der Tendenz, „einen Vorgang, eine Erscheinung, eine Erfahrung, sei sie nun ‚real‘ oder ‚irreal‘, wesentlich zu machen“, ein Charakteristikum seiner Sprache (kursiv i.Org., S. 221); Bremer unterscheidet zu wenig zwischen der Sprache der Dramen und der Prosa, verkennt in dieser Verallgemeinerung letztere völlig. (S. 226f.).

Die orgienhaften Feiereien im Gartenhaus werden gedämpft durch Henny, die kurzfristig zu Wau zurückgekehrt ist. Sie stellt dem neuen Treiben die Diagnose: „Ihr seid krank“, sagte sie, „und eure Welt geht unter.“ Und sie weinte in unermesslicher Verlorenheit an mitleidiges Wissen vom kommenden Untergang.“ In Wahl erkennt sie den „Satan, er geht unter wie ihr Alle.“ (GM 57) Zu Bostelmann und seinem gestohlenen Mond gibt sie ihr Urteil, das getrost als auktorialer Kommentar genommen werden darf. „[er] hatte wohl den Wunsch in sich rege werden lassen zu tun, was in seiner Geschichte nur ein Spuk von Vorgang war.“ (GM 58) So gebiert sich das Böse aus grundlosem Verlangen nach „Blendwerk“, nach Verfinsterung; aus „Spaß“ (GM 38) an einer Vergiftung des öffentlichen Klimas. Der Text vermeidet hier (Kapitel 7) jede Aktualisierung; jeden Hinweis auf Zeitgeist oder Geschehnisse der 1930er Jahre – aber wer lesen kann, weiß Bescheid. Solche Zurückhaltung hat nichts mit Barlachs Bedrängnissen durch Anhänger der neuen Bewegung zu tun. Die andeutende, indirekte Erzählung entspricht vielmehr grundsätzlich seinem künstlerischen Ausdruck, den Verhüllungen auch seiner Skulpturen in weite Gewänder, die das Überflüssige, Selbstverständliche, bloß Natürliche verbergen, dadurch aber Gebärde und Dynamik der Menschengestalt gesteigert ermöglichen. Was allenfalls direkten Zeitbezug hat, ist die mit dem „Lusthaus“, den Feiern, den Grundstückspekulationen angezeigte wirtschaftliche Scheinblüte nach 1933 – von den Akteuren so wenig kritisch befragt wie das grelle Treiben der Gartenhausgesellschaft in ihrem „Hörsselberg“ (GM 62). Deutlicher werden die Zeitbezüge jedoch in einem späteren Kapitel. (Nr. 14) Hier stehen die direkten Verweise in einem besonderen Kontext: in dem von Waus Erschütterung durch seine Vision vom Schatten, die ihm im Weinlokal widerfährt. Für einen zeitlosen Augenblick sieht er einen Schatten, seinen Schatten, „der von ihm selbst ausging, durch die Wolken stieß, den Mond verdeckte, die Sonne trübte und in den Weltenraum unabsehbar hineinragte“ (GM 65). An der Wand hängt ein „Bild des derzeitigen Staatsoberhauptes im Rahmen des vor kurzem allverehrten Vorgängers“ [Hitler/Hindenburg, H.K.], und die Wände sind mit dem „der Gegenwart entsprechenden Symbol“ bemalt [Hakenkreuzen, H.K.]. Indem er das alles in dem Lokal wahrnimmt, stößt er visionär zugleich durch „die Wände der Zeit“ (GM 66). Er schaut die verborgene Wahrheit dieser Gegenwart, seinen Schatten, den Mond verdeckend: ein Bild seiner Mitschuld an den allgegenwärtigen Verfinsterungen.

Die Situation im Gartenhaus spitzt sich zu. Wahls Vater vergnügt sich dort mit Frieda; der große Geist, den Wahl als „einen vom Pferd gefallenen apokalyptischen Reiter nannte“ (GM 72), erscheint; Wau ahnt sofort: Wahlvater hat's mit Frieda. Als „Winkeladvokat“ (GM 48) streut der große Geist Gerüchte, bereitet den folgenden Erpressungen den Boden. Wau ist das erste Opfer. Sollte er, der Hausherr, nicht vielleicht auch mitgemacht haben? Äußerer und innerer Vorgang verdichten sich jetzt. Der Zeichenlehrer Schult erklärt Wau, was er von Bostelmann und seinem Mond hält. Er sei „wie sein gestohlener Mond selbst“ (GM 78). Er arbeite am eigenen Untergang, am „Sturz ins Dunkel, am Auslöschen [...] Er benötigt hemmungslos das eigene Verderben, er glaubt ans Nichtsein wie an die schnellstens zu bewerkstelligende Notwendigkeit.“ (GM 78) Schult ist zu solchem Urteil berechtigt, wie seine von Wau in Anwesenheit Wahls vorgelesenen Gedichte zeigen: Jede Religion, jede Orientierung an Höherem ist verdorben und verboten; die Kirchen sind Gott entfremdet; in

apokalyptisch-grotesker Vision fährt die stadtüberragende Kirche, geritten wie ein gesatteltes Pferd, in den Himmel; die Toten erwachen. Das letzte Gedicht („Du bist ein anhangloser Mann“²⁰) kann direkt auf die Not Barlachs und den Terror der Nazis bezogen werden („es fegen Greise Blut und Brei / fromm und verstockt vom Trottoire“ (GM 82). Wau fühlt sich von den Gedichten angesprochen, Wahl weicht in Schweigen aus. Aber die Verse wirken in Wau nicht nach. Er taumelt bald in seine „schwerste Niederlage“ (83), denn Wahl gewinnt Gewalt über ihn, als er ihm die Rechnungen für das Gartenhaus präsentiert, die er willenlos unterschreibt. Er wehrt sich auch nicht, als Frieda ins Gartenhaus zieht. Als Wahl Vorschläge macht, wie sie und ihr Anhang von dort vertrieben werden könnten, ist er wie gelähmt. Beider Dialog komprimiert den inneren Vorgang: Wer bist du, Wau, fragt Wahl – ist der Schatten womöglich dein Eigenes, du nur das Produkt des Schattens? Wau widerspricht: „[...] ich habe Gewalt über ihn durch das Belieben meines Willens.“ Wahl weist das mit Schopenhauer zurück: „Der dir bewusste Wille ist nur dein eingeflöbter, so daß du denkst, du bist, der befiehlt, wo in Wirklichkeit nur Er will und befiehlt.“ (GM 89) Sollte das aber nicht auch für Wahl gelten? Damit „waren (beide) im Augenblick zweieins und ohne Gegenseitigkeit.“²¹

Einer von ihnen tat den Mund auf: „Und so bin ich nichts, und Er ist Alles?“ – „Gott sei Dank, so wird es sein“, antwortete der andere. „Denn so hast du als der Unwert seiner doch Teil an der großspurigen Himmelslichkeit – du derart nicht mehr mißachteter, sondern von Erhabenheit durchdrungener Abdruck seines Fußes, du Spur seines Ganges, du Empfänger seines Tritts – und verlange nicht mehr zu sein als ein gläubiger Rest – nimms hin in Ehrfurcht, ein Nichts eben Etwas zu sein, du als sein eingebildetes Ding.“ (GM 90)

Mit dieser Verschmelzung der beiden ins Indifferente nimmt die Erzählung das Kernthema von Bostelmanns „Schnurre“ vom „gestohlenen Mond“ wieder auf, Möglichkeit und Gefahr eines „flotten Wechsel[s] vom Teuflischen ins Biedere [...], wie leicht die Brücke zwischen zwei so abgrundtiefen Geschiedenheiten zu schlagen war“ (GM 13). Ins Surreal-Visionäre getrieben ist dieses Thema von größter aktueller Brisanz: Biedermann als Satan. Die zitierte Textpassage zeigt: Die Auslöschung der Person ins Indifferente ermöglicht ihre wahnhaftige Teilhabe an einem höheren, geradezu liturgisch

20 Dieses 6-strophige Gedicht Schults lautet:

Du bist ein anhangloser Mann,
es zieht herauf in geilen Haufen,
es rührt dich kein Verlangen an,
um fremde Botschaft mitzuraufen.

