Künstler-Monographien

Uhde

von

Fritz v. Ostini

Velhagen & Klasing, Bielefeld, Leipzig

Uhde

Künstler-Monographien

Uhde

von

Fritz v. Ostini

Liebhaber-
Ausgaben

Nr. 61

Künstler-Monographien

In Verbindung mit Anderen
herausgegeben von H. Knackfuß

61

Uhde

1911

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing

Uhde

von Fritz v. Ostini

Mit 120 Abbildungen, darunter 2 in farbiger Wiedergabe. 2. Auflage.

1911

Bielefeld und Leipzig

Verlag von Velhagen & Klasing

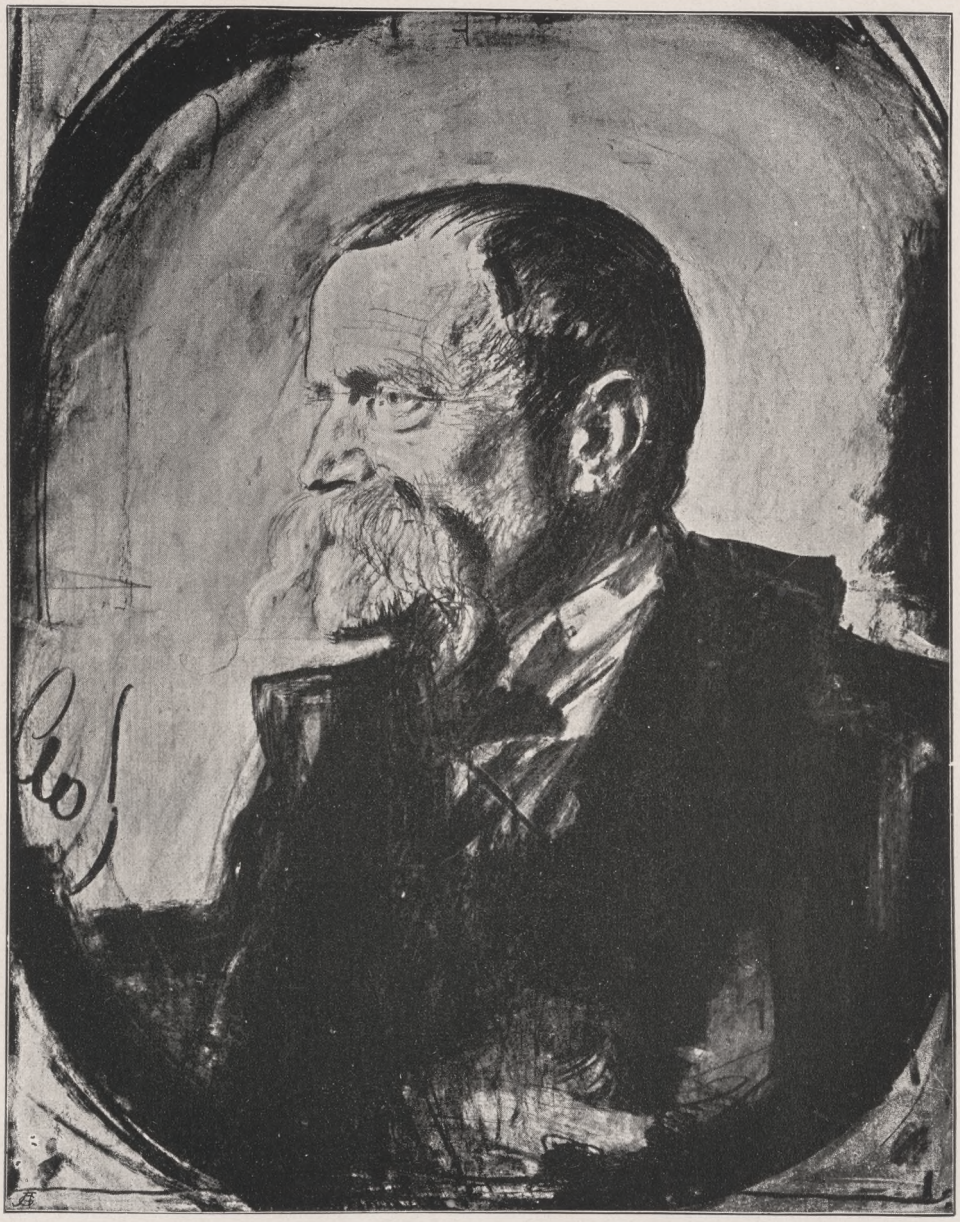
Von der ersten Auflage dieses Werkes ist für Liebhaber und Freunde besonders luxuriös ausgestatteter Bücher außer der vorliegenden Ausgabe

eine numerierte Ausgabe

veranstaltet, von der nur 50 Exemplare auf Extra-Kunstdruckpapier hergestellt sind. Jedes Exemplar ist in der Presse sorgfältig numeriert (von 1—50) und in einen reichen Ganzlederband gebunden. Der Preis eines solchen Exemplars beträgt 20 M. Ein Nachdruck dieser Ausgabe, auf welche jede Buchhandlung Bestellungen annimmt, wird nicht veranstaltet.

Die Verlagshandlung.

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.



Fritz von Uhde.
Porträtzeichnung von Leo Samberger (München).

Fritz von Uhde.

Die Erscheinung Fritz von Uhdes ist ganz hervorragend typisch für die große Umwälzungsperiode der deutschen Malerei im letzten Fünftel des neunzehnten Jahrhunderts und sein Name wird einmal für die Historiker ein Kennwort abgeben für diesen Abschnitt unserer Kunstgeschichte. Damit soll keines andern Ruhm verkleinert, soll unser Meister überhaupt nicht an andern gemessen werden. Aber in Kampfzeiten fallen eben auch die Persönlichkeiten am stärksten ins Auge, die spezifische Kampfnaturen sind, die wehrhaften Geister, die einen Weg bahnen im Getümmel der Meinungen. Es gibt in der Kunst eine Größe in der Stille und eine andere im Lärm des Streites um neue Werte; es gibt diese beiden Arten von Größe immer nebeneinander, wo Kunst überhaupt ist. Sie wechselt ewig, wechselt zwischen dem Naturkultus und dem Stil, zwischen der Freiheit und der Überlieferung. Richtungen verbrauchen sich und keine Macht und keine zähe Verteidigung hält das auf. Darum wird das Große nicht auf einmal klein, das Schöne nicht auf einmal häßlich, das Wertvolle nicht zum Plunder, wie die Snobs wohl glauben. Aber recht hat in jenem Kampfe der Geister immer und ewig das vorwärtstreibende Element und wenn es mit ehrlicher Meinung und dem entsprechenden Genius Hand in Hand geht, haften unsere Augen auch mit besonderer Vorliebe auf den Menschen, die es vertreten und durchsetzen. So einer war Fritz von Uhde. Er war eine Kampfnatur par excellence und es ist bezeichnend genug, daß er vor dem Pinsel auch das Schwert geführt hat. Und er hat sich durchgesetzt trotz des ausdauernden Widerstands der Hüter des Vergangenen, nicht durch Worte, nicht durch Theorien oder durch jene Kunstdiplomatie, die sich bereits zu einer Spezialkunst entwickelt hat — einfach durch die Tat hat er sich so energisch durchgesetzt, daß ihm überhaupt zuletzt kaum etwas mehr zu wünschen blieb.

