

Von den großen Gruppenbewegungen in der deutschen Malerei des XX. Jahrhunderts — „Die Brücke“, „Der Blaue Reiter“, „Das Bauhaus“ — hat noch keine eine befriedigende Darstellung erfahren. Einzig für den „Sturm“ liegt neuerdings in dem Werk von Nell Walden und Lothar Schreyer („Der Sturm“, Baden-Baden 1954) eine Bearbeitung vor, die, in ihren Wertungen nicht ganz unvoreingenommen, den ganzen Umkreis der Sturm-Bewegung dokumentarisch absteckt. Im Zuge der allenthalben in Fluss gekommenen kunstgeschichtlichen und ästhetischen Durchordnung der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts sind aber gerade derartige „Gruppen-Monographien“ dringende Forderungen an die einzelnen nationalen Kunstgeschichtsschreibungen. Daß sie auf der internationalen Ebene als solche empfunden werden, zeigt deutlich die „Selbsthilfe“, zu der die ausländische Geschichtsschreibung in Sachen der deutschen Moderne zu greifen beginnt. Hatte uns schon Carlo Argan mit seinem Buch über Gropius und das Bauhaus überrascht, so legte Umbro Apollonio 1952, im Jahr, in dem die große „Brücke“-Ausstellung in Bern und auf der Biennale die Aufmerksamkeit des internationalen Publikums auf diesen besonderen Aspekt der deutschen Kunst lenkte, eine knappe, aber gehaltvolle Studie über die „Brücke“ vor.

Es ist keine erschöpfende und dokumentarisch ausgebauten Geschichte der „Brücke“, es ist aber ein kritisch genau gesetzter und im Datengerüst wohl begründeter Entwurf zu einer solchen. Daß ein Ausländer die Mühe auf sich nahm, erweist sich unverzüglich als großer Vorteil. Unberührt von jenem nationalen, nordischen Mystizismus, der in dem von Carl Vinnen vom Zaun gebrochenen Streit um die Reinerhaltung der deutschen zeitgenössischen Kunst vor der französischen Überfremdung schon 1911 aufflammte und der selbst noch in Sauerlandt kräftig weiterwirkte, frei auch von jenem pathoserfüllten Glauben an die volle Autonomie der eigenen künstlerischen Erfindung, der durch Äußerungen der „Brücke“-Künstler selbst immer wieder genährt wurde, erkennt A. sehr deutlich die Kunst der „Brücke“ als ein nationales Teilphänomen der allgemeinen europäischen Bewegung zu Beginn des Jahrhunderts, die im französ. Fauvismus ihren gültigsten Ausdruck fand. In knappen Perspektiven leuchtet er den Hintergrund aus — Gauguin, van Gogh, Munch, Toulouse-Lautrec, Jugendstil, Symbolismus, Exotismus — macht die Parallelverbindung zu den „Fauves“ gegenwärtig und rückt auf diese Weise das Stilphänomen der „Brücke“ an seinen rechten historischen Ort. Apollonios Satz „in fondo i pittori del „Die Brücke“ si valgano delle esperienze contemporane dei „Fauves“ sul colore per attuare un’aspirazione quasi simbolistica“ ist zwar sehr pointiert, trifft aber die Sache. — Die Vorstellung, daß der deutsche Expressionismus in bewußter Reaktion gegen den Impressionismus entstand, ist irrig. Ansatzpunkte waren vielmehr Jugendstil, Sezessionismus und der deutsche Naturlyrismus, in die hinein der französische Impressionismus, Neo-Impressionismus und Symbolismus geradezu als revolutionäre Stimulantien wirkten. Es wäre keineswegs falsch, etwa die Stilwende bei Nolde und Rohlfs um 1905/06 als ein schöpferisches Mißverständnis der Kunst des späteren Monet zu verstehen.

