

ROMAN KOPŘIVA

UNTERWEGS ZUM JÜNGSTEN TAG? ZU E. BARLACHS „DIE ECHTEN SEDEMUNDS“

*Dichter sind immer Eschatologen
im künstlich verkürzten Raum*

des Werks [...]
F. A. Muschg (11)

Die literarische Provokation des Dramas scheint im Motto ihre Bestätigung zu finden: liege doch die Sinnmitte des Œuvres von Barlach außerhalb des Wahrnehmbaren,¹ seien doch einzelne Werke „[...] einem unsichtbaren Gegenüber zugeordnet [...]“ (Gloede 28). Dieses sei schließlich als Du („Gott“) personifizierbar,² und die Figuren seien — trotz ihrer Erdnähe — in „[...] einem Reich weit über dieser Welt [...]“ /Carls 40/ anzusiedeln. Mitunter folgen derartigen Verallgemeinerungen auch konkrete Beispiele. So werden auch „Die echten Sedemunds“ (weiter ES) für ein „[...] Mysterienspiel [...]“ /z.B. Graucob 53/ oder differenzierter: für „[...] Bühnergroteske und Erlösungsspiel [...]“ (Durzak 60—61) angesehen.³ ‚Erlösung‘ im eher säkularisierten, gesellschaftsutopischen Sinne als im Sinne des Christentums./

In der vorliegenden Studie ist der Verfasser versucht, diesem latenten „Anderen“ /Muschg 10 ff./⁴ und dessen Rolle bei der Sinnkonstitution des Stückes unter Einbeziehung der Vorentwürfe nachzugehen und aufzuzeigen, wie es groteske Spielelemente aufheben bzw. modifizieren — ohne jedoch dabei Analogien zu Barlachs bildnerischen Schaffen zu ziehen. Die eigentliche Thematik (Vater-Sohn-Konflikt, Kommen der neuen Welt im zur Welt kommenden Kind) wird, wiewohl vorhanden und von existentiellern Gewicht, im folgenden ausgegrenzt, da es hier in erster Linie um den schwebenden ‚Ton‘ des offenen Dramenendes, um die Krise einer ‚Lösung‘ geht.

Grundlage für den Stoff der ES lieferten bekanntlich drei Quellen: der Dramenentwurf „Der Jüngste Tag“ (weiter JT), einige Eintragungen im „Güstrower Tagebuch“ (weiter GT) und das letzte Kapitel des „Seespeck“-Romans „Der Löw ist los“ (weiter LL).⁵ Außerdem existiert noch eine