Du weißt, wo du verschworen bist,
du sollst dich nicht verwirren lassen,
bedecke dich, gebrauche List,
die Mörder schweifen in den Gassen.

[Strophen 3,4]

Du fürchtest dich, er [der Engel, H.K.] gibt dich frei,
im Sturze zählst du deine Jahre,
es fegen Greise Blut und Brei
fromm und verstockt vom Trottoire

[6. Strophe].

21 Vgl. verwandte Gedanken über die Relativität der Perspektiven in der Rundfunkrede, *Prosa II*, S. 416f., 419f.

zu preisenden Ganzen. In religiöser Tradition wird der Höchste durch Großschreibung des Personalpronomens geehrt: „Er“. Das ist grammatisch auf den „Schatten“ bezogen: die selbstverschuldete Verfinsterung; aber im Subtext klingt unmissverständlich die lustvolle Unterwerfung unter die Überperson an: „Er“, den Führer. Selbsterhöhung durch Selbstausslöschung! Das ist die psycho-soziale, politische Konsequenz aus der in der Rundfunkrede sichtbar gewordenen Relativität der Perspektiven: Auch der Andere kann für sich gleiches Recht beanspruchen. So fällt die Schranke zwischen Wau und Wahl, aber Wau ist es, ebenfalls gemäß dieser Rede, der sich dann doch wiederholt zur „Parteilichkeit der Atemfreiheit“ durchringt.

Gleich das folgende Kapitel 18 schildert die neue Zeit, die Gewaltsamkeit ihrer Umbrüche, die Erfordernisse des Neuen. „Pläne, Planungen, Vorschau und Überblick spuckten in die Hände, und der Spaten verlernte das Feiern.“ (GM 93) Es zeigt sich: Wahl hat sich auf Kosten Waus mit dem Grundstück verspekuliert. Das städtische Neubaugebiet entsteht anderswo, der Wert des Grundstücks verfällt. –

Friedas Familie, die „Rotte Wunderlich“ (GM 118), bringt solchen Schwung in die Erpressung Waus, dass Wahl und Bostelmann beschließen, ihren ganzen Bezirk, das „Elendsviertel des Orts“, zu räumen, wobei Bostelmans Phantasien von „Sodom und Gomorrha“ und „apokalyptische[n] Reiter[n]“ treibende Kraft sind (GM 123). Er lässt Frieda zu sich kommen, konfrontiert sie mit dem Vorwurf der Erpressung, droht mit Unverständlichkeiten des Bürgerlichen Gesetzbuchs. Die Hilflose entlastet Wau, verschweigt aber den Urheber ihrer Schwangerschaft. Sie leidet seelische Qualen: Das ist die „erste Folterung der Frieda“ (GM 129-131). – Bostelmann hat die apokalyptischen Phantasien, Wahl setzt sie in klare Absicht um, Weinrebe soll faule Gerüchte verbreiten – handfest wird die Sache erst durch Daß, den Betriebsheifer: Er schlägt brutal zu (Kapitel 26). So gleitet das Böse vom bürgerlichen Biedermann bis zu Faust und Stock der Schläger. Wer ist hier der Satan? Die Zeitparallelen sind greifbar. An diesem Tiefpunkt lässt die Erzählung Henny Selbstmord begehen, aus tiefster Depression und Trauer über die Zeit (Kapitel 27). Sie äußert testamentarisch den Wunsch, Wau möge sich um Frieda kümmern.

Wau lässt sich von Bostelmann, der auf die visionären Worte Weinrebes zurückkommt, die Geschichte vom gestohlenen Mond erklären: die Dunkelheit werde über uns sein. Der Jurist schließt in rhetorischer Frage an: „sollen nicht die Wenigen, die ein Bißchen wissen, sollen nicht die lieber schweigend zwar das Unerforschliche verehren und ebenso das Unausweichliche, nämlich die drohenden Schrecken der Verdunkelung, nahen lasen?“ (GM 163) Ja, sie sollen, meint er, klar sehend, was das bedeutet. Bostelmann verteidigt seinen Fatalismus mit einer negativen Berufung auf den „Alten hinter dem Berge“, auf Goethe, dem „ein Versuch mit der Derzeitigkeit [...] schlecht geraten [werde]“ (GM 163). Er zitiert Goethe: „Woran die Menge glaubt, ist leicht zu glauben.“ (GM 163f.)²² Wau distanziert sich mit einem Vers Schults: „Dich wandelt kein Verlangen an, um fremde Botschaft mitzuraufen.“ (GM 164)

22 Goethes Gedicht (*Zahme Xenien, Sämtliche Werke* 13.1, *Die Jahre 1820-1826*, Münchner Ausgabe, S.225):
Ursprünglich eignen Sinn
Lass dir nicht rauben!
Woran die Menge glaubt

Aus Hennys Testament ergibt sich für Wau die Verpflichtung, für Frieda zu sorgen, Im Gespräch mit Wahl darüber leuchtet für Wau in einem der raren Augenblicke die reine Erkenntnis über ihn auf:

Dabei aber sahen sich Beide in die Augen, und es waren diesmal die Augen Wahls aus der Schreckensnacht bei Vollmond, die Augen seines Feindes Wahl, die mit dem Drohen einer wirklichen Bosheit sekundenlang den seinen standhielten. Das ganze geschah rasch, und es bohrte sich etwas wie der Stich einer durchstobenden dünnen Stahlklinge in Waus tiefstes Wissen²³. (GM 204)

Waus stahlklingenscharfe Erkenntnis Wahls festigt jedoch nicht sein Verhalten. Wenig später rechtfertigt er vor sich seine Resignation: Jeder solle so genommen sein, wie er eben ist. (GM 224) Das passt ganz zu Bostelmanns Rede vom Hinnehmen des Unausweichlichen, auf welche Wau vormals „angewidert“ reagiert hatte. (GM 164)²³

Mit Kapitel 37 beginnt das Finale der äußeren Handlung. Waus Haushälterin, Fräulein Viereck, wird Gegenstand feinsten humoristischer Zeichnung, wie auch überhaupt in den folgenden Kapiteln das Milieu oft in sarkastischer Präzision geschildert wird. Wahl-Vater strebt nächstens mit Frieda seinem Schlafplatz zu, einem Holzverschlag über dem Pferdestall-Atelier des Bildschnitzers. Dort muss sie mit ansehen, wie die Helfer Wahls das Schandgeld aus ihren Erpressungen verteilen; Erpressungen, an denen sie durch ihr verspätetes Geständnis mit schuldig geworden ist. Onkel Vorholz erscheint mit Frieda bei Wau, um das Erpresste zurückzuzahlen, was Wau nicht annimmt. Er muss seine Schuld des Gewährenlassens eingestehen. Die Schwangere fühlt sich wie am Pranger, ein Tuch verdeckt ihre Körperformen.²⁴

