



wieder in den Fehler verfallen ist, eine zu grosse Zahl von Figuren auf beschränktem Raume zusammenzuhäufen, wodurch er die Möglichkeit einer Scheidung der Massen in Haupt- und Nebenfiguren verliert. Hinter dem Streben nach koloristischen Wirkungen und der Sucht, durch technische Raffinements zu blenden, ist in Hellqvists Schaffen das geistige Element bis jetzt stark vernachlässigt worden. Es ist daher anzunehmen, dass seine technischen Vorzüge seine im Jahr 1886 erfolgte Berufung als Lehrer an die Kunstakademie zu Berlin veranlasst haben.

##### 5. Die Erneuerung der religiösen Malerei und der Naturalismus.

Während es eine Zeit lang schien, als würde die Münchener Malerei in der realistischen Wiedergabe des sie umgebenden Lebens und in der Erneuerung der Stoffkreise und technischen Prozeduren der alten niederländischen und deutschen Meister völlig aufgehen, ohne sich an die Lösung der höchsten Aufgaben der Kunst heranzuwagen, hat sie in jüngster Zeit, damit von neuem ihre starke Lebenskraft beweisend, einen Aufschwung zu jenen Zielen genommen, welche Cornelius und den Seinigen als die edelsten galten. Freilich nicht in ihrem Sinne. Cornelius würde sich mit Entrüstung von den religiösen Gemälden der neueren Münchener Schule abwenden, und doch knüpfen sie ebenso folgerichtig und eng an die als unanfechtbare Wahrheiten anerkannten Grundsätze der modernen Malerei an, wie sich einst Cornelius an den edlen Naturalismus eines Dürer anschloss und aus demselben einen neuen Stil herausbildete. Die Münchener Malerei würde sich zu den gesunden Entwicklungsgesetzen menschlicher Dinge in Widerspruch gestellt haben, wenn sie wieder zu Cornelius zurückgekehrt wäre. Nachdem sie einmal mit voller Entschlossenheit das Malen als die eigentliche Grundlage ihrer Kunst wiedererkannt und sich, aus abstrakten Spekulationen und transszendentalen Phantasieen zur realen Wirklichkeit zurückkehrend, in das Volksthum, in welchem sie selbst wurzelt, versenkt hatte, war nur ein Fortschritt zu einer höheren Entwicklung auf der gleichen Bahn möglich. Auch innerhalb der realistischen Kunst- und Formenanschauung führen Wege zu einem neuen Idealismus, dessen Fundament die Natur ist, zu welcher jede neue Stilbildung immer zurückkehren muss.

Ein mächtiger Fortschritt hat in unserer Zeit stets etwas Revolutionäres. Der ganze Charakter der Epoche, in welcher wir leben, bringt es mit sich, dass solche Fortschritte den Stempel des Ueberhasteten und Unfertigen, des Uebertriebenen und Bizarren an sich tragen, und dass es geraumer Zeit bedarf, ehe sich der blanke Kern aus der krausen





Schale enthüllt. So ging auch mit dem neuen Aufschwung in der religiösen Malerei der Münchener Schule die von Paris sich ausbreitende naturalistische Bewegung zusammen, eine völlige Umwälzung der bis dahin in Geltung gewesenen malerischen Grundsätze, welche, wie alles von Menschen Erdachte, Wahrheit und Irrthum, Gesundes mit Krankem, Grosses mit Kleinem mischt. Der Künstler, welcher in München als begeisterter Apostel dieser neuen Lehre aufgetreten ist und dieselbe mit beständig wachsenden Erfolgen und mit einer sich immer mehr vertiefenden, immer mehr überzeugenden Darstellungskunst vertheidigt hat, ist Fritz von *Uhde*. Dieser Begründer einer neuen malerischen Ausdrucksform, zugleich ein Zeichner von vollendeter Virtuosität, ist, wie sein Vorbild Menzel, dessen Illustrationen zum Leben Friedrichs des Grossen auf den Jüngling einen tiefen und entscheidenden Eindruck machten, kein Produkt akademischer Erziehung. Am 22. Mai 1848 zu Wolkenburg im Königreich Sachsen geboren, bezog er 1866 die Dresdener Kunstakademie. Der damals auf derselben herrschende Geist stand zu seinem auf voraussetzungslose Naturnachahmung gerichteten Anschauungen im Widerspruch, und da er seine Meinung nicht aufgeben wollte oder konnte, gab er die künstlerische Laufbahn auf und trat 1867 in das Gardereiterregiment zu Dresden, in welchem er zehn Jahre lang als Offizier, zuletzt als Rittmeister Dienste that. Wenn auch diese lange Zeit insofern nicht ganz für seine künstlerische Weiterbildung verloren war, als er sich in seinen Mussestunden in der zeichnerischen und malerischen Technik übte, so nahm er doch erst 1877, nachdem er den Militärdienst quittirt, in München die Kunst als Lebensberuf wieder auf. Es gelang ihm zwar nicht, dort in einem der Meisterateliers Aufnahme zu finden; aber schon der Aufenthalt inmitten eines vielgestaltigen Kunstlebens wirkte fördernd auf ihn. Ohne Lehrer suchte er sich durch das Studium der Niederländer, insbesondere Rembrandts, weiterzuhelfen, und als er zufällig mit Munkacsy bekannt wurde, glaubte er in ihm den richtigen Mann gefunden zu haben, mit dessen Hilfe er seine Ausbildung vollenden konnte. Im Herbst 1879 ging Uhde nach Paris, und hier wurde nicht so sehr seine übrigens nur auf wenige Wochen beschränkte Thätigkeit in Munkacsys Atelier für seine Zukunft und die Ausbildung seines malerischen Stils entscheidend, als seine Berührung mit den neueren französischen Kunstanschauungen überhaupt, die freilich erst Früchte trug, als er bereits wieder nach München zurückgekehrt war.

