

ERNST BARLACH HAUS



Ernst Barlach **Die Hölzer** **Woodwork**

Herausgegeben von / Edited by Karsten Müller
Fotografien von / Photographs by Andreas Weiss

Verlag Kettler

8

Vorwort

10

Dank

13

»Holzhacken«

Barlachs Schnitzkunst
Karsten Müller

37

Bildteil

297

**»Ich habe ein größeres Stück Holz
und was ich damit mache, können
Sie sich wohl denken.«**

Kunsttechnologische Untersuchungen
an Holzskulpturen Ernst Barlachs
Nicoline Zornikau

319

**Verzeichnis der Holzskulpturen
Ernst Barlachs**

344

**Größenverhältnisse
und Holzarten im Überblick**

348

Biografie

9

Preface

10

Acknowledgements

13

“Chopping wood”

Barlach’s woodcarving art
Karsten Müller

37

Plate section

297

**“I’ve got a large chunk of wood
and it’s up to you to imagine
what I do with it”**

An art technological examination
of Ernst Barlach’s wood sculptures
Nicoline Zornikau

319

**List of Ernst Barlach’s
wood sculptures**

344

**Overview of dimensions
and wood types**

350

Biography

Karsten Müller

»**Holzhacken**«

Barlachs

Schnitzkunst

“**Chopping wood**”

Barlach's

woodcarving art

»Ich bin munter bei der Holzhackerei und möchte nur immer 5 Arme haben, aber die chronische Krisis ist mal mein Schicksal. Eine Arbeit, bei der ich nichts Neues fühle, ärgert mich zum Gähnen«, so schrieb Ernst Barlach im Dezember 1911 an den befreundeten Verleger Reinhard Piper.¹ Die selbstironisch-burschikose Tätigkeitsbeschreibung verwendete Barlach bevorzugt für seine holzbildhauerische Arbeit. Im Januar 1935 berichtete er dem ehemaligen Hamburger Oberbaudirektor Fritz Schumacher über sein aktuelles Projekt: »Der Fries der Lauschenden kommt nach Hamburg in ein Privathaus, ich bin also fleißig beim Holzhacken und kann für anderweitige Zwecke einstweilen keine Kräfte hergeben.«² Die Ergebnisse seiner Hack-Arbeiten pflegte Barlach gern beiläufig als »Puppen« oder »Püppchen« zu bezeichnen.³ Nur gelegentlich scheint Pathos auf, wie 1914 in einem Brief an den Vetter Karl, als Barlach seine bildhauerischen Werke »holzgewordene seelische Erlebnisse«⁴ nennt. Zwischen Klotz und Kunst (Abb. 1, 2), zwischen dem Prosaischen des Machens und der Poesie des Resultats öffnet sich ein weites Feld künstlerischer Entscheidungen, gleichermaßen technischer wie ästhetischer Natur. War Barlach selbst darüber verwundert, dass sich »die Leute [...] das Zustandekommen größerer Holzarbeiten [...] als eine Art Zauberei vor[stellen]«,⁵ so lohnt es sich, dieses »Zustandekommen« näher in den Blick zu nehmen und Barlach auf seinen künstlerischen Holzwegen zu folgen.

Dass Barlachs originäre Bildwerke in erster Linie Holzskulpturen sind, und dass sich der Künstler selbst vor allem als »Holzbildhauer«⁶ verstand, ist ein Faktum, das auch – oder gerade – 150 Jahre nach Barlachs Geburt besonders hervorgehoben werden muss. Es bleibt ein anhaltendes Problem, dass sein aus knapp 100 Hölzern bestehendes Kern-Ceuvre durch ein Mehrfaches an meist posthumen Bronzeplastiken umzingelt und verstellt ist – Güsse von Werken, die Barlach selbst in den seltensten Fällen für eine Ausführung in Bronze vorgesehen hatte. Dieses Ungleichgewicht überlagert die Werkwahrnehmung bis heute, und es verfälscht die Rezeption, indem es zentrale künstlerische Entscheidungen nivelliert.

Nach drei 1907 und 1908 als Bronzen konzipierten Frühwerken⁷ fand Barlach erst durch seine Arbeit am Güstrower Ehrenmal 1926/27 wieder zu diesem Material; eine 1930 von Alfred Flechtheim angeregte Bronze-Editionsreihe wurde von Barlach zwar für zwanzig ausgewählte Motive befürwortet, bei denen »die ganze Frische des augenblicklichen Gefühls erhalten bleiben«⁸ sollte, sie wurde aber nicht abgeschlossen.⁹ Noch 1936 offenbarte sich Barlachs Zögerlichkeit gegenüber Bronze, als er dem Künstlerkollegen Hugo Körtzinger schrieb: »Den Flötenbläser in Bronze habe ich aus der Ausstellung [in der Galerie] Buchholz entfernen lassen, sobald ich davon erfuhr (durch Katalog). Erstens beschicke ich in absehbarer Zeit keine Ausstellung, zweitens war

»I am busy chopping wood and just wish I had 5 arms, but it is my fate to be in chronic crisis. If a piece doesn't evoke any new emotions, it's a drag«, Ernst Barlach wrote in a letter to his publisher friend Reinhard Piper in December 1911.¹ Barlach used this self-mocking, irreverent description of his practice preferably to characterise his woodcarving work. In January 1935, he told Hamburg's former chief planning director Fritz Schumacher about his new project: »The Frieze of the Listeners will go to a private home in Hamburg, so I am hard at work chopping wood and cannot spare any energy for other purposes at present.«² Barlach had a habit of casually referring to the results of his chopping as »dolls« or »dollies«.³ Only rarely did solemn emotions surface, as when he styled his sculptures »inner experiences incarnated in wood« in a letter to his cousin Karl in 1914.⁴

An enormous range of artistic choices in terms of techniques and aesthetics separate a mere block of wood from a piece of wood art (figs. 1, 2), or the prosaic character of the production process from the poetry of the finished object. Barlach himself was astonished that »people imagine that larger woodworks somehow magically come into being«,⁵ and, in light of this view, it is fitting that this essay should take a closer look at how his sculptures »come into being« and that it should retrace the steps of his journey as a wood artist.

Even 150 years after Barlach's birth – and maybe now more than ever – it is still necessary to point out that Barlach's original sculptures were primarily made of wood and that he regarded himself first

and foremost as a »woodcarver«.⁶ The problem remains that the core of his oeuvre, comprehending just under one hundred wood sculptures, is besieged and eclipsed by a much larger number of mostly posthumous bronze casts of his works, which the artist himself, with the exception of a few rare cases, had never intended as bronzes. This imbalance continues to dominate public perception of Barlach's work and to distort its critical reception by obscuring essential artistic choices.

After three early pieces created in 1907/08, which he designed to be cast in bronze,⁷ Barlach only returned to this material in 1926/27 during his work on the *Güstrow Memorial*. When Alfred Flechtheim suggested the creation of a bronze series in 1930, Barlach approved twenty selected motifs that were to »preserve all the freshness of the immediate emotions«⁸ – yet the series was never finished.⁹ Barlach voiced his reservations with regard to bronze as late as 1936 in a letter to fellow artist Hugo Körtzinger: »I had the Flute Player in bronze removed from the exhibition [at the gallery] Buchholz as soon as I found out about it (by way of the catalogue). First of all, I am not sending any works to any exhibition for the time being, and second, it was a mistake to display the figure in bronze. Once I had planned him in wood, it was no longer necessary to have him in bronze, but an order (bronze) had already been processed to such an extent that (perhaps it is true!) the cast could no longer be cancelled (by the caster Noack)«.¹⁰



Abb./Fig. 1
Verhüllte Bettlerin (Unterseite), 1919, Nussbaum [45]
Cloaked Beggarwoman (bottom), 1919, walnut [45]
 Ernst Barlach Haus Hamburg



Abb./Fig. 2
Tot im Leben (Detail), 1926, Makassar [70]
Dead in Life (detail), 1926, Macassar ebony [70]
 Ernst Barlach Haus Hamburg

es ein Fehler, ihn in Bronze zu zeigen. Sobald ich ihn für Holz geplant, war die Ausführung in Bronze hinfällig, es war aber eine Bestellung (Bronze) schon soweit voran, daß (vielleicht ist es wahr!) der Guß nicht mehr zurückgenommen werden konnte (vom Gießer Noack).¹⁰

Es verwundert also nicht, dass Barlachs große Einzelausstellungen im Berliner Kunstsalon von Paul Cassirer 1917 und 1926 vorrangig seinen Holzskulpturen gewidmet waren,¹¹ und dass der Tafelteil seiner 1928 erschienenen Autobiografie *Ein selbsterzähltes Leben* der Erstrangigkeit des Holzes deutlich Rechnung trägt: Auf den mit Taschenbuchzeichnungen illustrierten Textteil folgen unter der Überschrift »Bildwerke in Holz« zunächst sechsundsechzig Tafeln. Ein zweiter Tafelteil mit »Bildwerken in Porzellan, Terracotta, Bronze u. a.« schließt sich mit siebzehn Werkabbildungen an, doch lediglich vier Bronzeplastiken sind darunter.¹²

Knapp fünfzig Jahre später hatte sich dank reger posthumer Gusstätigkeit die allgemeine Wahrnehmung bereits derart auf den Bronzebildhauer Barlach verschoben, dass im Katalog zur Barlach-Ausstellung der Kölner Kunsthalle 1974/75 die damalige Leiterin des Ernst Barlach Hauses, Isa Lohmann-Siems, ausgesprochen kritische Betrachtungen anstellte. Ihr Beitrag *Zum Problem des Materials bei Ernst Barlach*¹³ beschreibt die ästhetische Fallhöhe zwischen Holz- und Bronzefassung eines Motivs

wie der *Alten Frau mit Stock* in präzise vergleichenden Analysen. Lohmann-Siems untermauert sie durch fotografische Aufnahmen, die drastisch vor Augen führen, welche Prozesse der Aufweichung, Verunklärung und Verarmung die Oberflächen posthumer Bronzen teilweise durchlaufen haben – eine folgenreiche Glättung der Form, die zwangsläufig eine Entschärfung des Inhalts bedeutet (Abb. 3).