Die Folterung der Frieda an diesem Abend war die marterreichste von allen dreien, verhängt über sie und verübt wider Willen von dem Manne, der im Einklang mit der toten Frau die Hand mitleidender Dienstwilligkeit geboten hatte, den sie wußte, bangend und mit Reuetränen zwar, ausgenutzt und verunehrt zu haben, vor dem zurückzuweichen sie nun die Unfreiheit des Kindes aus der Enge in verschämter Blödigkeit zwang. (GM 245)

Die restlichen Kapitel (40-45) führen einzelne Handlungsfäden zu Ende (Wahls Immobilienpleiten; Perspektive von Daß auf die Geschehnisse; Selbstmord des fast verhungerten großen Geist, dieser „apokalyptischen Lebensform“, GM 265). Die

Ist leicht zu glauben.
Natürlich mit Verstand
Sei du beflissen,
Was die Geschichte weiß
Ist schwer zu wissen.

Die Komplexität dieser Stelle ist leicht zu überlesen. Goethe habe, so Bostelmann, in der „Derzeitigkeit“ einen schweren Stand. Seine Goethe-Zitierung zeigt ihn in seiner typischen Ambivalenz. Sollte sie seine Meinung stützen, müsste sie apogetisch verstanden werden: Die Menge, so Goethe, glaubt, wie er, Bostelmann, an Unvernunft, Verfinsterung. Da aber Goethe Gegenteiliges intendiert, hätte er es derzeit schwer. Der Goethe-Kenner Bostelmann, bürgerlich-gebildeter Mittelschicht, weiß also um die humanistische Essenz des Gedichts, ergibt sich aber gleichwohl dem Zug der Zeit in den Abgrund. – Die enge thematische Verwandtschaft zu Schults Gedicht (2. Strophe) ist auffällig. – Der Imperativ der ersten Strophe entspricht Barlachs immer wieder betonter Überzeugung vom Schaffen aus eigenem Grund. – Im Übrigen bietet der Katalog *Barlach und Goethe*, hrsg. für die Barlach-Gesellschaft von Jürgen Doppelstein, Hamburg 1997 einen erschöpfenden Überblick über dieses Thema. Zum *Gestohlenen Mond* u.a. Volker Probst: „West-Östliches bei Barlach und Goethe“, ebd. S. 36.

23 Vgl. Rundfunkrede, *Prosa II*, S. 415.

24 Das Tuch als Verhüllung des Körpers ist ein wesentliches Merkmal fast aller Plastiken Barlachs. – Das Schicksal Friedas erinnert an das Schicksal junger Frauen im bürgerlichen Trauerspiel, z. B. in Hebbels *Maria Magdalena*, auch in Horváths *Geschichten aus dem Wiener Wald*, natürlich auch an Goethes Gretchen.

Ruhe auf dem Gesicht dieses Toten geht auf Frieda über, sie ertränkt sich, geht ein in die „große Lichtlosigkeit“ (GM 265) Vom Ende her wird, wie in einer Kriminalgeschichte, Wesentliches klar: Wahls eigentliches Motiv, den Verdacht der Vaterschaft auf Wau fallen zu lassen, war die Sorge, dass ein Geschwistersäugling seinen hochstaplerischen Machenschaften schaden könnte. Die Initiatorin der Erpressungen Waus war aber „die brandige“ Karla, Friedas Schwester, deren Tuberkulose auf die moralische Fäulnis ihres Sprechens verweist. Das vorletzte Kapitel zieht die fällige Schuld-Bilanz. Beamtenhaft-korrekt, reicht Wau sein Entlassungsgesuch beim Zoll ein. Seine Unterschriften habe er immer „bloß als Formsache“ betrachtet, damit jedoch Wahls Geschäftsfreunde getäuscht; er könne die fahrlässig übernommenen finanziellen Verpflichtungen nicht tragen. Formal korrekt, spricht er im Entlassungsgesuch nur von Justiziablem; eine moralische Schuld bekennt er aber im Gespräch mit Wahl. Dieser zeigt sich außer Stande, das entscheidende Wort über die Lippen zu bringen; ist erleichtert, dass Frieda und ihr Kind tot sind. Er hintertreibt Waus Entlassung, dieser bleibt am Ort, kann sich nicht von Wahl lösen, der gerade den glänzendsten Beweis seiner Lebenskunst erbringt: Er ergattert eine reiche Braut.

Dieses happy end und Waus Gefügigkeit; seine endgültige Niederlage in einer ganzen Reihe von Schwankungen und Schwächen; die sichere Etablierung der Indifferenz, der schiefen Ebene zwischen Biederkeit und Satan: das ist Barlachs galliger, apokalyptischer Humor im Angesicht der kommenden Lichtlosigkeiten. Hier tritt, mit einem schönen Wort der Erzählung, der „Ernst dem Spaß die Hacken kaputt“ (GM 254). Wobei durchaus auch jenseits des engeren Kontextes an Barlachs Vornamen zu denken ist.

„Schuldverflochtenheit“ (GM 45) ist ein Begriff, der das Ineinander beider Arten von Schuld, moralischer und materieller, gut trifft; darüber hinaus aber auch das Ineinander von innerem Geschehen und äußeren Ereignissen; von existentiell-ethischem Diskurs zwischen den und innerhalb der Figuren sowie, im weiteren Sinn, allen Wirbel um das Garten-„Lusthaus“. Die Inhaltsparaphrase hat angedeutet, dass die äußere, realistisch-milieugetreue Situierung der Erzählung in den 1930er Jahren in einen doppelten Horizont eingebunden ist: einen existentiellen, auch ethisch-religiösen, sowie in einen politisch-sozialen. Beide Perspektiven auf die verhandelten Grundfragen des menschlichen Denkens und Handelns sind nicht deutlich geschieden, sondern überlagern, durchdringen sich. Das liegt zunächst, negativ gesagt, daran, das Barlach keinerlei weltanschauliche, ideologische Fixpunkte hat, von denen aus er Gedanken oder Taten eindeutig beurteilen könnte: keine politischen (es sei denn, man zählt seine Abscheu gegen alles Nationalistisch-Völkische dazu), keine religiösen, keine irgendwie am Zeitgeist von Liberalität oder Selbstverwirklichung orientierten, auch keine einer ästhetischen Programmatik. Was ihn aber auszeichnet, ist sein sehr scharfer Blick auf die Gegebenheiten, gleichsam ein Blick nach ‚unten‘ – verbunden mit dem Bewusstsein eigener Geschöpflichkeit, eigener Kreativität und der Eingebundenheit in die Natur von Leben und Tod; mithin eine elementare Orientierung über sich hinaus, einer Bindung gleichsam nach ‚oben‘. Eine solche Gespanntheit zwischen ‚unten‘ und ‚oben‘ ist gewiss zunächst bloß ein Schema, aber es kann helfen, Barlachs Lebensgefühl, sein Denken und sein künstlerisches Schaffen aus einem Grundimpuls heraus zu verstehen. Dies ist

sein Humor – Humor hilfsweise begriffen vom literarischen Brüderpaar Waus und Wahls her, von Jean Pauls Doppelfigur Walt und Vult aus seinem Romanfragment *Flegeljahre*.²⁵

