

# Ahşap baskıları ışığında Barlach'ın heykeline bakmak

## *A glimps on Barlach's sculpture in light of his woodcuts*

Yıldız Güner 

Dr. Öğr. Üyesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, Türkiye, e-mail: [yildiz.guner@msgsu.edu.tr](mailto:yildiz.guner@msgsu.edu.tr)

### Öz

Birinci Dünya Savaşı, öncesinde başlayan çalkantılar ve sonucunda yaşanan buhranla birlikte, Almanya'da karanlık bir atmosfer oluşmuş; bu karanlığın içinden dışavurumculuk gibi muhteşem bir sanat akımı yeşermiştir. Dışavurumculuk, Almanya sınırlarını aşarak, etkisini kaybetmeksizin, günümüze kadar ulaşmıştır.

Ahşap baskının, adeta yeniden keşfedilerek sanatçıların dikkatini çekmesi, dışavurumculuğun ortaya çıkışından hemen öncedir. Modern Alman sanatında, ahşap baskılarıyla tanınanlar arasında, Ernst Barlach (1880-1938) da bulunmaktadır. Ahşap heykelin ustası olan sanatçının, ahşaba yonttuğu resimler, en az heykelleri kadar ilgi uyandırıcıdır.

Barlach, plastik sanatlardaki üretimi kadar, tiyatro ve edebiyat yazıları ile de bilinmektedir. Özellikle tiyatro yazarlığı Barlach'ın yapıtlarında bütünlük oluşmasına neden olmuştur. Baskıları, heykellerinin hikâyelerini resimler; heykelleri de baskılardaki figürleri canlandırır gibi, karşılıklı bir ilişki içindedir. Bu ilişki tiyatro ve edebiyat yapıtlarında devam eder.

Barlach'ın ilhamını aldığı Gotik Sanat, Rusya izlenimlerini çizdiği defterlerle buluşarak özgün bir sanat dili oluşturmuştur. Konuları ve biçim dilindeki tutarlılık, yapıtlarındaki bütünlüğü desteklemektedir.

*Die Wandlungen Gottes* (Tanrının Dönüşümleri) yedi ahşap baskı resimden oluşan bir albümdür. Yazısız albümün anlam bütünlüğünü, başlıklar ve bunların sıralaması oluşturmaktadır. Bu albüm, heykellerine benzerlik taşıyan figürlerle, Barlach'ın sanatını oluşturan düşünsel ve biçimsel altyapıyı anlamayı kolaylaştırmaktadır.

**Anahtar kelimeler:** Ernst Barlach, Heykel, Ahşap Baskı, Dışavurumculuk.

Citation/Atf: GÜNER, Y. (2023). Ahşap baskıları ışığında Barlach'ın heykeline bakmak. *Journal of Arts*. 6(4): 217-230, DOI: 10.31566/arts.2141

Corresponding Author/ Sorumlu Yazar:  
Yıldız Güner  
E-mail: [yildiz.guner@msgsu.edu.tr](mailto:yildiz.guner@msgsu.edu.tr)



Bu çalışma, Creative Commons Atif 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.  
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

## Abstract

The First World War created a dark atmosphere with the turmoil that started before and the depression that followed; However, in this darkness, a magnificent art movement, expressionism has blossomed. Expressionism has survived beyond the borders of Germany, without losing its power.

It was just before the emergence of expressionism that the woodblock printing was re-invented and attracted the attention of artists .Among the modern German artists who are wide known for the woodprints is Ernst Barlach (1880-1938). The prints carved by this master of wooden sculpture, are as interesting as his sculptures.

Barlach is known for his theater and literary writings as well as his production in the plastic arts. His playwright experience has caused the integrity in Barlach's works. His prints and sculptures are deeply connected to each other, the printed images illustrate the stories of his sculptural figures whereas the sculptures animate the drawn image. This relationship continues in his playwrights and other literary works.

Gothic Art, inspired Barlach, and this created a unique art language by meeting his notebooks full of impressions of his travels to Russia. The consistency in his subjects and in his unique stylistic language, construct the integrity of his works.

Die Wandlungen Gottes (Transformations of God) is an album of seven woodblock prints. The album contains no texts, the meaning of the portfolio lies in the titles and their order. With figures that match his sculptures, this portfolio makes it easier to understand the intellectual and formal infrastructure that makes up Barlach's art.

**Keywords:** Ernst Barlach, Sculpture, Wood Cuts, Expressionism.

## 1. GİRİŞ

2006 Yılı Mart'ında MSGSÜ Tophane-i Amire'de büyük bir Barlach sergisi açılır. "Modern Çağ Heykeltıraşı" başlıklı sergide, çok sayıda heykel ve resim yer alırken, yapıtların görselleri kapsamlı bir katalogla yayımlanır. Katalogdaki yazılar öncelikle Barlach'ın Alman sanatındaki önemine yer verir. Bu metin, sanatçının motivasyonuna, plastik dilini oluşturan öğelere -ahşap baskı ve heykelleri karşılaştırarak- biraz daha yakından odaklanmayı amaçlamaktadır. *Die Wandlungen Gottes* (Tanrının Dönüşümleri) albümündeki baskı resimler bu metnin ana gövdesini oluşturur. Heykeller ise biçim ya da anlam yakınlığı taşıyan, albümün yayımlanmasından itibaren üretilmiş olanlar arasından seçilmiştir.

Barlach, yaşadığı çağın ruhunu temsil eden, çok yönlü ve çok üretken bir sanatçıdır. Weimar Kültürü kitabında (Gay, 2023) 20. yüzyıl başında yaşamış sanatçıların, kendi alanları dışına çıkıp "dünyayı kurtarmak, en azından olan biten karşısında hissettikleri tiksintiyi ifade etmek" istedikleri anlatılır. Sanatçılar en güçlü ifade aracını bulmak için, başka alanlarda da deneimler yapmaktadır: "Bunların pek azı doğuştan yetenekli bir heykeltıraş, ressam, oyun yazarı,

şair ve romancı olan Ernst Barlach kadar yetenekli ve çok yönlüydü ama birçoğu onun gibi olmaya can atıyordu."

Çizim (desen), heykeltıraş için öncelikle bir düşünme alanıdır; tasarımlarını görselleştirmek, anlatmak, teknik sorunları çözmek için ilk olarak, en kolay ve en hızlı malzemeye, kalem kâğıda sarılır. Birçok heykeltıraş için eskizden öte temel üretim alanıdır çizim. Heykeltıraşların çizimi ressamlarınkinden çoğunlukla farklıdır. Rodin, çizimlerinin heykellerinin bir sonucu olduğunu söyler. Üretimlerini kâğıt ve üç boyutta eşzamanlı sürdüren sanatçıların yapıtlarında, çizim ve heykelin birbirlerini nasıl beslediğini ve ne denli yaklaştığını gözlemleriz.