Tagebuchnotiz, die das den genannten Skizzen zugrundeliegende Motiv der Probe vorwegnimmt. Darin heißt es: „Schalk und Versucher sind eins. Versuchertum führt die Mitmenschen zum Ganz-ich-sein. Und wenn sie das ganz sind, so fühlen sie am tiefsten und — sagt der Versucher — sind am glücklichsten.“ /Entner 30/.⁶ Im GT kristallisiert die Idee der Probe zu einer ‚Glaubenssache‘, und diesen Ernst teilt sie auch mit dem JT: „Man könnte ein Drama machen und die Menschen erproben. Eine Prophezeiung wird aufgebracht [...] Die Weltanschauung der Menschen kann auf ihren Ernst geprüft werden. Vielleicht kann ein Jemand mit einer Botschaft betrogen werden, er muß einen Augenblick glauben und einen Augenblick seine — (vorbereiteten) Folgerungen ziehen.“ /Barlach III 319 (GT)/. Die Probe wird als Verstellungsspiel, eine Art des „Spielens im Spiel“ /Pfister 306/ aufgefaßt und geht in dieser Form später in die ES ein. Schalk und Versucher („halb Charlatan, halb Prediger [...]“ im JT /Barlach III 382/) wird sowohl im JT als auch im GT (ebenfalls im LL) mit dem Motiv des entsprungenen Löwen⁷ in Verbindung gebracht. Beides, Figur wie Löwe, wird in den beiden ideellen Fixierungen in ein kennzeichnendes Milieu situiert, das Eschatologische angesprochen. „Mir fällt ein Drama ein, das auf dem bewußten Rummelplatz in Steglitz spielen könnte: Begräbnis, Kirchhofsmusik, Schützenfestgeknalle, Karussell, russische Schaukel, Tierbudengebrüll, alles durcheinander. Stimmung vom Jüngsten Tage, Motto: Gott, der diesen Wirrwarr erregt (Lebenssymbol), wie muß er leiden! [...] Der Löw ist los [...]“ /Barlach III 358 (GT)/. Im JT gibt B. noch eine Deutung des „semantisierten dramatischen Raumes“ (Pfister 339, 341). Dessen Bedeutsamkeit steht mit der evozierten Atmosphäre des Letzten Gerichts in Beziehung, er wird zur Synekdoche der Welt: „[...] rechts am Kirchhof, links Jahrmarkt des Lebens [...] Beim Kirchhof der Rummelplatz [...] Welt im Kleinen, kleine Welt [...]“ /Barlach III 381—382/. Skizziert wurde nicht nur der Zustand des Chaos, sondern auch das Umschlagen der Ordnung ins Durcheinander, eine groteske dramatische Situation par excellence. Das Geflecht von widersprüchlichen Motiven, die falsche Botschaft und das schicksalhafte Pathos in diesem fragmentären *Theatrum mundi* sind Attribute des Grotesken in dieser Folie, die unmittelbar zu den ES überleitet und manche Momente des Stückes transparenter macht. Das Pathos des Titels („Der Jüngste Tag“) wird aufgegeben, die Probe aber bleibt, wie es indirekt das Adjektiv ‚echt‘ im Titel und das Titelbild (Grude mit dem Löwenfell in den Händen) bezeugen. Das Groteske selbst wird stärker akzentuiert.

Als eine werkexterne Hilfe bei der Analyse bieten sich interessanter-

¹ (Beckmann 25—46, 48), (Carls 41, 46, 60), (Gloede 28), (Kaiser 181.), (Schmidt-Sommer 44—46, 306).

² (Carls 46), (Gloede 16).

³ S. auch (Kaiser 184).

⁴ Der Begriff ist unbestimmter und neutraler als das ‚Geistige‘, ‚Göttliche‘ oder ‚Mythische‘.

⁵ S. auch (Kopřiva 17 ff.).

⁶ Entner bezieht es auf LL.

⁷ Vgl. auch (Barlach III 297—298).

weise Ansätze W. Kaysers, obwohl dieser B. in seiner Abhandlung über das Groteske mit Schweigen übergeht. B. gestaltet nämlich an zwei, besonders von Romantikern genutzten Topoi des Grotesken: 1) „[...] an der Auflösung aller Ordnung in einer räumlich gebundenen sozialen Gruppe, an der Verfremdung, die über eine ganze Stadt kommt.“ /Kayser 52/, als Auslöser fungieren Anbruch des Letzten Gerichts, Krieg, Feuer, Erdbeben, Seuche, Nebel usw. /vgl. Kayser 52/; 2) am Fest — „Es bringt von sich aus eine Disposition mit. Denn zu seinem Wesen gehört das Ungewöhnliche, gehört die Magie der Verwandlung, gehört für den teilnehmenden Menschen die Offenheit für ein Waltendes. Das ‚groteske‘ Fest mit der völligen Verfremdung und Auflösung in ein Chaos ist ein wiederkehrendes Motiv in der Geschichte des Grotesken [...]“ /Kayser 90/. Grundsätzlich ist das oben Gesagte schon in den Vorlagen zu den ES zu finden.