Dringt man durch den Schleier von Stammtisch-Biederkeit der Bostelmann'schen Erzählung vom Satan, der den Mond verschwinden lässt; den Streitereien um diese „Schnurre“; durch die zunächst kaum verständlichen Äußerungen über Wau, der „gelegentlich eine Ungehörigkeit unbestimbarer Art im rechtmäßigen Bestand der Dinge allzusicher hausen“ fand (*GM* 19), tritt mit fortlaufender Lektüre umso klarer das Bild einer Kleinstadt-Tragödie auf verschiedenen Ebenen hervor, welche im Biedereren das Satanische durchscheinen lässt. Einige Figuren sind leicht ins Karikaturistische überzeichnet, aber eher liebevoll anteilnehmend als böse verzerren. Das gilt besonders für die Haushälterin Waus, Fräulein Viereck, die streng auf das Gewohnt-Normale seiner Verfassung achtet und die „Anfälle von Zerstretheit bei Wau [...] im Morast ihrer abgründigen Problemlosigkeit [versenkte]“ (*GM* 42). Von vergleichbarer Einfachheit ist der rechtschaffene Onkel Vorholz, der Onkel Friedas, Vorsitzender des Geflügelzüchtervereins, der den Betriebshelfer Daß aus dem Verein ausschließen will, dann aber von ihm mit Gewalt und Geschäftsordnungstricks als Vorsitzender vertrieben wird. Bei Daß fehlt die feine Ironie in der Figurendarstellung. Sein Name verweist auf Unbedingtheit, Gewalttätigkeit. Was er tut, ist in plan-realer Direktheit erzählt, ohne jede geistige Überhöhung oder seelische Vertiefung, aber deswegen nicht weniger bedeutsam für das Thema der „satanischen Blendung“.

Onkel Vorholz, der wohl weidlich hätte aussagen können, hielt sich zurück. Die Freunde schwankten, und die zuvor Eingeweihten ließen sich einschüchtern, Daß bekam das Wort, oder vielmehr stürzte er die Ordnung der Verhandlung und schlug mit Gebrüll alle Möglichkeiten eines geregelten Austrags der Dinge in Stücke, Onkel Vorholz legte sein Amt nieder, und im Umsehen war Daß Herr im Bereich der Geflügelzüchter, öffnete nun erst recht seine Zahnreihen und verfolgte mit Unfähigkeit den entweichenden Onkel Vorholz vor die Tür. (*GM* 153)

So arbeitet die SA. – Waus Gefühl, es „[hausten] Ungehörigkeiten unbestimbarer Art im rechtmäßigen Bestand der Dinge“, bewahrheitet sich hier, bleibt aber für ihn weit eher eine vage Ahnung als klares Begreifen, weil er selbst mitschuldig in das Leben dieser Menschen verstrickt ist.

Als Beispiele für Figuren, die nicht in Kleinstadt-Plattheit aufgehen; die weitere Bedeutung ausstrahlen, in verschiedenen Dimensionen symbolisch sind, können Assessor Bostelmann, der Pferdeschlächter Viktor und vor allem der Bildschnitzer mit dem Totengräbergesicht genannt werden. Der Assessor ist in „seiner unerschöpflichen Lust zum Verführen“ (*GM* 123) ‚Beisitzer‘, Assistent des „Satan“, weil er in seiner Geschichte, halb spaßhaft, halb im Ernst, den Mond suggestiv verschwinden lässt, das einzige Licht in der Finsternis. In seiner Funktion als Erfinder phantastischer Geschichten kann er auf die Verantwortung im Umgang mit Sprache verweisen; Wahls Redensarten sind ihm bloß Material für eine Sammlung, eine Auseinandersetzung mit

25 Barlach gibt sich als Jean-Paul-Leser zu erkennen (*Flegeljahre*, das Brüderpaar Walt und Vult), *Prosa I*, S. 202, 211, 276. Walter Muschg stellt eine direkte Verbindung zwischen diesen Namen und Wahl und Wau her (*Prosa II*, Nachwort, S. 704).

ihnen kommt ihm nicht in den Sinn. Das Bürgerliche Gesetzbuch wird ihm zum Folterinstrument für Frieda, statt es gegen ihre Peiniger einzusetzen. Das Kapitel 35 gehört Viktor, dem Sieger, in seiner Eigenschaft als Schlächter des „apokalyptischen Rosses“ (GM 214), als Überwinder des Elends. Die ungemein plastische Darstellung des Pferdes und seines Endes kann zunächst einfach für sich als ein Stück inhaltlicher Realität bestehen; aber im Kontext verknüpft sich die Schilderung der eindringlichen Konturen von Verfall und Tod sowohl mit den Skandalen im Stadtviertel als auch mit der Arbeit des Bildschnitzers mit dem Totengräbergesicht in seinem Pferdestall-Atelier, denn sie lässt sich als Grafik lesen, so linienscharf trottet der Klepper dem Leser entgegen.

Eine dürre Rippenwalze von Leib, über ihr die Reihe der Hals- und Rückenstacheln, vorn und hinten das fleischlose Geklüft von grausam geschundenen Schulter- und Hüftknochen und an ihnen pendelnd vier steife Überlängen von Beinen mit starren Gelenken und endend in klumpigen Hufen – dazu die Halslinie tief ausgehöhlt, zum Kopf dieses Pferdejammerbildes mehr hängend als tragend, gezogen in seinen Abfall vom Widerrist dahin, wo ehemals ein Nacken sich wölbte das ganze Elend von verschabtem Fell nur dürrig verdeckt, dieses zum Richtplatz stolpernde Gerüst eines bis zur Unbrauchbarkeit ausgedienten, somit schlachtreifen Pferdegespenstes, immer noch Roß geheißten, immer noch mit vier dünn gewetzten Hufeisen die Spur längst vergangener Rüstigkeit in die Erde stempelnd, folgte am Halfter der leitenden Hand des Pferdeschlächters Witthöft, genannt Viktor. [...] Und trug sein ganzes Elend gerade auf den Scheitel der gebogenen Zugbrücke über den Wasserlauf des Orts. (GM 209)

Die Szene, von Wau aus Untersicht wahrgenommen, sticht gegen den Horizont ab. Ohne expliziten Kommentar, einzig kraft ‚grafischer‘ Wortgewalt zeichnet Barlach sich als darstellender Künstler in das Geschehen ein, todvertraut und mitleidend. Die Konturen der Rippen, des Rückgrats, der Beine, der Hüftknochen formen sich dem lesenden Auge zu holzschnitthafter Anschaulichkeit. Das ist die Passion der Kreatur, und man muss sie neben die Lebens- und Todesgeschichte des ausgemergelten großen Geistes und des Kindes Frieda stellen, die mit ihrem Leben in den Tod geht.