Çizim, heykel eğitiminde önemli bir yere sahiptir. Barlach'ın eğitimi de çizim ağırlıklıdır. 1870 doğumlu Barlach, 1888 yılında Resim Öğretmenliği okuluna başlar ve hemen heykel atölyesine geçer. Burada anatomi, nü, kumaş çizim eğitimi alır; ilkçağ, Rönesans ve romantizm örneklerinden çizim ve modelleme etütleri yapar. 1891 yılında Dresten Akademisi'ne kaydolar. Mezuniyetinin ardından, 1895'te eğitimine devam etmek üzere, bir yıllığına Paris'e gider. Çizer kariyeri, 1893'te mimarlar için ha-

zırlanan “Figür Çizimi” kitabının resimleriyle başlar. 1904-1905 yıllarında seramik okulunda çizim dersleri verir. 1906 yılında *Simplicissimus* dergisinde çizer olarak çalışmaya başlar. Ancak Barlach’ın çizimleri çizgisel değil, “heykelsidir” (Werner,1967). Tarama, ışık-gölge küteseldir, heykel eskizi görünümü verir.

## 2. AHŞAP BASKI: AVRUPA BASKI GELENEĞİ VE BARLACH’IN İLK AHŞAP BASKILARI

Ahşap baskı bilinen en eski baskı yöntemidir. Ancak ahşap baskının yaygınlaşması ve ustaların yetişmesi kitap üretimine yani aydınlanmaya koşuttur. El yazımı yerine kitapların baskıyla çoğaltılması işi adını halka yaymaktan alır. İngilizce *publish (make public)* kelimesinin Türkçe karşılığı yayımlamak yine yaymak, yaygınlaştırmakla ilişkili bir kelimedir.

14. yüzyıldan itibaren, kâğıdın da seri üretilebilmesi ile yaygınlaşan ahşap baskının ilk örnekleri kutsal imgeler ve oyun kâğıtlarıdır. Bunlar figürlerin sadece ana hatlarının çizili olduğu, desen baskıyla çoğaltıldıktan sonra elle boyanan, şimdinin boyama kitaplarına benzer resimlerdir. O zamana dek kilise ve asillerin sahip olduğu resimlere halk da ulaşabilmiştir. Gördüğü rağbet sonucunda baskı teknikleri çok kısa sürede yaygınlaşıp gelişir. Özellikle Rhen nehri çevresindeki şehirler, kısa sürede tekniğin yetkin örneklerine ulaşmıştır. Kuzey Rönesans’ının en büyük sanatçısı sayılan Albert Dürer (1471-1528) ve çağdaşları baskı resmi zanaattan sanat seviyesine yükseltmişlerdir. (Borsch, Orenstein, 1997)

Baskı resmin ticarileşmesi sonucu, ressamların çizimlerini ahşap kalıplara sadakatle aktarmakta ustalашmış zanaatçılar (*cutter*) yetişir. Ancak bu uzmanlaşma sanatçıyı malzemeden uzaklaştırmış; ahşap baskıyı reproduksiyon aracına dönüştürmüştür. Sanatçılar gravür (çukur baskı), litografi (taş baskı) gibi, daha doğrudan çalışabildikleri baskı tekniklerine yönelmiştir. Ahşap baskıyı yaratıcı bir araç olarak tekrar keşfeden, malzemeyi ellerine alıp yeni denemeler yapan Gauguin (1948-1903) ve Munch’dur (1863-1944). Gauguin “sanki baltayla yontulmuş gibi” (Biggs,1989) figürlerinin etrafındaki

alanlarda silik etkiler yaratmak için zımpara kullanırken; Munch ahşap bloğu puzzle gibi parçalara ayırıp, ayrı ayrı renk vermeyi icat eder. Yaptıkları mükemmel teknik ile üretilmemiş ama sadece ahşapla elde edilebilecek resimlerdir. Böylece ahşap baskı tekrar sanatçıların ilgisini çeker. Baskı atölyeleri sanatçıların buluşma noktası haline gelir; mekân ve malzemeyle birlikte, teknik bilgi ve fikirler de paylaşılır. (Faxon, 1983)

Ahşap baskıda iki temel teknik vardır. *Woodengraving* (ahşap gravür, ahşap kazı) ve *woodcut* (ahşap yontu). *Woodengraving ağaçtan yatay kesilen plakalarla oluşturulan yüzeyin kazınması işlemidir. İnce çizgilerle taranmış bir desen etkisi verir. Modern sanattan bildiğimiz örneklerin çoğu woodcut (yontu) tekniği ile üretilmiştir. Genellikle yumuşak ağaçtan dikey plaka alınarak yüzey oluşturulur; çalışmak woodengraving tekniğine göre daha hızlı ve kolaydır. Aletleri, hşap heykel yontarken kullanılanlara benzer. Dışavurumcu resim, sanatçının çalışma sürecini gösteren, tazeliği izleyiciye taşıyan woodcut tekniği ile kolaylıkla buluşur : “Pürüzlü çizgiler ve sert ışık gölge zıtlığı ile ahşap baskı Alman Ekspresyonistlerin favori malzemesi haline geldi.” (Britannica, 2023) Ahşabın yontu tekniğinden kaynaklı olarak kesik çizgiler, elin çalışma hareketini gösteren beyaz lekeler, baskıda mürekkebin ahşap yüzeyin dokusunu aktarması, ağaç lezzetini izleyiciye ulaştıran özellikler arasında sayılabilir.*

### 2.1. Cassirer

Paul Cassirer (1871-1926) modern resmi destekleyen, Berlinli bir matbaacı ve galericidir. Resmi sanat görüşüne karşı durarak, Fransız izlenimcilerin Almanya’da tanınmasına öncülük etmiş ve Alman dışavurumcuları desteklemiştir. Sanatçılar Derneği’nin, ses getiren *Secesssions* (Bağımsızlar) sergilerine ev sahipliği yapan galerisi *Kunstsalon Paul Cassirer* yanı sıra *Verlag Paul Cassirer* (Paul Cassirer Yayınevi, Cassirer Verlag veya Pan Presse olarak da anılır) yayınevini kurarak sanat yayınları, kurgu ve şiir basımlarına odaklanmıştır. Cassirer, Barlach ve başka birçokları gibi başta desteklediği birinci dünya savaşından sonra, pasifist tutum benimsemiş ve savaş karşıtı yayınlara öncelik vermiştir. 1914’te

*Kriegszeit* (Savaş Zamanı) ismiyle dönemin milliyetçi duygularına seslenen bir sanat dergisi çıkarmaya başlar. Dergi, 1916'dan itibaren dergi *Der Bildermann* (Resim Adam) adıyla sol eğilimli bir yayına dönüşür (Farrel,2017). 14. Sayının kapağına yaptığı çizimde Barlach Hristiyan ikonografisi kullanarak savaşın vahşetine işaret eder ve barışa çağrı yapar. Dergi sadece 18 sayı yayımlanabilir.

**Resim 1.** *Bildermann* 14. Sayı, Barlach'ın resmi, "Tanrının yılı İ.S. 1916" moma.org



Barlach ve Cassirer 1907 yılında tanışır. *Secession* sergisine davet, yapıtlarının ilgi görmesi ve Cassirer'in yapıtlarının temsilciliğini üstlenmesi, Barlach'ın hayatına ekonomik bir rahatlık getirir. Çizer olarak hayatını kazandığı *Simplizissimus* dergisinden ayrılır ve heykel çalışmalarına ağırlık verir.