Von der Parlamentstribüne aus, in den Spalten der Tagesblätter, in Streitschriften und Büchern ist er bekämpft worden und sogar von denen, welche vorgeben, sie dienen dem Fortschritt, mißverstanden ihn die meisten. Als vor fünfundzwanzig Jahren etwa in der bayrischen Abgeordnetenkammer der Streit um die Kunst tobte und die Ignoranz der Rückschrittsmänner in ihrer ganzen Abgrundtiefe enthüllte, fertigte ein Führer der Liberalen, einer von den wenigen deutschen Männern, die sogar Geld für die Kunst ausgaben, die Kläffer scharf und schlagend ab. Aber dann erklärte er mit stolzer Sicherheit, daß er für Uhdes und Stucks Kunst auch nicht einzutreten vermöge. Er verstand ihn so wenig, wie die andern, so wenig wie die Zeloten, die Lästerung erblickten in seiner Vermenschlichung und Verjüngung der biblischen Legende und Roheit in Uhdes Ehrfurcht vor der Natur. Und seitdem schuf er unbeirrt fort, Werk um Werk und jedes fast war ein Schritt weiter nach oben. Und sein war der Sieg. Heute wagt kein Gebildeter mehr, an ihm zu zweifeln, es steht doch schon der Straftitel eines Idioten auf dem Bekenntnis, daß einer seine Kunst verwerfe. Sogar das Geschrei gegen seine Art, biblische Stoffe umzuwandeln, ist längst verstummt, zumal er in seiner letzten Entwicklungsphase diese Neigung überhaupt fast aufgegeben hat. Aber der Kampffrohe kämpfte darum doch weiter. Nicht mehr mit der Welt, mit dem Widerstand der Banausen; er ringt mit der Kunst selber in jenem wundersamen Ringen des Jakob aus der Bibel, der mit dem Engel kämpft und die Worte spricht: „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn.“ Wie jeder echte, große Künstler ist er nie fertig. Der Stümper fühlt sich reif nach dem ersten Erfolgchen, dem Meister bringt jede gelungene Tat auch wieder neue Zweifel, neues Sehnen:

„Werd' ich beruhigt je mich auf ein Faulbett legen,
So sei es gleich um mich getan!“

sagt Faust, nur mit ein bißchen anderer Bedeutung, als der Künstler, der offenbar weiß, daß er mit dem Kampf um seine Ideale auch sich selber aufgeben würde. Jenes Niesichfertigfühlen ist im Grunde die Gewähr dauernder Jugend. Nicht umsonst stand auch der sechzigjährige Uhde noch an der Spitze der Jungen im Münchener Kunstleben, nicht umsonst gehören in den Ausstellungen der Münchener Sezession und anderen deutschen Ausstellungen Uhdes Bilder immer noch zu denen, die am frischesten und freudigsten anmuten. Der Kampf hat ihn jung gehalten, Jüngere, die mit ihm zu Ruhm gelangten, liegen längst auf dem Faulbett — er müht sich weiter.

So ward uns (wenigstens in München) Uhde geradezu der Repräsentant jener gesunden Umsturzbewegung unserer Malerei am Ende des eisernen Säkulums, er, der am reinsten daraus hervorging und der Treuesten einer war. Mit einer beträchtlichen Zahl bedeutender und bleibender Werke vertritt er die Bewegung in großem Stil, nachdrücklicher als andere, vielleicht sogar als Liebermann, der ihm als Maler sicher ebenbürtig, aber mit extremer Strenge den Grundsatz verficht, daß in der Malerei auch nur der malerische Wert in Betracht komme und innerer Gehalt, erzählende Gegenständlichkeit eher verpönt als erlaubt sei. Unter dem nicht eben vielen, was unserer Malerei aus der Periode des „Freilicht" als dauernder Gewinn verblieb, steht Uhdes Kunst in allererster Reihe und neben ihm blieb recht, recht wenig übrig! Was für viele andere eine Mode war, die eben mitgemacht werden mußte, wie gleich darauf ein anderer -ismus, das entsprach seinem innersten Wesen, was uns in den Arbeiten jener oft kalt ließ, was da trocken, dürftig und dogmatisch erschien, dem lieh er erst Empfindung und Seele. Uhde war bei uns der Poet unter den Freilichtmalern, unter den Malern der Arbeits- und Elendsmenschen, ein Idealist vom reinsten Wasser, was freilich des Schaupöbels landläufigen Vorstellungen von Idealismus nicht entspricht. Sie nennen es ja Idealismus, wenn einer die Natur verallgemeinert und abschleift, wie die Leute der törichten Zeit, welche einst die griechischen Marmorgötter abgeraspelt und geglättet haben. Der „Idealismus" der Canova und Thorwaldsen spukt immer noch in den Begriffen des deutschen Publikums, obwohl er reichlich hundert Jahre alt ist und obwohl längst erkannt ist, daß das Armut war, was jene Zeit für Schönheit sich aufschwatzen ließ. Wahrer Idealismus sucht in der Kunst doch die Schwierigkeit, die Wahrheit, das Besondere und Neue und nicht die billige Schablone, die konventionelle Lüge, wie der Philister meint. Akademische Selbstgenügsamkeit, die sich für unübertrefflich hält, weil sie selbst nicht weiter über sich hinaus sieht, das ist der Idealismus, der uns immer wieder als maßgebend angepriesen wird und doch ist dieser Idealismus weniger als Nichts, weniger noch als das kläglichste Mißlingen des Irrenden, der sich ehrlich müht! Auf die verständnisvolle Anerkennung der „Maßgebenden" hat Uhde freilich lange genug gewartet und wenn gesagt wurde, daß es heute kein Gebildeter mehr wagt, an ihm zu zweifeln, so ist das allerdings nur relativ zu verstehen. Als gebildet darf da eben nicht jeder gelten, der eine Fachwissenschaft mit Ach und Krach hinter sich gebracht hat, sondern nur der, dem Empfänglichkeit für das Schöne anerzogen ist und mit der Urteilsfähigkeit auch die Bescheidenheit des Urteils, die für den Laien in Kunstdingen ganz besonders zur Bildung gehört. Bekanntlich fehlt es darin weit bei uns — oder, seien wir ehrlich, überall! Aber bei uns Deutschen doch besonders! In allen Schichten des Publikums macht sich das Bestreben breit, das Neue und Unverstandene mit Schimpf und Spott aus der Welt zu jagen und selten der Wille, zu ergründen, was das Neue erstrebt und ist. „Verrückt!" „Blödsinn!" „Scheußlich!" — das sind die Schlagworte, mit welchen das süße Sonntagspublikum eine überraschende Erscheinung in der Kunstausstellung begrüßt, die Verlegenheit des Nichtverstehenden wird zum Haß, zum giftigen Hohn. Nur der Künstler, der Maler, Dichter, Musiker usw. bekommt zu fühlen, was die kompakte Majorität des Publikums für ein Konglomerat

Abb. 1. Angriff des Regiments Plotho bei Wien 1683. Dresden, Kasino der Gardereiter. 1879. (Zu Seite 20.)

von Stumpfsinn und Fühllosigkeit darstellt, nur er weiß, wie jene das, was er aus vollem feurigen Herzen unter Schaffenswehen und Seelennot geboren, mit Undankbarkeit und pöbelhafter Nichtachtung annehmen. Wer verfolgt hat, welches Maß von Unverständnis gerade Fritz von Uhde zuerst bei seinen Deutschen gefunden hat, der ist oft auch in tiefster Seele empört gewesen. Was zart an ihm ist, galt ihnen für roh, was rein und schön ist, beleidigte sie, was Andacht war, das nahmen sie für Blasphemie! Ein Mann, der einen Uhde kaufte, wurde noch um das Ende der achtziger Jahre wohl für geistig defekt gehalten, und Meisterwerke, wie sein Abendmahl oder die Bergpredigt, wanderten ruhelos umher, wie der ewige Jude. Es muß einer seiner Sache schon sehr sicher sein, wenn er diese Behandlung aushält, ohne an sich selbst irre zu werden, oder sein Können nach den Wünschen der Menge schließlich auf jenen Durchschnittswert herunterzustimmen, den sie versteht! Vielleicht hätte Uhdes wahre Größe als Maler ihm überhaupt