Es gibt aber auch eine personenübergreifende, quasi leitmotivische Kennzeichnung eines bedeutenden Verhaltens: Trinken, allermeist Korn oder Wein, begleitet wichtige Gespräche. Das kann Ausdruck niederdeutscher Derbheit sein, aber ebenso Medium einer Bewusstseinerweiterung, Sprachlockerung, die einen Übergang ins Transreale, in Traum oder Vision, in letzte ethische Erwägungen über Gut oder Böse, Verantwortung oder „Hörselberg“-Leben anzeigt. Das deftige Besäufnis am Kachelofen (Kapitel 29), das die verschwörerischen Pläne von Daß und Wahl zur Erpressung Waus begleitet, der seinerseits von Frieda erpresst wird, kann ganz als Milieustudie gelesen werden, gibt aber zugleich die Bühne ab für eine moralische Wertung des Geschehens. Die mit Anwesenden, der „Unternehmer in Marderhunden“ (GM 175), der vom Schlachthof Abdeckerware bezieht, sowie der Schlächter Viktor verweisen darauf, dass hier Opfer ausgewürfelt werden. Weiter noch ins Transreale greift der tiefe Pessimismus über die menschliche Lust an Schande und Leid anderer, am Bösen, die zwar von Daß, vom „Übeldunst seines Treibens“, ausgeht, im Text aber auch als Autorkommentar zu allgemein-menschlichen Schwäche zu lesen ist:

Der Schöpfer sitzt in ihnen Allen [den Menschen, H.K.] drin, und er will wohl dem lebenden wie toten Sein das Letzte und Äußerste des Möglichen auferlegen, daß es erfahren werde, und es ist nichts, was ungeschehen bleiben soll, Gut oder Böse, es soll alles in jeder Form durchs Dasein gleiten. (GM 176)

Barlachs Vertrauen in die tätige Vernunft der Menschen ist geschwunden. Immer wieder durchziehen vergleichbare Autorkommentare die Erzählung, die aber gleich wieder ins Anschauliche sarkastischer Vergleiche wechseln kann.

Daß bewies Schöpferkraft im Aufbringen wilder Auslegungen des Wirklichen. Was einfach, wenn auch bedenklich genug am Taghellem [sic!], das trübte er durch Aufrühren des Morastes aus eigenem Grunde. Er besaß eine robuste Phantasie und bog die Knochen des Unwahrscheinlichen, bis sie sich knackend in die Gestalt des Möglichen fügten. (GM 176f.)

Welch ein Kommentar zur Lügenpropaganda der Nazis!

Trunk-Vernebelungen können zwar auch als Vernunft-Dämmerung gelten – die zentrale Metaphorik jedoch liefert das verwandte Bedeutungsfeld ‚Lichtlosigkeit‘. Es geht aus vom gestohlenen Mond und wird mit den Schreckensvisionen Waus konkret ins Geschehen verwoben. „Der Schreck stand an seinem Bett, als Wau bei Vollmond erwachte, wach durch die Bösartigkeit eines Traumes.“ (GM 51) Der Blick des Schreckens²⁶, dessen Schatten sein Bett verfinstert, bohrt sich in seine Augen; Wau erstartet in „Entsetzen“; es ist ein Kampf „wie um Tod und Leben“ (GM 52). „Die Gesichtszüge des Schreckens aber waren die Züge Wahls.“ (GM 53) In seiner visionären Entrückung (Kapitel 14) ist es sein Schatten, der den Mond verdeckt. Als er später Wahl von dieser, seiner Vision des „Weltschattens“ (GM 87) erzählt, schwindet ihm die Kraft, diesem das Schreckliche seines Gesichts zu vermitteln. Er bagatellisiert seine Vision; lässt sich von Wahl einreden, der Schatten sei sein Eigenliches, er nur der Vollstrecker seines Schattens. (GM 87-90)

In diesem Mono-Dialog der beiden wird das Thema Schatten / Lichtlosigkeit und beider Verschmelzung ins Indifferente in allen moralischen und ethisch-politischen Konsequenzen ausformuliert. Unterwerfung, Selbstentmündigung vor dem Weltwillen ist höchstes Glück, wobei die ‚Zweieinigen‘ davor zurückschrecken, sich klarzumachen, womit die „Weltweite“ (GM 90) denn eigentlich durchdrungen werden soll. Die auktoriale Erzählung ist aber in dieser Hinsicht weniger lichtlos als das Figurenbewusstsein. Dieses bleibt, bis auf die Schreckensträume und -visionen Waus, im Zwielfichtigen: Waus moralische Schwäche, Wahls brutaler Opportunismus verhindern die Klarsichtigkeit Hennys, Schultes und des Bildschnitzers. Diese Trübungen sind es, die den Humus für Todesverfallenheit und Terror bereiten. Selbstentmündigung, oder mit Kant, selbstverschuldete Unmündigkeit als Triumph: das ist das „satanische Blendwerk“ der schlimmen Jahre Barlachs und Deutschlands. Im Roman verdichten sich Zwielfichtigkeit, Zweideutigkeit, Unentschiedenheit, Gewährenlassen (Waus) zur „großen Lichtlosigkeit“ (GM 265) des Schlusses, wenn der große Geist vom Strick geschnitten wird und Frieda in die „tiefste Dunkelheit“ (GM 266) des Wassers geht.

Eine andere Note erhält das Problem der Ununterscheidbarkeit von Zweien in Einem in der inneren Wechselrede der gefallenen Engel Harut und Marut²⁷, weil sich das an die auktoriale Erzählung von Waus Ehezerwürfnis mit Henny anschließt und als innerer Mono-Dialog Waus zu lesen ist. Wie kann aus dem Einen Zweiheit, Zerwürfnis entstehen? Sind die beiden Gefallenen nur von dem Einen, nicht aber untereinander

26 Zum „Schrecken“, vgl. Rüger: „Eine ungewöhnliche Apokalypse“.

27 Zur Interpretation der Figuren der gefallenen Engel vgl. Schweizer: *Ernst Barlachs Roman „Der gestohlene Mond“*, S. 57ff.

verschieden? Oder als von dem Einen, dem Guten, Geschiedene die Zwei und darin schon des Bösen geworden, denn aus Zweiheit entsteht Hass? Im gedanklichen Kampf ringen Harut und Marut um das Verhältnis von Hass und Liebe. Ist Hass, damit Liebe wird, wie Harut meint, in einer Allheitsphantasie die Welt aus Bösem zu Gutem führend – was Marut als Lüge zurückweist: Nie könne Gutes werden, es sei denn, „daß alles Leid aller Zeiten zum Nichtgewesenen kommt“ (GM 110). In solchen halb mythischen, halb fundamental-ethischen Diskursen kann man höchstens indirekt einen zeitkritischen Bezug erkennen. Hier werden letzte Fragen einer Theodizee erörtert, messianische Hoffnungen auf Erlösung von irdischem Leid gehegt, aber doch auch, abgeschattet, Wahrheit oder Lüge politischer Utopien verhandelt. Kann Hass, kann Leid ein Weg zum Guten, zu ersehnter Befriedung sein? Wau, in dessen Bewusstsein die gefallenen Engel gestritten haben, spinnt in sich die Gedanken von Einheit und Zweiheit weiter. „Er widerstrebte nicht mehr, von seinem Ichsicheren und Unverwechselbaren als dem Einen von Dreien zu denken.“ (GM 111) Als Ein-Dreiheit löst er seine Individualität weiter auf, verschwimmend im Universum alles Seienden. So entkernt, spürt er Wahl als sein alter ego; dieser „Wausche Wahl“ (GM 113) verliert sich weiter in Allheits-Phantasien, sprengt die Grenzen von Moral und Verantwortlichkeit – „das Böse ist die böse Beschaffenheit Aller“ (GM 113) – bis sein Mono-Dialog im Ökonomischen konkret wird und in Plattitüden abstürzt. Schließlich aber kommt Wau, als er selbst, doch zu sich und distanziert sich von den Einreden Wahls, des Wahl in sich: „Hebe dich von mir, Satan“ (GM 115). Behält man die zentrale Metapher vom gestohlenen Mond im Blick, geben sich diese inneren Mono-Dialoge von Wau-Wahl, Harut-Marut, die Schreck-Visionen Waus als Variationen des „satanischen Blendwerks“ zu erkennen, als Traumgesichte oder dialogischer Bewusstseinsstrom, Fragen von personaler Identität, Gewissen, Verantwortlichkeit behandelnd, darüber hinaus, ins Geschichtlich-Utopische reichend, die Frage, ob das Böse Mittel zu gutem Zweck sein könne.