Baskı resimler ve bunlardan oluşan albümler, çoğaltılabilme özelliğiyle, çok sayıda koleksiyoncuya ulaşır; bu da sanatçıya gelir sağlar. Ek olarak taşınabilir ölçüleri ile sanatı uzaklara götürdüğü için sanatçının tanınırlığını artırır. Barlach'ın baskıları Amerika'da heykellerinden ve oyunlarından önce bilinmekteydi. Barlach'ın çizer olarak dünya çapında ünlenmesini sağlayan baskılarının ilk örneği *Der tote Tag* albümüdür.

**Resim 2.** *Die Mörderin*, annenin atı öldürüşü, kompozisyon ölçüsü: 20.4 x 36.6 cm, 1912 moma.org



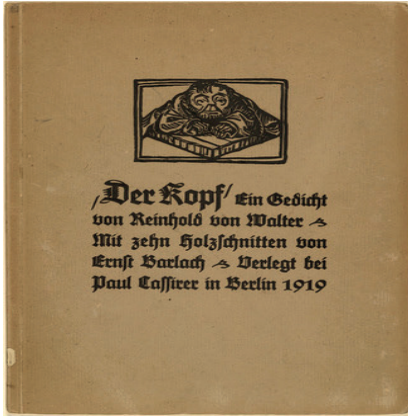
*Der tote Tag* (Ölü Gün), Barlach'ın yazdığı ilk oyundur. Son derece karanlık bir konusu olan oyunda, annenin bencilliği dünyayı karanlığa boğar. Annenin karşısına çıkan bir kör dilenci, oğlunun dünyayı kurtarabileceğini söyler. Oğlunu kaybetmek istemeyen anne ise, oğlunu götüreceği olan mistik atı öldürür. Atın ölümü, güneşin bir daha doğmamasına neden olur. Suçluluk ve çaresizlik içinde canına kıyan anneyi, hala kendisinden kopamayan oğlu takip eder. Barlach'ı oyunu resimlemeye ve litografi tekniğine yönlendiren Paul Cassirer'dir. Resimler, 27 yapraklı bir *portfolio* (albüm) olarak yayımlanır. Hristiyan ve kuzey mitolojisi çağrışımlarıyla yüklü bu metin ve resimlemeleri, insanın tanrı ile ilişkisini sorgular. Oyunun kasvetli bir atmosferinden sahneler -atın boğazını kesen anne gibi- resimlenince, ortaya korkutucu bir albüm çıkar. Albümdeki figürler Barlach'ın figürlerinin animasyonu gibidir. Blok kütleler, cephesel kapalı formlar yontulmuş figür izlenimi verir. Heykellerine sıkça konu olan Rus kırsalını anımsatır. *Der Tote Tag* Barlach'ın hayatı boyunca eş zamanlı sürdüreceği heykel, tiyatro, çizim çalışmalarının; bu çalışmaların birbiriyle etkileşiminin ilk örneği sayılabilir.

Barlach ve Cassirer'in baskı alanındaki işbirliği Cassirer'in canına kıydığı 1926 yılına dek devam eder. Barlach'ın kendi yazdığı yedi tiyatro oyunundan başka resimlediği *Faust*, *Nibelungen* gibi klasikler ve bağımsız baskı albümleri, Cassirer'in matbaası tarafından yayımlanır.

## 2.2. Der Kopf (kafa); Rusya defterleri

Barlach ahşap baskı tekniğini yıllar önce denemiştir. Resimlerin ölçüsü 10 cm ile sınırlıdır. Yani Barlach bu ilk ahşap baskılarını son derece küçük ölçüde çalışmıştır. Bu kadar küçük olması, bir 'cutter' tarafından yontulduğunu akla getirirse de, ahşap heykeldeki ustalığı, alet kullanmaktaki yetkinliği, kalıpların onun elinden çıktığını anlamak için yeterlidir. Ayrıca baskılar dikkatli incelendiğinde, rastlantısal yontu izlerinin korunduğu, bunun da baskı resimlere canlılık kattığı görünmektedir. Oysa çizimi aynen aktarmakla yükümlü olan zanaatçının elinden çıkan kalıp bu şekilde 'kusurlu' olamazdı.

**Resim 3.** *Der Kopf* Kapak sayfası, ahşap baskı ölçüsü 6.7x9.5 cm, 1919  
moma.org



Petrograd'da geçen öyküde, o günün Rusya'sındaki siyasal ve toplumsal karışıklıklara gönderme yapılmaktadır. "Kafa" lakaplı, grotesk bir dilenci kral figürü, kitleleri isyana teşvik eder. Kitlenin şiddet eylemleri, daha da büyük bir yoksulluk ile sonuçlanır. Barlach çaresiz köylüleri betimlerken Rusya seyahatinde çizmiş olduğu eskiz defterlerine başvurur.

1906'da yaptığı Rusya seyahati Barlach'ın sanatında dönüm noktasıdır. Uçsuz bucaksız manzaranın içinde gördüğü köylüler, ona hayati boyunca ilham olacaktır. "Aman Allahım. Oturan bronzlar!" (Werner, 1962) diye seslenir günlüklerinde. Rusya seyahatinde doldurduğu defterler, yazılar ve eskizleri, Barlach'ın yapıtlarının sözlüğü olur. Defterden seçtiği imgeler, Barlach'ın bundan sonraki yapıtlarında beden bulur; yoksulluk, köylüler, dilenciler, fakirlik ve sefalet, insanın Tanrı karşısında acizliğinin metaforu olarak karşımıza çıkar.

Konuları, geleneksel heykele sadakati, biçim dili ve en çok onu diğer Alman dışavurumculardan ayırır. Kabaca sınıflandırsak, *Die Brücke* (köprü) uzak kültürlerden özellikle Afrika sanatlarından etkilenirken, *Der Blaue Reiter* (mavi süvari) soyut sanata yönelmiş; *Neue Sachlichkeit* (yeni nesnellik) iğneleyici bir dille toplumsal eleştiri üretmiştir. Barlach ise, ait olduğu kültürün geleneğinden beslenmiş; figüratif çalışmaya odaklanmış; toplumsal eleştiriye, şiddete karşı pasifizmi savunarak dile getirmiştir. *Novembergruppen* (kasım grubu) gibi devrimci oluşumlar da Barlach'ın münzevi kişiliği ile örtüşmemiştir.

Barlach, Kandinsky'nin *Sanatta Tinsellik* kitabı üzerine yazdığı bir mektupta, soyut sanata ilgisizliğini ifade eder:

"...duygularımı sadece anadilimde aktarabilirim. Benim sanatsal anadilim sadece insan figürü ya da çevresi; içinde insanın yaşadığı, acı çektiği, neşelendiği, hissettiği, düşündüğü nesne. Bunun ötesine ben geçemem." (The Massachusetts Review, 1960)

Rus göçmeni olan Reinhold von Walter'ın şiiri için, Barlach 10 ahşap baskı resim yapar. Barlach şairle, 1918'de kuzey Almanya'nın küçük bir kenti olan Güstrow'da tanışır. Barlach, büyük şehrin curcunasından kaçarak, 1910'da bu güzel kente yerleşmiş; Walter ise savaş esirlerinin bulunduğu hapisanede tercüman olarak çalışmaktadır. 1919'da yayımlanan kitapta, metin, yazı ve resimler tutarlı bir uyum içindedir. Üretim süreci ve kitabın her köşesine gösterilen özen 15. yüzyıl baskılarını anımsatır. Rudolf Koch'un yazı karakteri ile basılan metni, Barlach'ın yoksul ülke resimleri kusursuz bir biçimde tamamlar. (Hess, 2011).