In den ES wird jedoch der schon semantisierte (in sakral — profan gegliederte) dramatische Raum von der ebenfalls semantisierten Tageszeit begleitet. Die visuelle Gestaltung (hell — dunkel) versinnbildlicht den Übergang aus dem profanen Raum in den sakralen. Spielt das 1. Bild am frühen Nachmittag, das dritte schon etwas später, so spielt das vierte in der Dämmerung (Zeit des ‚Löwenausbruchs‘) und das Ende im völligen Dunkel.⁸ Parallel dazu wechselt der Schauplatz — 1. B. Budenstraße, 2.—3. B. Schützengarten, 4. B. Budenplatz, 5. B. Kirchhof, 6. B. Kapelle, 7. B. Kirchhofs-Kreuzweg. Die zwielichtige Atmosphäre, der Einbruch der Dämmerung bringt den Verlust der physischen (z.B. 7. B. Verwechslungen der Figuren) wie der geistigen Orientierung mit sich. Darüber hinaus verdeckt die Nacht in ihr begangene Sünden und Verfehlungen /Barlach I 219, 261—263/. Auf diesem Wege kann sie zur immerwährenden menschlichen Situation erklärt werden und als Grund zur Ablehnung jeglichen Gerichts dienen /Barlach I 240/. (Ihre Ambivalenz — dank der Schwebe zwischen Realität und Symbolik — wird im Zusammenhang mit der Figur Grudes besprochen.)

Ein weiteres Novum im Vergleich zu früheren Konzepten stellen die zahlreichen Variationen des Spielens im Spiel (mit dem Anflug einer Komödie): 1) die Sterbekomödie des alten Sedemunds seiner Frau gegenüber (in der Vorgeschichte); 2) die Reprise desselben gegenüber dem Sohn; 3) Grudes Mimikry als Narr, auch seine ‚narrische Strategie‘ Waldemar Sedemund, dem Wärter und der Menge gegenüber; 4) das von Grude vorge-täuschte Begräbnis des jungen Sedemund; 5) die Löwenjagd; 6) (mit Einschränkungen, weil von ihm selbst relativiert) die ambivalente Beichte des Vaters und die Examination der Sabine; 7) der frevelhafte Umgang der „Höllensbraten („Hanswursterei“, „Kirchhofschändung“) /Barlach I 251/ in der Kapelle und auf dem Friedhof und das ‚Vorgaukeln‘ der Sabine. Werden auch diese Ereignisse als Vorspiegelungen enthüllt (z.T. handelt es sich um eine Satire auf spießbürgerliche Verhältnisse, Gesellschaftskritik), rufen sie trotzdem ein allgemeines Unbehagen hervor, da die Grenzen zwi-

⁸ Undurchschaubarkeit des Geschehens wird bei B. des öfteren durch Tageszeit oder Wetter signalisiert.