Der Bildschnitzer arbeitet hier nicht in Holz, sondern in Sprache. Die Geschichte der Erpressungen, die dichten Milieuschilderungen, auch die tiefergehenden Probleme von Schuld, Leid und Erlösung stellen letztlich nur das Holz dar, aus dem mit dem ‚Messer der Sprache‘ das Kunstgebilde des Romans herausgeschrieben wird. Wie sich ein plastisches Bildwerk nur als Oberfläche darbietet, diese aber zugleich alles: Tiefe, Seele, Bedeutung ist, so gilt es jetzt zu erkennen, wie Sprache in Erscheinung tritt, als was sie sich präsentiert. Am Beispiel des Pferdeschlachtens wurde das holzschnitt-scharfe, mit dem Blick des Grafikers gezeichnete Jammerbild des Tieres erwähnt. Die bedeutungstiefe Bildschärfe fällt hier besonders ins Auge. Sie kennzeichnet die Sprache des Romans aber insgesamt, natürlich zunächst in der Schilderung äußerer Vorgänge, aber darüber hinaus und sie vertiefend auch dort, wo es nicht um grafische Konturenschärfe oder um Milieugerechtigkeit geht.

Die Episode von der Katze in der Linde beschließt den Abend der trinkfreudigen Biedermänner. Der gestohlene Mond und die Not des Tierchens in der Kälte verschmelzen in Waus angenebeltem Kopf. In ihm bilden sich Vorstellungen, setzen sich Gedanken fest, deren Weiterungen und Folgen, bis hin zu den Schuldverstrickungen in menschliche Katastrophen und politische Abgründe der Roman schildert. Aus einem Nichts von Anlass oder Grund bilden sich in Waus fragloser Selbstgewissheit Risse.

Wodurch sie [die Ungehörigkeiten im Bestand der Dinge, H.K.] aber in Waus Gemüt zu solchen wurden, von ihm wahrgenommen, und, einmal erkannt, nicht wieder von ihm wichen, sondern sich vom Sein aller Dinge sonst abhoben, am Himmel seiner Seele aufstiegen und immer schonungsloser über ihm walteten, ja wucherten, daran trug die reine bloße und unabdingbare Ursachelosigkeit des Geschehens überhaupt die Schuld, das kam vom Sollen aus der ausgemachten Unergründlichkeit. (GM 23)

Das ist geschrieben wie ein Seelen- oder Bewusstseinsportrait, wahrgenommen als „ursachelose[s] Geschehen“, ohne jede Wertung gleichsam als inneres Antlitz gezeichnet. Deshalb gibt der Bildschnitzer kein „Charakterbild“ von Wau. So wird in den ersten Kapiteln (1-3) ganz von den Erscheinungen, gewissermaßen von der Oberfläche der Geschehnisse, der Gedanken und seelischen Regungen her seine Innenansicht dargestellt. Er erscheint dadurch viel eher als Medium innerer Vorgänge denn als Person. Wie ein „Fisch im Teiche“ (GM 34) schwimmt er orientierungslos im Leben. Das nennt er seine „Gläubigkeit“. Wau macht es sich bequem. Urteils- und ichlos ist er seinem Feind-Freund Wahl prinzipiell hilflos ausgeliefert, wenn er auch in seinem Schwanken immer wieder Anzeichen einer Verantwortlichkeit, zum Beispiel für Sprache, erkennen lässt; so, wenn er den Kondolenzbrief schreibt (GM 91) oder wenn er Bostelmann nach dem „verlorenen Wort“ fragt (GM 164): „geweckt“. Wau hat dieses Wort erinnert, wachgehalten, ‚eingeweckt‘. Darin ist aber zugleich die triviale Oberfläche („einwecken“ von Früchten) durchstoßen, ein zeitkritischer Hinweis auf „abgesperrt, keimtot zugerichtet“ (GM 164), auf geistig-seelische Sterilisierung, auf „satanische Blendung“ gegeben. Immerhin ist es Wau, dem die Erzählung die explizite Ausdeutung der Metapher vom gestohlenen Mond in den Mund legt. Im Anschluss an diese Erläuterungen und die Gedichtlesungen Schults heißt es:

„ihr braven Worte“, dachte Wau beim Heimgang, „ihr Monde, deren Licht und Helle man wohl auskratzen und ordinär machen kann, aber nicht vertilgen. Unversehens, wenn eure Zeit gekommen, steht ihr wieder hoch am Himmel und leuchtet in Unvergänglichkeit.“ (GM 165)

Satans Blendwerk gewinnt in Zeiten von Lüge, von Sprachverhuzung Macht über die Menschen, aber die „braven Worte“ können wiederkommen. Der Kontext weist zurück auf die Gedichte Schults: „Dich wandelt kein Verlangen an, um fremde Botschaft mitzuraufen.“ Die fremde Botschaft: Propaganda, Lüge, Sprachmissbrauch.

Die Kehrseite von Waus Einsicht in die Leuchtkraft wahrer Worte zeigt sich in seinen Ausflüchten, als er die schwangere Frieda sieht, aber zu schwach ist, den ihn und sie belastenden Gerüchten und seiner „Schuld“ (GM 145) klar entgegenzutreten. Auch hier, wie bei der Katze, wie beim Einwecken, entwickeln sich die ganz ins Innere der Figur führenden Vorstellungen, Gedanken aus der ‚Oberfläche‘ ihrer Erscheinung, ihres Leibes. Statt mit Frieda zu reden, weicht er in die Stummheit innerer Vorstellungen aus: Er unterwirft sich dem „Schatten“, dem allmächtigen „Er“, lässt seinen phantastischen Gedanken freien Lauf: Der „Schatten“ habe den „Fluch des Wortemachens“ (GM 146) über ihn verhängt. Aber nur der „Schatten“ sei schaffend, schweigend-schaffend. Wollte er Anteil am schweigenden Schaffen haben, dieses mehren, müsste er sein Schweigen „morden“ – durch „Reden ohne Unterlaß“ (GM 147). Das sind groteske Grübeleien über Wortemachen als Fluch und Segen, als Teilhabe am Schaffen, auch zu lesen als Auseinandersetzung eines Barlach’schen Wau mit sich selbst als Schreibend-Schaffender. Die Erzählung lässt in Waus Bewusstsein diese Gedanken über Fluch und Segen der Worte zu Ende denken: „Mit den Worten“,