Abb. 2. Die Chanteuse. 1880. (Zu Seite 22.)

nicht in dieser Weise Bahn gebrochen, hätte nicht seine spezielle Gedankenwelt, seine Auffassung der religiös-menschlichen Probleme mit dem ungeheuren Widerspruch auch die Aufmerksamkeit der Welt herausgefordert. Denn Uhdes eigentlichster Wert liegt nicht allein in der Art, wie er seine Stoffe gestaltet, sondern in erster Linie in seiner exzeptionellen malerischen Kraft; der immer weiter Schreitende hat seine volle Höhe vielleicht erst nach der Episode seiner religiösen Malerei erreicht und auf dieser Höhe jene große „Modellpause" und etliche prachtvolle Gartenbilder mit seinen Töchtern geschaffen, Meisterstücke, die zeigen, welch ein Maler er ist, unabhängig von jenen gegenständlichen Eigenheiten und Prinzipien, die doch im letzten Grunde in bezug auf die Wertung eines Künstlers nur relative Bedeutung haben. Für den Erfolg des Künstlers bei der Menge ist ja freilich der Gegenstand immer maßgebend, nicht das absolute Können, nicht der persönliche Ausdruck. Daß Uhde als Maler noch lange nicht voll verstanden ist, beweist auch der Umstand, daß er, dessen wenige Bildnisse von ganz hervorragender Qualität sind, sein Leben lang wenig mit Porträtaufträgen bedacht wurde!

Abb. 3. Familienkonzert. 1881. Köln, Wallraf-Richartz-Museum. (Zu Seite 23.)

Abb. 4. Kohlezeichnung aus Zandvoort. 1882. (Zu Seite 27.)

Als er einst seinen Schauspieler in jenes prachtvolle, gegen das Licht gesehene Damenbildnis im Interieur von 1891, das auch in Berlin großes Aufsehen erregt hat, in die Öffentlichkeit brachte, glaubten wir alle, nun müsse für Uhde eine Periode der Bildnismalerei beginnen. Aber die Zeit war nicht reif dafür, Deutschland ist für das malerisch aufgefaßte Bildnis überhaupt noch kaum reif und wenn heute bei uns ein Frans Hals auftauchte, würde vielleicht auch er ohne Aufträge bleiben. Der Philister will im Bildnis „bedeutend bis zu Monumentalität" aufgefaßt sein, er will nicht, daß seine lebendige Erscheinung, er will, daß ein einseitiges Idealbild seines Wesens auf der Leinwand festgehalten werde. Darum sind heute noch bei uns die besten Bildnisse in der Regel jene, welche die Künstler einander gelegentlich umsonst aus Freundschaft malen! So ist die Porträtmalerei betrüblicherweise keine vielgeübte Spezialität des Künstlers geworden; seiner Produktion hat das freilich keine Schranken gesetzt. Nennt man seinen Namen, so ruft dieser in der Phantasie gebildeter Hörer zunächst wohl eine Vorstellung von sanften Christusgestalten unter den Armen, von leidenden Frauen auf schwerem Gange, von bäuerischen Aposteln in schmucklosen Stuben hervor — in Wahrheit aber war Uhde von der denkbar größten Vielseitigkeit und ebenso beweglich im Finden seiner Stoffe, wie im malerischen Ausdruck. Seine Technik hat sich mit jeder neuen großen Aufgabe weiter entwickelt und bereichert, arbeitete er doch stets unter dem Eindruck der Natur, deren Mannigfaltigkeit unerschöpflich ist. Er hat immer wieder versucht und erfunden, gesucht und gefunden; je tiefer er den ungeheueren Reichtum an Schönheit erfaßte, den schon das Spiel des Lichts über den Dingen allein mit sich bringt, je reicher wurden auch seine Mittel. Aber jeder leise Wandel kam bei ihm unmittelbar aus der Quelle der Wirklichkeit, aus dem Studium der Natur. Seit er vor dreißig Jahren den Sprung aus dem Dunklen ins Helle getan, seit er Munkacsys Einfluß entronnen war und, zum Teil durch Liebermanns Zutun, den Zauber des freien Lichtes kennen lernte, ist er fremden Einflüssen überhaupt nicht mehr zugänglich gewesen und nach und nach wurde er zu einem der ersten Lichtmaler aller Zeiten. Sonnenschein, wie er viele seiner letzten Bilder durchflutet, hat noch kaum einer besser dargestellt. Was seine Stoffwelt angeht, so war er, wie gesagt, auch nichts weniger als einseitig. Von den biblischen Gestalten abgesehen, hat er Menschen allerart in Lust und Trauer, bei der Arbeit und beim Spiele gemalt, er war ein Schilderer der Kinderwelt von seltenem Gefühl für das wahrhaft Kindliche, holländische Fischersleute und bayrische Soldaten zogen ihn gleichmäßig an, wurden ihm gleich vertraut durch das Medium des

Abb. 5. Skizze. 1882. (Zu Seite 27.)

Abb. 6. Skizze aus Zandvoort. 1882. (Zu Seite 27.)

Sonnenlichtes, das sie umfließt. Er wurde nicht müde, seine Töchter zu malen in dem Garten seines bescheidenen Sommerheims am Nordufer des Starnberger Sees in der zitternden Beleuchtung des Baumschattens, von Sonnenkringeln überstreut, von grünen Reflexen beschienen. Er reduzierte schließlich seine Stoffe auf das einfachste und alltäglichste, wurde aber dabei als Maler immer größer und persönlicher. Man kann fast sagen, daß die Schwierigkeit des malerischen Problems, das er sich gestellt, mit jedem neuen Bilde wuchs. So wurde er des Kampfes nie müde und ließ die Waffen und Kräfte nicht einrosten. Vergleicht man Uhdes früheste Bilder mit seinen Schöpfungen aus den letzten dreißig Jahren, so kommt man auf ein merkwürdiges Phänomen: In jenen frühen Bildern, dem „Familienkonzert", den „Gelehrten Hunden" und vielleicht auch noch in den ersten unter dem Einfluß der Holländer Lehrzeit entstandenen Arbeiten, erscheint seine Art zunächst viel beweglicher, flüssiger, scheint er viel leichter und ohne Schwierigkeiten zu schaffen. Jene Bilder sind für einen, der noch drei und vier Jahre vorher im Sattel gesessen, verblüffend gewandt gemalt. Und dann wird sein Wesen spröder, herber, je mehr er sich selber findet. Man möchte sagen, daß er naiver wird, wenn nicht der Begriff Naiv-Werden ein Unding wäre. In Wahrheit findet er die ursprüngliche Naivität seines Wesens wieder, die in ihm während der Episode seines unruhigen Suchens nach künstlerischem Ausdruck durch fremde Einflüsse war überwuchert worden. Nichts mehr von genrehafter Gefälligkeit! Es sind andere Menschen, die er schildert und es sind auch andere Menschen, die er mit seinen Schilderungen packt. Er gewinnt eine Schlichtheit der Ausstattung lieb, die bis an die Armut geht, er vermeidet jeden äußerlichen Prunk, jede drastische Gebärde, wo er nur kann. Was er an farbiger Schönheit für seine Bilder braucht, das gibt ihm die Sonne und

Abb. 7. Holländer Fischerkind. Ölstudie. 1882. (Zu Seite 27.)

