



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Schmidt, Paul Ferdinand: Die deutsche Malerei der Gegenwart : ein  
Überblick über ihre Grundlagen, Führer und Strömungen. II.

**urn:nbn:de:gbv:46:1-908**

Brücke zu einer praktischen Verständigung finden. Diese Brücke ist das Genossenschaftswesen.

In der Genossenschaft bleiben die Individuen verantwortlich, sie wissen, daß ihre Tätigkeit maßgebend bleibt für ihr Wohlergehen. Sie verfallen nicht in jene Erschlaffung, die der Kommunismus notwendig erzeugen muß und die sich heute schon bei Krankenversicherungen usw. bemerkbar macht. Die Genossenschaft muß den Einzelnen stark machen, ohne ihn seines Charakters und seiner Selbstverantwortlichkeit zu entkleiden.

Das Genossenschaftswesen ist das Instrument sozialer Organisation, in dem sich selbst die Antipoden sozialer Reformbestrebungen von den Konservativen bis zu den Anarchisten vollkommen einig sind.

Es ermöglicht, bei demselben Areal im Osten viel mehr Deutsche anzusiedeln als bisher. Während selbst bei Hohensalza zu einer spannfähigen Bauernwirtschaft dreißig bis vierzig Morgen nötig sind, gehören in den Gegenden Westpreußens mit leichteren Boden sechzig bis achtzig Morgen dazu. Wird aber statt des extensiven Körner- und Kartoffelbaues mehr intensivere Gemüse-, Garten- und Kleinviehkultur betrieben, mit genossenschaftlicher Produktion und genossenschaftlichem Vertrieb, so lassen sich auf demselben Areal dreimal soviel Kolonisten unterbringen, namentlich wenn man es versteht, auch Industrien dazwischen zu setzen, die mit periodischer Betriebszeit arbeiten, und wenn weiter eine Ergänzung der Betriebszeiten in Landwirtschaft und Industrie einzurichten wäre.



## Die deutsche Malerei der Gegenwart

Ein Überblick über ihre Grundlagen, Führer und Strömungen

Von Dr. Paul Ferdinand Schmidt-Magdeburg

### II.

Zwei große Künstler sind es gewesen, die einer Auffassung in Deutschland Bahn gebrochen haben, nach welcher nicht der Gegenstand das Bild interessant und wertvoll macht, nicht der darin niedergelegte Geist von literarischer Herkunft, sondern einzig und allein die gute Malerei. Leibl im Süden und Liebermann im Norden sind die Angelpunkte, um die sich unsere ganze neuere Malerei dreht. Wie hoch man ihr Wirken heute schätzt, erkennt man schon daraus, daß die Vaterstadt Leibls, Köln, jüngst die letzte Sammlung von einigen seiner Gemälde, die noch zu haben war, für mehr als eine Million angekauft hat. Und das von demselben Leibl, über dessen „Dummheit und Denksaulheit“ Böcklin so „fürchtbar gelacht“ hat, wie Floerke berichtet, weil er nicht begriff, wie man an

einem Bilde vier Jahre lang malen könne! Dieses Gemälde ist allerdings „Die drei Bäuerinnen in der Kirche“ und eines der köstlichsten Werke der Malerei. Es enthält keine heroischen Kentaurenkämpfe oder Meernixen, es ist inhaltlich total „langweilig“; sein unschätzbare Wert beruht darin, daß ein großer Künstler hier die Natur bis ins Letzte hinein lebendig nachgeföhlt und ein Gewebe von farbigen Flächen daraus gemacht hat, das als Malwerk schlechthin vollkommen ist. Um seine Schönheit zu empfinden, braucht man nur zu fühlen, was Kunst von der Natur unterscheidet. Erklären läßt es sich nicht, weil das Wesen des Malerischen, ganz wie das eigentlich Musikalische, mit den Sinnen allein erfaßt, aber mit Worten nicht beschrieben werden kann.