Seine in Paris gemalten Bilder, die »Sängerin« (1880) und die »gelehrten Hunde«, zeigen in der technischen Behandlung mit vollkommener Deutlichkeit den Einfluss Munkacsys und in der Wahl des Motivs, der





Kostümierung der Figuren, der Beleuchtung u. s. w., die Einwirkung der niederländischen Meister. Diese Bilder sowie das »Familienkonzert«, das Hauptwerk seiner ersten Periode, und die »holländische Gaststube«, welche 1881 in München gemalt wurden, wohin Uhde Ende 1880 zurückgekehrt war, bilden ein eigenthümliches Gemisch von Frans Hals, dem Delftschen Jan van der Meer, Jan Steen und Pieter de Hooch, trotz aller Nachahmung eigenthümlich dadurch, dass die Figuren sich als Resultate eifriger Modellstudien erwiesen. Die tiefe niederländische Tonart, die nicht der Natur, sondern alten Bildern abgesehene Beleuchtung und das Kostüm des 17. Jahrhunderts waren erborgt. Unter der fremden Hülle steckte aber ein triebkräftiger Keim, und dieser kam zum Durchbruch, nachdem Fritz von Uhde 1882 eine Reise nach Holland gemacht hatte. Jetzt fielen ihm die Schuppen von den Augen, jetzt wurde er »sehend« und gelangte zu der Ueberzeugung, dass die französischen Vertreter des neuen Malprinzips, welche an die Stelle der trüben, dunstigen, durch und durch unwahren Atelieratmosphäre das Modellstudium in »freier Luft« (en plein air), die vollste Unbefangenheit und »Aufrichtigkeit« (sincérité) der Natur gegenüber setzten, das Richtige erkannt hatten. Die helle, durchsichtige Luft Hollands war für Uhde ebenso sehr eine Offenbarung, wie früher für die Münchener Landschaftsmaler und wie gleichzeitig und später für Claus Meyer und Walter Firle. Nur blieb Uhde nicht in der Nachahmung haften, sondern er raffte sich schnell zu völliger Selbstständigkeit empor. Ehe er jedoch an die grosse Aufgabe seines Lebens herantrat, erprobte er das neue malerische Prinzip an Studien und Genrebildern aus dem holländischen Volksleben, denen er später solche aus seiner Münchener Umgebung folgen liess. Die erste Frucht dieses radikalen Bruchs mit der Atelierüberlieferung war eine »Erinnerung aus Zandvoort«, dem Badeorte bei Amsterdam, »der Leierkastenmann kommt« (1883), in zwei verschiedenen Kompositionen. Auf der einen sieht man, wie alte und junge Frauen, Mädchen und Kinder, welche auf strohbeflochtenen Stühlen in der Dorfgasse mit allerlei häuslicher Arbeit beschäftigt sind, ihre Hantirung unterbrechen, um dem in der Ferne sichtbaren Drehorgelspieler entgegenzueilen. Das zweite Bild stellt einen späteren Moment dar: um den Leierkastenmann sind fast dieselben Frauen und Kinder versammelt, welche auf dem ersten in voller Bewegung begriffen sind. Hier lauschen jene mit fröhlichen Mienen den lustigen Weisen, während die Kleinen sich mit holländischer Gemessenheit im Tanze drehen. Das erstere Bild erschien im Pariser Salon von 1883 und behauptete sich dort neben den auf gleiche künstlerischen Anschauungen gegründeten Darstellungen aus dem Bauernleben von Bastien-Lepage,





L'Hermitte und vielen andern. (Vgl. Band I. S. 339 ff.) Das Kolorit war sogar minder stumpf, die Art der malerischen Behandlung saftiger und breiter und die Hauben, Jacken und Schürzen der Holländerinnen leuchteten noch einmal so hell.