Abb. 8. Studie. 1882. (Zu Seite 27.)

auch von ihren Schätzen macht er den diskretesten Gebrauch, ihre üppigsten und blendendsten Effekte malt er nicht. Auch gegenständlich begnügt er sich mit schlichten Dingen, er sucht seinem Stoff keinen Vorteil abzugewinnen außerhalb der rein künstlerischen Aufgabe, die er sich gegeben und malt die Menschen, wenn man so sagen kann, wie sie gehen und stehen, menschlich vor allem. Über alles charakteristisch ist dafür seine „Trommelübung". Welcher andere hätte hier auf eine humoristische Pointe, oder humorvoll betonte Kennzeichnung der Typen verzichten können? Er sah nur das Ganze, allerdings bis in alle Einzelheiten richtig! Und darum sind auch die Typen vortrefflich gegeben. Aber das sieht einer erst, wenn er sich satt geschaut an den wundervollen, malerischen Werten des Bildes, an dem feinen Spiel von Licht und Farbe. Als Ganzes ist ihm ja auch auf irgendeinem Spaziergang die Gruppe ins Auge gefallen, als eine Schar von strammen Burschen in den abgeschabten, lichtblauen Uniformen des bayrischen Leibregiments, deren feiner Ton so reizvoll gegen die Luft und das bleiche Grün der Wiese stand. Das wirkt gar nicht wie Soldatenmalerei! Man stelle sich dies Sujet einmal vor, gesehen mit den Augen irgendeines, selbst eines begabten preußischen Soldatenmalers!

Ähnlich geht es mit Uhdes schöner „Spezialität", Kinder zu malen. Der Stoff ist ihm da einfach zu gut, ihn anekdotisch zu behandeln. Er erzählt keine Geschichten aus dem Kinderleben, er zeigt uns das Leben selber. Das schüchterne Blondköpfchen auf dem Bilde „Lasset die Kindlein zu mir kommen", das Jesus die Hand reicht, kann einen Menschen wohl rühren bis in die tiefste Seele hinein durch den unschuldig scheuen Ausdruck seines Gesichtchens und andere Kindertypen auf dem Bilde kaum minder. Dabei ist jenes Kind nach der landläufigen Kunstvereinsmenschen-Auffassung kaum hübsch. Fast über alle die Uhdeschen Kindergestalten haben die Leute ihre Glossen gemacht, weil er sie nicht als „Mamas Liebling" frisiert, geleckt und herausgeputzt hat. Und doch hat kaum je ein Maler die Kinder mit mehr und echterer Liebe gesehen. Er sah ihre heilige Holdseligkeit eben nötigenfalls durch Schmutz und Lumpen und sonnenbraune Haut durch, sah das Menschlich-Göttliche im Kind und nicht die Puppe, wie so viele andere Kulturmenschen. Wer ihn versteht und mit ihm sieht, der findet aus seinem „Heideprinzeßchen", das den Herren und Damen vielfach als ein Ausbund realistischer Häßlichkeit erschien, auch ein gutes Stück Romantik heraus; freilich keine Butzenscheiben- und Amaranth-Romantik! Poetisch wird in der Kunst auf den Menschen von Empfindung zuletzt alles wirken, was aus fühlender Seele heraus ge-

Abb. 9. Studie aus Zandvoort. (Zu Seite 27.)

Abb. 10. Studie. 1882. (Zu Seite 27.)

schaffen, was ein Werk der Liebe ist und des Mitleids! Des Mitleids! Hier ist auch wieder einer von den Schlüsseln zu Fritz von Uhdes Kunst, und zwar jener, der uns vor allem das Geheimnis seiner religiösen Malerei erschließt! Doch davon später! —

Uhdes künstlerische Entwicklung gliedert sich zunächst in zwei Teile, wie schon angedeutet: eine unruhige Werdezeit mit wechselnden Zielen und Einflüssen und nach dem Sichfinden ein stetiges, selbstherrliches Aufwärtsgehen in bewußter Kraft. Wer nur den reifen Maler Uhde kennt, zu dessen hervorstechendsten Eigenschaften das unbeugsame Festhalten an selbstgesteckten Zielen gehört, wundert sich nicht wenig, wenn er innewird, was für Erscheinungen ihn der Reihe nach angereizt haben, eine darunter, die in ihrer prunk- und geräuschvollen Oberflächlichkeit genau so etwas wie das Gegenteil von dem darstellt, was aus dem gemütstiefen und allem Äußerlichen abholden Künstler Uhde schließlich geworden ist — Hans Makart!

Fritz Hermann Karl von Uhde ist am 22. Mai 1848 zu Wolkenburg im Königreich Sachsen als der Sohn Bernhard von Uhdes geboren, der als Jurist und Verwaltungsbeamter dem evangelisch-lutherischen Landes-Konsistorium angehörte und 1883 als Geheimrat und Präsident jenes Amtes gestorben ist. Die Mutter des Künstlers entstammte einer französischen Emigrantenfamilie, welche den Namen Nollain führte. Der Ahne seiner Mutter war um die Revolutionszeit nach Deutschland gekommen, und zwar unter jenem Namen, der, wie die Sage geht, nicht sein wirklicher war. Das Dunkel über seiner wahren Abkunft hat er nicht gelüftet und man nimmt an, daß er von sehr vornehmer Familie gewesen ist. Über die Abstammung der Familie von Uhde — sie hieß früher von Uhden — ist Bestimmtes nicht festgestellt und daß sie möglicherweise dem holländischen Ort Uden in Nord-Brabant entstammen könnte, ist wohl auch nur eine willkürliche Annahme. Fritz von Uhdes Großvater von mütterlicher Seite war Generaldirektor der königlichen Museen in Dresden und soll sich namentlich um Einrichtung

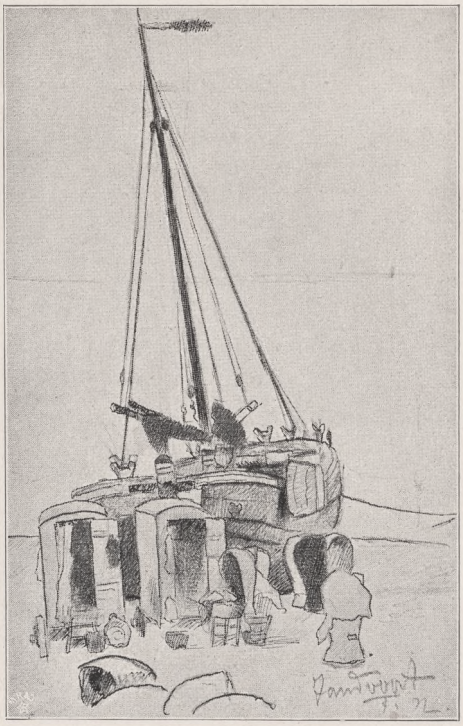


Abb. 11. Studie aus Zandvoort. 1882. (Zu Seite 27.)

der königlichen Kunstkammer Verdienste erworben haben. Der Vetter seines Großvaters, der noch den Namen Uhden führte, hat einst in Preußen als Justizminister eine nicht unbedeutende Rolle gespielt.