Um Leibl bildete sich in den siebziger Jahren ein Kreis gleichstrebender Maler, die zum großen Teil noch heute wirken, aber nicht alle die hohe Dualität jener gemeinsamen Jahre bewahrt haben. So sind namentlich Hagemeister und Theodor Alt bald von ihrer damaligen Höhe herabgesunken. Auch Hans Thoma gehört in weiterem Sinne zu ihren Gesinnungsgenossen; wie er seine Anschauungen — nicht zum Vorteil seiner Malerei — gewandelt hat, haben wir schon betrachtet. Karl Schuch, dessen wunderbare Stilleben oft Leibls Feinheit erreichen, ist gestorben. Der intimste Genosse des großen Kölners war Sperl, der mehr zur Feinmalerei neigte und in Landschaften und Interieurs gleichermaßen eine träumerische Stille liebte. Der bedeutendste aus dem Kreise aber ist Wilhelm Trübner. In jungen Jahren schon erreichte er eine Meisterschaft, die den besten Holländern ebenbürtig genannt werden kann. Seine Bildnisse, seine Landschaften sind in gewissem Sinne harmonischer und daseinsfreundlicher als die von Leibl; sie sind leichter und glücklicher entstanden als Leibls schwerblütig tiefe Arbeiten, und ein Glücksgefühl strömt von ihrer lockeren, flochtigen Oberfläche aus, das echt süddeutsch ist. Aber auch Trübner fand, wie alle Großen seiner Zeit, keine Resonanz in Deutschland. Er bemühte sich mit anekdotenhaften Pointen und mit Kentaurenbildern um die Gunst des deutschen Volkes; aber die waren zu gut gemalt, als daß man ihn mit den beliebten Genre- und Historienmalern hätte verwechseln können. Und endlich reifte dann in den neunziger Jahren sein heutiger Stil, der mit breiterer, wuchtiger Pinseltechnik die Natur zu großen vereinfachten Flächen zusammenzwingt, sei es Landschaft, Bildnis, Stilleben oder was er malt. Diese „gemauerte“ Technik ist für den heutigen Trübner charakteristisch, und sie verbindet echt malerischen Geist mit einem großen Gefühl für dekorative Fernwirkung. Die stille Feinheit seiner Jugendbilder, ihren unendlichen Charme erreichen diese Bilder nicht; aber ihr stärkerer Klang entspricht dem Bedürfnis unserer Zeit und ist ein Ausdruck des Fortschreitens ihres Meisters.\*)

\*) Eine vortreffliche Einführung in das Wesen und die Bedeutung der Kunst Trübners bietet Georg Fuchs in einer bei Georg Müller in München erschienenen reich illustrierten Monographie. Die Schriftlgt.

In weiterem Sinne gehört auch das Frühwerk Albert von Kellers in diesen Kreis. Es liegt ein hohes malerisches Empfinden und ein feiner Geschmack in seinen Figurenbildern; aber die Neigung zur Eleganz und zum Erzählerischen gewannen später bei ihm mehr Raum als gut war. Und so sind als die eigentlichen Fortsetzer des Leiblichen Geistes in Trübnerscher Auslegung wesentlich Heinrich Bügel und seine Schüler und die halb von ihm, halb von Trübner und Manet herkommenden Maler der „Münchener Scholle“ anzusehen.

Bügel hat sich in ähnlicher Weise wie Trübner vom fein Detaillierten zu immer größerer impressionistischer Breite entwickelt. Nur war sein Stoffgebiet von vornherein auf Haustiere beschränkt. Erst bevorzugte er Schafe, in deren dickem Bliß das Sonnenlicht sich hundertfach verding und spaltete, und die er in schönen Zusammenhang mit der Landschaft brachte; später malte er Kinder, oder vielmehr er benutzte ihr glänzendes und scheckiges Fell, um das Spiel des Lichtes, seine farbigen Reflexe und die Abtönungen der Schatten darauf zu studieren. So wurde aus einer schönen Malerei in vielen Fällen lediglich die Anwendung einer glänzenden Malmethode, und die Rehrseite des konsequenten Impressionismus zeigt sich oft an diesen erstaunlich beobachteten Studien; das allzu zerstreute und von bunten Reflexen zersetzte Licht als Objekt des Bildes zerstört die Form, nicht nur des Gegenstandes (des Kindes, des Schafes), sondern auch den geschlossenen Bildeindruck selbst. Als Lehrmethode ist diese Kunst freilich ausgezeichnet, und es gibt eine sehr große Anzahl von Künstlern, welche die Schulung Bügels durchgemacht haben. Zu eigener Bedeutung im Geiste Bügels haben es nur einige bringen können; Schramm-Bittau übertrug vor allem mit Glück die Methode des Meisters auf Geflügel, Hühner und Enten in lebhafter Bewegung.