schen dem präsentierten ‚Wirklichen‘ und dem Spielen im Spiel ineinandergehen. Es kommt eine Relativierung der Darstellung zustande, indem der letzte Rest von Ernst dank der nicht allein komischen oder burlesken Fingiertheit schwindet. Es bleibt nur der Ernst des Spielens. Die Gespielt-heit wird übrigens — ähnlich wie die Dunkelheit — von verschiedenen Figuren thematisiert — so als: „Spaß“ /Barlach I 222/, „Komödie“ /223, 249/, „Spiel“ /225/, „Possen“ /229/, „Pläsi(e)r“ /238, 259/, „Hanswursterei“ /251/, „Schauergeschichte“ /264/. Die Figuren reagieren sogar als Quasipublikum. Orgelspieler („der musikalische Hansnarr“ /251/: „Von dem Pläsier hätt ‚ich mir mehr Vergnigen versprochen — na, wie hats denn Sie gefallen, Freilein? — Sabine: Ich bin in der Welt noch zu wenig herumgekommen, wissen Sie, ich weiß gar nicht, war es lustig oder traurig.“ /238/. Sabines Unsicherheit zeugt von der schwebenden Perspektive der Wahrnehmung beim dramatischen Personal, sie kann ferner auf die Perspektive des Rezipienten bezogen werden — als Illustration seien z.B. Meinungsverschiedenheiten der Interpreten bei der Bestimmung der Gattung (Komödie, Tragikomödie) angeführt. — Die Bemerkung des alten Sedemund dagegen spielt auf ein noch nicht erwähntes, aber von Anfang an implizit vorhandenes Element der Verfremdung an. Es ist die Kunst in ihren trivialen Abarten als eine andere Modalität des Spielens im Spiel. Diese Art Tätig-sein mag den Proben-Verstellungen gewissermaßen gleichgeordnet sein, sie wäre aber auch als ‚Metaspiel‘ aufzufassen. Das Geschehen am Grab erscheint dem Alten als „[...] ein gefundenes Fressen für Moritatenmaler.“ /241/. Wenn auch bei dem Wort eine Konnotation der epischen Breite und Hyperbelhaftigkeit mitschwingt, verweist doch das Wort mit Bestimmtheit auf dreierlei: 1) die Jagddarstellungen des Bühnenbildes; 2) auf eine Moritat; 3) auf die dazugehörige Figur des Orgelspielers. Die Jagdszene nimmt ikonisch ein Moment der Handlung vorweg und fungiert als deren Interpretant: „*Man sieht gerade auf die Zirkus-Menagerie von Candido Franchi, deren Schauseite mit Jagddarstellungen von blutiger Romantik tapeziert ist, zuoberst und am zermalmendsten ist der Überfall kakao-farbiger Menschen durch einen scheinbar vom Himmel herabspringenden Löwen getüncht.*“ /187 — kursiv R. K./ Derartige Übertreibungen, die die Fiktionalität (Fingiertheit) der allgemeinen Zirkus-Welt (Kunst, Spiel) hervorheben (die Artifizialität des Bildes selbst, der exotische ‚Künstlernamen‘, die ‚potenzierte‘ blutige Romantik — Falsches und Triviales! — oder reklamehafte Hyperochen⁹ — Jahrmarkt!, tapezierte und getünchte Scheinhaftigkeit), müssen als Ironiesignale gelesen werden. Im übrigen erlaubt die Gattung der Moritat als Mischform der Trivialliteratur selbst die grellsten Effekte und bietet einen Impuls, sich über ‚Ungereimtheiten‘, d.h. über das Reale und (Psycho)logische, über die Motivation der Handlung hinwegzusetzen. In dem Rahmen ist das Bild als Bildtafel (Schild) ein Bestandteil der musikalischen Produktion, ein Instrument, der

⁹ Es fragt sich, ob oder Superlativ „[...] wird sind die, am wehesten leiden [...]“ (Barlach I 248) auch eine Hyperoche ist. Er könnte ein schwebender sein, gehört er doch zwei gegensätzlichen Kontexten (Bild am Anfang, Auseinandersetzung in der Kapelle) an.