Künstlerische Anlagen und Neigungen erbte unser Künstler von beiden Eltern. Sowohl der Vater, als die Mutter trieben die Malerei mit Eifer und Talent; ersterer war ein geschickter Pastellist. Auch die Schwestern Uhdes malten und malen noch heute. So kann man sich leichtlich denken, daß es ihm an Anregungen im Elternhause nicht fehlte. Während er hier den ersten Unterricht empfing und in Zwickau und Dresden dann das Gymnasium besuchte, zeichnete er schon eifrig, und zwar war es zunächst Menzel, der ihn begeisterte, den er fleißig kopierte, oder auch in seiner Erfindung aus dem Gedächtnis wiederholte und umschrieb, oft auch „ergänzte". Menzels Zeichnungen zum Leben Friedrichs des Großen begeisterten ihn sozusagen nur in künstlerischem Sinn, namentlich was die Bilder zum Siebenjährigen Krieg angeht. Mit der Seele stand der junge Sachse auf österreichischer Seite und darum schuf er die österreichischen Seitenstücke zu Menzels preußischen Heldenbildern und es gelang ihm, die Handschrift Menzels sich in überraschender Weise anzueignen. Als sein Vater im Jahre 1864 Proben dieser Kunstübungen zu Wilhelm von Kaulbach nach München brachte, um sich dessen Rat zu erholen über des Sohnes etwaigen weiteren künstlerischen Bildungsgang, erkannte der Münchener Akademiedirektor des Knaben Lehrmeister sofort und er rief: „Scheußlich! Das ist ja ganz wie Menzel in Berlin!" Für Kaulbach war die revolutionäre Kunst Menzels naturgemäß ein horror. Aber des Knaben Talent erkannte er und riet dem Vater, dessen Zukunfts-

Abb. 12. Studie aus Zandvoort. 1882. (Zu Seite 27.)

Abb. 13. Holländische Studie. 1882. (Zu Seite 27.)

Abb. 14. Der Leierkastenmann kommt. 1883. Berlin, im Besitz v. Prof. M. Liebermann. Nach einer Aufnahme der Photographischen Union, München. (Zu Seite 29.)

plänen nicht im Wege zu sein. Wertvolle Anregungen erhielt Uhde auf dem Gymnasium noch durch einen eigenartigen Mann, einem Maler Mittentzwei, der im elterlichen Hause der Mutter und den Schwestern Unterricht erteilte und sich auch des Knaben annahm. Die Kunstgeschichte weiß von dem Namen Mittentzwei nichts und die handwerksmäßig hergestellten Bildnisse, durch deren Verfertigung er sein Brot verdiente, sollen „bösartig" gewesen sein. Aber dabei besaß er, wie Uhde erzählt, eine Reihe in Antwerpen gemalter Studien von einer Qualität, daß der lernbegierige Knabe mit einer an Schauder grenzenden Bewunderung davorstand. Bei aller Einfachheit und trotzdem ihn das Schicksal in seiner Berufsübung zum Handwerker hatte werden lassen, war jener ein genialer Mensch, über die Maßen anregend, und hat viel dazu beigetragen, daß Uhde die Lust bekam, Maler zu werden. Mit diesem Verdienst hat der verschollene Mann auch sein Stück Kulturarbeit getan, mag auch das meiste, was er selber geschaffen, des Vergessens wert sein!

Als das Jahr 1866 kam, nahm der Achtzehnjährige leidenschaftlich für Preußens Gegner Partei und wäre gern in die österreichische Armee eingetreten, hätte nicht seine Familie ein energisches Veto eingelegt. Er machte, im gleichen Jahre, sein Abiturientenexamen und trat hierauf in die unterste Klasse der Dresdener Akademie ein, in welcher, so pedantisch und gedankenlos wie möglich, nach Gips gezeichnet wurde. „Recht schön schraffieren!" mit nadelspitzer Kohle oder hartem Bleistift war die Hauptsache und es gab in der Schule auch Virtuosen dieser Besonderheit, welche das Entzücken der Lehrer ausmachten. Man kann sich denken, wie Fritz von Uhde, dem schon im Knabenalter Menzels herbe Natürlichkeit, sein leichter, freier Strich als Vorbild gedient, zu solcher Hantierung sich stellte. Er schwänzte denn auch die Gips-Klasse und nistete sich auf eigene Faust im Aktsaal ein, wo schon eher für ihn etwas zu holen war. Den Oberen war dies nicht recht, ihn selber widerte es an, wieder die unfruchtbare Arbeit vor den kalten Gipsmasken und Büsten zu tun und so kehrte er der Schule mißmutig den Rücken. Nicht das erste und nicht das letzte Talent, das durch den Zopf der Altersversorgungsanstalten, welche wir Akademien heißen, in Gefahr gerät, die ganze Lust am Handwerk zu verlieren! Ein Unglück ist es freilich nicht, daß solches geschieht. Denn die Geschichte lehrt, daß gerade die, durch den akademischen Zwang scharf abgestoßenen Talente, sich leicht und schnell auf die eigenen Füße zu stellen lernen. Eine Akademie kann ihnen ja im besten Falle nur die materielle Gelegenheit geben, zu lernen — lehren kann sie wenig, oder nichts.

Abb. 15. Studie für „Der Leierkastenmann kommt". 1883.
(Zu Seite 29.)

Fritz von Uhde war das Malerwerden einstweilen ganz verleidet und er wandte sich dem Soldatenberufe zu. 1867 trat er bei den sächsischen Gardereitern als Avantageur ein, wurde bald

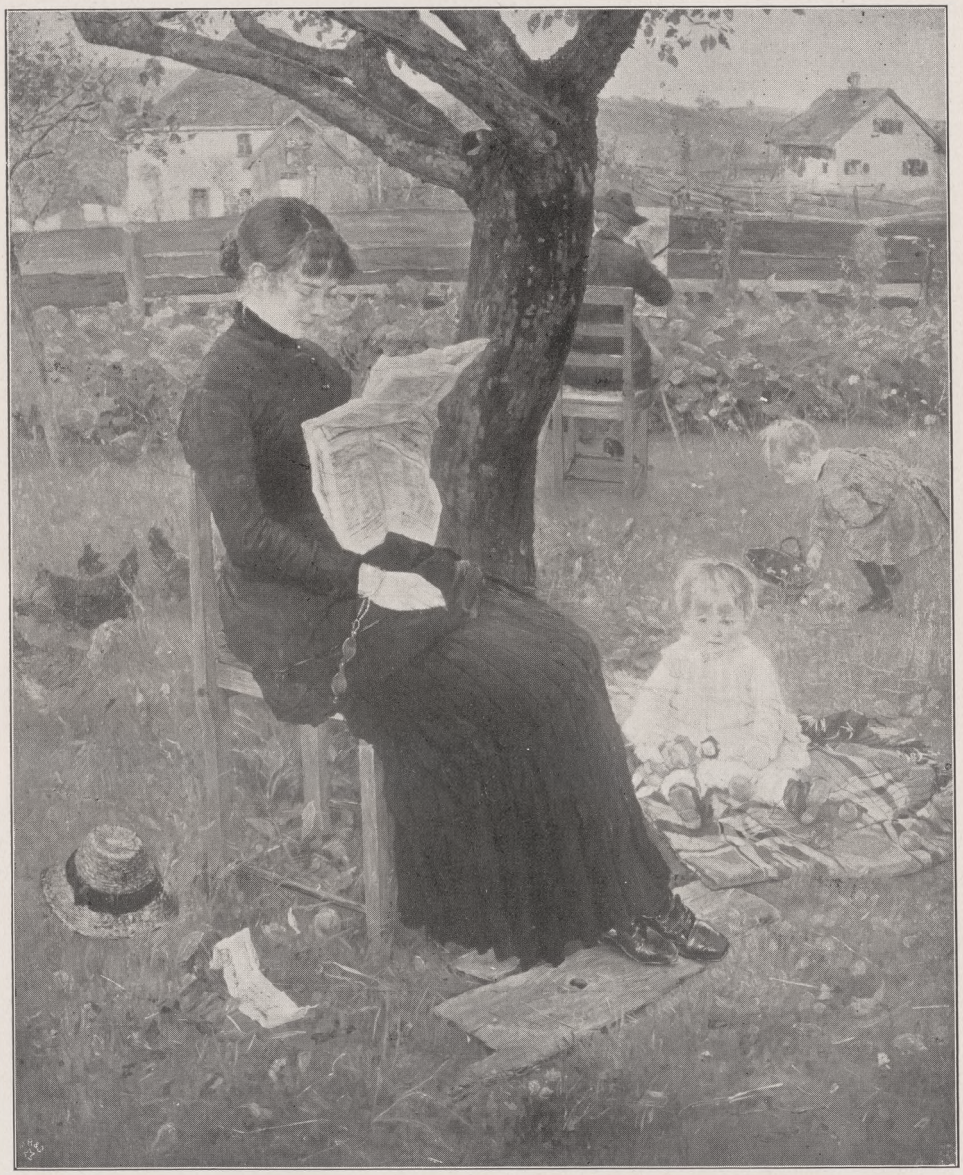


Abb. 16. Sommerfrische. 1883. Verlag der Photographischen Union in München. (Zu Seite 98.)