Als Uhde sodann seine neue Darstellungsart in freier Luft und bei zerstreutem Licht auf heimische Motive übertrug, stiess er auf schroffen Widerstand. An der »Trommelübung« bayerischer Tambours (1883) und der Malerfamilie »auf dem Lande« (1884) nahm das grosse Publikum wegen der Reizlosigkeit der Gegenstände und wegen der harten Nebeneinanderstellung unerfreulicher Lokalfarben Anstoss, und auch die einsichtigere Kritik verhielt sich ablehnend, weil sie noch nicht zu erkennen vermochte, auf welches Ziel der Maler hinausstrebte. Zu einer völligen Klarheit darüber gelangte man erst allmähig. Der erste Schritt, welchen Uhde 1884 auf das eigentliche Gebiet seiner Kunst that, begegnete sogar starken Missverständnissen, weil es dem Maler noch nicht gelungen war, alle technischen Schwierigkeiten zu überwinden, welche ihm bis zur Erreichung seines künstlerischen Ideals im Wege standen. Aber wie gross auch der Sturm der Entrüstung und wie laut auch der Lärm der Bewunderung waren, die Uhdes erstes religiöses Bild »Lasset die Kindlein zu mir kommen!« (Museum zu Leipzig) hervorriefen, das eine konnte doch Niemand leugnen, dass hier ein Künstler von vollster Ehrlichkeit der Ueberzeugung und kühnem Wagemuth mit rücksichtsloser Verleugnung der Ueberlieferung an die höchsten Aufgaben christlicher Darstellungskunst herangetreten war. E. v. Gebhardt hatte, worauf wir in unserer Charakteristik der neueren Düsseldorfer Schule näher eingehen werden, an die alten niederländischen und deutschen Meister angeknüpft und lässt uns seine Darstellungen aus der evangelischen Geschichte im Spiegel der Vergangenheit, des fünfzehnten und sechszehnten Jahrhunderts, schauen, indem er zugleich das malerische und zeichnerische Prinzip jener Meister annahm. Uhde führt uns ein gewaltiges Stück vorwärts. In geistvoller Auslegung des Schriftwortes: »Wo zween oder drei versammelt sind in meinem Namen, da bin ich mitten unter ihnen!« versetzt er den Stifter der christlichen Religion in seiner typischen, nur realistisch umgebildeten Erscheinung unmittelbar in die Gegenwart, in die Gemeinde der Gläubigen, denen er aber nicht ein Feierkleid anzieht, wie es die Donatoren auf den Altarbildern des Mittelalters und der Renaissancezeit tragen, sondern die er aus dem Leben herausgreift, wie er sie bei ihrem Tagewerk gefunden hat. Mit einer solchen Auffassung kommt Uhde nur einem der Grundgedanken der christlichen Religion, der Gleichberechtigung aller Gemeindemitglieder vor dem göttlichen Mittler, entgegen. Er