Schade ist, daß A. die einzelnen Entwicklungsetappen des „Brücke“-Stils — seine „Jahresringe“ — nur im allgemeinen andeutet. Es ließe sich da genau zeigen, wie aus einem äußerst erregten menschlichen Zustand, der vor allem von Nietzsche her mächtig unterfeuert war, die „Brücke“-Künstler zum Ausdruck ihres Wirklichkeitserlebnisses anfänglich die Jugendstil- und Sezessionsformeln probend abtasteten, sie bald mit dem Divisionismus verbanden, dann sehr schnell Reflexe von Gauguin, van Gogh und den Exoten aufnahmen, diese aber immer wieder an der sichtbaren Wirklichkeit überprüften, und schließlich — gegen 1907/08 — einen Stil ausgebildet hatten, der dem der „Fauves“ entsprach und nun auch schon Einflüsse von daher aufnehmen konnte. Gegen 1912 — in den Berliner Jahren — dringen dann endlich die Reflexe des Kubismus in den fauvistischen Dekor ein, splittern und falten den Flachraum auf und bringen — Ergebnisse einer eigenwilligen und hochexpressiven Deutung des Kubismus — jenen zuckenden, splitternden Stil hervor, der die eigentliche Leistung der „Brücke“-Künstler ist.

Die knapp erzählte Chronik der „Brücke“ von den ersten Begegnungen der Freunde 1901 bis zur Auflösung ihrer Gemeinschaft 1913, biographische Datenlisten und eine ergiebige Bibliographie beschließen das Buch, das jeder Weiterarbeit als Fundament wird dienen können.

Werner Haftmann

## AUSSTELLUNGSKATALOGE UND MUSEUMSBERICHTE

### Basel

Edvard Munch. Ausst. Galerie Beyeler  
19. 6.—31. 7. 1954. Basel 1954. 13 Bl. m.  
22 Abb. i. Text u. auf Umschl.

### Bautzen

Studentenarbeiten d. Techn. Hochschule  
Dresden. Ausst. Stadtmuseum 11. 7.—  
20. 8. 1954. Vorw. v. Eberhard Hempel.  
1954. 10 S. m. Abb. i. Text.

### Berlin

Chinesisches Kunstschaffen. Gegenwart u.  
Tradition. Ausst. „Chinesische Bilder-  
bogen“ Deutsche Akademie d. Künste  
8. 7.—31. 8. 1954. Berlin 1954. 160 S.  
m. zahlr. Abb.

### Bern

Fragonard (exposition) Musée des Beaux-  
Arts de Berne 13. VI.—29. VIII. 1954.  
Catalogue par François Daulte, Vorw.  
v. Max Hugger. Bern 1954. 67 S., 24 Tf.  
Der Vogel in Buch und Bild. Führer d.

d. Ausstellung schöner u. seltener ornitho-  
logischer Bücher und Bildwerke aus der  
Alten und Neuen Welt von Gessner über  
Naumann b. z. Gegenwart. Aus Berner  
Privatbesitz. Naturhistor. Museum 1. 6.—  
31. 7. 1954. Bern 1954. 68 S., 28 Taf.

### Bielefeld

Kunst und Theater. Malerei, Plastik,  
Zeichnung, Druck, 19. Jh. Ausst. Städt.  
Kunsthaus 5. 9.—31. 10. 1954. Bielefeld  
1954. 19 Bl. m. 25 Abb.

Wilhelm Morgner 1891—1917. Hermann  
Stenner 1891—1914. Aquarelle, Gemälde,  
Zeichnungen. Ausst. Städt. Kunsthause  
2.—30. 5. 1954. Hrsg. v. Heinr. Becker.  
Bielefeld 1954. 6 Bl. m. 8 Abb.

Die Lithographie von Senefelder bis Pi-  
casso. Ausst. Städt. Kunsthause 7. 6.—  
4. 7. 1954. Nachw. v. Becker. Bielefeld  
1954. 6 Bl. m. 10 Abb.