Die Münchener Scholle umfaßt eine Anzahl Künstler, deren Programm nicht etwa (wie der Name vermuten lassen könnte) Heimatkunst ist, sondern wuchtig breites Malen. Nur einige, wie Georgi und Erich Erler, erfüllen dabei das Programm, das in dem Namen „Scholle“ liegt: sie malen Land und Leute mit deutlicher Absicht auf „Erdgeruch“. Ganz besonders derb ist Feldbauer dabei. Aber schon R. M. Eichler neigt weit mehr zum Natursymbolismus, und er ist typisch für das Illustrationsmäßige in der Absicht der ganzen Gruppe, das ihren Bildern — und den im Format unmäßigsten am meisten — so oft nur das Ansehen vergrößerter Illustrationen aus der „Jugend“ verleiht. Hierin ist Fritz Erler der Begabteste. Aber seine mühelos arbeitende Phantasie und die Verlockung frühzeitiger monumentaler Aufträge verführten ihn dazu, seiner dekorativen Ader allzuviel Recht einzuräumen. Seine Wandbilder haben das bühnenmäßig Überraschende und Effektvolle von (guten) Theaterkulissen; sie sind auch stofflich stets interessant, und so erklärt sich seine wachsende Popularität. Aber ebenso zweifellos ist es, daß am meisten Qualität in seinen Bildnissen steckt. In ihnen zeigt sich die beste Seite der Scholleleute: der breite, sichere Pinselstrich. Es macht Leo

Puß zu dem erfolgreichsten unter ihnen, daß er sich ausschließlich auf solche Trübnerartig breite Malerei beschränkt hat. Eine Zeitlang schien es, als könnte aus Puß mehr als ein flotter Münchner Skizzist mehr oder weniger bekleideter Modelle werden, denn seine Phantasie war kaum geringer als die Fritz Erlers und urwüchziger, weniger symbolisch und ganz aus der sinnlichen Welt. Aber es scheint bei glücklichen Anläufen geblieben zu sein; auch ihm ist die leichte Schaffensmöglichkeit und die Münchner Atmosphäre gefährlich geworden. Verwandtes, aber mit reiferer Beschränkung auf mondäne Frauengrazie, erstrebten M. Münzer und mit einem Zug zum Stilleben und Interieur W. Püttner.

Was Leibl für München, das bedeutet Max Liebermann für Berlin und Norddeutschland überhaupt. Dieser so viel und leidenschaftlich angefeindete Künstler galt und gilt immer noch häufig als Revolutionär; er ist es auch, wenn Revolution den tatkräftigen Protest gegen alles Mittelmäßige und akademisch Erstarrte in der Kunst bedeutet. Es war ein Protest der Tat und nicht des Wortes. Allerdings, was in Süddeutschland Leibl in häuerlicher Einsamkeit und Stille vollbrachte, in einem Lande, das längst malerisch und sinnlich empfand und malte, dazu bedurfte es in dem härteren geistigen Klima Norddeutschlands öffentlichen und lauten Kampfes. Die Münchner Sezession, in der sich die impressionistischen Neuerer zusammenfanden, wurde zwar früher gegründet als die Berliner. Aber diese hatte sogleich von Anbeginn die größere Bedeutung, weil ihre Mitglieder entschlossener und folgerichtiger den Impressionismus betonten und jede starke neue Begabung aufnahmen, und weil sie in Liebermann einen künstlerisch wie kunstpolitisch gleich energischen Führer hatten. Es ist nicht möglich und nicht nötig, Liebermanns Führerschaft in der Sezession zu schildern, notwendig aber, seine historische Stellung kurz zu betrachten, weil sie das Geheimnis seines Einflusses und seiner Bedeutung enthält.