## 3.DIE WANDLUNGEN GOTTES (TANRININ DÖNÜŞÜMLERİ)

Barlach'ın üretimine belki en çok yakışan yön tem ahşap baskıdır. Ahşap baskılar figürlerinin resmi; heykelleri de bu resimlerdeki figürlerin üç boyutta canlanması gibi. Figürler bir süreklilik içinde heykellerinde ve baskılarında ortaya çıkar.

Barlach, ahşap baskının siyah-beyaz kurgusunu oluştururken heykellerindeki görsel öğelerden yararlanır. Heykellerindeki blok etkiyi korur. Geniş taban, üçgen kompozisyon, heykellerindeki statik kurgunun devamıdır. Figürlerinin giysilerinde kullandığı kumaş kıvrımları, baskılarında kompozisyonun temel öğesi olarak daha da belirgin bir şekilde öne çıkar. Diyagonal çizgilerin dağılımı, siyah beyaz kurguda özgür bir oyun alanı yaratır. Beyaz alanları yontan elin hareketleri, ahşap heykellerinin dokusunu oluşturan yontu izlerine benzer ve resimlere canlılık katar.

Barlach'ın tüm ahşap baskıları içinde, heykellerine belki en yakın olan, "Tanrı'nın Dönüşümleri" albümdür. Burada karşılaştığımız figürler Barlach'ın bazı heykelleri ile birebir örtüşür. Resimler, atölyesindeki figürlerin canlanıp Güstrow sokaklarında dolaşıp, göklerinde süzülmesini hayal ettirir.

Metnin olmayışı resimleme etkisini azaltmaz. Hikâye, başlıklar ve sıralamayla, yine öne çıkar. "Tanrı'nın Dönüşümleri" 1920 yılında ağır depresyon sonucu intihar eden annesinin ardından, kaybetmenin acısı ile yapılmıştır. Yedi resimden oluşan albümde ikisi hariç, baskı plakalarının ölçüsü aynıdır. Ölçüler ilgili resim açıklamalarında verilmiştir.

Tanrı'nın dünyayı yedi günde yarattığı söyleneyi, toplumsal eleştiri içeren, edebi bir kurgu içinde ele alır. Resimlerin başlıkları şöyledir: 1. *Der Erste Tag* (İlk Gün); 2. *Die Dome* (Katedraller); 3. *Der göttliche Bettler* (Kutsal Dilenci); 4. *Gott Bauch* (Tanrının Göbeği); 5. *Totentanz II* (Ölülerin Dansı); 6. *Die Falsen* (Kayalar); 7. *Der siebente Tag* (Yedinci Gün).

Albüm (portfolyo) 1922 yılında, Pan-Press (Verlag Paul Cassirer) tarafından, Berlin'de yayımlanmıştır. 121 edisyon olarak çoğaltılan albümün; 110 takım japon kağıdı; sanatçıya ayrılan 11 takımı el yapımı 'bütten' kağıda basılıdır. Resimlere ait görseller, isim ve ölçü bilgileri *Museum of Modern Arts* (moma.org) internet sayfasından alınmıştır. *Die Wandlungen Gottes* Türkçeye 'Tanrı'nın Değişiklikleri' olarak çevrilebilir, ancak İngilizce kaynaklarda kullanılan *Transformations of God* (Tanrının Dö-

nüşümleri) başlığı, içeriğe daha uygun görünmektedir.

### 3.1. *Der erste Tag* (ilk gün); resmi yontmak

Barlach'ın sanatının dışavurumcular arasında sayılmasına neden olan biçimsel özellikler, heykellerinden daha belirgin olarak baskılarında karşımıza çıkar. Özellikle Tanrı'nın Dönüşümleri albümü, iç dünyasında yaşadığı acıyı dışarıya vuran duygusu; keskin çizgiler ve ışık gölgelerle hareketli kompozisyonları, sert yontu hareketleri ve tazeliği ile dışavurumcu sanatın estetiğini taşır.

**Resim 4.** *Der erste Tag*, 33x45 cm  
moma.org



**Resim 5.** *Schwebender Gottvater*,  
h: 50 cm, porselen, 1922  
moma.org



"*Der erste Tag*" (İlk Gün) bulutların arasındaki tanrının elinden çıkan ışınlar etrafı aydınlatır. Figürün güçlü blok etkisi, geometrik kurgusu, hareketi; yakın tarihlerde yapılmış, yine bir Tanrı betimlemesi olan "*Schwebender Gottvater*" (Süzülen Tanrı) heykelinde görürüz. Çizimdeki figür ahşap hatta taş gibi sert bir malzeme-

den yontulmuş görüntüsü verir, “*Schwebender Gottvater*” heykeli de öyle. Oysa heykelin malzemesi porselendir. Porselen üretim için önce kille biçimlendirilip sonra alçıya aktarıldığını ve bunun üzerinden alçı çoğaltma kalıp alınarak porselen döküldüğünü tahmin edebiliriz. Yani yumuşak bir modellemeye, daha akışkan yüzeylere olanak sağlayan kil malzemeyi, katı malzemedan yontulmuş gibi göstermeyi tercih etmiştir. Barlach’ın “inancın sert taşından yontulmuş anıtsal figürleri” (Castleman, 1988) Gotik ve öncesi dönemlere ait heykelleri anımsatır.

### 3.2. “Die Dome” (katedraller); Göklerde süzülenler

İkinci resim “*Die Dome*” (Katedraller) başlığını taşır. Tanrı, insanın yarattığı medeniyeti gözlemlemektedir. Şehirleri, yüksek çatıları ile, katedraller baskılamıştır. Barlach’ın inançlı bir birey olmasına karşın bu resimde kilise kurumuna bir eleştiri yönelttiğini görmekteyiz.

Resim 6. *Die Dome* 26x36 cm  
moma.org



“ilk gün” ve “katedraller”de yer alan, göklerde süzülen figür, *schwebender* başlığı ile birçok çizim ve heykelinde yer aldığı için Barlach’ın ikonik figürü olarak kabul edilebilir. Bunlardan en tanınanı ise Güstrow meleğidir.