summte es in Wau, „hören auch unsere Begriffe auf [...]“ Und du, so besann sich Wau, du willst Begriffe zerbrochen wissen, die es ohne gestaltetes Wort nicht zu sein vermögen.“ (GM 147) Es wird deutlich, wie die Erzählung die Figur Waus, entgegen allen Vorstellungen von einer „Charakter“-Zeichnung, als Medium gänzlich überpersönlicher Gedanken, Ideen, auch Träume und Visionen einsetzt, ohne dass Wau irgendwie als Allegorie Verstanden werden könnte. Denn seine inneren, mentalen Bewegungen sind mit phantastisch-irrealer Genauigkeit dargestellt. Ästhetisches Wahrnehmen nicht nur des Sichtbaren, auch des Denk- und Vorstellbaren, den Blick auf innere und äußere Phänomene gerichtet, alles dies zeigen im Wort: das ist die Kunst des Sprach-Bild-Schnitzers. – Wahl jedoch bleibt immer nur Wahl. Er kennt nur Fortschritt, quantitative Steigerung, keine Transzendenzen. Er greift stets ins Horizontale aus: das bessere Geschäft, die feinere List, die reichere Partie. Seine Oberfläche ist nichts als das.

Wau erwartet Fräulein Viereck, die Frieda zu ihm bringen soll. Wartend greift er ein Buch aus dem Regal, Zufall. Er liest: „Bach vollendete die Partitur der H-Moll-Messe im Anfang des Sommers 1733.“ (GM 238) Der Satz überfällt ihn wie seine früheren Träume oder Visionen, unvermittelt, wie aus dem Nichts. Die Erzählung platziert das Ereignis aber an bedeutsamer Stelle: Mit dem 39. Kapitel erreicht die Passion der Frieda den Höhepunkt, ihre „dritte Folterung“ (GM 245). Sie bricht zusammen, Wau muss sich seine Schuld vorhalten lassen, aber er zeigt in stummem Ausdruck Mitleid. Sie sah „in seinen Augen ein ihrem bisherigen Vorstellungskreis überhaupt unzugänglich gewesenes Menschliches“ (GM 244). Die Läuterung Waus wird durch seine Bach-Vision eingeleitet – eine geistige Erfahrung, paradoxerweise keine musikalische, sondern eine sprachliche.

„Bach vollendete die Partitur der H-Moll-Messe im Anfang des Sommers 1733“, las er weiter und verlor sich in den weiten Räumen einer Welt, die ihm nur flüchtig bekannt und gar nicht vertraut war, deren gelegentliches Betreten ihm aber immer als Zulassung zur Huldigung vor höchster Majestät erschienen war, als erstes Abenteuer und Hoherlebnis seiner Seele, sofern ihm die Gnade der Empfängnis zuteil wurde, wovon ihn schon lesend die Möglichkeiten durchdrangen. Die Gänge, Straßen und Plätze der hochgebauten Stadt, durch die er so hinwalle, waren geheimnisvoll benannt mit Formeln aus der musikalischen Geheimsprache, die er bei sich die heilige nannte, die Sprache der überweltlichen Allgemeinheit und Gültigkeit in den Bereichen des Jenseits von allem gemeinen Verstehen und der Umschränktheit von Nichts und Abernichts als den Gesetzen der ewigkeitswürdigen Freiheit [...] Die Vorsehung und der ewige Ratschluss selbst, empfand er stürmisch oft und mit kniender Seele, hatten die Zeichen dieser Sprache geschaffen. (GM 238f.)

Wau fühlt sich in die „hochgebaute Stadt“, ins himmlische Jerusalem erhoben, gnadenvoll erlöst durch die Wahrheit dieser Sprache „des Jenseits“. In diesen Worten gibt sich Barlach selbst zu erkennen – Bach als Inbegriff künstlerischer Vollendung, als Harmonie ästhetischer, religiöser und sittlicher Vollkommenheit und Ba(r)lach gleichsam als sein „Armer Vetter“.²⁸ Der geistige Jubel, der von diesem historischen 33. Jahr ausgeht, bildet den Kontrapunkt zu den Schrecknissen des gegenwärtigen 33.

28 Zur Bach-Verehrung Barlachs vgl. seinen Brief an Reinhard Piper: „Was könnte ich sagen. Vielleicht nichts Besseres, als was ich über Bach wüßte, als ich ihn zum erstenmal sozusagen mit mündiger Seele hörte. Ich dachte, alles andere (an Musik) ist dagegen Beschiß.“ (14.4.1919, *Briefe I*, S. 543; auch *Briefe II*, S. 290). Zu Barlachs Verhältnis zur Musik allgemein vgl. letzteres oder auch ebd. S. 454f.

Wenn Barlach die Anregungen zur Namensgebung seiner Doppelfigur Wau und Wahl von Jean Pauls Brüderpaar Walt und Vult hat (aus dem Roman *Flegeljahre*), dann ist es nicht abwegig, seinen apokalyptischen Humor mit der Humor-Konzeption Jean Pauls zu vergleichen. Die §§ 32 und 33 der *Vorschule der Ästhetik* behandeln den „Begriff des Humors“ und „die vernichtende oder unendliche Idee des Humors.“

Er [der Humor] gleicht dem Vogel Merops, welcher zwar dem Himmel den Schwanz zukehrt, aber doch in dieser Richtung in den Himmel auffliegt. Dieser Gaukler trinkt, auf dem Kopfe tanzend, den Nektar *hinaufwärts*. – Wenn der Mensch, wie die alte Theologie tat, aus der überirdischen Welt auf die irdische herunterschaut: so zieht diese klein und eitel dahin; wenn er mit der kleinen, wie der Humor tut, die unendliche ausmisst und verknüpft: so entsteht jenes Lachen, worin noch ein Schmerz und eine Größe ist.²⁹

Mit dem Blick nach unten strebt Merops nach oben, im Blick „nicht das Einzelne, sondern das Endliche durch den Kontrast mit der Idee „vernichtend“ (§ 32). Im ‚Aufsteigen‘, mit der Kraft der „Idee“, verschmilzt alles Einzelne zu einem Endlichen überhaupt, das zwar von der „Idee“ aus „vernichtet“ wird, aber doch im Flug nach oben das Maß des Vergleichs bleibt; so dass der Kontrast nicht ein Einzelnes betrifft, sondern die Endlichkeit insgesamt. Das heißt. Der Kontrast des Humors ist, von der „Idee“ aus, im Blick auf das Endliche überhaupt, „unendlich“, nämlich „negativ“, letztlich immer gleich. Merops trinkt den Nektar „hinaufwärts“: nicht zu leiblicher Nahrung, sondern gleichsam als Krafftutter einer Idealisierung, einer ‚Aufhebung‘ der endlichen Welt. Soweit in groben Zügen Jean Paul zum Humor.