Die Anschauungsweise des norddeutschen Realismus geht bis ins achtzehnte Jahrhundert, auf Chodowiecki zurück. Sie kehrt wieder mit höherem Schwung bei Gottfried Schadow, mit kluger Nüchternheit bei dem echtberliner Krüger; und auf diesem baut unmittelbar Menzel wieder auf. Nicht von dem Wirklichkeitsregistrator Menzel ist hier die Rede, sondern von dem genialen Maler seiner Jugend, der schon in den achtzehnhundertvierziger Jahren einen völlig impressionistischen, malerischen Stil selbständig ausgebildet hat. Die Tradition der ehrlichen Wirklichkeitskunst nahm Liebermann wieder auf, und es zeugt sowohl für das außerordentliche Genie des jüngeren Menzel als für die innerliche Reife der Liebermannschen Malerei, daß Liebermann erst nach jahrzehntelanger Entwicklung auf dem Standpunkt ganz lockerer Malweise anlangte, mit der Menzel fast begann. Liebermann hat sich die breite, gelassene Handschrift, die seine späteren Bilder so einfach und eindringlich macht, selbst geschaffen und damit das von Menzel verlassene Werk wieder aufgenommen. Jetzt, wo er

diesen herben Impressionismus der deutschen Malerei erobert hat und viele Künstler auf seinem Werk fußen, ist es nicht schwer, Impressionist zu sein — so wenig, daß die Bewegung zum größten Teile bereits ins Breite gegangen, verflacht und überholt ist. Unvergänglich aber ist der Ruhm Liebermanns, eine bedeutungsvolle Epoche der deutschen Malerei eingeleitet zu haben. Er bleibt wohl für immer ihr größter Künstler, dem es gegeben ist, auf allen Gebieten das Bedeutende zu leisten: in Landschaft, Porträt, Figurenbild, ja auch in der Historie, obgleich hier der konsequente Naturalismus in wichtigen Dingen versagt, ja versagen muß. Es gilt von ihm Ähnliches wie von Ringers großen Bildern.

Wie hoch das Verdienst Liebermanns und seine ethische Strenge zu werten sind, das erkennt man, wenn man neben seine Werke jene Akademiker stellt, die aus demselben Menzel eine ganz andere Folgerung als er gezogen und damit den Geschmack des neuen Reiches nach 1870 ausgedrückt haben. Es sind die Maler mit dem Blick für alles inhaltlich Wesentliche, aber malerisch Nichts sagende, die wie Anton von Werner und seine Gefinnungsgeoffen entweder patriotische Historiendarstellung betrieben oder wie Knaut und Meyerheim das breite Publikum mit Genrebildern entzückten. Denn diese kannten nicht den Menzel der Frühzeit, sie hielten sich an den späten Zeichner, dessen peinliche Detailtreue ihrer Auffassung von Kunst als „Nachahmung der Natur“ entsprach. Schon heute weiß man auch in weiteren Kreisen, daß diese Auffassung irrig war, und daß alles, was die Werner und Knaut gemacht haben, so wenig Kunst ist wie die Photographie. Ja, eine Photographie kann, wenn sie mit Geschmack und Verstand gemacht wird, zum Kunstgewerbe zählen; jene Bilder aber sind nicht einmal Kunstgewerbe.

Im weiteren Sinne und *cum grano salis* kann man auch einen Vielkünstler wie Arthur Kampf und den nüchternen Armeleutemaler Baluschel zu dieser Art Menzelschule rechnen. Sie stehen selbstverständlich künstlerisch höher, aber viel größer ist ihr Ehrgeiz nicht. Als Akademiker mit modernem (impressionistischem) Einschlag hat Kampf eine besondere Bedeutung. Aber es gibt unter seinen sehr zahlreichen Werken kaum vieles, das aus der Freude am rein Malerischen geboren ist; die Tendenz, die Historie überwiegt.

Liebermann hat selbstverständlich Schule gemacht. Direkt oder indirekt hängt der ganze deutsche Impressionismus mit seiner starken Kunst zusammen. Denn wie sehr der französische Impressionismus dem deutschen auch an innerlicher Kultur überlegen ist, die stärkeren Persönlichkeiten in Deutschland sind viel unabhängiger von ihm als es scheint.

Mittstrebende, von Liebermann Befreundete, sind in erster Linie Max Slevogt und Lovis Corinth. Beide zog es mit richtigem Gefühl für die Gefährlichkeit der künstlerischen Atmosphäre Münchens von dort nach Berlin, wo sie in Liebermanns Nähe ihren positiven Reichtum entwickeln konnten. Slevogt ist der stärkere Phantasiemensch mit dem beweglicheren Temperamente.