Resim 7. *die Schwebende Engel*,  
Bronz, l: 217 cm, 1927  
www.kollwitz.de



1926 Baharında Güstrow Katedrali 1. Dünya Savaşı kayıpları için bir anıt yaptırmak ister. Tasarlanan anıtı beğenmeyen Barlach, resmi bir teklif olmaksızın anıtı kendi tasarlamayı önerir. Barlach anıtta, yakın dostu Kathe Kollwitz’in portresini ‘yanlışlıkla’ yaptığını söyler: “...Eğer buna niyetlenseydim başaramazdım”. (Ernst-Barlach-Stiftung)

Heykel, savaşı yüceltmekten uzak, alçak gönüllü ve dindar haliyle, kiliseye layık bulunmaz ve -eritilip savaş ekonomisine katkı sağlamak üzere- dökümhaneye gönderilir. Heykelin alçı orijinali, Berlin Ulusal Müzesi bombalandığında tahrip olur. Ancak Barlach’ın dostları, dökümhanedeki alçı kopyadan bir döküm daha yaparlar. Melek savaşın bitimine dek bir ahırda saklanır. 1952’de yapılan ikinci döküm, Köln’de bulunan, Antoniter Kilisesi’ne asılır. “Köln Meleği”nin çoğaltılarak Güstrow katedraline de konması istenir. Ama bu sefer de Amerikalılar böyle bir materyalin doğu bloğuna gitmesine karşı çıkar. Uzun pazarlıklar sonrası melek 1953’te Güstrow’a, yuvasına döner (Schnabel, 2020). Barlach meleğin yuvasına döndüğünü göremez, Güstrow’dan uzaklaştırılmasından bir yıl sonra 1938’de hayatını kaybeder.

#### 3.2.1. ‘Unutulmaz’ Kathe Kollwitz

“Güstrow anıtı meleğinin beni boğması şair-tacı değil. Melek unutulmaz Kathe Kollwitz’in yüzünü taşıyor. Böyle melekleri severim. Ne bir melek, ne bir insan uçarken görülmemişse de uçmak şanlı bir şekilde temsil edilmiş.” Bertold Brecht (1898-1956), 1952’de bu satırları yazdığında, Kathe Kollwitz (1867-1945) de dünyadan ayrılmıştı.

Kollwitz, küçük oğlunu savaşta yitirdikten sonra, acı motifi daha belirgin bir şekilde yapıtlarına hâkim olur. Savaş karşıtlığı, yoksulluk ve özellikle çalışan sınıfın kadınları gibi temaları, gerçekçi bir üslupla çalışmıştır. Kollwitz, Barlach'ın ölümü üzerine, yasını elleriyle yüzünü örttüğü bir otoportre ile heykelleştirir. Kollwitz, Barlach'ın ahşap baskılarını gördükten sonra bu alanda çalışmaya karar verir ve harika eserler yaratır.

Barlach ve Kollwitz, akımlardan ayrı değerlendirilen Alman dışavurumcu sanatçılar arasında, birlikte anılan isimleridir Her iki sanatçı da figür odaklı çalışmıştır. Özellikle doğaya sadık, kendilerinden önceki figüratif geleneği devam ettirmeleri ile diğer ekspresyonistlerden ayrı tutulurlar. Kollwitz'in sol kimliği öne çıksa da her ikisi de savaşa ve şiddete karşı ortak pasifist tutum takınmışlardır. Ancak Kollwitz özellikle kendi portreleriyle yas, acı, çaresizlik gibi toplumsal felaketlere karşı bireyin duygularını dillendirirken, Barlach kişisel temsilden uzak durmuştur. Kollwitz'in yapıtları propaganda aracına dönüşürken; Barlach'ın figürleri dini inançla yüklüdür. İronik bir şekilde, Barlach dostunun portresini 'yanlışlıkla' çalıştığını söylese de savaşa karşı bir anıt için Kathe Kollwitz'den daha uygun bir model bulunamaz. Melek, sanatçının portredeki başarısının bir örneğidir.

### 3.3. *Der göttliche Bettler (kutsal dilenci); mistisizm*

**Resim 8.** *Der göttliche Bettler*, 33x45 cm  
moma.org



“Tanrının Dönüşümleri” albümünün üçüncü resmi *Der göttliche Bettler* (Kutsal Dilenci) adını taşır. “Kutsal Dilenci”de tanrı, koltuk değnekli bir dilenci kılığına girerek, toplumun içinde dolaşır, insanların acımasızlığına tanıklık eder.

Dilenci figürü, Rusya seyahatinden sonra Barlach'ın sözlüğüne giren, en sık rastladığımız konulardan biridir. Barlach'ın, farklı boyut ve malzemelerden ürettiği çok sayıda dilenci figürü vardır. Dilenci, Barlach için, hem toplumun en alt tabakası, hem de hiçbir şeyi olmadığı için Tanrı'ya en yakın olandır.

Barlach'ın tüm dilenci figürleri arasında en bilineni, *Gemeinschaft der Heiligen* (Azizler Cemaaati) başlığıyla tasarlanan bir grup heykelin ilkidir. Figürün süzölmüş bedeni, yüzünü ve gözlerini yukarı çevirmesi manevi bir acıyı anlatır.

**Resim 9.** *Bettler auf krücken*,  
bronz, h: 203 cm, 1930 sh-kunst.de



14. yüzyılda yapılmış Katharinenkirche'nin Tuğla duvarlarında, yüksekte sergilenmek üzere tasarlanmıştır. Heykele aşağıdan bakan İzleyicinin bakış açısına göre oranlar düzenlenerek, kafa bedene göre daha büyük oranla yapılmıştır. Projede 16 figür olmasına rağmen, gelen tepkiler ve kaynak bulunamaması üzerine sadece üç figür yapılabildiği. Diğer iki figür, *der*



*Singende Klosterschüler* (Şarkı Söyleyen Genç) ve *Die Frau im Wind* (Rüzgârda Kadın) adlarını taşır. Dilenci figürü önce pişmiş topraktan üretilmiş, sonra bronzla dökülmüştür.

### 3.4. "Gott Bauch" (Tanrının göbeği); modern gotik

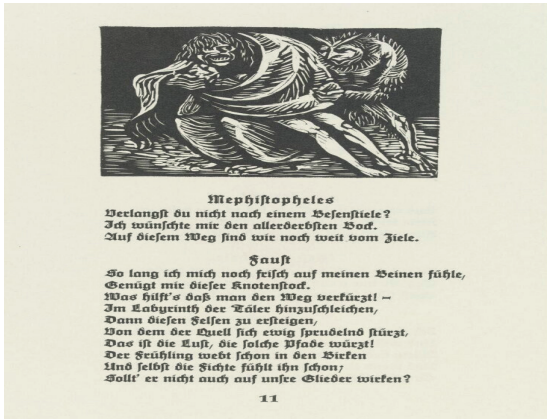
"Tanrının Göbeği" tanrıyla, maneviyatı umursamaz insanların üzerinde yükselen, grotesk bir figür olarak tasvir eder. Barlach'ın çağdaşlarına yönelik, tinsel değil de fiziksel tatminle ilgilenmelerine dair bir eleştirisidir. Tanrı'yı da kendilerine benzeterek, açgözlü bir figür haline getirmişlerdir.

Resim 10. *Gott Bouch*, 45x53 cm  
moma.org



Bu grotesk resim, Barlach'ın 'Modern Gotik' (Time, 1956) sıfatını hak ettiğini gösterir. Gotik kiliselerin çatılarını süsleyen canavarlara, çörten figürlerine benzer bir Tanrı imgesi yaratmıştır. Göbekli Tanrı'daki grotesk, özellikle "*Walpurgisnacht*" gibi başka ahşap baskılarında gözlemlenir.