Dass die Verflachung des *Wie* eine Verabsolutierung des *Was* bedingt, der Verlust an Nuancierungen also einem wolkigen Diskurs über das große Ganze Vorschub leistet, hebt der Kölner Katalog ebenfalls kritisch hervor. Mögen weltanschauliche Vereinnahmung, ideologische Indienstnahme oder konfessionelle Umklammerung seit den 1970er Jahren auch an Intensität verloren haben, so bleibt Barlach doch bis heute ein Künstler, dessen Werk verstärkt *kunsthistorische* Betrachtung verdient. Dies umso mehr, als sich das Bronzenproblem fast ein halbes Jahrhundert nach der Kölner Schau durch neue Gussprogramme weiter verschärft hat. 2007, kurz vor dem Erlöschen des Urheberrechts, beförderten die Ernst Barlach Lizenzverwaltung und die Ernst Barlach Gesellschaft eine Reihe von Großauflagen deutlich verkleinerter Bronzen. Barlach ist damit auf Handschmeichlerformat gebracht und zu einem jener gefälligen »Kitschiers« gezähmt, gegen die er bereits 1908 polemisiert hatte.¹⁴ Es gibt also auch zum 150. Geburtstag im Jahr 2020 Anlass genug,

Therefore, it comes as no surprise that Barlach's major solo exhibitions at Paul Cassirer's Kunstsalon in Berlin in 1917 and 1926 were devoted primarily to his wooden sculptures.¹¹ Similarly, the plate section in his autobiography entitled *Ein selbsterzähltes Leben* published in 1928 gives pride of place to his woodwork: at the end of the text section, which is interspersed with sketchbook drawings, we first encounter sixty-six plates listed under the heading "Sculptures carved in wood", followed by a second plate section headed "Sculptures in ceramic, terracotta, bronze etc." that contains seventeen plates, a mere four of which depict bronzes.¹²

Almost fifty years later, after a range of posthumous bronze casts of Barlach's works had been issued, public perception of the artist had shifted to such an extent that he was widely regarded as a bronze sculptor, prompting the former director of the Ernst Barlach Haus Isa Lohmann-Siems to publish a sharp critique of this view in the catalogue for the 1974/75 Barlach exhibition at Kölner Kunsthalle. Her text, which is devoted to the use of different materials for Barlach's works,¹³ presents a detailed comparative analysis of the stark aesthetic contrast between the wood and bronze versions of motifs such as the *Old Woman with Walking Cane*. To support her argument, Lohmann-Siems includes photographs that dramatically illustrate how the surfaces of posthumous bronze casts have become softened, blurred and less detailed, leading to a fateful levelling of the artwork's form and thus inevitably watering down its meaning (fig. 3).

In addition, the catalogue for the Cologne exhibition makes the critical observation that diluting the method turns the subject matter into an absolute, which is to say that stripping away the finer details fosters a hazy discourse about generalities. Even though ideological appropriation and religious encroachment have receded since the 1970s, Barlach still remains an artist whose work increasingly merits analysis from the vantage point of *art history*, especially since, almost fifty years after the Cologne exhibition, new casting runs have exacerbated the bronze predicament. In 2007, shortly before copyright expired, the Ernst Barlach Lizenzverwaltung and the Ernst Barlach Gesellschaft promoted a number of large-scale editions of bronze casts that were significantly reduced in size. As a result, Barlach has been turned into an artist of pocket-sized artworks and tamed to become the sort of complaisant "peddler of kitsch" that he had railed against as early as 1908.¹⁴ So we should perhaps use the 150th anniversary of Barlach's birth in 2020 as an opportunity to focus once more on his core works in their authentic form and do justice to the sharpness of their wooden outlines.¹⁵

Barlach created his oeuvre of just under one hundred wood sculptures over a period spanning thirty years – from *Monkey* in 1906/07 [1] to *The Doubter* in 1937 [99]. Around a dozen of these pieces have been destroyed or lost; a little more than one-fifth are reliefs. The sculptures in the round usually measure considerably less than one metre in height (see pp. 344–345), with the exception of the nearly



Abb./Fig. 3
Alte Frau mit Stock
 jeweils links die Fassung in Nussbaum von 1913 [27],
 rechts eine Bronze (Guss nach 1960)
 Abbildungen aus: *Ernst Barlach*, Ausstellungskatalog
 Kunsthalle Köln, 1974/75, S. 29 und 31
Old Woman with Walking Cane
 The 1913 walnut version on the left [27],
 a bronze version on the right (cast after 1960)
 Figures taken from *Ernst Barlach*, exhibition catalogue
 Kunsthalle Köln, 1974/75, pp. 29 and 31

Barlachs Kernwerk in seinen authentischen Konturen in den Blick zu nehmen und dessen klare Kante zu würdigen.¹⁵ Seine rund einhundert Holzskulpturen schuf Ernst Barlach in dreißig Jahren – von A wie *Affe* 1906/07 [1] bis Z wie *Zweifler* 1937 [99]. Ein gutes Dutzend dieser Bildwerke ist heute zerstört oder verschollen, etwas mehr als ein Fünftel sind Reliefs. Die Größe der rundplastischen Figuren unterschreitet einen Meter Höhe nicht selten deutlich (siehe S. 344–345). Zu den Ausnahmen zählen der 1919 entstandene *Moses*, die mit annähernd zwei Metern höchste Einzelfigur in Barlachs Werk [42], und das monumentale *Magdeburger Ehrenmal* von 1928/29 mit seinen zweieinhalb Metern Höhe [72].

Vom *Affen* bis zum *Zweifler* entfaltet Barlach seinen Figurenkosmos zwischen kreatürlicher, selbstvergessener Diesseitigkeit und existenziellen Transzendenzerfahrungen. Voraussetzung für seine plastischen Erkundungen des »unheimliche[n] Rätselwesen[s]« Mensch¹⁶ ist die zur Zeit der Russlandreise 1906 gereifte Einsicht in die Schrankenlosigkeit der eigenen Ausdrucksfreiheit – von der »Gebärde der Frömmigkeit« bis zur »Ungebärde der Wut«, wie Barlach 1928 rückblickend im *Selbsterzählten Leben* schreibt.¹⁷ Möchte man eine Entwicklung in Barlachs Hölzersequenz sehen, so mag man die »Ungebärde der Wut« und eine dynamisch-extrovertierte Körpersprache verstärkt in den vor 1920 entstandenen Werken erkennen; »Gebärden der Frömmigkeit« und statuari-

sche Innerlichkeit scheinen in den letzten beiden Lebensjahrzehnten ausgeprägter. Ebenfalls charakteristisch für die frühen Jahre ist die Dichte an Genrefiguren, die Barlach »heimatliche Motive« nennt. 1914 schreibt er an seinen Vetter Karl: »Ich habe jetzt eine Reihe heimatlicher Motive vor u[nd] hinter mir. Möchte wissen, wie ich die in Berlin finden sollte, wenn nicht beim Proletariat. Sicher nicht beim Bürger, aber hier giebt es eine etwas rückständige, aber gesunde Primitivität. Das Landleben giebt dem Geringsten eine Aristokratische Form.«¹⁸ Die »Aristokratie des Geringsten« ist wohl das vertrauteste Leitmotiv in Barlachs Werk, so auch bei den Hölzern. Mittellose und Unbehauste, Versehrte, Bettelnde, Hadernde und Geächtete: Barlach holt diese an den Rand Gestellten aus der Peripherie der Gesellschaft und rückt sie würdigend ins Zentrum seiner Kunst.

Eine ausgeprägt nonkonformistische Haltung zur künstlerischen Arbeit, ihren Gattungs- und Materialhierarchien, akademischen Regeln und kanonischen Themen kennzeichnete Barlach schon früh. So machte es dem Meisterschüler des Bildhauers Robert Diez an der Dresdner Kunstakademie besondere Freude, 1894 als Abschlussarbeit eine – wie er seinem Freund Friedrich Düsel berichtete – »sehr gewagte« Figur zu präsentieren: »ein Bauernmäd- del, das sich bückt, um Gras auszuraufen, zeigt einen faltenlosen Rock über einem mächtigen Hintern.«¹⁹ Tatsächlich hebt seine auf dem Feld arbeitende *Krautpflückerin* mit aller Entschlossen-

two-metre-tall *Moses* dating from 1919, the tallest single statue in Barlach's oeuvre [42], and the monumental two-and-a-half-metre *Magdeburg Memorial* created in 1928/29 [72].

Beginning with *Monkey* and ending with the *The Doubter*, Ernst Barlach's sculptural universe oscillates between immersion in worldly life and transcendental experience of an existential nature. On his journey to Russia in 1906, Barlach realised that his own expressive freedom had no limits and encompassed "the gentle gesture of piety" as well as "the rude gesture of rage", as he wrote looking back in his autobiography in 1928¹⁶ – a realisation which laid the foundations of his sculptural exploration of the "uncanny enigmatic creatures"¹⁷ that make up humankind.

If one were to look for signs of a potential progression in Barlach's sequence of woodworks, one might recognise "the rude gesture of rage" – a dynamic, extraverted body language – predominantly in the pieces created prior to 1920, while "the gentle gesture of piety" – a static, introverted appearance – seems to be more characteristic of the last two decades of the artist's life. Similarly, Barlach's early years are marked by a proliferation of genre figures which he styles "native motifs". In 1914, he wrote in a letter to his cousin Karl: "Now there are a number of native motifs before and behind me. Would like to know how I am supposed to find such motifs in Berlin, if not among the proletariat. Certainly not among the bourgeoisie, but here there is a somewhat backward yet healthy primitiveness. Country life

confers an aristocratic form on the lowliest status".¹⁸ This "aristocracy of the lowliest status" is arguably the most familiar leitmotif in Barlach's oeuvre, and this principle also holds true for his wooden sculptures. The poor, the homeless, the struggling, invalids, beggars and outlaws: Barlach turns his attention to those pushed to the margins of society and pays tribute to them by placing them at the centre of his art.