Aber seine oft kühnen, stets selbständigen Absichten förderten selten die Dualität seiner Malerei; während Liebermann nichts als gute Bilder malte, gibt es kaum ein einwandfreies, bis ins Letzte einheitliches Gemälde von Stevogt. Der Grund dazu scheint vor allem in der geringen Sorgfalt oder in der mangelnden Begabung für das Räumliche zu liegen. Farblich und dramatisch sind seine Bilder reizvoll; und das skizzenhaft Geniale seiner Natur offenbart sich am schönsten in Lithographien und Illustrationen.

Bei Corinth wiederum überwiegt die Note einer spezifischen Malerei Geist und Temperament. Das Sonderbare ist, daß sich der Maler des fetten Fleisches unausgesetzt zu religiösen und mythologischen Stoffen hingezogen fühlt. Die Verbindung solcher dick auftragenden Fleischliebhaberei mit tragischen Stoffen ist selten erquicklich; an Stelle der asketischen Dürftigkeit Liebermanns erleben wir hier das Schauspiel einer Brutalisierung des Geistes durch das Fleisch. Da aber nun einmal der Gehalt, wenn er in ein Malwerk gelegt wird, auch nicht willkürlich ausgeschaltet werden kann, so ist es schon erlaubt zu gestehen, daß die gute Malerei Corinths nur in seinen Studien und unhistorischen Bildern zu genießen ist, und auch da nur in Auswahl — immer aber mit Respekt vor seinem großen Talente und dessen Urwüchsigkeit.

Als Schüler der Bewegung kann man Talente von der zurückhaltenden Art etwa Kardorffs zählen. Sie hätten ohne Liebermann und Corinth wohl nicht ihren Weg so unbedenklich gefunden. Aber sie gaben der impressionistischen Bewegung Fülle und Gewicht. Denn es sind eine Anzahl nicht unbedeutender Talente, die in diesem Sinne zur Gefolgschaft Liebermanns gehören. In Berlin selbst vor allem Leo von König, dessen geschlossene, auf farbige und innerlich geistvolle Lösungen ausgehende Komposition allen anderen überlegen ist und ihn in eine Reihe mit Beckmann bringt. Theo von Brockhusen schwankt bereits zwischen den Einflüssen Liebermanns, van Goghs und Köslers; vielleicht leitet ihn seine Begabung zu eigener Form. Philipp Franck ist bereits so etwas wie Liebermannscher Epigone, während Ulrich Hübners Fluß- und Schiffbilder eine stärkere Eigenbeobachtung verraten. Ohne starken französischen Zusatz (Renoir und Carrière) ist wieder Dora Hitz nicht zu denken. Otto H. Engel gehört mit Dettmann und Bischoff-Culm zu einer kleinen Gruppe. In dieser äußert sich der Impressionismus aber bereits in einer akademischen Manier, nicht viel anders, aber weniger sinnensfreudig als bei Ruz und Eichler. Eine sympathischere und strengere Kolonie hat der Impressionismus am Rhein: in Frankfurt der Landschaftler J. Ruzbaum, in Düsseldorf-Köln die Gründer des „Sonderbundes“ Clarenbach und Westendorp — Deusser, einer der temperamentvollsten und glücklichsten Schüler Liebermanns, hat sich freilich zu den Expressionisten bekehrt. In Dresden ist Gotthard Rühl zu den Führern des Impressionismus zu rechnen, wenn auch seine Blütezeit schon vorüber zu sein scheint; und in Süddeutschland sind es zwei der bekanntesten deutschen Künstler, die ein persönliches Element in das allgemeine Niveau bringen: Kalkreuth und Uhde.