Fähnrich und 1868 Leutnant. Sein Talent übte er einstweilen nur mehr als Dilettant. Er nahm sein Malgerät mit in die Kaserne und malte und zeichnete auch hier. Daß ihn die Schlachtenmalerei zunächst und ausschließlich interessierte, brachte einerseits auf ganz natürliche Weise sein neuer Beruf als Reiteroffizier mit sich, aber auch der Verkehr mit dem Schlachtenmaler Ludwig Albrecht Schuster trug dazu bei. Dieser hatte einst bei Horace Vernet gelernt — er ist 1824 geboren — und einige prächtige Schlachtenbilder von großer Lebendigkeit gemalt. Die Dresdener Galerie besitzt eine „Schlacht bei Borodino" von seiner Hand, worin eine beispiellose Heldentat des sächsischen Gardekorps unter Ney verewigt ist. Zwei romantische Gegenstücke „Abschied" und „Heimkehr", die der Künstler nie aus der Hand gab, sind damals, 1869, entstanden und auch etliche Jahre später versuchte

sich der Künstler mit Glück noch ein paarmal an verwandten Motiven. Uhde lernte Schuster schon in seiner Akademikerzeit kennen, setzte auch als Offizier den anregenden Verkehr mit ihm fort und kopierte viele seiner Arbeiten, namentlich die trefflichen Pferdestudien, die ihm jener bereitwillig lieh. Für die nächste Episode von Uhdes Tätigkeit als Maler wurde das von großem Einfluß, er gewann immer lebhafteres Interesse für die Schlachtenmalerei und das Leben trug das Seinige bei, es zu bestärken: als blutjunger Leutnant marschierte er 1870 von seiner Garnison Pirna aus in den Krieg und sollte bald reichliche Gelegenheit haben, die schreckliche Schönheit der männermordenden Feldschlacht an der Quelle zu studieren. Und er empfing wirklich gewaltige Eindrücke, Eindrücke voll Grauen, Großartigkeit und Farbe. Sein

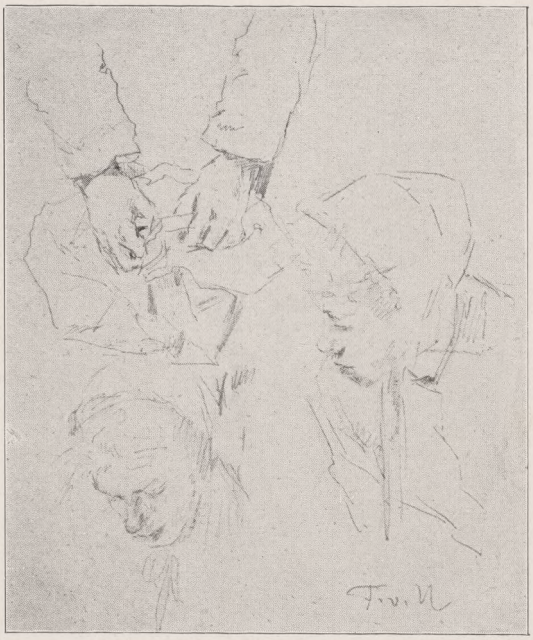


Abb. 17. Studie. 1883. (Zu Seite 27.)

Abb. 18. Holländer Mädchen. Studie. Um 1883. (Zu Seite 27.)

Leben lang geriet der Künstler in Erregung, wenn er vom Abend von St. Privat und vom Morgen nach der Schlacht erzählte, von dem zerschossenen Dorfeingang von St. Privat, wo unter einem Haufen von Leichen blutjunger Burschen die martialische Kriegergestalt eines ordengeschmückten französischen Obersten lag, von der phantastischen Unterweltbeleuchtung des Schlachtabends, wo alles in dunklem, blauem Nebel schwamm und die Luft über dem Meer von Leichen dalag, wie etwa auf dem einen Bilde Böcklins mit der brennenden Burg und den plündernden Piraten. Uhde trug die Erinnerung lange mit sich herum und bedauerte wohl stets noch, aus dem gewaltigen Eindruck nicht ein Bild gestaltet zu haben. Später war die zeitliche Distanz doch wohl zu groß, als daß er sich noch daran hätte wagen können. Er hat freilich jene Szene von St. Privat noch während des Feldzuges einmal

Abb. 19. Der Leierkastenmann. 1883.
Nach einer Photographie der Photographischen Union in München. (Zu Seite 29.)

auf die Leinwand gebracht; was aber aus dieser Skizze geworden ist, wußte niemand mehr zu sagen. Zu Anet, nahe der Eure bei Paris, geriet er in das Atelier des Schafmalers Jacques, das dieser verlassen hatte, um vor seinen eigenen Landsleuten, nicht vor den Preußen zu fliehen. Dort fand er Malgerät und blieb einen Tag, während er jene Episode skizzierte. Die nasse Skizze mußte im Atelier zurückbleiben. Dankbar für dies künstlerische Intermezzo während der rauhen Kriegszeit, schrieb Uhde einige Worte an die Türe, welche das Studio des französischen Malers der

Schonung der deutschen Soldaten empfahl. Hoffentlich hat diese Schutzschrift geholfen! Im übrigen kam der Maler-Offizier während des Feldzugs naturgemäß wenig zur Betätigung seines Talentes. Er führte nicht einmal ein Skizzenbuch und nur in ein Notizbüchlein hat er sich hin und wieder mit ein paar Strichen etwas notiert.

Um so eifriger machte er sich nach dem Feldzuge wieder ans Malen. Er hatte das Glück, als Brigadeadjutant ein Kommando mit sehr viel, ja mit beinahe ausschließlich freier Zeit zu erhalten und nützte diese weidlich aus, merkwürdigerweise aber zunächst nicht dazu, seine Feldzugserinnerungen im Bilde festzuhalten. Nur eine „Schlacht bei Sedan", 1873 gemalt, über zwei Meter breit, ist erhalten und von 1875 eine grimmige Allegorie „Revanche". Damals stand Hans Makart im Zenit seines Ruhmes und des Wieners üppige, farbenprächtige Kompositionen reizten den sächsischen Offizier zu verwandten Taten. Auch zu verwandten — Formaten. Auf Riesenleinwände malte er seine Makartereien, üppige Kompositionen mit Frauen mit und ohne prunkende Gewänder, malte eine pompöse Walpurgisnacht mit phantastischem Hexengewimmel, Mönche in fabelhaften Gärten usw. „Sirenen", Irrlicht, Bacchantin, Siesta sind Bildertitel Uhdes aus jener Zeit. Makart spukte ihm noch lange in der Phantasie und er hegte auch den Wunsch, bei dem kleinen großen Mann selber in die Schule zu gehen. Als er sich ihm — 1876 — zu diesem Zwecke vorstellte, riet ihm dieser, der sich selbst nicht für die geeignete Persönlichkeit hielt, ein junges Talent auszubilden, er möge sich nach München zu Piloty wenden. Vorderhand war Uhde aber noch Soldat, wenn auch nur mit halbem Herzen. Die schöne Brigadeadjutantenzeit war vorbei, er kam nach Borna. Die Lust zum Reiterhandwerk schwand naturgemäß in dem Grade, in welchem die Sehnsucht nach dem Künstlerberufe wuchs und eines Tages meldete er sich direkt vom Exerzierplatz weg krank. Der maßgebende Stabsarzt war so freundlich, auch wirklich Nervosität zu konstatieren, die Schonung verlangte und der junge Mann hatte nun das schönste Leben, ritt spazieren