vorgetragenen Inhalt dem Publikum anschaulicher zu machen. Das Arrangement vervollständigen der Orgelspieler und — für einen Augenblick — Grude mit seinem derben, vorgeführten und ironisch thematisier Bänkeldensang /226—227/. Der rätselhafte Orgeldreher (Jahrmarktsfigur!) taucht im Zuge der Löwenjagaduf und bleibt in den beiden Haupthanlungssträngen (erst in Diensten Grades, dann des alten Sedemund) bis zum Zug der „Höllensbrüder“, also fast bis zum Ausgang, wenn auch vorwiegend sprachlos, mit seinem musikalischen Kommentar anwesend /224, 230, 231, 235, 236, 248, 250, 251).¹⁰ Wohl gemerkt: es ist eigentlich keine Orgel, so suggestiv der implizite Superlativ auch wirken mag, lediglich eine Drehorgel, ein Leierkasten. Das Prinzip des Übertreibens wird diesmal auf die Figur angewendet, und von ihr aus auf das ganze Stück übertragen, wenn er als episierender Kommentator, der die Illusion des Spiels durchbricht, verstanden wird. Das Verfremden ist am Werk, es ‚macht‘ das Kleine zum Großen, das Triviale, Profane zum Sakralen, infolgedessen muß der Mann beim Höllenzug auf dem Friedhof „/.../ sein volles Register [...]“ /250/ ziehen. Was dabei herauskommt, ist das alte Lied, man ist imstande, nur ein und dasselbe zu leiern, Triviales zu trivialisieren, Sakrales zu entheiligen und dabei die Illusion der ‚hohen Kunst‘ bloßzulegen. Die Melodie markiert die Kreisbewegung des Spielens im Spiel, die Zyklizität¹¹ des gesamten Geschehens. Die ironische Inkongruenz fällt ebenfalls bei der suggerierten Umfunktionierung des Musikanten zum Engel (des Gerichts?) auf. Humorvoll für den Rezipienten im äußeren Kommunikationssystem: „Wollen Sie denn den Löwen zu Tode orgeln?“ /230/ — so langweilig ist die Musik. Im ernsteren Ton: „Gehen Sie voraus und blasen Sie die Posaune, daß die Mauern der Hölle bersten.“ /250/. Die Metamorphose der Figur ist wegen der zu starken Realistik dem Publikum unzumutbar: Können Engel sächseln? Warum ist er mit Volkswitz bedacht? Warum stehen die Mauern der Hölle (= Kapelle) trotz des vollen Register noch? So oder ähnlich läßt sich aufsteigender Zweifel formulieren. Hier könnte in Übereinstimmung mit den bisherigen Ausführungen gemeint sein: Das Spiel gleicht demnach der Profanation, die Profanation gleicht dem Spiel.¹² So führt der Gang der Protagonisten zum Kirchhof notwendigerweise über den Schützengarten („Königschuß in voller Glorie.“ /197/, in erkrankt usw. Der Profanation in der Handlung entspricht die Profanation des Schützengarten gehen die Lehrjungen mit Sarg und Trauerung des semantisierten Raumes. In der Kapelle ist somit „Das eigentliche kirchliche Inventar [...] abgedankt.“, an seine Stelle treten „[...] etwa Reste von *Festdekorationen* [...]“ /238 — kursiv R. K./ wobei die Festdekorationen etwas Unechtes an sich haben wie die Jagdszene zu Anfang, der renovierte Arm Christi ist zu akademisch, der Ort selbst wird

¹⁰ Dies spricht für seine Wichtigkeit, Nebenfiguren weiß B. im Stück leicht loszuwerden.

¹¹ Darin liegt in erster Linie die Magie des Kreises, nicht im Kreisen der Höllensbrüder.

¹² Schmidt-Sommer (44 — kursiv R. K.) macht auf die Vertauschung der Grundwörter in Komposita aufmerksam: „[...] es bildet sich ein Zug, der [...] halb als *Karnevalszug*, halb als *Leichenparade* im Raume kreist.“ (Barlach I 240).

zum Schauplatz des Lästerns (Beichte, Prüfen Sabines¹³, Höllenzug). Die zuerst scharf getrennten Bereiche werden im Handeln kontaminiert, ihre Heterogenität wird signifikant. Ist auch anfangs das Spielen im Spiel von der fiktiven Realität unterscheidbar wie bei der Sterbekomödie des Vaters, bei der Sterbekomödie des Sohnes (dramatische Ironie), oder z.T. bei der ‚Loslassung des Löwen‘, schwinden in der Kapelle die Grenzen, die Perspektive ist verwischt, und der Rezipient den Figuren nicht überlegen (vgl. das Gespräch zwischen dem Orgelspieler und Sabine /238/ oder die Relativierung in den Worten des alten Sedemund /257/). Die Moritat wird durch die Heterogenität nur bestätigt.

Moritatenhafte Wirkungen zeitigen alle sprechenden Namen (Dr. Faßlich, Gierhahn und Ehrbahn, Schaukelstrick und Wachtmeister Lemmchen) und schauerromantische Gespenstergeschichten (die Erscheinung der verstorbenen Frau Mankmoos, das Deus-ex-machina-Eingreifen der verstorbenen Mutter Gierhahns).¹⁴