Early on, Barlach was notable for his decidedly nonconformist attitude to artistic work, its hierarchies of genres and materials, its academic conventions and its canonical subjects. In 1894, while he was a student in the master class taught by the sculptor Robert Diez at Dresden's Art Academy, he took particular pleasure in presenting a graduation piece that was "quite risqué", as he told his friend Friedrich Düsel: "a peasant girl stooping to gather grass exposes an unpleated skirt covering an enormous behind".¹⁹ As a matter of fact, his *Woman Gathering Herbs* in the fields resolutely pushes a specific part of her body into the foreground to which classical statuary had so far given relatively little prominence (fig. 4). After Barlach's journey to Russia, this approach of subverting expectations, elevating lowly aspects of life and wilfully enhancing and strengthening the status of what is marginal, peripheral and even indecent – perhaps somewhat too bold in this particular case – consistently evolved into a focus on beggars as motifs and the decision to use wood as a "lowly" artistic material.

heit einen Körperteil ins Zentrum der Aufmerksamkeit, den die klassische Bildhauerei bislang eher wenig exponiert hatte (Abb. 4). Die hier vielleicht etwas übermütige Art, Erwartungen zu unterlaufen, Niederes nach oben zu kehren und die Kategorien des Randständigen, Abseitigen, auch Ungehörigen auf eigensinnige Weise positiv zu besetzen und zu stärken, fand nach der Russlandreise eine folgerichtige Fortsetzung in der Konzentration auf Bettlermotive und in der Entscheidung für das »niedere« Material Holz.

Als Barlach sich für diesen Werkstoff entschied, war die über Jahrhunderte starke Traditionslinie der Holzbildhauerei in Deutschland bereits seit Langem unterbrochen. Mögliche Anknüpfungspunkte lagen für Barlach also jenseits der eigenen Zeit und des eigenen Kulturkreises: in der mittelalterlichen und der außereuropäischen, vor allem der fernöstlichen Schnitzkunst.²⁰ Dabei war Barlach in seiner Wertschätzung des Holzes um 1900 keineswegs allein. Allerdings waren es Maler – in Frankreich etwa Paul Gauguin oder Pablo Picasso, in Deutschland die *Brücke*-Mitglieder Erich Heckel, Max Pechstein, Ernst Ludwig Kirchner und Karl Schmidt-Rottluff –, deren Suche nach neuen künstlerischen Ausdrucksformen sie erst in die örtlichen Völkerkundemuseen (Gauguin und Pechstein sogar in die Südsee) und dann zur Holzbearbeitung trieb. Kirchners *Tanzende Frau* von 1911 (Abb. 5) lässt exemplarisch erkennen, in welchem Maße vor allem

afrikanische Plastik rezipiert und dem Bedürfnis anverwandelt wurde, dem Gefühl wachsender Naturentfremdung und Zivilisationsmüdigkeit mit einem Ideal des vermeintlich Authentischen, Kraftvoll-Urwüchsigen zu begegnen.²¹

Mit dem exotisch aufgeladenen Vitalismus, den die hölzernen Akte Picassos oder der *Brücke*-Künstler feiern, haben Barlachs blockhafte Gewandfiguren nichts zu tun. Barlach mag in seiner Formensprache nach Vereinfachung, Überzeitlichkeit, auch Archaischem streben, doch hat er offensichtlich kein Interesse daran, durch seine Verwendung von Holz Natürlichkeit oder Urwüchsigkeit zu signalisieren. So sind bei ihm die aus einem Stamm geschlagenen Figuren wie *Der Wüstenprediger* [24] oder *Moses* [42] ebenso in der Minderzahl wie jene aus nicht behandeltem Holz, für die ebenfalls *Der Wüstenprediger* ein Beispiel ist. Meist verwendete Barlach verleimte Holzblöcke (Abb. 1) und trug in einem letzten Arbeitsgang getönte Überzüge auf, welche die ästhetischen Eigenheiten des Holzes mitunter absichtsvoll verdecken.²²

Nachdem Barlachs Beschäftigung mit Holz zunächst mit kleinen Probe- und Gelegenheitsstücken wie dem *Affen* [1], der Buchstütze *Kopf eines russischen Bauern* [2] oder dem 1908 als Weihnachtsgeschenk für seinen Sohn Nikolaus geschnitzten *Gruwelmann* [6] begonnen hatte, deutete sich schon bald eine Spezialisierung auf den Bereich der Holzbildhauerei an; die in rascher Folge wäh-

When he opted to use this material for his works, Germany's deep-rooted, centuries-old woodcarving tradition had long been abandoned. Consequently, Barlach had to look well beyond his own time and cultural context for inspiration to revive this art, for instance to woodcarving as practised in the Middle Ages and outside Europe, especially in the Far East.²⁰ Yet Barlach was far from alone in his appreciation of wood at the beginning of the twentieth century. Those who shared his interest, however, were painters – such as Paul Gauguin and Pablo Picasso in France and members of the *Brücke* group such as Erich Heckel, Max Pechstein, Ernst Ludwig Kirchner and Karl Schmidt-Rottluff in Germany – whose quest for new forms of artistic expression led them to roam the local ethnological museums (or even the Pacific Ocean in the case of Gauguin and Pechstein) and ultimately to explore woodcarving. Kirchner's *Dancing Woman* (fig. 5) created in 1911 vividly illustrates the profound influence particularly of African sculpture on European artists: it correlated with their desire to counteract their growing feeling of alienation from nature and of civilizational weariness by pursuing an ideal of supposedly authentic and seemingly elemental forces.²¹ Barlach's draped statues with their bulky appearance are a far cry from the vibrant exoticism celebrated by the wooden nudes of Picasso and the *Brücke* artists. Although his artistic vocabulary gestures towards simplification, transcendence of time and even archaism, he is evidently not interested in conveying an idea of natural

or elemental forces through his use of wood. Figures carved from a single trunk such as *The Desert Preacher* [24] and *Moses* [42] are in the minority, as are those made from untreated wood, again exemplified by *The Desert Preacher*. Barlach commonly used glued blocks of wood (fig. 1) to which he applied coloured coatings in the final step with the – sometimes deliberate – effect of hiding the aesthetic qualities of the wood.²²

His interest in woodworking started with minor pieces which he made to test his skills, such as the *Monkey* [1], the *Head of a Russian Peasant* bookend [2] and the *Gruwelmann* [6] created in 1908 as a Christmas present to his son Nikolaus. Soon, however, he began to specialise in woodcarving: works such as *The Toper* [10], *Stargazer I* [11] and *Stargazer II* [12], all of which he produced in rapid succession on his journey to Florence in 1909, testify to his newly awakened ambitions in this field.

Remarkably, his "wood chopping" routine in the following decades was not predicated on any clear preference for a particular type of wood. On the contrary, Barlach continued to have an open mind and to experiment throughout his life. He made use of more than a dozen different wood types, ranging from hardwood to softwood and from native species to tropical timber: lime, alder, spruce, pine, a variety of species of walnut, pear, beech, mahogany, teak, ivory, purpleheart and okoume (see pp. 344–345). The large number of works carved in oak seem to suggest a predilection for this material, but in 1920



Abb. / Fig. 4
Krautpflückerin, 1894, Gips unter Schellack, 56,6 x 48 x 43,5 cm
 Abbildung aus: *Dekorative Kunst*, November 1901, S. 79
Woman Gathering Herbs, 1894, shellacked plaster, 56.6 x 48 x 43.5 cm
 Figure taken from *Dekorative Kunst*, November 1901, p. 79
 Ernst Barlach Lizenzverwaltung, Ratzeburg



Abb. / Fig. 5
 Ernst Ludwig Kirchner: **Tanzende Frau**, 1911
 bemaltes Arvenholz, 87 x 35,5 x 27,5 cm
 Ernst Ludwig Kirchner, **Dancing Woman**, 1911
 painted Swiss stone pine, 87 x 35.5 x 27.5 cm
 Stedelijk Museum Amsterdam

rend des Florenz-Aufenthalts 1909 entstandenen Figuren *Der Zecher* [10], *Sterndeuter I* [11] und *Sterndeuter II* [12] zeugen von Barlachs neuer Ambition auf diesem Gebiet.

Bemerkenswert ist, dass mit der Routine des »Holzhackens« in den folgenden Jahrzehnten keine Festlegung auf bestimmte, eindeutig bevorzugte Holzarten einherging. Im Gegenteil, Barlach blieb zeitlebens offen und experimentierfreudig. Er verwendete mehr als ein Dutzend Arten, von weich bis hart, von heimisch bis tropisch: Linde, Erle, Fichte und Kiefer; verschiedene Nussbäume und Birnbaum; Eiche, Buche, Mahagoni, Teak und Ebenholz; außerdem Amaranth und Gabunholz (siehe S. 344–345). Dank etlicher Werke in Eiche könnte man eine Vorliebe für dieses Material vermuten, doch urteilte der Künstler 1920 harsch: »Eichenholz ist ein schönes Wort, aber ich verwende es als Material nur wenn nichts anderes vorhanden, es ist geradezu charakterlos schwach gegen Witterungseinflüsse.«²³ Und 1921 hieß es ähnlich kritisch: »Eichenholz ist tückisch.«²⁴