Fritz von Uhde ist der Bedeutendere von ihnen, nicht nur um seiner religiösen Themen willen: diese gehören zwar untrennbar zu seiner ganzen Natur, die sich inbrünstig mystisch auszudrücken strebt, aber sie könnten fast aus dem Bilde dieses feinen Künstlers verschwinden, ohne es sonderlich zu verändern. Uhdes Bedeutung liegt ähnlich wie bei dem Berliner Meister selbst in der Treue und Energie, mit der er das Prinzip der Luftmalerei abgewandelt hat. Das protestantisch-religiöse Gefühl seiner Christusbilder deckt sich bisweilen in den besten mit dem Hymnus, den seine Farbe auf das Licht singt; aber es scheidet sich öfter von seiner realistischen Ausdrucksweise, und niemals erreicht er, auch in seinen profanen Gemälden, die entschiedenere, weil kühlere Wahrheit Liebermanns. Leopold Graf Kalckreuth beschränkt sich freilich darauf, das Sichtbare der Dinge zu malen, und wo er gute Stunden hat, kann er hinreißend liebenswürdig sein: so in seinen frühen kühltonig-grauen Bildnissen, in seinen späten Heidelandschaften. Aber er ist seines Talentes nicht recht sicher und vergreift sich mitunter in wesentlichen Dingen; so fehlt seiner künstlerischen Persönlichkeit zwar das Einseitige, aber mit dem individuellen Stil auch die Entschiedenheit.

Der Nachwuchs des entschiedenen Impressionismus in Süddeutschland ist nicht groß; er beschränkt sich fast auf die Sonnen- und Wassermaler Groeber und Landenberger. Man kann überhaupt die Bemerkung machen, daß den alten Führern des Impressionismus kein gleichwertiger Nachwuchs mit selbständigem Rückgrat zur Seite steht. Denn die begabtesten unter den Jüngeren wollen überhaupt nichts mehr von dieser Kunstform wissen, oder sie stehen, wie Beckmann, in entschiedener Opposition zu den impressionistischen Führern.

Max Beckmann zeigt, gerade weil er unter den jüngeren Deutschen wohl dies stärkste Kunstwollen besitzt, und weil er bei den Mitteln des Impressionismus stehen bleiben will, den beginnenden Zerfall des Auflösungsprinzips. Über Corinth's und Liebermann's Figurenkompositionen drängt er ungestüm hinaus. Er ersetzt wieder das Zufallsmäßige und Unorganische der naturalistischen Komposition durch geschlossenen Elemente; wenigstens scheint seine Entwicklung auf die größere Bestimmtheit der Figur hinzuarbeiten. Das Bemerkenswerteste aber ist, daß bei seinen religiösen wie mythologischen oder realistischen Kompositionen das ideale Moment siegreich durchbricht. Nicht mehr die belanglose Statistenfigur, das Modell spielt auf seiner Bühne, sondern es handelt sich hier um wahre Gestalten, um innerlich erlebte, wenn man will „erdichtete“ dramatische Personen und um das Drama menschlicher Charaktere selber. Vielleicht ist das ein Wiederaufnehmen von Problemen Feuerbach's und Hans von Marées. Und nun in der Form ein heftiges Ringen um die Verschmelzung zweier fast unvereinbarer Welten: der großen Barockbewegung von Rubens und Rembrandts mystisches Licht und Kolorit! Erschwert diese Häufung von Hindernissen schon außerordentlich das Werk, so kommt als Seltsamstes, erschütternd und das Verständnis des Künstlers aufs äußerste erschwerend, hinzu, daß diese Absichten mit der Form der zerlegten und trüb gemachten Farbe und des unscharfen

Konturs erreicht werden wollen. Es ist kein Wunder, wenn das ungewöhnliche Wollen Beckmanns zwar erkannt, aber nicht verstanden und gewürdigt wird. Mag die Zukunft ihm eine andere Lösung bringen, als er sie jetzt erstrebt; klar ist das eine, daß er innerlich dem naturalistischen Impressionismus (selbst in seinen kraftvollen Landschaften) völlig entwachsen ist und einer neuen unbekanntem Idealkunst zustrebt. Dieses Neue, dessen Form noch nicht geklärt ist, verhindert, daß seine großen Bilder in der Nachbarschaft der andern Sezessionisten ihre richtige Wirkung ausüben können.

Einige jüngere Künstler in seiner Nähe verfolgen ähnliche Gedanken, besonders Waldemar Rösler in seinen biblischen Szenen, etwas ferner Leo von König.

Eine besondere Gruppe der Impressionisten bilden die sogenannten Neo-Impressionisten, die dem Prinzip der Farbauflösung bis in seine letzte Folgerung nachgehen und mit starkfarbigen Tupsen leichte Wirkungen erreichen: letzten Endes eine Umkehrung des Impressionismus in eine dekorative und stillebenhafte Geschmackskunst. Paul Baum und Kurt Herrmann, vorläufig wohl auch Dphey gehören ihm von Deutschen an.

