

neutrale Museumsräume zur Aufnahme ihrer geretteten Ausstattungsteile Verwendung finden.

Ein für das kulturelle und gesellschaftliche Leben der Stadt wichtiges Projekt ist die Ausgestaltung des Klenzeschen Festsaalbaues zu einem vielräumigen Konzert- und Gesellschaftshaus großen Stils, das tiefere Eingriffe in die alte Grundrißgestaltung und Raumausstattung erfordert und weit ins Gebiet neuzeitlicher Baugestaltung reicht. Doch fordert hierfür der noch erhaltene Baubestand und die aus ihm sprechende monumentale Baugesinnung klare Bindungen. Wir geben aber auch schöpferischen Anregungen für die Neugestaltung Raum.

Auch der Wiederherstellung und gegenseitigen Verbindung der schönen und eindrucksvollen Residenzhöfe wird besondere Aufmerksamkeit zu schenken sein.

Der Wiederaufbau der Residenz soll einer größeren städtebaulichen und kulturellen Idee eingeordnet werden: der Schaffung eines musischen Bezirks in der Art eines neuen Münchner Kulturzentrums durch die Zusammenfassung der wichtigsten Kulturstätten der Stadt in diesem Gebiet. Der Neubau der Akademie der Tonkunst und der Staatlichen Theater in nächster Nähe der Residenz soll diesem Zweck ebenso dienen wie die Neugestaltung des Hofgartens und der Ausbau der ihn umfassenden Arkadenbauten für gesellschaftliche und geschäftliche Unternehmen kultureller Art (Kunstausräumungen, Kunst- und Antiquitätenhandlungen usw.). Der weitausgreifende Plan kann durch den Neubau eines Rundfunkhauses an Stelle des früheren Armeemuseums eine interessante städtebauliche Bereicherung finden.

So erstet im Wiederaufbau der Residenz und ihrer Ausgestaltung zu einem städtischen Kulturzentrum auch die geistige Idee dieser einstigen Kulturstätte zu neuem Leben und neuer Ausstrahlungskraft.

ZUM 80. GEBURTSTAG ERNST BARLACHS

Barlach, der 1938 starb, wäre am 2. Januar 1950 achtzig Jahre alt geworden. Rohlf, Nolde und Barlach haben die entscheidenden Beiträge des deutschen Nordens zum Expressionismus (diesen Stilbegriff im weiteren Sinne genommen) geleistet. Die Gemeinsamkeiten ihrer Formenprägung brauchen wir hier nicht zu erörtern. Man möge lieber die Unterschiede dieser drei Holsteiner ins Auge fassen, damit man nicht verführt werde, die Formenkonstante der Stammeslandschaften zu eng zu nehmen. Auch wenn man Barlach nur als Zeichner beurteilte, so daß diese drei Meister als Flächengestalter verglichen würden, ergäben sich enorme Divergenzen.

Barlach war ein spezifischer Bildhauer, wobei man auf „Hauer“ Gewicht legen müßte. Denn das Zuhauen des Holzblockes, schnitzendes Zuhauen, wurde hier auskostet, allerdings stetiger in der Flächenbehandlung als bei den gleichzeitigen Malern der „Brücke“, die sich ja ebenfalls bildhauerisch betätigten.

Barlachs eigentliche Formgebung setzt nach mehrjährigem Vortasten etwa 1906 ein. Gesamteuropäisch gesehen, ist dies ungefähr der Augenblick, in welchem sich in Paris

der Kubismus zu regen beginnt. Hüben und drüben stemmt man sich gegen das lockere Ausfluten des Impressionismus, den das ausgehende 19. Jahrhundert immer weiter hatte kultivieren wollen. Während die Kubisten Picasso und Braque zunächst aber die Formen zerlegen („analytischer Kubismus“), so daß sie gegen restierende Dinglichkeitserinnerungen arbeiten, finden wir bei Barlach, der ganz für sich selber steht, blockschwere Sammlung aller Formen. Dort ein splittender Gegenschlag gegen die Körper, hier hingegen unzerspaltete Dingformen, kompakt zusammengebaut.

Von seiner einfachen, bäuerlichen Blockwucht ist Barlach nie mehr abgegangen. Den kontinuierlichen Kubus durchhaltend, hätte er sich nun an zwei geistesgeschichtliche Möglichkeiten anschließen können: entweder an die lateinische Monumentalität Italiens, wo er 1909 weilte, oder an die Volkskunst Rußlands, die er schon 1906 auf einer Reise kennen lernte. Es ist bezeichnend, daß er von Italien sagte: „Ich bin kaltblütig gekommen und gegangen“, während ihn im weiten Rußland die beklommene Bauernschwere packte, die Einsamkeit, ja Verlorenheit, in der der einfache Mensch dort zwischen endloser Erde und unendlichem Himmel haust.

Nachdem sein Formenkanon einmal feststand, hat er ihm bis zur Monotonie gehuldigt. Natürlich zeigt seine Entwicklung auch verschiedene Nuancen, doch finden keine grundsätzlichen Wandlungen mehr statt. Hierin ist er ein Antipode von Picasso. Für die Individualentfaltung der Menschen gibt es zwei ganz verschiedene Möglichkeiten. Bei einem Rembrandt, Goethe, Beethoven, so grundverschieden sie auch sein mögen, wandelt sich der Stil dauernd, so daß uns später gar nicht schwer fällt, das Lebenswerk chronologisch zu gliedern. Aber bei einem Bruegel, C. D. Friedrich, Barlach wird bald eine Gleichmäßigkeit erreicht, innerhalb welcher man schwer zu datieren vermag.