Als sich Reinhard Piper 1910 ebenfalls für das Schnitzen zu interessieren begann, hatte Barlach bereits seine ersten Erfahrungen mit größeren Figuren gemacht und bei den Florentiner Stücken unter anderem mit Trocknungsrissen zu kämpfen gehabt. Nun gab Barlach seinem Freund Ratschläge, wie und womit zu beginnen sei, welches Handwerkszeug er benötige, wo er es bekomme, und wie er das Holz – zum Üben möglichst Weichholz wie Linde

oder Pappel – handhaben müsse, um einer blutigen Handverletzung zu entgehen, wie sie Barlach selbst sich bei einem seiner ersten Versuche zugezogen hatte.²⁵ Barlach illustrierte seine Ausführungen mit kleinen Zeichnungen, die Rückschlüsse auf seine eigenen Werkzeuge zulassen (Abb. 6).²⁶ Der Ton seines Briefs ist der eines fortgeschrittenen Laien, der einen Anfänger an seinen Lernerfolgen teilhaben lässt. Mehrfach betont Barlach dabei seine unkonventionelle, vom Kodex des »Zünftigen« abweichende Vorgehensweise – der an der Dresdner Akademie eigentlich zu Höherem ausgebildete Künstler bahnt sich autodidaktisch seinen Weg und erobert ureigenes Terrain. Diesen »unverbildeten« eigenen Zugang hob Barlach auch Jahrzehnte später nochmals hervor. An Arthur Eloesser schrieb er 1932: »Sie müssen wissen, anno 1907 fing ich mit Holz an, ungelern. Die sogenannten »Holzbildhauer«, handwerkliche Ornamentalschnitzer an Bauten oder Möbeln, haben noch so etwas wie Berufstradition, ihre Werkzeuge sind aus alten Zeiten überkommen, und sie wissen sie zu handhaben, es geht halt um Stundenlohn bei ihnen und nach Stück und Metern. Es sind ungemein routinierte Leute, die sich über meine Art zunächst krank lachten. So einer besorgte mir das Geschirr – ich wußte von nichts und fuhr mir zunächst mit einem flotten Stich tief in die Hand. Ich habe aber doch nicht eine einzige Arbeit als mißlungen liegen lassen müssen, wenn es auch oft auf kuriose Art herging.«²⁷



Abb. / Fig. 6
Brief an Reinhard Piper, 12. Dezember 1910
Deutsches Literaturarchiv Marbach
Letter to Reinhard Piper, 12 December 1910
German Literature Archive, Marbach

Barlach gave a scathing assessment of this type of wood: “Oak wood is a beautiful word, but I only use it as a material if nothing else is available, it is virtually devoid of character as it has weak resistance to weathering”.²³ And in another withering comment in 1921, he claimed: “Oak wood is treacherous”.²⁴

When Reinhard Piper began to take an interest in woodcarving in 1910, Barlach had already gained some experience with larger figures. He had had to grapple with shrinkage cracks in the wood of his Florentine pieces. Therefore, Barlach advised his friend on what materials and methods to start with, what tools to use, where to get them and how to handle the wood – preferably soft wood such as lime or poplar for practising – to avoid lacerating his hand, as Barlach himself had done during one of his first trials.²⁵ He illustrated his comments with small sketches that offer clues as to the tools he used himself (fig. 6).²⁶ The tone of his letter is that of an advanced amateur who shares his newly acquired knowledge with a beginner. Barlach repeatedly emphasises his unconventional approach that deviates from “proper” professional practice – the artist, whose education at Dresden’s Art Academy had prepared him for a higher calling, pursued his career as a self-taught sculptor, breaking new ground along the way. Even decades later, he still insisted on this unique and “unaffected” approach. In a letter to Arthur Eloesser in 1932, he wrote: “You have to know that I started working with wood in 1907 without any training. The so-called ‘woodcarvers’, craftsmen who make orna-

mental carvings for joinery or furniture, still have a sort of professional tradition, their tools have been handed down to them throughout the ages, and they know how to wield them, for them it’s a question of being paid by the hour, by the piece and by the metre. These people are incredibly experienced, and at first they couldn’t stop laughing about my way of doing things. One of them got me the implements – I didn’t have a clue and promptly cut my hand badly as I was scraping away with vigour. But I’ve never had to abandon a piece because it didn’t turn out, although many times things progressed in an odd way”.²⁷

Little is known about the terms on which Barlach bought his wood. His estate does not seem to include any orders or invoices, and he only rarely talked about this issue in his letters. There are references to the master carpenter Friedrich Büntzel in Güstrow, who acted as an adviser and supplier to Barlach and who even made larger workpieces for him by gluing together blocks or boards of wood. Two other names that are mentioned are the company Kröplin in Bützow and Ernst Richard Fahnkow, whom Barlach repeatedly commissioned with the supply of wood for the account of his gallerist Paul Cassirer.²⁸ It remains a moot point – at least for the time being – whether Barlach deliberately requested specific types of wood for specific statues, or whether he chose his motifs based on the wood that was available at a given time, which raises the question to what extent material and idea were linked.

Über die Modalitäten von Barlachs Holzerwerb ist wenig bekannt. Aufträge oder Rechnungen scheinen sich im Nachlass nicht erhalten zu haben, und in seiner Korrespondenz erwähnt Barlach das Thema nur selten. Der Güstrower Tischlermeister Friedrich Büntzel wird als Ratgeber und Lieferant genannt, der für Barlach auch Holzblöcke oder -bretter zu größeren Werkstücken verleimte; ebenso die Bützower Firma Kröplin und Ernst Richard Fahnkow, bei dem Barlach mehrfach auf Rechnung seines Galeristen Paul Cassirer Holz bestellte.²⁸ Ob Barlach gezielt spezielle Hölzer für bestimmte Figuren suchte, oder ob er sich bei der Wahl seiner Motive von gerade erhältlichen Blöcken leiten ließ, in welchem Verhältnis also Material und Idee standen, muss – zumindest einstweilen – offen bleiben.

So vielfältig und scheinbar sprunghaft Barlachs Wahl der Holzarten, so früh fand er zu einem geregelten Arbeitsablauf: Jedem seiner Hölzer ließ er ein Tonmodell vorausgehen, das zunächst die Grundlage für ein Werkmodell in Gips bildete (Abb. 7). Dieses Werkmodell wurde dann meist binnen Jahresfrist in die endgültige, hölzerne Fassung übertragen. Nur selten kam es zu längeren zeitlichen Verzögerungen, etwa beim *Rächer* [57], dessen 1914 geschaffenes Modell erst 1922 seine Ausformung in Lindenholz erlebte, beim *Ruhenden Däubler* [73], der sich von 1910/11 bis 1929 gedulden musste, oder bei der 1907 gestalteten Gruppe *Mutter und Kind*, die Barlach erst 1935 (als eine von zwei Frühwerk-

Reisen der 1930er Jahre) in Teak übersetzte [91].²⁹ Bei dieser Figurengruppe nahm er mit einer Vergrößerung im Verhältnis 1:2 auch einen ungewöhnlichen Dimensionssprung vor – üblicherweise liegen die Formate der Gips- und Holzversionen dichter beieinander. Welch akribische Berechnungen Barlach anstellte, um ein engmaschiges Netz von Messpunkten für die Übertragung in Holz zu gewinnen, lässt sich am Beispiel des 1916 entstandenen Porträts von Theodor Däubler [35] studieren, zu dem sich beeindruckende Tabellen in einem Skizzenheft erhalten haben (Abb. 8).³⁰

Barlach selbst hat das Verhältnis zwischen Gipsmodell und Holz folgendermaßen beschrieben: »Ich brauche gewöhnlich nur ganz kleine Modelle, denn es liegt auf der Hand, daß in einem kleinen Stück Kleinigkeiten sich nicht sehr breit machen können und so den Hauptverhältnissen keinen Abbruch tun können, daß das Ganze als sprechendes, gelungenes Etwas leicht in die Augen springt. Weil mir aber nun ganz geringe Nüancen im fast skizzenhaften Vorbild sehr wichtig sind, das Wichtigste am Ganzen, weil es das Verlebendigte ist, Nüancen, die bei einem neuen größeren, sorgfältigeren Modell nie wieder einzufangen sind, so arbeite ich nach diesen kleinen Skizzen mit peinlicher Genauigkeit – was die Hauptsache anbetrifft, Kleinigkeiten, notwendige Details kommen von selbst und machen ihre Erforderlichkeit im Holz, in der rechten Größe, viel entschiedener geltend als im

Despite using a wide variety of wood types in what seems like a random manner, Barlach very soon had a well-organised working routine: each wood sculpture was preceded by a clay model that in turn served as the basis for a plaster maquette (fig. 7). For the most part, the final wood sculpture was created within a year of making the maquette. Longer delays were rare, as in the case of *The Avenger* [57], for which Barlach finished the maquette in 1914 and which was only carved in lime in 1922, *Däubler at Rest* [73], which had to wait from 1910/11 until 1929 to be completed, and the *Mother and Child* group [91], which first took shape in 1907 and was only translated into teak in 1935 (as one of two instances of the artist revisiting earlier works during the 1930s).²⁹ This group of figures also marks an extraordinary leap in terms of size as the full-scale wood version is twice as large as the model – usually the difference in scale between plaster maquettes and wood sculptures is less wide. The portrait of Theodor Däubler [35] created in 1916 demonstrates the complexity of the calculations Barlach had to perform in order to compute the dense system of measuring points to be transferred from the maquette into wood – we can still see the impressive tables he compiled in a sketchbook for this piece (fig. 8).³⁰

The artist himself described the relationship between plaster maquette and wood sculpture as follows: "Usually I only need very small maquettes since it is obvious that in a small piece there is not much room for small details, thus leaving the main proportions un-

affected, and that the piece as a whole easily catches the eye as a telling, successful object. But because the slightest nuances of the almost sketch-like model are truly important to me, in fact the most important aspect of the whole, because this makes it come alive, nuances that can never be captured again with a new and larger maquette produced with greater care, I work with painstaking precision on these small sketches – as far as the main piece is concerned, subtleties and essential details develop automatically and assert their necessity in the wood, at the right scale, in a much more decisive way than in the maquette – and if the eye does not notice their absence, it is evident that they are superfluous. I believe that having an exact model is a dangerous thing, since you would commit to certain aspects for the final piece that have only proved successful with other materials or on different scales. A motif looks very different in wood compared to plaster, and more often than not it turns out that the maquette contained an overabundance of 'motifs' and 'solutions', et cetera".³¹

Barlach's description of the metamorphosis from small scale to large scale appears paradoxical: a strict adherence to the model is combined with unfettered creativity for the later sculpture; the prototype is reproduced while being scaled up to a level that is appropriate for the selected material, which turns it into something new. The creative potential inherent in this translation led Barlach to reject any help from machines as this could have made the process too rigid.