Resim 11. *Walpurgisnacht*  
moma.org



1923 Yılında "Goethe: Walpurgisnacht" 20 ahşap baskı resimle, özel edisyon olarak yayımlanır. "Walpurgis Gecesi" Goethe'nin Faust oyunundan bir sahnenin başlığıdır. Efsaneye göre bir mayıs gecesi, cadılar şeytanla buluşmak üzere toplanır. Şeytan, Faust'u yoldan çıkarmak için, çıplak bir genç cadının kollarına atar.

Barlach *Walpurgisnacht* baskılarında, büyük alanları yontmadan kullanarak siyahları arttırır. Yüksek kontrast değerleri, hızlı yontu izlenimi veren çizgileri ve hareketli kompozisyonları ile diğer çalışmalarından daha fazla dışavurumcu etkiler taşır.

Barlach'ın Gotik sanata olan ilgisi sadece kendi dindar yapısından veya karamsar iç dünyasından kaynaklanmamıştır. Worringer'in 1908'de çıkardığı, Romanesk ve Gotik sanata dikkat çektiği (Türkçe ismiyle) Soyutlama ve Özdeşleşim kitabı Barlach'ı derinden etkilemiştir (Van Dyke, 2013). Barlach, sanatında aradığı Alman kimliğini eski kültürlerde bulmuştur.

#### 3.4.1. Barlach'ın Almanya'sı

Barlach'ın sanatını anlamak için yaşadığı Almanya'ya biraz daha yakından bakmamız gerekir. Barlach'ın sanatındaki kasvet, yaşadığı dünyadan bağımsız değildir: Birinci Dünya Savaşı, Almanya için dönüm noktasıdır. Savaş fikri başlarda, pek çok çağdaşı gibi, Barlach tarafından da desteklenir. Ancak savaşın yıkım ve dehşetiyle tanışan sanatçının fikrini, diğer birçokları gibi, değiştirmesi uzun sürmez. Hayatının geri kalanı boyunca savaş karşıtı bir tutum benimser.

Birinci Dünya Savaşı, İmparatorluğun yıkılmasına; Kasım Devrimi ve Weimar Cumhuriyeti'nin kurulmasına neden olur. Ülkenin boğuştuğu ekonomik sorunlara ve faşizmin yükselişine karşın sanatçıların özgürce çalıştığı, çeşitli politik hareketlerin ortaya çıktığı canlı bir ortam oluşmuştur. Günümüz terminolojisiyle "muhafazakâr eğilimli, iberall" (Van Dyke, 2013) dünya görüşüne sahip Barlach, dönemin birçok aydınıyla dirsek temasında olsa da asla politik bir harekete dâhil olmamıştır. Yine de toplumsal çalkantılardan uzak bir münzevi yaşamı değildir onunkisi.

Faşizmin yükselişinden, Barlach da payına düşeni alır. Gelenekten beslenen natüralist üslubu, yapıtlarını 'dejenere' yaftasından kurtaramaz. Özellikle anıtsal heykellerinin maceralarına bakarak faşizmin karanlık izlerini sürmek mümkündür. 1937 yılında Münih'te açılan "Dejenere Sanat" sergisinde Barlach'ın yapıtları 'aşağı ırkı' temsil ettiği gerekçesiyle yer alır. (Goggin, 1991) Naziler başlarda, dışavurumcuları, Alman karakterini yansıttığı için destekler. Gerçekten de, Emil Nolde gibi bazı sanatçılar, bu ideolojiyi desteklemiştir (Lehmann-Haupt, 1952). Barlach da milli bir kültürü arzular. Alman sanatında Fransız zevkinin hâkim olmasını henüz 25 yaşında, Paris'te eğitim almaktayken bile sert sözlerle eleştirir: "Diyorum ki, Fransız sanatını ve zevkini kendimize model almak ahmakçadır. Birçok heykeltıraş ve ressamımız Fransız sanatını taklit etmektedir. Oysa gücümüz, güzellik ve sevimlilikte değil; büyüklüğün çirkinliğinde, şeytani tutku ve grotesk zekâsındadır. Mutluluk ve daha dürüst bir insanoğlunun altın geleceği için ideallerimiz bağrımızda yaşamaktadır. Bizim bağrımızda, Fransızların değil!" (Ernst-Barlach-Stiftung)

Ancak genç Barlach'ın milliyetçi görüşleri asla Nazileri destekleyecek kadar ileri gitmez. Hayatı boyunca hümanist tavrından ödün vermeksizin üreterek kendi direnişini sürdürür.

### 3.5. "Totentanz II" (ölülerin dansı ı), erdemli güzellik

Barlach bu resimde sevginin koruyucu gücüne odaklanır. Sarındıkları kumaş sevginin alegorisidir, sevgilileri etraflarındaki ürkütücü kalabalıktan korur.

Resim 12. Totentanz II, 33x45cm  
moma.org



Barlach'ın güzellik tasviri, bedeni idealize etmekten uzaktır. Ateşli gençliğinde Fransız zevki diyerek eleştirdiği neo-klasik figürlerden uzak durarak; Rusya günlüklerinden ve yaşadığı toprakların geçmişinden aldığı ilhamla, özgün bir estetik yapı oluşturmuştur. Bu resimde güzelleştirmeden kaçınarak, özellikle el ayak gibi detaylarda aldığı figür eğitimine ihanet edercesine ortaçağ eserlerine yaklaşmıştır. Figürler doğal hareketten uzak (ayakların düz çizgiye basması gibi), sembolik bir anlatımla yorumlanmıştır.

Resim 13. Der Kuss, bronz, y: 16 cm, 1921  
barlach-haus.de



Barlach için güzellik manevidir. Heykellerinde çıplak bedene yer vermemesi, tensel zevklere sırtını dönen, erdemli olmayı önemseyen bir düşünce yapısını akla getirir. Güzelliği gündelik hayatta arayan, romantizm akımına yakın bir gerçekçilikte ele alır figürlerini. Onları güzel yapan, zaman zaman mizah içeren, sevgi dolu bir dil kullanmasıdır; konu edindiği insanları ne yerer, ne yüceltir.

Bu erdemli sevginin bir benzeri 1921 tarihli *Der Kuss* (Öpücük) heykelinde çıkar karşımıza. Aslında bir ahşap heykel olarak tasarlanan küçük kompozisyon, konuyla birlikte kullanılabilir bütün erotizm çağrışımlarından uzaktır. Yine de figürlerin cinsiyetini, ilişkilerini, aşkını izleyiciye iletmektedir. Brecht'in deyişiyle: "Yapıt, küçük burjuva salonlarının cinsiyetsiz *Amor* ve *Psyche* figürlerinden güzelce ayrılıyor."

### 3.6. Die Falsen (kayalar); kumaş kurgusu

Bu resimde Tanrı yalçın kayaların arasında görülmektedir. Gördüklerinden, insan kalabalığından uzaklaşıp doğaya sığınmasını gösterir.

Barlach'ın, büyük şehrin hareketliliğinden kaçıp Güstrow'a sığınmasını anımsatır. Barlach'ın pasifist görüşüyle örtüşür.

Resimde kayalar birer figür gibi yontulmuştur. Sanki figürlerin üzerine kalın bir kumaş atılmış gibidir. Bu durum resmi, sembollerle yüklü Hristiyan ikonografisine yaklaştırmaktadır. Sanki kayalar bile erdemle örtülüdür.