Das uneigentliche Geschehen wird von uneigentlichem Sprechen ergänzt und kommentiert.¹⁵ Das profane Parodieren bedient sich eines Wortes, einer Wendung, einer Parabel, meist aus dem Neuen Testament. Kaum beachtet wurde bisher z.B. die Tatsache der Häufigkeit, mit der die Interjektionsfloskel ‚Gott‘ bzw. ihre Synonyme einzelne Reden und Gegenreden einleitet /189, 200, 203, 204, 206, 209, 210, 211, 215, 216, 220, 223, 226, 229, 234, 249, 256, 260, 262, 263/. Ihr Kolorit wird ersichtlich aus dem Vergleich mit ihrem häufigsten Alternanten — „Deubel“, „Deuwel“, „Teufel“ /187, 218, 219, 236, 262/, aus drastischen Gegenüberstellungen — „heiliger Gott“ /249/ vs. „heiliger Hundedreck“ /209/ oder aus ihrem nicht zur Situation passenden Gebrauch — „Na Gott sei Dank.“ /214/, sagt der Schaukelstrick, nachdem er von Gierhahn für übernommene Vaterschaft bezahlt wurde — oder aus ihrem Thematisieren. Im ursprünglichen Sinne ironisch greift der junge Sedemund das „Gott sei Dank“ des Vaters /211/ auf und bettet es drastisch in einen ähnlichen Zusammenhang ein, wie es der vorherige war: „Gott sei Dank, sagte die ältliche Dame auch, wenn ihr Ami leichteren Stuhlgang hatte.“ /211/. Analog steht es um die Idee des Himmels: für den Meisters des Tischlerlehrlings ist er mit dem Saufen identisch /187, 198/, für den alten Sedemund dürfte er der Gipfelpunkt des Liebesspiels mit Sabine sein /260/, für Sedemunds Frau (mindestens in den Augen ihres Mannes) ihre abgeschiedene Selbstgerechtigkeit /257/, für Grude fällt er mit seinem Heim und seinem noch nicht geborenen Kind zusammen¹⁶ /222/. Alle befinden sich im ‚siebten Himmel‘, aber auf dieser Erde.

¹³ Nach dem „Kleinen Katechismus“ M. Luthers (Schmidt-Sommer 119—120).

¹⁴ Die Motivation des Versprechens von Gierhahn, sich zu bessern, ihre übertriebene Sentimentalität eines ausgedienten romantischen Requisites, die dramatische Ironie (Barlach I 261) machen sie unglaubwürdig. Sollten sie ernst gemeint sein, wäre es ein dramatischer Mangel.

¹⁵ Andere Autoren behandeln diese Problematik ausführlicher (z. B. Heukäufer, Kaiser, Schmidt-Sommer u. a.).

¹⁶ Nur das letzte Beispiel meint etwas anderes. Eine Analyse würde jedoch den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