Einen radikalen Bruch mit dem herrschenden Impressionismus vollzog aber erst eine kleine Gruppe begabter Maler, die nach französischem Beispiel „Expressionisten“ genannt werden, weil sie nicht mehr den momentanen „Eindruck“ eines beliebigen Naturausschnittes geben wollten, sondern eine farbige Idealisierung, eine Umprägung des Natureindrucks zu einer rein optischen Bildeinheit mit möglichst starkem „Ausdruck“. Der Bruch mit der Tradition war allerdings nur in Deutschland so heftig und unerwartet. In Frankreich, dem führenden Lande der Malerei, war der neue Grundsatz folgerecht aus dem impressionistischen herausentwickelt worden. Die letzten großen Maler Cézanne, Gauguin und van Gogh waren dort zu ganz anderen, einfacheren Lösungen gekommen, die Flächen und Konturen nicht auflösten, sondern stärker zusammenfaßten. Auf ihnen bauten Matisse und seine Schüler weiter. Die Deutschen aber hatten fast die ganze Entwicklung seit Monet nicht mitgemacht, bis endlich das Empfinden der Zeit in einigen Malern, am frühesten wohl bei Nolde und Kuhlfs, durchbrach und sie sogleich zu den letzten Ausläufern der Richtung führte. Noch handelt es sich um eine junge Bewegung in den ersten Anfängen bei uns. Aber alle hoffnungsvollen Talente strömen ihnen zu: Pechstein, Rauen, Deuffer, Holz und manche, deren Namen man sich bald wird merken müssen. Es handelt sich hier nicht um eine Modeströmung, sondern um einen Ausdruck unseres Zeitwollens, der sich wieder zur reinen, ausdrucksvollen Form und Farbe sammeln will, nicht um ein willkürliches Ausschalten aller bisher geltenden Kunstgesetze, sondern um eine Rückkehr zu den starken Wirkungen des rein künstlerischen, die in allen großen Kunstepochen bestimmend waren, und um eine lebendige Fortentwicklung unserer Malerei, die mit dem Impressionismus nicht mehr recht vorwärts kommt.

Der große Pendel scheint wieder zu einer neuen Wendung auszuholen; auf die naturalistische soll eine idealistische Strömung folgen. Es ist sicherlich für viele schwer, in dem scheinbar regellosen Farbenhaufen etwas Idealistisches zu entdecken. Und doch ist es so: die starke Konzentration der Stimmung, die poetische Vorstellungskraft der starken und schönen Farben stehen in unbedingtem Gegensatz zu dem wahllosen Naturalismus der früheren, noch nicht überwundenen Epoche. Allerdings sind Franzosen wie Manguin, Puy, Flandrin, van Dongen in dem sinnlichen Reiz schönfarbiger Flächen kultivierter als unsere jungen Deutschen, die sich häufig in formelhaften Abkürzungen der Töne und Verzeichnungen nicht genug tun können (man denke an Nolde und Pechstein und ihre Anhänger). Aber es bricht hier doch schon oft, wie bei Otto Müller, Genin und Boetticher, ein hohes Schönheitsempfinden durch, und die größere Herbigkeit der Deutschen, der Ernst, mit dem sie den neuen Aufgaben nachgehen, bürgt für eine tiefe und fruchtbringende Auffassung bei ihnen. Dazu kommt, daß bei uns, nicht aber in Frankreich, diese malerische Bewegung aufs glücklichste mit der architektonisch-raumkünstlerischen zusammengeht. Gute Gemälde der Jüngsten bilden schon heute den festlichsten und heitersten Schmuck moderner Wohnräume, und wohin ihre Kunst in Verbindung mit der Architektur führt, erkennt man an den Fresken Ferdinand Hodlers.