darf also auch ein historisches Recht für sich in Anspruch nehmen. Nur hat er seine Anschauung bis jetzt zu einseitig vertheidigt, indem er den Herrn, der in Knechtsgestalt auf Erden wandelte, ausschliesslich den »Knechten« in der gegenwärtigen Auffassung des Wortes, den Mühseligen und Beladenen, den »Enterbten« beigesellt hat, obwohl diese letzteren, soweit es sich um die sozialdemokratische Erscheinungsform derselben handelt, von Christus am wenigsten wissen wollen. Andererseits mag auch die Abneigung der Naturalisten gegen die triviale Schönfärberei des manierten Idealismus Uhde veranlasst haben, seine Modelle in Volksklassen aufzusuchen, in welchen die ursprüngliche Anmuth der natürlichen Bildung durch die Noth des Lebens und die daraus entsprossene Verwahrlosung und Vernachlässigung zum Rohen und Hässlichen herabgedrückt worden ist. Nur in der Darstellung junger Kinder kommt die Mitgift der Natur noch zum Durchbruch. Uhdes Erstlingswerk auf diesem Gebiete, »Christus und die Kinder«, offenbar das Vorbild zu Firles »Dorfschule«, ist reich an anmuthigen, mit herziger Naivetät aufgefassten Kinderfiguren, welche dem Heiland, je nach ihrem Alter und ihrer geistigen Entwicklung, schüchtern, zutraulich oder bereits mit verständnisvoller Andacht nahen. Ein müder, bestaubter Wanderer ist Christus von der Landstrasse in die Stube eines Bauern getreten und hat auf einem Stuhle Platz genommen, dem besten des dürftigen Gemachs. Durch die Fenster dringt das kalte Licht eines Frühlingstages, so dass die Figuren von hinten beleuchtet werden, was auch auf den späteren Bildern Uhdes der Fall ist. Durch diese Art der Beleuchtung erreicht es der Künstler, dass der Raum wirklich von Licht und Luft durchflossen erscheint und dass die Figuren vollkommen körperlich wirken. Auf dem ersten Bilde machten sie freilich noch den Eindruck, als ob sie mit Mehlstaub überschüttet worden wären. Aber schon auf dem nächsten »Komm Herr Jesu, sei unser Gast!« (1884, in der Berliner Nationalgalerie) war diese Unbehüllichkeit der Technik, welche die übergrosse Lichtfülle noch nicht bewältigen konnte, überwunden. Hier ist der Heiland, wieder dieselbe hohe, schwächliche Figur in lang herabfliessender, schmutzigblauer Tunika, die symbolische Einladung des Tischgebets durch seine Gegenwart verwirklichend, in die niedrige Stube eines armen Handwerkers getreten, an dessen Tisch schon sieben Personen, die Eltern, die Frau und vier Kinder versammelt sind. Uhde hat durchaus nicht die Absicht, das Christenthum rationalistisch zu verwässern und dem Mittler die göttliche Eigenschaft abzustreifen. Ueber dem Haupte Christi schwebt der Nimbus und, obwohl dieser auf den »Jüngern von Emmaus« (1885), auf dem »Abendmahl« (1886) und auf der »Bergpredigt« (1887) fehlt,





ist doch die Gestalt des Erlösers durch die Beleuchtung und den Adel der geistigen Auffassung auch auf diesen Bildern so scharf von ihrer Umgebung geschieden worden, dass an dem religiösen Ernst des Malers kein Zweifel entstehen kann. Da jede dieser Schöpfungen einen Schritt aufwärts bezeichnet, zu immer grösserer Energie und Mannigfaltigkeit der Charakteristik, zu einer beständig wachsenden Kraft der malerischen Behandlung, kann der Streit über die Berechtigung der Uhdeschen Auslegung biblischer Ueberlieferungen nur noch das Gegenständliche treffen. »Christus und die Jünger von Emmaus« sind, soweit es sich wenigstens um die Umgebung und das Beiwerk handelt, in die moderne Wirklichkeit übertragen. Nur die Tracht der beiden Jünger ist so unbestimmt, dass sie ebensogut der Vergangenheit wie der Gegenwart angehören kann. In der Darstellung des »Abendmahls« hat Uhde nicht die äusserste Consequenz aus seiner neuen Auffassung der evangelischen Heilslehre gezogen. Die Jünger erscheinen in jener einfachen, mittelalterlichen Tracht, welche aus einem langen, um die Hüften gegürteten Rock und einem Mantel besteht und die auch Eduard von Gebhardt auf seinen religiösen Gemälden anwendet. Wenn des letzteren »Abendmahl« auch auf Uhde eingewirkt haben mag, so hat dieser doch auf jede seiner Figuren einen starken Accent der Originalität gelegt, und es ist ihm gelungen, neben Leonardo da Vinci und E. v. Gebhardt eine neue, selbstständige Auffassung des Vorgangs zu begründen.

Das Beispiel und die Erfolge Uhdes sind nicht bloss auf jüngere Münchener Künstler, sondern auch auf die neueste deutsche Malerei ausserhalb Münchens von Einfluss gewesen. Auch in Deutschland ist eine Schule von Malern im Aufblühen begriffen, welche im Gegensatz zur »Asphaltmalerei« der früheren Zeit die Hellmalerei als das Heil aller Kunst verkünden und damit naturalistische Bestrebungen in Verbindung bringen. Indessen sind diese Hellmaler und Naturalisten, welche ihre Studien »in freier Luft« machen und für ihre figürlichen Darstellungen aus dem täglichen Leben gern einen naturgrossen Maassstab wählen, zur Zeit, wo wir diese Darstellung zum Abschluss bringen, noch in so starker Gährung begriffen, dass wir auf eine Würdigung ihrer Theorie, in der sich Wahrheit mit Irrthum mischt, verzichten müssen.

#### 6. Die neuere Landschaftsmalerei in München.

Als denjenigen Landschaftsmaler, welcher den Uebergang von der romantischen und stilisirten Landschaft zu dem modernen landschaftlichen Stimmungsbilde vermittelt, haben wir oben (S. 18) Christian