Abb. / Fig. 7
Der Asket, 1925, Gips unter Schellack (Werkmodell für [68]), 42 x 19,5 x 21 cm
The Ascetic, 1925, shellacked plaster (maquette for [68]), 42 x 19.5 x 21 cm
 Ernst Barlach Stiftung Güstrow

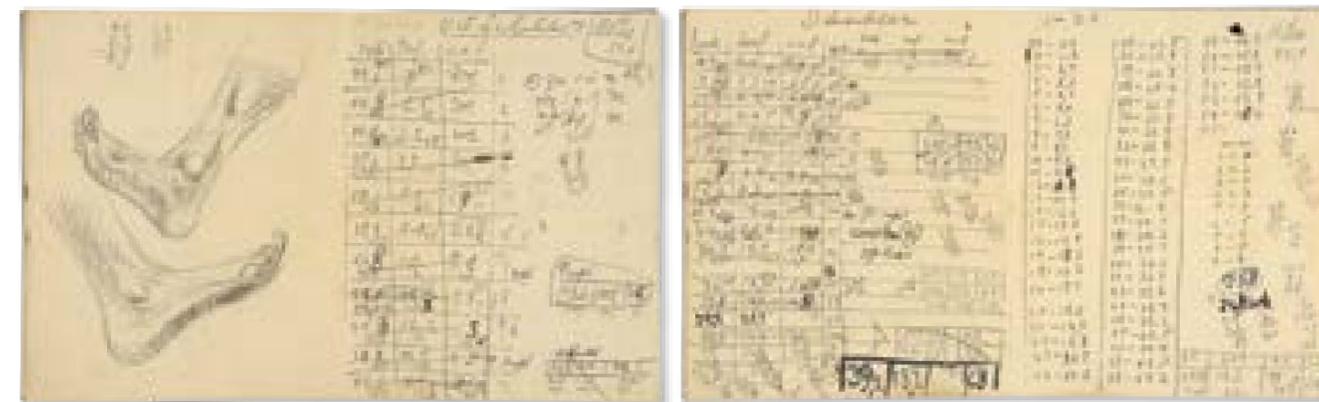


Abb. / Fig. 8
Skizzenheft, 1915–16
Sketchbook, 1915–16
 Ernst Barlach Stiftung Güstrow

Vorbild – und ihre Überflüssigkeit erweist sich, wenn das Auge nichts derart vermisst. Ein genaues Vorbild halte ich für eine gefährliche Sache, denn man würde sich für die endgültige Arbeit auf Dinge festlegen, die sich erst für andre Material- oder Größenverhältnisse bewährt haben. In Holz sieht aber eine Arbeit ganz anders aus als in Gips, und meistens stellt sich heraus, daß im Modell über und übergenug an ›Motiven‹ oder ›Lösungen‹ usw. vorhanden war.³¹

Barlachs Beschreibung der Metamorphose vom Kleinen ins Große mutet paradox an: Penibles Festhalten am Vorbild verbindet sich mit freiem Nachschöpfen, der Entwurf wird reproduziert und zugleich auf eine materialgerechte Ebene gehoben, die ihn in etwas Neues verwandelt. Das schöpferische Potenzial des Übertragungsprozesses ließ Barlach vor jeder maschinellen Erleichterung zurückschrecken, die den Prozess hätte erstarren lassen können. So schrieb er seinem Bruder Hans 1926: »Zu bedenken ist eins: nämlich, daß ich bei der Übertragung ins Große ja immerfort ändere und größere oder kleinere aus dem Gefühl heraus bestimmte Änderungen mache und dass das maschinell vergrößerte Modell [...] eben nichts anderes wird als eben vergrößert, während ich bis jetzt immer sozusagen eine ganz andere Arbeit erzielt habe.«³²

Barlach beharrte darauf, bei jeder Figur aufs Neue einen doppelten Arbeitsweg zu durchlaufen: erst plastisch-modellierend

am Modell, dann skulptural-schnitzend am Holz. Die Mühsal dieser Formsuche offenbart sich bei den Hölzern im Detail: Barlachs kleinteilige Bearbeitung gräbt sich als ein unregelmäßiges All-Over von Flach- und Hohleisen Spuren ins Material ein und erzeugt dabei einen Eindruck von Dichte, der an eine Äußerung Barlachs aus den frühen 1930er Jahren denken lässt: »Ich brauche einen Gegenstand, an dem ich mir die Zähne zu Stücken zerbeiße«.³³

Wie sich dabei Form und Inhalt auf komplexe Weise durchdringen können, zeigt die *Sorgende Frau* von 1910 [14]. Barlach hat hier gegen die Wuchsrichtung der miteinander verleimten Kanthölzer geschnitzt, also auf denkbar »unzünftige« Weise gegen das Stirnholz angearbeitet, so dass sich das von den Jahresringen auf der Vorderseite ausgehende Netz der Maserung als feiner Kokon über und um die Figur spannt. Wie die motivisch eng verwandte Mutter in den Zeichnungen und Lithografien zum Drama *Der tote Tag* durch feine Strichlagen in eine lähmend-verwunschene Atmosphäre verstrickt scheint (Abb. 9), so wirkt auch die *Sorgende* wie in Spinnweben gehüllt (Abb. 10); ihr dumpfes Brüten erfährt durch die unorthodoxe und äußerst kräftezehrende Holzbearbeitung des Künstlers eine subtile Intensivierung.

Bei aller Kargheit der blockhaften Grundformen gewährte Barlach seinen Hölzern einen überraschenden Reichtum sprechender Details (Abb. 11–15): die ornamentale Schlinge, die den Fuß

In 1926, he wrote to his brother: “One thing we should remember: namely that I keep making changes when shifting to a larger scale, major ones and minor ones, specific changes that I make intuitively, and that the model enlarged with the help of a machine is nothing but enlarged, while up until now I have always achieved quite a different work, so to speak”.³²

He insisted on a twofold process for each new piece: first moulding and shaping a three-dimensional maquette, then carving and sculpting the figure from wood. The arduous effort of refining the form shows up in the minute details of the figures: Barlach’s meticulous work has given rise to a sustained irregular pattern of grooves in the material resulting from the application of flat-bladed chisels and curved-edged gouges. These marks cover the entire surface, creating a powerful impression that brings to mind a comment by Barlach from the early 1930s: “I need an object that I can chew on until my teeth crumble to pieces”.³³

The complex interplay between form and subject matter in this process is exemplified by the *Brooding Woman*, a work dating from 1910 [14]. Barlach carved against the grain of the glued blocks of square timber, cutting against the end-grain wood in a manner that is highly “improper” in terms of established professional practice, so that the netlike grain structure emanating from the growth rings on the front seems to envelop the sculpted figure like a finely spun cocoon. Similar to the closely related motif of the mother in the drawings

and lithographs accompanying Barlach’s play *The Dead Day* – their delicate and tightly clustered lines give the impression that she is inextricably entangled in the text’s paralysing enchanted atmosphere (fig. 9) – the *Brooding Woman* appears swathed in cobwebs (fig. 10). The artist’s unorthodox and labour-intensive carving technique subtly enhances the poignancy of her despondent anxiety.

Although the essentially bulky outlines of the figures can seem rather bleak, Barlach endowed his woodwork with a surprising array of telling details (figs. 11–15): the ornamental folds fixing the foot of the *Cloaked Beggarwoman* [45] on the ground; the wrinkled edge of the shirt at the neck of *The Avenger* [57] that is only visible from below; the opening in the cloak of *The Ascetic* [68] that offers a glimpse of his ribcage; the gaping wound of the stigma on Christ’s foot in *The Reunion* [69]; and the ends of the headscarf of the *Mother and Child* [91] hanging down the back of her neck. These rich nuances breathe new life into the austere aura of the statues, but they are accompanied by a number of countervailing aspects relating to the form (figs. 16–18): multifaceted surfaces of almost crystalline solidity clash with softly undulating curves, waves and loops, while geometrical abstraction subverts the enduring organic dynamism of the figures.

The powerful effect of the sculptures is enhanced by the coloured coatings that Barlach applied to nearly all of his woodworks. In 2019, the Ernst Barlach Haus launched a research project to analyse a number of selected objects from its collection with the aim of



Abb. / Fig. 9
Auf Mord bedacht, 1910/11, Pinsel und Feder über Kohle, 27,5 x 34 cm
Contemplating Murder, 1910/11, brush and pen on charcoal, 27.5 x 34 cm
 Ernst Barlach Haus Hamburg



Abb. / Fig. 10
Sorgende Frau, 1910, Eichenholz [14]
Brooding Woman, 1910, oak [14]
 Ernst Barlach Haus Hamburg

der *Verhüllten Bettlerin* [45] am Boden hält, zählt ebenso dazu wie die seitlich angelegte, nur aus der Froschperspektive sichtbare Hemdfalte am Hals des *Rächers* [57]; die Gewandöffnung, die die Rippen des *Asketen* [68] freilegt; das klaffende Wundmal am Fuße Christi beim *Wiedersehen* [69] oder die Kopftuchzipfel im Nacken der *Mutter mit Kind* [91]. Seine nuancenreiche Belegung des Strengen verschränkt Barlach mit formalen Gegenläufigkeiten (Abb. 16–18): Multifacettierte, gleichsam kristallin verhärtete Oberflächen treffen auf sanft schwingende Bögen, Wellen und Schlaufen; geometrisierende Abstraktion reibt sich am Beharren auf organischer Figürlichkeit.

Einen wesentlichen Beitrag zur Wirkkraft der Figuren leisten die getönten Überzüge, mit denen Barlach nahezu alle seine Hölzer versehen hat. Das Ernst Barlach Haus hat dazu 2019 ein Forschungsprojekt initiiert, das an ausgewählten Sammlungstücken Bestandteile und Verwendung dieser Überzüge ebenso erkundet hat wie die Frage, inwiefern das heutige Erscheinungsbild Barlachscher Figuren als original einzuschätzen ist und in welchem Umfang es Überarbeitungen gab.³⁴

Dass Barlach bei den Überzügen ebenso experimentierfreudig war wie bei der Wahl seiner Hölzer, lässt bereits der Augenschein erkennen – die Bandbreite reicht von offenbar gewachsenen Stücken mit deutlich hervortretender Maserung bis zu solchen mit nahezu opakem Anstrich. Unterschiedliche Schellack- und

Wachslösungen mit färbenden Bestandteilen imprägnieren die Werke und können ihren Holzcharakter dabei betonen oder zum Verschwinden bringen: Helles Holz kann, wie bei der *Sorgenden Frau* [14], dank schwärzlicher Überzüge fast gesteinsartig wirken oder, wie beim *Berserker* [15], durch ungleichmäßigen Auftrag den Eindruck von getriebenem Metall erwecken.