Hodler ist auf anderen Wegen zu seinem heutigen Monumentalstil gelangt, aber man kann dennoch in ihm den Größten und Eigenwilligsten der Expressionisten erkennen. Denn seine Kunst ist ganz Ausdruck, innerlichste Seelendarstellung, und zugleich ganz dekorativ, von einem ungeheuren Rhythmus der Linie erfüllt. Durch die Betonung psychischer Erlebnisse und die immer mehr gesteigerte Verstärkung, Vereinfachung ihrer Ausdrucksformen, gelangte er zu der wuchtigen Teilung der Bildfläche, zu einem von Giotto und Signorelli zugleich geschulten Rhythmus der Körperbewegungen, der mit innerer Notwendigkeit zum Monumentalen führte. Seine Fresken in Zürich, Jena usw. stehen an Größe der Charaktere und an dekorativer Schönheit nicht nur hoch über Exler und Besnard, sondern sie stehen auch über Puvis de Chavannes und Marées. Sie sind neuzeitlicher empfunden. Ihre Linie ist ebenso bestimmt wie ihre Farbe hell. Und beides, das Hell-Dekorative wie die Fülle des Ausdrucks, stellt sie den Bestrebungen der „Jüngsten“ an die Seite.

Zu den engeren Gefinnungsgenossen Hodlers gehören die Schweizer Amiet und Giacometti, die über den Neo-Impressionismus hinausgelangt sind zu einer expressionistisch freien Auffassung.

Noch eine Gruppe gliedert sich an die Erscheinungen Hodlers und Marées an, die ausschließlich monumentale Ziele verfolgt und den Menschen, vor allem den nackten, in den Mittelpunkt ihrer Kunst stellt. Der Anreger dieser Maler, deren Form in weiterem Sinne die Fortführung des Marées'schen Werkes bedeuten kann, ist Schmidt-Neutte gewesen. Er selbst gelangte kaum zu abgeschlossenen Werken und ist über großen Altkompositionen gestorben. Aber seine Kunst, mit

männlichen Akten in geschlossenen Massen die Bildfläche zu füllen und die einfache Größe von Körperlinien wirken zu lassen, fiel auf fruchtbaren Boden. Auch diese Bewegung ist zu jung noch, um bleibende Resultate erreicht zu haben. Brühlmann empfing auch von Hölzel bedeutende Anregungen; aber er konnte in Monumentalkompositionen der Pfullinger Hallen und Einzelakten nur Versprechungen geben und ist jung gestorben. Hermann Hettner, der auch theoretisch hervortrat, erscheint in kühnen und starkfarbigen Aktkompositionen noch nicht abgeklärt, und mancher Gleichstrebende mit ihm. Nur Egger-Dinag hat eine gewisse Reife in schwerer harter Form gefunden. Karl Hofer wie R. Luch schwanken noch zwischen diesen und malerischen Einflüssen von Cézanne und Gauguin; sie scheinen darauf zu deuten, daß vielleicht einmal beide verheißungsvolle Strömungen zusammenfließen.

Namen von jungen, oft noch wenig bekannten Künstlern, mußten zum Schlusse für Prinzipien genannt werden, denen nach aller Wahrscheinlichkeit die Zukunft unserer Malerei gehört. Etwas wunderbar Hoffnungsvolles ist es um diese Bestrebungen zu neuer Schönheit. Um ihretwillen nehmen die jungen Künstler freudig Mißverständnis und Not auf sich; denn sie fühlen es: die Zukunft gehört ihnen. Möge jeder, der es gut meint mit unserer Kunst, an das Schicksal Feuerbachs denken und, als mindestes, unterlassen, einen Stein gegen sie aufzuheben! Und besser noch: ihnen helfen.



## Ein Reichsinstitut für Familienforschung, Vererbungs- und Regenerationslehre

Von Geh. Medizinalrat Prof. Dr. R. Sommer-Gießen



in der Sitzung der Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft am 3. Januar 1912 ist, wie aus dem Aufsatz von Adolf Harnack (6. Jahrgang Nr. 5 der Internationalen Monatschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik, vom Februar 1912) hervorgeht, zunächst eine Einigung in folgendem Punkte erzielt worden:

„Daß ein großes, reich ausgestattetes Institut für Entwicklungs- und Vererbungslehre das dringendste Bedürfnis ist, davon haben sich wohl alle überzeugt; nur das kann zweifelhaft sein, wieviel sich zweckmäßig ihm angliedern läßt —, und welche Aufgaben die Pflege in besonderen Instituten erheischen. Daß es mit einem Institut nicht getan ist, ist auch gewiß geworden. Es wird die Aufgabe der Gesellschaft in den nächsten Monaten sein, auf Grund des