Die Merops-Analogie ist aufschlussreich: Barlachs scharfer Blick nach ‚unten‘, auf die Gegebenheiten des Sozialen, des äußeren und inneren Lebens seiner Figuren, erschöpft sich nie im Realistischen. Seine Schärfe ist nicht nur photographisch, sondern röntgenhaft-durchdringend. Kann man aber deshalb bei ihm schon von einer Vernichtung des Endlichen kraft der „Idee“ reden – einer „Idee“ der Qualität Jean Pauls, für den Seelenunsterblichkeit, Freiheit und Menschenwürde geistige Entitäten waren? Woraus gewinnt Barlachs Blick seine Schärfe? Gibt es hier eine das Endliche „vernichtende Idee“? Barlachs Idee, sein letzter, höchster Wert ist das künstlerische Schaffen als Ausdruck eines Ringens um die Wahrheiten des Menschlichen und Mitmenschlichen, in der Metaphorik des Romans: um Licht und Verantwortlichkeit. Wie bewährt sich diese Idee, wenn sie mit dem „Endlichen“ der „kleinen Welt“ die „unendliche ausmisst“? Wird die „kleine Welt“ darin humoristisch „vernichtet“? Da gilt es zu unterscheiden. Der scharfe Blick des auktorialen Erzählers erfasst die „kleine Welt“, alles Einzelne der Figuren, ihres Denkens und Handelns zwar sehr genau, rückt sie aber zugleich auch in eine große Distanz, indem er sie vor einem apokalyptischen Hintergrund ausbreitet, letztlich in eine Perspektive des Todes bringt. Darin liegt eine tendenzielle ‚Vernichtung‘, ein moralisch-politisches Urteil. Vieles davon ist aber bloß im landläufigen Sinn humoristisch, wie die milieugerechten Karikaturen des Bürgerlichen oder der ortsüblichen Trinkereien. Die „vernichtende Idee“ des Humors, wenn man bei Barlach davon sprechen will, liegt jedoch in einer anderen Dimension. Sie speist sich aus der vertikalen Kraft des himmelwärts aufsteigenden Vogels; sie ist dem Endlichen, dem ‚Unten‘ gegenüber

29 Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik*. In: Jean Paul: *Werke in zwölf Bänden*. München 1975, Bd. 9, §§ 32 und 33, S. 125ff.; kursiv i. Org.

allgemein, immer gleich, „negativ“. Im Roman scheint sie in den Traumgesichten, den Entrückungen Waus auf, kulminierend in der Bach-Epiphanie, als Ahnung und Gewissheit einer „(heiligen) Sprache“, als Sprache der Musik. Die Erzählung lässt dies Wau empfinden, aber es ist der Wau'sche Barlach, der hier die „Idee“ seiner Kunst bekennt. Wie bei Jean Paul gilt hier jene „Sprache der überweltlichen Allgemeinheit und Gültigkeit jenseits von allem gemeinen Verstehen“. Diese Radikalität des Kunstanspruchs ‚vernichtet‘ nicht nur alles Einzelne, sondern das Endliche insgesamt. ‚Vernichten‘ heißt hier: Es wird in seinen Ansprüchen an das Leben: an Glück, Erfolg, Selbstverwirklichung grundsätzlich relativiert. Für Barlach liegt hier der Gedanke an den Kieler „Geistkämpfer“ nahe; für Rilke etwa an den bekannten Appell aus *Archaischer Torso Apollos*: „Denn da ist keine Stelle, / die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern.“

Versteht man mit Jean Paul jene vertikale Spannung als „Humor“, dann ist diese Perspektive auf ein Ende hin gerichtet; nicht nur das des individuellen Todes (der drei Toten der Erzählung), sondern vor allem auf den Untergang dieser Gesellschaft in dieser Zeit. Insofern darf man mit einem im Text wiederholt verwendeten Wort von einem apokalyptischen Humor sprechen. Der Bildschnitzer hat ein „Totengräbergesicht“. Das kann nicht nur auf Barlachs Selbstportrait mit sorgenvoll zerfurchtem Antlitz bezogen werden, sondern auch auf „Gesicht“ im Sinne von Vision, Ahnung – des Kommenden eignen Endes und das seiner Epoche. Außerhalb von Fiktion und Mutmaßung setzt das Schicksal, das physische des Manuskripts, den dazu passenden Schlusspunkt. Karl Barlach berichtet im Anhang des von Friedrich Droß herausgegebenen Bandes *Prosa II* von der Bergung des schwer beschädigten Manuskripts aus einem völlig zerbombten Haus in Neumünster.³⁰ Auch deshalb ist es Aufgabe der Leser, dem Roman immer wieder Leben und Geist zurückzugeben.

Es wäre aber kein gutes ästhetisches Zeugnis für den Roman, wenn der ‚horizontale‘ Humor der Milieu- und Figurenschilderungen und der ‚vertikale‘ der ‚vernichtenden Idee‘ bloß so nebeneinander existierten. So ist es nicht – sie sind Äste vom selben Stamm. Sie entspringen dem zentralen Motiv des gestohlenen Mondes. Bostelmans Erzählung präsentiert sich einerseits als „Schnurre“ eines alkoholischen Herrabends, ihre Wirkung als „satanische Blendung“ zielt jedoch direkt ins „Herz der Finsternis“.³¹ Das Satanische ist Scherzwort und tiefster Ernst zugleich. Es verweist auf die verhängnisvolle „Schuldverflochtenheit“ des Geschehens und die Erlösungsbedürftigkeit des Menschen. „Satan“ in den Masken alltäglichster „Biederkeit“, als das schlechthin Böse der Zeit, zu erkennen, erkennbar darzustellen, bedarf es aber der „überweltlichen“ Erleuchtung einer Kunst von Gnaden Bachs.

Wau steht dazwischen. Der Verlust von Henny, seine Anfälligkeit für Wahl, seine Gewissensträgheit: das markiert seine äußere Ortlosigkeit. Seine innere, geistige Indifferenz zeigt sich im Identitätsverlust, in den Experimenten mit Ichlosigkeit. Er ist mit schuldig am Untergang Friedas, begreift und bereut das immerhin, wenn auch spät, aber bleibt in seiner erneuerten Allianz mit Wahl verantwortlich für das, was kommen

30 Vgl. Anm. 4.

31 *Heart of Darkness* (1899), Titel der Novelle von Joseph Conrad.

wird. Aber so tief er auch in den Sumpf des Mehlhornviertels verstrickt ist, so hoch darf ihn das ihm zugeschriebene Bach-Erlebnis über das Endliche hinaustragen.

Hier sollen letzte Fragen der Interpretation offen bleiben. Ist nicht dieses Zwischen Waus authentischer Ausdruck der humoristischen Spannung zwischen dem idealisierend-vernichtenden Flug nach ‚oben‘ und dem nach ‚unten‘ gerichteten Blick, den nach ‚unten‘ bindenden menschlichen Schwächen? Wau selbst eine Verkörperung des Humors? Dazu ein Problem der Rezeption: Wer der visionären Erleuchtung durch Bach, Ba[r]lachs höchstem Kunstanspruch, nicht folgen will oder kann, gerät leicht in Versuchung, die ‚Vernichtung‘ der „kleinen Welt“ des Betrugs, der Erpressung, der Gewissenlosigkeit: ihre Unterstellung unter die Idee des Humors, als Verharmlosung des Bösen zu begreifen. Dagegen hilft, den „Ernst“ ernst zu nehmen, der dem „Spaß“ in die Hacken tritt.