Für Barlach bleibt die gesammelte, kaum intermittierende Raumverdrängung seiner Gebilde bezeichnend, womit sie zugleich jene seelische Beklommenheit annehmen. Auch werden sie typisiert: nicht irgendein Zürnender oder Fliehender, sondern der Zürnende, der Fliehende schlechthin. Damit ist jene innere Einsamkeit gegeben, die sich auch der Gruppe mitteilt. Für die Behandlung der Oberfläche ist charakteristisch, daß machtvolle Schwellformen mit Kantigkeiten wechseln, beides in schweren, einfachen Kontrapunkt gezwungen. Soweit dies ausnahmsweise einmal an ostasiatische Plastik erinnert (z. B. russische „Bettlerin“ von 1906), dominiert aber Barlachs Bauerndrastik oder Aggressivität: man spürt die kräftigere, gelegentlich auch gröbere Willensspannung des Europäers gegenüber der zarteren, ostasiatischen Kontemplation.

Was soviel Widerspruch beim Publikum auslöste, war jene Formenstrenge Barlachs, dazu ein drastischer, gelegentlich grotesker Zug, der allerdings nie als Pointe irgendwie herausragt, sondern völlig in den Blockzusammenhang hineingebaut bleibt. Wenn der Objektgeschichte eine Resonanzgeschichte beigegeben werden soll, so müssen wir auch Barlach gegenüber eine Kette von Ablehnungen konstatieren, Ablehnungen, die hier schließlich in der Verfemung enden, welche der Nationalsozialismus über ihn verhängte. Inzwischen ist volles Verständnis eingetreten, manchmal sogar gelinde Überschätzung, wenigstens bei solchen Werken, in denen die seelische Differenzierung von der Monu-

mentalität gleichsam verschluckt wird, oder aber bei gewissen Materialien (Porzellan), die der Wucht dieses Gestalters nicht in jedem Fall entsprechen.

Schließlich müssen wir bewundernd des besonders originellen literarischen Werkes gedenken. Barlachs Dramen und sein „Selbsterzähltes Leben“ sind wahrhaft eigenwüchsige Aussagen. Hier erwartet uns noch bedeutsames, unveröffentlichtes Material. Franz Roh

REZENSIONEN

FRANZ LANDSBERGER: *Rembrandt, the Jews and the Bible. Philadelphia 1946.*
189 Seiten, 66 Abbildungen.

Es liegt im besonderen Gehalt von R.s Kunst begründet, daß die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit ihr immer wieder zu einer menschlich persönlichen Stellungnahme führt. Daher so häufig das Bekenntnishafte in dem Verhältnis der Rembrandtforscher zu ihrem Gegenstand. Auch dem Buch L.s liegt eine solche persönliche Beziehung des Autors zu R. — ein Verhältnis des Dankes — zu Grunde. Aus ihm ist die Fragestellung des Buches entwickelt.

L. beschränkt seine Darstellung bewußt auf die Berührung und schöpferische Auseinandersetzung R.s mit dem Alten Testament und mit den Juden, denen er im Lauf seines Lebens begegnete. Dabei handelt es sich vorwiegend um eine Verwertung und Sichtung von Ergebnissen der bisherigen Einzelforschung unter dem bestimmten Gesichtspunkt des Buches, weniger um Vertiefung und Weiterführung der darin angeschnittenen Fragen. Das Buch wendet sich offensichtlich an einen weiten Leserkreis. Der Ton ist erzählend. Ein kritischer Apparat und eine ausführliche Bibliographie sind als Anhang beigefügt. Neben Werken R.s bringen die Abbildungen sachdienliches Material zur Geschichte der jüdischen Gemeinden in Amsterdam.

Die Darstellung gliedert sich in vier Abschnitte, deren erster mit einer kurzen Skizze von R.s Leben und seiner Amsterdamer Umwelt, in der auch die Juden für ihn bedeutsam werden, beginnt. Für die sich anschließende Geschichte der Amsterdamer Juden holt der Vf. weiter aus. Herkunft und Schicksal der aus Portugal und Spanien herübergekommenen, dort katholisierten, in Holland wieder zu ihrem Glauben zurückgekehrten und erneut zu einer Gemeinde vereinten Gruppe (Sephardim), sowie der beiden aus Deutschland und Polen stammenden Gemeinden (Ashkenazim), werden bis in Einzelheiten der Gemeindeverfassung und des religiösen Lebens eindrücklich geschildert. Zugleich wird kurz auf Voraussetzungen zur Niederlassung dieser Gemeinden in Amsterdam hingewiesen: die Entwicklung des Toleranzgedankens aus dem Unabhängigkeitskriege des 16. Jahrhunderts und den aus ihm hervorgegangenen neuen staatlichen und religiösen Vorstellungen. Die Gruppierung der Amsterdamer Juden in drei Gemeinden bedeutet zugleich eine soziale Stufung. Die Sephardim fühlen sich als Aristokraten, sind wohlhabend, geistig aufgeschlossen, die Ashkenazim sind meist Händler, Gewerbe-