Umfangreichere Anspielungen weisen dieselbe semantische Struktur aus — es sind in letzter Instanz nichts mehr als Hyperbeln des Alltäglichen. Die letzten Dinge sind außerstande, die ersten zu übertreffen. Der Tod erweist sich als Vergessenheit des Todes,¹⁷ das Gericht als Versagen des Richtens (denn Richter und Gerichteter sind beide Menschen), der Himmel als banal menschlich, allzumenschlich, die Hölle bestenfalls als Spiel des Lebens auf Erden. Der Ausgang gelangt nicht über den Eingang hinaus. Die dramatische Aktion „[...] hat in bezug auf ihren Schluß mäeutische, nicht finale Funktion [...] /Kaiser 181). Die unendliche Wiederholung der szenischen Moritat überwindet das plakative Bild vom Anfang nicht, bewirkt lediglich eine wachsende Verfremdung der Realwelt und trotzdem eine Versöhnung der Gegensätze, die Figuren angieren und ‚werden agiert‘, ihr Passiv läßt sie erkennen, daß eine faktische Verschiebung bzw. Aufhebung des Eschatologischen nicht zu verhindern ist. „Wenn die Trompete faucht am jüngsten Tag, dann mag's Zeit sein [...]“ /254/.¹⁸ Als mehrschichtiger, nicht nur doppelbödig interpretant desselben wäre Grudes Aussage zu werten, die die Ambivalenz der metaphorsierten Tageszeit als Zeit des Tages zur Sprache bringt. Nachdem er Waldemar Sedemund den Tod seines Neffen vorgeflunkert hat, sagt er: „Wahrlich, ich sage Ihnen, es ist noch nicht des Tages Abend mit den Menschen. Nun, leben Sie wohl, auf fröhliches Wiedersehen.“ /206/. Erstens mag senn uneigentliches Sprechen, als ‚närrische Kappe‘ widersinnig erscheinen, zweitens ist im Moment der Äußerung gerade Nachmittag, drittens, indem er in der Partnertaktik den hochtrabenden Sprachduktus W. Sedemunds ironisch imitiert, zielt er auf die künftige Enthüllung des Ulks, viertens dürfte die Gültigkeit der Aussage auf das ganze Stück erweitert werden. Dann ist der Plural „[...] mit den Menschen [...]“ nicht nur eine Phrase oder stilistische Figur, die nur Gerhard Sedemund meint, eine höfliche Entschärfung, sondern schließt auch die Gesundung Grudes und das Schicksal anderer Akteure ein. Die Ironie, aus ihrem Kontext herausgelöst, mag wohl die moritatenhafte Übertreibung und Charlatanerie in einem bedeuten. Die Figuren werden im Kreise getrieben, die Andere liegt vielleicht außerhalb des Wahrnehmbaren, aber doch im Spiel, ja es ist das groteske Spiel selbst. Die neue Zeit, der neue Tag ist kein Jüngster (es muß nach Grude doch wieder ein Morgen kommen), sondern der All-Tag. Die gestörte Ordnung wird im totalen Spiel wiederhergestellt. Grudes Tanz (!) zwischen den Gräbern zum Schluß besiegelt die Sinnggebung des Ganzen: wo kein geradliniges Finale siegt, sondern ein Zyklus herrscht, kann von einer (Bühnen-) Metaphysik, also von Komödie („lustig“) oder Tragödie („traurig“) nicht die Rede sein. Das Spiel ist alles.

¹⁷ Die „blinden Motive“ (Kaiser 77) der stattzufindenden Begräbnisse in der Exposition werden im Fortgang vergessen.

¹⁸ Die das folgende Zitat einleitende Konjunktion kann temporal oder konditional aufgefaßt werden.

LITERATURVERZEICHNIS

- Barlach, E.: *Das dichterische Werk*. München 1956—1959. Bd. I—III.
- Beckmann, H.: *Ich habe keinen Gott. Ernst Barlachs religiöse Provokation*. München 1974.
- Carls, C. D.: *Ernst Barlach*. Berlin 1931.
- Deppert, F.: *Schuld und Überwindung der Schuld in den Dramen Ernst Barlachs*. Frankfurt a. M. 1966.
- Durzak, M.: *Das expressionistische Drama*. München 1979.
- Entner, H.: *Zum „Seespeck“-Roman*. In: *Werke und Werkentwürfe*. Katalog 3. Berlin 1981.
- Fleischhauer, P.: *Die Metaphernsprache im Werk Ernst Barlachs*. Köln 1975.
- Gloede, G.: *Gestalt und Gleichnis bei Ernst Barlach*. Berlin 1965.
- Graucob, K.: *Ernst Barlachs Dramen*. Kiel 1969.
- Heukäufer, M.: *Sprache und Gesellschaft im dramatischen Werk Ernst Barlachs*. Heidelberg 1985.
- Kaiser, H.: *Der Dramatiker Ernst Barlach*. München 1972.
- Kayser, W.: *Das Groteske in Malerei und Dichtung*. Hamburg 1960.
- Kopřiva, R.: *Ernst Barlachs „Die echten Sedemunds“*. Dipl.-Arb. Brno 1988.
- Krahmer, C.: *Ernst Barlach*. Reinbek b. Hamburg 1984.
- Muschg, F. A.: *Der Dichter Barlach*. Aarau 1961.
- Pfister, M.: *Das Drama*. München 1988.
- Schmidt-Sommer, I.: *Sprachform und Weltbild in den Dramen von Ernst Barlach*. Tübingen 1967.
- Theopold, W.: *Ernst Barlachs „Güstrower Tagebuch“*. Hannover 1982.