Erste Fluoreszenzanalysen haben ergeben, dass Barlach selbst sehr weitreichende Ausbesserungen, Überarbeitungen und Restaurierungen an seinen Figuren vorgenommen hat. Die alles andere als subtile Verschraubung des Kopfes von *Tot im Leben* [70] ist wohl ebenso von der Hand des Meisters wie der geflickte Oberkörper der Figur oder weitläufige Ausspänkungen an den Gesetzestafeln des *Moses* [42]. Barlach reagierte mit solchen Maßnahmen auf die Unwägbarkeiten seines Lieblingsmaterials, aber auch auf Beschädigungen von Außen. So beklagt er etwa den enormen Aufwand, den die Wiederherstellung des *Lesenden Klosterschülers* [83] für ihn bedeutete, nachdem das Werk 1934 stark beschädigt von der Weltausstellung in Chicago zurückgekehrt war.³⁵ Große Zurückhaltung bei der Ausleihe von Holzskulpturen ließ Barlach aber schon zuvor walten: Mehrfach verwies er interessierte Ausstellungsmacher auf die Risiken schwankender Klimatisierung durch Standortwechsel und Transporte. Folgerichtig lehnte er Leihgaben so freundlich wie bestimmt ab.³⁶

identifying the composition of these coatings and their use, as well as to investigate whether the contemporary appearance of Barlach's sculptures can be regarded as authentic and to what extent they have been reworked.³⁴

It is evident that Barlach enjoyed experimenting with coatings just as much as with different types of wood. His works boast a wide variety of finishes, ranging from evidently waxed surfaces with a clearly visible grain to layers of almost opaque paint. He treated the material with different shellac and wax solutions containing colourants that could either accentuate or obscure its wooden features. Light-coloured wood could be made to look almost like rock with blackish coatings, as with the *Brooding Woman* [14], or it could be given the appearance of chased metal by applying the finish in an irregular manner, as with *The Berserker* [15].

Initial analyses using fluorescence spectroscopy have shown that Barlach himself substantially refined, reworked and restored his figures. It seems that the artist is behind the rather crude screw fastening at the back of the head in *Dead in Life* [70], the patched-up torso of the statue and the extensive repairs to the tablets of *Moses* [42]. All this was done in reaction to the intractability of his favourite material, but also to damage from external causes. Thus, Barlach complained about the arduous task of restoring the *Reading Monastic Student* [83] after it had returned severely disfigured from the Chicago World's Fair in 1934.³⁵ But Barlach had always been extremely cautious about

loaning out his wood sculptures, repeatedly making interested exhibition organisers aware of the risks involved in exposing the works to unstable ambient conditions as a result of changing locations and during transport. As a consequence, he politely but firmly declined loan requests.³⁶

In 1934, Barlach wrote to his brother telling him about the precarious situation he found himself in due to dropping prices and clients turning their backs on him, concluding: "The woodworks make up my real wealth".³⁷ There can be no doubt that this refers to their enormous intangible value in addition to their monetary worth. After all, Barlach regarded his wooden "dolls" as animate matter: "When I look at my roughly 80 to 90 woodworks", he wrote in 1934, "I am only too aware that they are all born and that there are hardly any homunculi among them".³⁸

An army of homunculi was brought into the world only after Barlach's death – and they are not made of wood, but of bronze.



Abb. / Fig. 11
Verhüllte Bettlerin (Detail), 1919, Nussbaum [45]
Cloaked Beggarwoman (detail), 1919, walnut [45]
Ernst Barlach Haus Hamburg



Abb. / Fig. 12
Der Rächer (Detail), 1922, Linde [57]
The Avenger (detail), 1922, lime [57]
Ernst Barlach Haus Hamburg



Abb. / Fig. 13
Der Asket (Detail), 1925, Nussbaum [68]
The Ascetic (detail), 1925, walnut [68]
Ernst Barlach Haus Hamburg



Abb. / Fig. 14
Das Wiedersehen (Detail), 1926, Sapeli-Mahagoni [69]
The Reunion (detail), 1926, sapele mahogany [69]
Ernst Barlach Haus Hamburg



Abb. / Fig. 15
Mutter und Kind (Detail), 1935, Teak [91]
Mother and Child (detail), 1935, teak [91]
Ernst Barlach Haus Hamburg

Als Barlach 1934 seinem Bruder die bedrängte Lage schilderte, in die er durch Preisverfall und Käuferschwund geraten war, schloss er: »Die Holzarbeiten bedeuten eigentlich mein Vermögen«. ³⁷ Dass damit neben dem monetären auch ein enormer ideeller Wert gemeint ist, steht außer Zweifel, schließlich empfand Barlach seine hölzernen »Puppen« als beseelte Materie: »Übersehe ich die annähernd 80–90 meiner Holzarbeiten«, schrieb er 1934, »so wird mir nur zu gewiß, daß sie Alle geboren sind und fast keine Homunkulusse dabei.« ³⁸

Eine Heerschar von Homunkulussen wurde erst nach Barlachs Tod in die Welt gesetzt – und sie sind nicht aus Holz, sondern aus Bronze.



Abb. / Fig. **16**
Weinende Frau (Detail), 1923, Linde [61]
Weeping Woman (detail), 1923, oak [61]
Ernst Barlach Haus Hamburg



Abb. / Fig. **17**
Verhüllte Bettlerin (Detail), 1919, Nussbaum [45]
Cloaked Beggarwoman (detail), 1919, walnut [45]
Ernst Barlach Haus Hamburg



Abb. / Fig. **18**
Der Rächer, 1922, Lindenholz [57]
The Avenger, 1922, lime [57]
Ernst Barlach Haus Hamburg

Anmerkungen

Der vorliegende Text geht auf einen Vortrag zurück, der am 27. August 2019 im Rahmen des Passavant-Kolloquiums im Albertinum Dresden gehalten wurde. Das Kolloquium fand in Vorbereitung der Retrospektive *Ernst Barlach zum 150. Geburtstag* statt, die das Albertinum vom 16. Mai bis 30. August 2020 zeigt. Für kritische Lektüre und Hinweise danke ich Sebastian Giesen, Dagmar Lott-Reschke, Volker Probst und Nicoline Zornikau. Mein herzlicher Dank für fachlichen Austausch und Unterstützung gilt außerdem Astrid Nielsen, Magdalena Schulz-Ohm, Franziska Hell, Andrea Joosten, Ursula Sdunnus und dem Team der Rostocker Briefedition »Barlach 2020«: Holger Helbig, Karolin Lemke, Paul Onasch, Sarah Schossner und Henri Seel.

1
Ernst Barlach: *Die Briefe. Kritische Ausgabe in vier Bänden*, hrsg. von Holger Helbig, Karoline Lemke, Paul Onasch und Henri Seel, unter Mitarbeit von Volker Probst, Franziska Hell und Sarah Schossner, Berlin 2019, Bd. 1, Nr. 328 (23. Dezember 1911), S. 523.

2
Ebd., Bd. 4, Nr. 1734 (6. Januar 1935), S. 12.

3
Vgl. ebd., Bd. 2, Nr. 572 (an Karl Barlach, 6. Oktober 1920), S. 129; Nr. 752 (an Wolfgang Hoffmann-Harnisch, 11. September 1924), S. 334; Bd. 3, Nr. 1115 (an Werner Perrey, 11. Oktober 1929), S. 67; Nr. 1556 (an Hugo Sieker, 14. Oktober 1933), S. 528. Mit dem Begriff »Puppe« verwendet Barlach eine unter Bildhauern nach 1900 offenbar geläufige Bezeichnung für mittelformatige (zwischen 70 und 120 Zentimetern rangierende) Plastiken. Ich danke Ari Hartog, Gerhard-Marcks-Haus Bremen, für diesen Hinweis. Dem Zusammenspiel zwischen Skulpturen, Dramenfiguren, Puppen und Marionetten in Barlachs Schaffen widmet sich in besonderer Weise die Ausstellung »Werden, das ist die Losung!« *Szenen zum 150. Geburtstag von Ernst Barlach* im Ernst Barlach Haus Hamburg (5. Januar bis 22. März 2020), die von zwölf Studierenden am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg in einer zweisemestri-

gen Lehrveranstaltung konzipiert und kuratiert wurde. Ich danke Petra Lange-Berndt und allen Teilnehmerinnen und Teilnehmern für intensive Gespräche und Anregungen.

4
Ebd., Bd. 1, Nr. 382 (12. Juni 1914), S. 588.

5
Ebd., Bd. 3, Nr. 1626 (an Hans Barlach, 18. März 1934), S. 613.

6
»Mein Beruf ist ja die Holzhauerei«, ebd., Bd. 1, Nr. 385 (an Reinhard Piper, 29. August 1914), S. 592. Zum Holzbildhauer Barlach siehe u. a.: Wolf Stubbe: »Eichenholz ist ein schönes Wort, aber...«. Die Holzfiguren von Ernst Barlach«, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 27* (1988), S. 211–222; Volker Probst: »Aus Barlachs Werkstatt. Zur Entstehung des Däubler-Porträts von 1916«, in: *Ernst Barlach – Theodor Däubler. Die Welt versöhnt und übertönt der Geist*, hrsg. von Volker Probst und Helga Thieme, Ausstellungskatalog Ernst Barlach Stiftung Güstrow 2001, S. 51–78; Werner Schnell: »Skulptur vom Holz her gedacht. Barlach ein Avantgardist!«, in: *Der Bildhauer Ernst Barlach. Skulpturen und Plastiken im Ernst Barlach Haus – Stiftung Hermann F. Reemtsma*, hrsg. von Sebastian Giesen, Hamburg 2007, S. 19–35.

7
Siehe Elisabeth Laur: *Ernst Barlach. Das plastische Werk*, hrsg. von Volker Probst, Güstrow 2006, Nr. 112 (*Der Melonenesser*), Nr. 119 (*Bettlerin mit Kind*) und Nr. 134 (*Russisches Liebespaar*).