**Resim 14.** *Die Falsen*, 33x45 cm  
moma.org



Kumaş, Figürü giydirmek, örtünmek gibi pratik bir anlamdan başka, kompozisyon değerleri açısından yardımcıdır. Barlach'ın figürleri çoğunlukla statiktir. Silindirik bir sütun, üçgen prizma ya da piramit gibi bir blok figürün çerçevesini oluşturur. Kaba, ağır kumaşların katları, dökümü; sanatçıya, kompozisyon kurgusunda, özgürce oynama imkânı verir. Büyük ve küçük diyagonaller, karşıt çizgiler; hareket izlenimi yaratarak, izleyicinin gözünü yapıtın üzerinde gezdirmesini sağlar.

Antik çağlardan beri kullanılan bir görsel öğedir kumaş. Barlach'ın aldığı sanat eğitiminde *drape* çizimi de yer almaktadır. Barlach'ın malzeme yetkinliği ile neredeyse kalınlığını, yumuşaklığını hissettiğimiz kumaşlar aslında, ortaçağ figürlerinin giysileri gibi, figür kurgusunun temel örüntüsüdür.

### 3.7. "Der siebente Tag" (yedinci gün); Ahşap Yontucu

Yaşadıklarından yorulan Tanrı sırtını dağlara yaslayarak huzur bulmuş gibidir. Yaşlı adamın sabırlı bekleyişi sonsuzluğu düşündürmektedir. Bu ifadenin bir benzerini 1923 tarihli *Der Beter* (Duacı) adlı figüründe görürüz. Sanki ikisi

de aynı modelden yola çıkarak yontulmuştur.

Barlach öncelikle bir ahşap heykeltir. Yaşadığı toprakların heykel geleneği, gelenekten gelen ustalık ahşap heykellerinde gözlemlenir. İyi bir marangozu olduğu bilinmektedir. Kendi de marangozların yanında çalışarak ahşap yontmayı "ellerini kese kese" (Müller, 2020) öğrenir. Ahşap yontuları çoğunlukla tek kütükten değil, yan yana düzlenerek yapılandırılmış ve blok haline getirilmiş çok parçadan oluşur. Hatta bazı heykellerinde küçük küçük onlarca parça bir araya getirilmiştir. Böylesi çalışılan ahşap, kütükten daha dayanıklıdır ve kütük halindeki ağacın silindirik ölçüleri ile sınırlanmaz. Yerel ve tropikal birçok ağaç türü denemiştir.

**Resim 15.** *Der Siebente Tag* (Yedinci Gün), 33x35cm  
moma.org



Yontu sanatçının izleticiyle doğrudan ilişki kurmasını sağlar. Kalıp, döküm ve bunun gibi araçları ortadan kaldırır. İzleyici, heykeltıraşın çalışmasını gözünde canlandırabilir. Barlach, ahşap heykellerinin yüzeyinde, yontu izlerini bırakır. Akademik anlayış, heykeli pürüzsüz yüzeylerle modellerken, diğer ekspresyonist sanatçılar malzemeyi parçalarcasına yontup figürün doğasını ikinci plana atar. Barlach ise yontu izlerini bırakırken, kütlemin biçimine sadakatle yaklaşır.

**Resim 16.** *Der Beter*, , ceviz ağacı, h: 70 cm 1925  
barlach-haus.de



Figürlerini önce kil ve alçıdan modelleyip, sonrasında ahşap ya da bronzla aktarmıştır. Farklı malzemelerden üretilmiş çok benzer heykelleri ile karşılaşmamızın sebebi budur. Makete olabildiğince sadık kalarak çalışır. Genellikle büyük ölçekli çalışılmış maketleri, atölyesinde özenle saklandığı için, üzerlerinde, çekül doğrusu gibi referans çizgileri görmek mümkündür.

Çalışmaları çoğunlukla küçük boyuttadır. Kaide üzerinde sergilenmeyi gerektirir. Anıt olarak yaptığı figürler bile nispeten küçük sayılabilecek boyuttadır. Bu durum Barlach'ın mütevazı ve hümanist karakterine uygun düşmektedir; ne büyük boyutla tepeden bakar izleyiciye, ne de göz alıcıdır. Yapıtların gösterişten uzak oluşu, ele aldığı konularla da örtüşmektedir.

Baskılarında renk kullanmaması, taramalarla kütleyi öne çıkarması, özellikle ahşap baskılarında gördüğümüz net siyah-beyaz planları; baskı resimlerini heykele daha çok yaklaştırmaktadır. Barlach heykellerinde renk kullanır ancak -örneğin *die Brücke* sanatçıları gibi- resimsel bir boyama yapmamıştır. Özellikle açık renkli ağaçlar (ıhlamur gibi) verniksiz bırakıldığında bitmemiş izlenimi bırakır. Ahşabın zamana direnebilmesi için de bir yüzey müdahalesine gereksinim vardır. Ahşap heykellerini çoğunlukla koyulaştırarak bitiren sanatçı; örneğin *Frierendes Mädchen* (Üşüyen Kız) heykelinde, anlamı güçlendirmek üzere beyaz yıkamayı tercih etmiştir.

Barlach'ın bazı heykellerini, alçının donukluğundan kurtarmak üzere, kil rengi boyayarak pişmiş topraktan, ya da koyultarak bronzdan yapılmış izlenimi verdiğini görürüz. Bronz bile, dökümden sonra sanatçının renk tercihi doğrultusunda patine edilir. Barlach'ın renk kullanımını, heykelin ışık gölge kompozisyonunun ve yalnlığının önüne geçmemiştir.

#### 4. SİNEMA; ZAMANIN RUHU

Barlach ardında çok sayıda yapıt bırakarak dünyadan ayrılmıştır. Yapıtlarının çeşitliliği kadar farklı alanlarda üretmiş olması dikkat çekicidir. Heykel, çizim, baskı, tiyatro, edebiyat; hepsinde üslup ve içerik tutarlılığını gösterir. Bu metinde çok azına yer verebildik.

Yapıtlarını ürettiği alanlardaki çeşitlilik -heykel, çizim, edebiyat, tiyatro- ve bütünlük, onu çağdaşı olan plastik sanatçılardan çok sinemacılara yaklaştırmıştır. Zamanın ruhu, Barlach'ın yaşadığı süre içinde kitleleşen sinemanın çarpıcı örnekleri olan dışavurumcu filmlerde karşılık bulmuştur. Barlach'ın ahşap baskı ile resimlediği ortaçağ efsanesi *Nibelungen*, Fritz Lang tarafından 1924'te sinemaya aktarılmıştır. *Nibelungen*, aşk, onur ve intikam hakkında bir epik şiiirdir. 1200'lerde yazıya aktarılmış ve 1700'lerde Almanca'ya çevrildiğinden beri Almanya'nın Odissea'sı kabul edilmektedir. (Princeton, 2009) Wagner'in 1857 tarihli *Der Ring des Nibelungen* (Nibelung Yüzüğü) operası da konusunu bu efsaneden alır.