Abb. 20. Skizze zur Trommelübung. 1883. (Zu Seite 30.)

und malte. Er hatte als Junggesell ein hübsches Quartier mit Garten inne und wurde da von seinen Regimentskameraden, deren Wände seine freigebig ausgeteilten Schöpfungen schmückten, fleißig besucht. Sogar Kaffeeschlachten veranstaltete er und nicht nur der Regimentskommandeur, der eigentlich einige dienstliche Ursache gehabt hätte, ihm nicht ganz grün zu sein, sondern sogar die hochmögende Frau Kommandeuse suchten ihn auf. Er war immerhin eine große Ehre und Merkwürdigkeit für das Regiment. Der angenehme Zwischenzustand mußte nun aber doch einmal ein Ende haben und Uhde entweder wirklich und wahrhaft krank werden oder um seinen Abschied einkommen. Er zog das letztere vor und hängte 1877 endlich den bunten Rock an den Nagel.

Makarts Rat folgend, siedelte er umgehend nach München über und stellte sich Piloty vor. Dieser hatte in seinem Meisteratelier zwar keinen Platz mehr frei, nahm aber den jungen Mann freundlich auf und gab ihm den guten Rat nach der Natur zu malen und einen idealen Studienkopf zunächst einmal so schön als möglich fertig zu machen:

Abb. 21. Skizze zur Trommelübung. 1883. (Zu Seite 30.)

Abb. 22. Skizze zur Trommelübung. 1883. (Zu Seite 30.)

„Dann werde ich wissen, was Sie gelernt haben und werde einen schönen Studienkopf gesehen haben.“ Der Rat war nicht viel wert für Uhde, der sich schon hinreichend versucht hatte und nun schneller vorwärts kommen wollte. Er hatte ein seltsames Mißgeschick darin, daß er den Weg zur rechten Schmiede so lange nicht finden konnte. Eine Zeitlang trug er sich gemeinsam mit Ludwig von Nagel — auch dieser hatte Lust, aus einem Reiteroffizier ein Maler zu werden und war namentlich von Meissonnier dazu encouragiert worden — mit dem Plane, zu Wilhelm Diez zu gehen, doch der Plan zerschlug sich. Er dachte an Lindenschmit — auch der hatte keinen Platz für ihn! Ob er an der akademischen Schulung viel verloren hat, ist die Frage. Oder besser, es ist nicht die Frage, daß er nichts daran verlor! Er lernte und malte auf eigene Faust weiter. Er arbeitete eben an einem großen, jetzt dem Grafen Luckner auf Altfranken gehörigen Reitergefecht altertümlichen Stils, als Graf Schack, dessen Mäzenatentum wohl zu den merkwürdigsten Dingen in der ganzen Kunstgeschichte gehört, ihn im

Atelier aufsuchte. Der Graf, der irgendwo von des merkwürdigen jungen Künstlers Talent gehört haben mochte, setzte sich dicht vor das Bild und betrachtete es aus nächster Nähe durch einen — Operngucker. Was er dabei gesehen hat, ist Uhde nicht bekannt geworden. Daß er aber von dessen Begabung keinen üblen Begriff bekommen haben mußte, bewies der Umstand, daß er zu Lenbach ging und davon erzählte. Und Lenbach kam wirklich auch von selbst in das Atelier, freundliches Interesse an dem jungen Kollegen zeigend, den er auf die Alten in der Pinakothek hinwies. Der Rat war mehr wohlgemeint als fruchtbar, wie die Folge bewies: denn Uhde fand seinen Weg zur Kunst erst mit dem Aufgeben der Alten und Älteren. Im Jahre 1879 malte er für das Kasino der sächsischen Gardereiter ein neues gewaltiges Reiterbild: den Angriff des Regiments Plotho (jetzigen Gardereiterregiments) bei Wien 1683 (Abb. 1). Auf dem Bilde ist alles in wilder Bewegung und die kühnen Reiter scheinen direkt aus dem Bilde heraus zu stürmen. Vielleicht sind die Pferde und Krieger nicht immer von idealer Korrektheit, aber der Eindruck einer mit wahnwitziger Bravour gerittenen Reiterattacke ist mit starker Wirkung geschildert. Aus dieser Zeit stammen auch zwei Bilder großer Reiter, die jetzt das Palais des Prinzen Leopold von Bayern in München zieren. Die Pferdestudien dazu hatte Uhde in Borna nach seinen beiden letzten Offizierspferden gemalt. Die Reiter selbst sind noch auf Makartsche Weise kostümiert und sehr farbig gehalten, der eine als Standartenträger aus dem Dreißigjährigen Kriege, der andere als Jagdjunker in reichem Gewande. Alexander Wagner, der die farbenprächtigen Bilder sah, soll sie mit dem Lobe bedacht haben, sie seien noch schöner als Makarts. Eine ziemlich große „Rast auf dem Marsche" mit vielen Figuren und ein anderes, gleichfalls nicht kleines Bild „Zum Kampfe eilende Reiter" sind 1878 entstanden und im gleichen Jahre ein „Italienerpaar", in dem man wohl den Versuch vermuten darf, Pilotys Anerkennung zu erobern. Was in der Reihe jener Reiterbilder erfreulich auffällt, ist die von Bild zu Bild gesteigerte Sicherheit und Geschlossenheit der Komposition.

Abb. 23. Skizze zur Trommelübung. 1883. (Zu Seite 30.)

Befriedigung fand der ernst und tief angelegte Künstler trotz allen kecken Drauflosgehens in dieser Art, zu schaffen, aber immer noch nicht, und, so wenig er auch an den Münchener Akademieprofessoren verloren haben mochte, den Mangel an zielbewußter Leitung seiner jungen Kraft mußte er doch peinlich empfinden. Da lernte er durch den sächsischen Gesandten in München, von Fabrice, 1879 Michael Munkacsy

Abb. 24. Trommelübung. 1883. Dresden, Königl. Gemäldegalerie. (Zu Seite 30.)