8
Briefe (wie Anm. 1). Bd. 3, Nr. 1253 (an Alfred Flechtheim, 14. Oktober 1930), S. 200.

9
Zur komplizierten Geschichte der Flechtheim-Bronzen siehe ausführlich: Volker Probst: »Die Flechtheimsche Herrlichkeit verging, von Cassirers ist keinerlei Förderung zu erwarten...« Ernst Barlach – Alfred Flechtheim«, in: *Sprung in den Raum. Skulpturen bei Alfred Flechtheim*, hrsg. von Ottfried Dascher, Wädenswil 2017, S.352–386.

10
Briefe (wie Anm. 1), Bd. 4, Nr. 1943 (17./18. August 1936), S. 269 f.

11
Siehe Elisabeth Laur: »Keinerlei restlos bequemes Hausen unterm Freundschaftsdach«. Ernst Barlach im Kunstsalon Cassirer«, in: *Berlin SW – Victoriastraße 35. Ernst Barlach und die Klassische Moderne im Kunstsalon und Verlag Paul Cassirer*, hrsg. von Helga Thieme und Volker Probst, Ausstellungskatalog Ernst Barlach Stiftung Güstrow 2003, S. 81–93.

12
Das Verzeichnis der Holzskulpturen am Ende des vorliegenden Bandes (S. 320–343) folgt Barlachs Hervorhebung der Hölzer, indem es die Bildtafeln aus der Erstausgabe des *Selbsterzählten Lebens* reproduziert. Nach 1928 entstandene Hölzer sind durch Abbildungen in der Neuauflage von 1948 dokumentiert.

13
In: *Ernst Barlach. Plastik, Zeichnungen, Druckgraphik*, Ausstellungskatalog Kunsthalle Köln 1974, S. 23–32.

14
Briefe (wie Anm. 1), Bd. 1, Nr. 167 (an Reinhard Piper, 25. März 1908), S. 351. Zu den in 980 Exemplare pro Motiv angebotenen Bronzen (erhältlich sind u. a. *Das Wiedersehen*, *Der singende Mann*, *Träumendes Weib*, *Der Buchleser*, *Der Flötenbläser* und *Der Zweifler*) siehe die kritische Anmerkungen von Ursel Berger: »Wie erkennt man posthume Bronzen? Zur Verantwortung von Nachlassverwaltungen«, in: *Posthume Güsse. Bilanz und Perspektiven*, hrsg. von Ursel Berger, Klaus Gallwitz und Gottlieb Leinz, München 2009, S. 32–43, hier S. 39 f.

15
Erinnert sei in diesem Zusammenhang an die Ausstellung *Ernst Barlach. Holzplastiken*, die das Ernst Barlach Haus Hamburg unter der Leitung von Isa Lohmann-Siems im Sommer 1970 zum 100. Geburtsjahr des Künstlers ausrichtete.

16
Briefe (wie Anm. 1), Bd. 1, Nr. 308 (an Wilhelm Radenberg, 8. August 1911), S. 502.

17
Ernst Barlach: *Ein selbsterzähltes Leben*, Berlin 1928, S. 66.

18
Briefe (wie Anm. 1), Bd. 1, Nr. 377 (27. Januar 1914), S. 582.

19
Ebd., Bd. 1, Nr. 95 (1. Januar 1895), S. 232.

20
Vgl. ebd., Bd. 1, Nr. 223 (an Charitas Lindemann, 7. November 1909), S. 407: »Und gothische Holzfiguren sind einfach Offenbarungen für mich«; Zu Barlachs Gotik-Rezeption siehe u. a. Heinz Mansfeld: *Die spätgotische Plastik in Mecklenburg und das Werk Ernst Barlachs*, Ausstellungskatalog Deutsche Akademie der Künste, Berlin 1951, und allgemeiner Magdalena Bushart: *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst. Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911–1925*, München 1990. Zu Fernöstlichem in Barlachs Denken und Schaffen: Volker Probst: »Die Holzskulptur ›Der Berserker‹ (1910) von Ernst Barlach«, in: *Ernst Barlach Retrospektive*, Ausstellungskatalog The National Museum of Modern Art, Kyoto; The University Art Museum, Tokyo; Yamanashi Prefectural Museum of Art, Yamanashi; Kyoto 2006, S. 43–46; Volker Probst: »Ost–West. Ernst Barlach und die Kultur des Fernen Ostens«, in: *Buddha–Barlach. Fotografien von Kobin Yukawa*, Ausstellungskatalog Ernst Barlach Stiftung Güstrow; Ernst Barlach Haus Hamburg, Güstrow 2007, S. 17–23.

21
Eine grundlegende, bildreiche Einführung in das Themenfeld »Primitivismus« bieten die Beiträge von William H. Rubin zu Picasso (S. 240–343) und Donald E. Gordon zum deutschen Expressionismus (S. 368–403) in: »Primitivism« in 20th Century Art. *Affinity of the Tribal and the Modern*, hrsg. von William H. Rubin, Ausstellungskatalog Museum of Modern Art New York, 2 Bde., New York 1984.

22
Siehe hierzu weiter unten, S. 28, und den Beitrag von Nicoline Zornikau, S. 304 ff.

23
Briefe (wie Anm. 1), Bd. 2, Nr. 541 (an Friedrich Wilhelm Brass, 18. Februar 1920), S 94.

24
Ebd., Bd. 2, Nr. 616 (an Johannes Friedrich Boysen, 21. Juli 1921), S. 182.

25
Ebd., Bd. 1, Nr. 277 (12. Dezember 1910), S. 464 f.

26
Einige Holzbildhauer-Eisen und ein Beitel haben sich in Barlachs Nachlass in Güstrow erhalten, siehe Probst (wie Anm. 6), S. 70, Abb. 20.

27
Briefe (wie Anm. 1), Bd. 3, Nr. 1429 (an Arthur Eloesser, 1./2. Oktober 1932), S. 373.

28
Vgl. ebd., Bd. 2, Nr. 501 (an Karl Barlach, nach dem 20. März 1919), S. 46, Anm. 9 (Büntzel); Nr. 518 (an Leo Kestenber, 5. September 1919), S. 65 (Fahnkow); Bd. 3, Nr. 1069 (an Hans Barlach, 9. Februar 1929), S. 18 f. (Kröplin).

29
Das andere erst spät in Holz übertragene Frühwerk ist das *Sitzende Mädchen* von 1937 (nach einem Werkmodell von 1908). Barlach schuf von dieser Figur gleich zwei Versionen in Rosen- und Lindenholz [97, 98].

30
Zur Genese des Werks siehe ausführlich Probst (wie Anm. 6), S. 52–78.

31
Briefe (wie Anm. 1), Bd. 1, Nr. 340 (an Wilhelm Radenberg, 27. Juni 1912), S. 540 f.

32
Ebd., Bd. 2, Nr. 877 (24. August 1926), S. 475. Bei der Arbeit am *Magdeburger Ehrenmal* [72] kamen schließlich 1928/29 doch maschinelle Hilfsmittel zum Einsatz. Auch vom *Hamburger Ehrenmal* (1932) existiert eine nur leicht von Barlach überarbeitete mechanische Übertragung in Holz [84].

33
Zit. nach Georg Gretor: »Barlach und die Deutschen. Interview und Kommentar eines dänischen Journalisten« (1932), wiederveröffentlicht in: *Ernst Barlach. Werk und Wirkung. Berichte, Gespräche, Erinnerungen*, hrsg. von Elmar Jansen, Berlin 1972, S. 393–401, hier S. 399.

34
Ein Ergebnis dieser Forschungen ist der Beitrag von Nicoline Zornikau in diesem Band, S. 297–317.

35
Briefe (wie Anm. 1), Bd. 3, Nr. 1666 (an J. E. Bernard & Co, 26. Juni 1934), S. 655 f.

36
Ebd., Bd. 2, Nr. 599 (an Robert Hermann Sterl, 10. März 1921), S. 162; Nr. 603 (an Alois Schardt, 5. April 1921), S. 166; Nr. 719 (an Adolf Kreutzfeldt, 12. Mai 1923), S. 29; Bd. 4, Nr. 1867 (an Carl Georg Heise, 13. Januar 1936), S. 172 f.; Nr. 1880 (an Carl Georg Heise, 11. Februar 1936), S. 188.

37
Ebd., Bd. 3, Nr. 1626 (18. März 1934), S. 613.

38
Ebd., Bd. 3, Nr. 1701 (an Hugo Körtzinger, 3.–5. Oktober 1934), S. 696.

Endnotes

This essay is based on a lecture given at the Passavant-Kolloquium at Dresden's Albertinum art museum on 27 August 2019, a colloquium that was organised in preparation of the retrospective entitled *Ernst Barlach zum 150. Geburtstag* to be shown at the Albertinum from 16 May to 30 August 2020. I would like to thank Sebastian Giesen, Dagmar Lott-Reschke, Volker Probst and Nicoline Zornikau for their feedback and comments on this paper. Credits are due to Astrid Nielsen, Magdalena Schulz-Ohm, Franziska Hell, Andrea Joosten, Ursula Sdunnus and the team behind the Rostock edition of Barlach's letters "Barlach 2020" – Holger Helbig, Karolin Lemke, Paul Onasch, Sarah Schossner and Henri Seel – for their professional advice and support.

1
Ernst Barlach: Die Briefe. Kritische Ausgabe in vier Bänden, ed. Holger Helbig, Karoline Lemke, Paul Onasch and Henri Seel, with the collaboration of Volker Probst, Franziska Hell and Sarah Schossner (Berlin 2019), vol. 1, no. 328 (23 December 1911), p. 523.

2
Ibid., vol. 4, no. 1734 (6 January 1935), p. 12.

3
Cf. *ibid.*, vol. 2, no. 572 (letter to Karl Barlach, 6 October 1920), p. 129; no. 752 (letter to Wolfgang Hoffmann-Harnisch, 11 September 1924), p. 334; vol. 3, no. 1115 (letter to Werner Perrey, 11 October 1929), p. 67; no. 1556 (letter to Hugo Sieker, 14 October 1933), p. 528.