1920'de Robert Wiene'nin çektiği *Das Cabinet des Dr. Caligari* (Dr. Caligari'nin Muayenehanesi), Barlach'ın ahşap baskılarına benzerlik taşır. Güçlü kontrastlarla oluşturulmuş siyah-beyaz kompozisyonlar ve özellikle mekân tasarımları, Barlach'ın sanatına çağdaşı olan plastik sanatçılardan daha yakındır. Dışavurumcu sinemadan, Barlach'la yakınlık kurabileceğimiz örnekleri çoğaltmak mümkündür.

**Resim 17.** Köln Stadttheater sahnesinde *Barlach*'ın oyunu *Die Sündflut* (Sel),  
Yöneten: *Alfons Godard*, 1927  
barlach-haus.de



Barlach'ın kendi yazdığı, baskılarından, heykellerinden türemiş gibi duran, *Die Sündflut* (Sel) oyunundan alınmış fotoğraf karesi, sessiz filmlerin abartılı jestüel ifadelerini kolaylıkla anımsatır.

## 5. SONUÇ

Çizim ve üç boyut çalışmalarına birlikte devam eden sanatçılar için, kâğıtta hacim anlatımı ön plana çıkmaktadır. Baskı ise, yeni malzeme, teknik ve bunun gibi deneyler yapma; çoğaltma olanağıyla sanatçının temel üretim alanlarından biri haline gelmiştir. Çizim deneyimini, baskı gibi alanlara taşıyarak çalışmanın; heykeltıraşlara nasıl yeni olanaklar yarattığını, biçim diline nasıl katkıda bulunduğunu, Barlach'ın yapıtlarında görmekteyiz.

Barlach'ın, hayal dünyasının anahtarıdır, baskılar. Heykel, tiyatro gibi diğer tüm yapıtlarının karşılığı baskılarında vardır. Baskılarını heykelsi kılan; kütleli figürler ve ışık-gölge ile oluşturulan hacim duygusudur. Heykellerinde figürü oluşturan geometri, kumaş gibi öğeler; resimlerin kurgusuna taşınarak, görsel tutarlılık oluşturmaktadır. Ahşap baskıların en büyüleyici niteliği ise malzemedeki yetkinliğidir. Barlach, baskılarına, ahşap heykeldeki ustalığını taşımıştır.

Barlach'ın görece az sayıdaki anıt heykeli, heykeltıraşın mekân kullanımında tiyatro deneyimine başvurduğunu, mekânı bir tiyatro sahnesi gibi kullanarak heykelin izleyicisi ile ilişki kurduğunu gösterir. Güstrow Meleği, Magdeburg Anıtı, tamamlamadığı Azizler Cemaati bu örnekler arasında sayılabilir. Sadece bu üç anıt bile, heykelin yerleştirildiği mekânla ilişkisini (üçü de kilise için yapılmıştır) kapsamlı sorgulamak üzere, ayrı bir makalede incelenmeyi hak etmektedir.

Barlach, İkinci Dünya Savaşı sonrası her iki Almanya, her iki ideoloji tarafından da sahiplenilir. Doğu'da faşizm mağduru ve yoksul halkı konu edinen bir toplumcu; Batı'da ise dindar ve akımlara katılmayı reddeden bireysel kimliği ile öne çıkarılmıştır. İki Almanya birleştikten sonraki Barlach vakıf ve müzeleri, sanatçının yapıtlarını sergilemekten başka; Alman sanatçıların, Barlach ile ilişkilendirdikleri yapıtlarını sergilemekte adeta yarışmaktadır. Barlach bu şekilde kültür mirası olarak yaşatılmaktadır.

Günümüz insanına, Barlach'ın mistisizmi fazla bir şey ifade etmeyebilir. Ancak, insanı temel alan, hümanist yaklaşımla üretilmiş, emek dolu eserleri tarihin her döneminde tazeliğini koruyacaktır.

## KAYNAKÇA

BARLACH, Ernst (2006), *Ernst Barlach, Modern Çağ Heykeltıraşı* (Sergi Kataloğu), MSGSÜ Tophane-i Amire Sergi Salonu, İstanbul, 2006.

BARLACH, Ernst (1960). A Letter from Barlach on Kandinsky. *The Massachusetts Review*, 1(3), 533-534. <http://www.jstor.org/stable/25086535>

BARLACH Vakfı, <https://www.ernst-barlach-stiftung.de>

BOORSCH, S., Orenstein, N. M. (1997). The Print in the North: The Age of Albrecht Dürer and Lucas van Leyden. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 54(4), 1-60. <https://doi.org/10.2307/3269145>

BIGGS, J. R.. (1989). *Classic Woodcut Art and Engraving, An International Collection and Practical Handbook* (1 b.). Brighton: Blandford Press. ISBN: 9780713720211

- BRECHT, B. (1952). *Bertolt Brecht: Notes on the Barlach Exhibition*. (Çeviren O'Neil, D.C.). The Massachusetts Review, 1(3), 535–540. (1960) <http://www.jstor.org/stable/25086536>
- BRITANNICA, T. Editors of Encyclopaedia (2023, July 21). *Expressionism*. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/art/Expressionism>
- CASTLEMAN, Riva (1988). *Prints of the 20th Century, A History*. Thames and Hudson. İspanya ISBN: 9780500202289
- FAXON, A. (1983). *German Expressionist Prints, A Persistent Tradition*. The Print Collector's Newsletter, 14(1), 3–4. <http://www.jstor.org/stable/24552540>
- GAY, P. (2023). *Weimar Kültürü* (E. Buğlalılar, çev.). İletişim Yayınları. ISBN-13:978-975-05-3423-2
- GOGGİN, M.M. (1991). "Decent" vs. "Degenerate" Art: The National Socialist Case. *Art Journal*, 50(4), 84–92. <https://doi.org/10.2307/777328>
- HESS, H. (2011). *German Expressionist Digital Archive Project, German Expressionism: Works from the Collection*. [https://www.moma.org/s/ge/collection\\_ge/object/object\\_objid-18449.html](https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/object/object_objid-18449.html)
- LEHMANN-HAUPT, Hellmut (1952). *Art Under Totalitarianism*. Metropolitan Museum of Art. The contemporary scene, a symposium, march 28-30, 1952. (New York, N.Y.) <https://libmma.contentdm.oclc.org/digital/collection/p15324coll10/id/192049>
- MÜLLER, K. (2020). *Ernst Barlach, Die Hölzer*. Verlag Kettler, ISBN: 9783862067954
- PRINCETON (2019, Şubat 23) *Art museum presents works of German artist Barlach*. Princeton Weekly Bulletin. (v.98, sayı 17). <https://pr.princeton.edu/pwb/volume98/issue17/museum/>
- TIME (Nisan 2, 1956), *Art: Modern Gothic*, Time Dergisi. <https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,862103,00.html>
- VAN DYKE, J. (2013). *Ernst Barlach and the Conservative Revolution*. *German Studies Review*, 36(2), 281–305. <http://www.jstor.org/stable/43555350>
- WERNER, A. (1962). *Ernst Barlach*. *The Kenyon Review*, 24(4), 627–643. <http://www.jstor.org/stable/4334267>
- WERNER, A. (1967). *The Draftsmanship of Ernst Barlach*. *Art Journal*, 26(3), 234–245. <https://doi.org/10.2307/774919>