The word "doll" ("Puppe" in German) used by Barlach appears to be an established term among sculptors after 1900 that refers to mid-sized sculptures (between 70 and 120 cm in height). I am grateful to Ari Hartog from Gerhard-Marcks-Haus Bremen for this information. The exhibition "*Werden, das ist die Lösung!*" *Szenen zum 150. Geburtstag von Ernst Barlach* at the Ernst Barlach Haus Hamburg (from 5 January to 22 March 2020), designed and curated by twelve students from the Department of Art History at Universität Hamburg as part of a two-semester course, puts a particular focus on the interplay between sculptures, characters from plays, dolls and puppets in Barlach's art. My thanks go to

Petra Lange-Berndt and to all the other participants for the in-depth exchange and inspiration.

4
Ibid., vol. 1, no. 382 (12 June 1914), p. 588.

5
Ibid., vol. 3, no. 1626 (Hans Barlach, 18 March 1934), p. 613.

6
"My profession is woodcarving", *ibid.*, vol. 1, no. 385 (letter to Reinhard Piper, 29. August 1914), p. 592. On Barlach as a woodcarver, cf. e.g. Wolf Stubbe, "'Eichenholz ist ein schönes Wort, aber...! Die Holzfiguren von Ernst Barlach", in *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 27 (1988), pp. 211–222; Volker Probst, "Aus Barlachs Werkstatt. Zur Entstehung des Däubler-Porträts von 1916", in *Ernst Barlach – Theodor Däubler. Die Welt versöhnt und übertönt der Geist*, ed. Volker Probst and Helga Thieme, exhibition catalogue Ernst Barlach Stiftung Güstrow 2001, pp. 51–78; Werner Schnell, "Skulptur vom Holz her gedacht. Barlach ein Avantgardist!", in *Der Bildhauer Ernst Barlach. Skulpturen und Plastiken im Ernst Barlach Haus – Stiftung Hermann F. Reemtsma*, ed. Sebastian Giesen (Hamburg 2007), pp. 19–35.

7
Cf. Elisabeth Laur, *Ernst Barlach. Das plastische Werk*, ed. Volker Probst, Güstrow 2006, no. 112 (*Der Melonenesser*), no. 119 (*Bettlerin mit Kind*) and no. 134 (*Russisches Liebespaar*).

8
Ernst Barlach: Die Briefe, vol. 3, no. 1253 (letter to Alfred Flechtheim, 14. Oktober 1930), p. 200.

9
For a detailed analysis of the complicated history of the Flechtheim bronze sculptures, cf. Volker Probst, "'Die Flechtheimsche Herrlichkeit verging, von Cassirers ist keinerlei Förderung zu erwarten...'. Ernst Barlach – Alfred Flechtheim", in *Sprung in den Raum. Skulpturen bei Alfred Flechtheim*, ed. Ottfried Dascher (Wädenswil 2017), p. 352–386.

10
Ernst Barlach: Die Briefe, vol. 4, no. 1943 (17/18 August 1936), pp. 269 f.

11
Cf. Elisabeth Laur, "'Keinerlei restlos bequemes Hausen unterm Freundschaftsdach'. Ernst Barlach im Kunstsalon Cassirer", in *Berlin SW – Victoriastraße 35. Ernst Barlach und die Klassische Moderne im Kunstsalon und Verlag Paul Cassirer*, ed. Helga Thieme and Volker Probst, exhibition catalogue Ernst Barlach Stiftung Güstrow 2003, pp. 81–93.

12
The list of wood sculptures at the end of this book (pp. 320–343) takes account of the prominence given by Barlach to his woodwork by reproducing plates from the first German edition of *Ein selbsterzähltes Leben*. For wood sculptures created after 1928 the images were taken from the new edition of 1948. Barlach's autobiography was later translated into English under the title *A Selftold Life* (full reference given in endnote 16), but the quoted headings only exist in the German version.

13
Isa Lohmann-Siems, "Zum Problem des Materials bei Ernst Barlach", in *Ernst Barlach. Plastik, Zeichnungen, Druckgraphik*, exhibition catalogue Kunsthalle Köln 1974, pp. 23–32.

14
Ernst Barlach: Die Briefe, vol. 1, no. 167 (letter to Reinhard Piper, 25 March 1908), p. 351. On the 980 bronze casts per motif (e.g. *The Reunion, The Singing Man, Dreaming Woman, The Reader, The Flute Player* and *The Doubter*), cf. the critical analysis of Ursel Berger, "Wie erkennt man posthume Bronzen? Zur Verantwortung von Nachlassverwaltungen", in *Posthume Güsse. Bilanz und Perspektiven*, ed. Ursel Berger, Klaus Gallwitz and Gottlieb Leinz (Munich 2009), pp. 32–43 (pp. 39 f.).

15
A noteworthy exhibition, entitled *Ernst Barlach. Holzplastiken*, was shown by the Ernst Barlach Haus Hamburg under its then director Isa Lohmann-Siems in the summer of 1970 to mark the 100th anniversary of the artist's birth.

16
Ernst Barlach, *A Selftold Life*, transl. Naomi Jackson Groves (Waterloo, Ont., Canada: Penumbra Press, 1990), p. 76.

17
Ernst Barlach: Die Briefe, vol. 1, no. 308 (letter to Wilhelm Radenberg, 8 August 1911), p. 502.

18
Ibid., vol. 1, no. 377 (27 January 1914), p. 582.

19
Ibid., vol. 1, no. 95 (1 January 1895), p. 232.

20
Cf. *ibid.*, vol. 1, no. 223 (letter to Charitas Lindemann, 7 November 1909), p. 407: "And Gothic wood figures are simply a revelation to me"; on the influence of Gothic art on Barlach, cf. e.g. Heinz Mansfeld, *Die spätgotische Plastik in Mecklenburg und das Werk Ernst Barlachs*, exhibition catalogue Deutsche Akademie der Künste, Berlin 1951 and Magdalena Bushart, *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst. Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911–1925* (München 1990). On far eastern elements in Barlach's work, cf. Volker Probst, "Die Holzskulptur 'Der Berserker' (1910) von Ernst Barlach", in *Ernst Barlach Retrospektive*, exhibition catalogue The National Museum of Modern Art, Kyoto; The University Art Museum, Tokyo; Yamanashi Prefectural Museum of Art, Yamanashi; Kyoto 2006, pp. 43–46; Volker Probst, "Ost–West. Ernst Barlach und die Kultur des Fernen Ostens", in *Buddha–Barlach. Fotografien von Kobin Yukawa*, exhibition catalogue Ernst Barlach Stiftung Güstrow; Ernst Barlach Haus Hamburg, Güstrow 2007, pp. 17–23.

21
For a preliminary and richly illustrated introduction to the subject of "primitivism", cf. William H. Rubin on Picasso (pp. 240–343) and Donald E. Gordon on German expressionism (pp. 368–403) in "*Primitivism" in 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern*, ed. William H. Rubin, exhibition catalogue Museum of Modern Art, 2 vols., New York 1984.

22
Cf. below, pp. 27–29 and 305–311.

23
Ernst Barlach: Die Briefe, vol. 2, no. 541 (letter to Friedrich Wilhelm Brass, 18 February 1920), p. 94.

24
Ibid., vol. 2, no. 616 (letter to Johannes Friedrich Boysen, 21 July 1921), p. 182.

25
Ibid., vol. 1, no. 277 (12 December 1910), pp. 464 f.

26
A few carving knives and a gouge have been preserved as part of Barlach's estate in Güstrow, cf. Probst (full reference given in endnote 6), p. 70, fig. 20.

27
Ernst Barlach: Die Briefe, vol. 3, no. 1429 (letter to Arthur Eloesser, 1/2 October 1932), p. 373.

28
Cf. *ibid.*, vol. 2, no. 501 (letter to Karl Barlach, after 20 March 1919), p. 46, footnote 9 (Büntzel); no. 518 (letter to Leo Kestenber, 5 September 1919), p. 65 (Fahnkow); vol. 3, no. 1069 (letter to Hans Barlach, 9 February 1929), pp. 18 f. (Kröplin).

29
The other early work that was carved into wood only at a later stage is the *Seated Girl* dating from 1937 (based on a maquette made in 1908). Barlach created two versions of this figure, one in rosewood and one in limewood [97, 98].

30
For a detailed account of the creation of this piece, cf. Probst (full reference given in endnote 6), pp. 52–78.

31
Ernst Barlach: Die Briefe, vol. 1, no. 340 (letter to Wilhelm Radenberg, 27 June 1912), pp. 540 f.

32
Ibid., vol. 2, no. 877 (24 August 1926), p. 475. During his work on the monumental *Magdeburg Memorial* [72] in 1928/29 Barlach ultimately did resort to a machine for help. For the *Hamburg Memorial* (1932), too, the only surviving copy is a wood sculpture created with a machine, to which Barlach only added slight finishing touches [84].

33
Cited in Georg Gretor, "Barlach und die Deutschen. Interview und Kommentar eines dänischen Journalisten" (1932), reprinted in *Ernst Barlach. Werk und Wirkung. Berichte, Gespräche, Erinnerungen*, ed. Elmar Jansen (Berlin 1972), pp. 393–401 (p. 399).

34
One of the outcomes of this research project is Nicoline Zornikau's essay in this book, pp. 297–317.

35
Ernst Barlach: Die Briefe, vol. 3, no. 1666 (letter to J. E. Bernard & Co., 26 June 1934), pp. 655 f.

36
Ibid., vol. 2, no. 599 (letter to Robert Hermann Sterl, 10 March 1921), p. 162; no. 603 (letter to Alois Schardt, 5 April 1921), p. 166; no. 719 (letter to Adolf Kreutzfeldt, 12 May 1923), p. 29; vol. 4, no. 1867 (letter to Carl Georg Heise, 13 January 1936), pp. 172 f.; no. 1880 (letter to Carl Georg Heise, 11 February 1936), p. 188.

37
Ibid., vol. 3, no. 1626 (18 March 1934), p. 613.

38
Ibid., vol. 3, no. 1701 (letter to Hugo Körtzinger, 3–5 October 1934), p. 696.