kennen; der geniale Ungar sah ein, daß jener zunächst einer Luftveränderung bedürfe und forderte ihn kurzerhand auf, nach Paris überzusiedeln. Der, nur vier Jahre ältere Munkacsy hatte sich in Paris bereits eine so glänzende Position geschaffen, wie sie nur wenigen Ausländern an der Seine je zuteil wurde, und durch seinen „Milton" ein Jahr vorher einen Weltruf erworben. Uhde folgte ihm gerne und Munkacsy hinwiederum gewann ein lebhaftes Interesse an ihm, der eine Zeitlang in einem Atelier mit anderen Kunstbeflissenen, namentlich Amerikanern zusammen unter Munkacsys Leitung arbeitete. Bald gab dieser den Betrieb einer Schule auf, Uhdes aber nahm er sich auch weiter liebevoll an und stellte ihm sogar eine Zeitlang sein großes Atelier, in dem er später den „Christus vor Pilatus" malte, zur Verfügung. Bis zum Ende des Jahres 1880 blieb Uhde in Paris und kam durch das Verdienst Munkacsys, dem er lebenslang den pietätvollsten Dank zollte, auch richtig auf einen künstlerischen Weg, wenn auch noch nicht auf seinen letzten und wichtigen. Die blendende Technik, die beispiellose Geschicklichkeit, mit der Munkacsy seine Gestalten aus dem Asphalt heraus malte, veranlaßten Uhde zunächst zur Übung einer verwandten Manier, und er malte so dunkel wie sein Meister. Aber es war schon künstlerische Arbeit, was er machte, und darauf kam es an! Mit französischen Malern hatte er so gut wie gar keinen Umgang. In den Salons Munkacsys, der es verstand, die große Welt bei glänzenden Festen in seinem Hause zu versammeln, sah er wohl einen oder den anderen Stern der Pariser Kunstwelt auftauchen, wie Bastien Lepage u. a.; aber er, der noch unbekannte deutsche Maler, wurde unter allen den Exzellenzen und Fürstlichkeiten, die da verkehrten, nicht bemerkt. Er hatte inzwischen, anfangs 1880, geheiratet. Sein erstes, reifes Werk „Die Chanteuse" (Abb. 2) stellte er 1880 im Salon aus. Es gelangte in französischen Privatbesitz, und wir in Deutschland haben es erst um 1908 zu Gesicht bekommen. Die „Chanteuse" ist zum mindesten als eine der stärksten Temperamentsäußerungen des jungen Uhde höchst bemerkenswert und immer noch ein meisterhaftes Bild. Es führt uns in eine holländische Wirtschaft des siebzehnten Jahrhunderts, wo eine gar fröhliche Gesellschaft von Kriegsleuten und anderen Zechkumpanen sich versammelt hat, um sich an den Vorträgen einer drallen Sängerin zu ergötzen. Dem derben Lachen der Hauptkumpane nach zu urteilen, hat die junge Schöne, die in freier Pagentracht auf einer Kommode steht, eben etwas besonders „Kräftiges" in der Arbeit — schlägt doch einer hinten am Vorhang beinahe die Hände über dem Kopf zusammen. Auf einem umgestürzten Schäffel im Vordergrunde sitzt ein zerzauster Kriegsmann und kratzt auf der Fiedel — allem Anschein nach ohne jede musika-

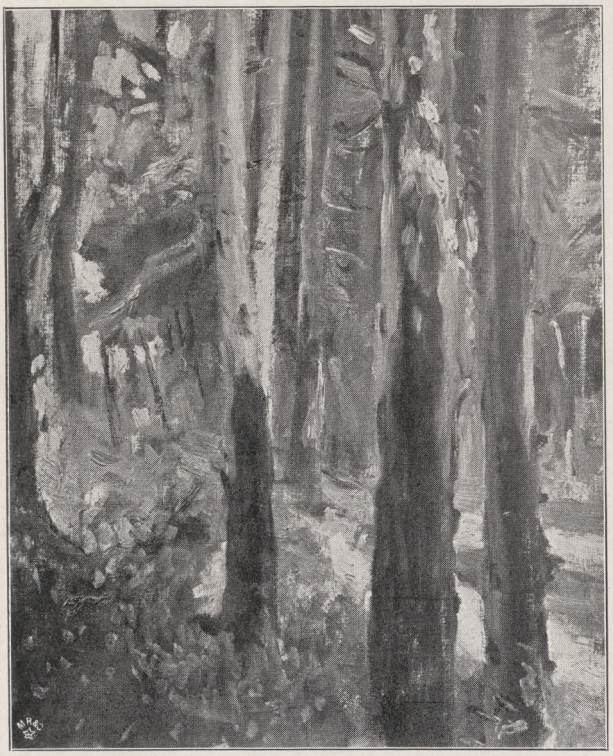


Abb. 25. Baumstudie. (Zu Seite 103.)

lische Berechtigung, denn er hält Instrument und Bogen nichts weniger als korrekt. Das Bild hat vor den meisten, oft recht süßlichen Kostümbildern aus dieser Zeit, mit denen uns heute noch eine Menge Publikumsmaler, namentlich Italiener, versorgen, eine gesunde Urwüchsigkeit des Humors voraus. Man spürt den wilden Hauch des Dreißigjährigen Krieges und nicht die „Trompeterromantik" jener anderen in Uhdes Werk. Vom Jahre 1880 stammt dann das sehr lebfrische Bild eines „Landstreichers", stammt die geradezu wunderschöne Studie nach einem Schimmel in grüner Landschaft und das Bild eines altdeutschen, ebenfalls auf einem Schimmel sitzenden Reiters — köstliche Stücke von Malerei, wenn sie auch kein Unvorbereiteter als Uhdes erkennen würde! Ein Jahr später, 1881, schickte er schon ein zweites großes Bild in den Salon: „Les chiens savants", das Madame Boucicault für ihre Sammlung erwarb. Den Uhde von heute wird niemand darin erkennen, verkennen wird aber auch niemand, daß es ein vortreffliches Genrebild ist, voll frischen unmittelbaren Lebens, reich an wohlbeobachteten Typen. Eine Pariser Vorstadt oder auch die Gesindestube eines Schlosses in der Provinz mag der Schauplatz sein. Echte Franzosen sind sie alle, die Herren und Damen des Publikums, der lustige Pâtissier rechts im Vordergrunde, die zwei derben lachenden Burschen am Tische. Die Bonne mit dem weißen Häubchen und die anderen, welche mit so viel Heiterkeit und Interesse die Wunder der Pudeldressur beobachten. Sieht man, mit welchem Geschick der Maler hier alle die Probleme der Beleuchtung der Komposition, der Einteilung dieser zwanzig Personen in den engen Raum, der Zeichnung und der Valeurs gelöst hat, so ist das Bild eine fast staunenswerte Leistung, und man kann kaum glauben, daß sein Autor nicht viel mehr noch als ein Jahr ernsthaft „bei der Kunst" war. Das Bild war noch 1880 in Paris gemalt. Fritz von Uhde kehrte Ende 1880 nach der bayrischen Hauptstadt zurück, ein anderer, als er sie verlassen hatte. Er war jetzt auf dem Wege der Selbständigkeit, wenn er auch vorerst noch in Munkacsys dunkler Palette schwelgte mit ihren starken Kontrasten und den sammetenen, saftigen Tiefen der Asphaltlasuren. In München machte er das erste große Aufsehen im Kunstverein mit dem hier gemalten „Familienkonzert" (Abb. 3). Man kannte Munkacsys „Milton" schon und war nicht wenig erstaunt, daß der fast noch unbekannte junge Maler sich die gleichen malerischen Kühnheiten herausnahm wie der ungarische Meister, den man so sehr bewundern gelernt. Die Liebenswürdigkeit des Gegenstandes vermittelte dem Münchener Publikum auch das Verständnis für des Bildes malerischen Wert. Den Figuren war die kleidsame Tracht des siebzehnten Jahrhunderts gegeben, wenn der Maler die altertümliche Gewandung auch mit seiner angeborenen künstlerischen Diskretion nebensächlich behandelte — sehr im Gegensatz zu jener kitschigen Genremalerei, die es heute noch gibt und die im Grunde nur

Abb. 26. Kompositionsskizze zur Trommelübung. 1883. (Zu Seite 30.)

Abb. 29. Die Jünger von Emmaus. 1884. Städelsches Museum in Frankfurt a. M. Verlag der Photographischen Union in München. (Zu Seite 40.)

schlichten Art schlechthin meisterhaft ist, spricht natürlich auch der Gegenstand wieder aufs intensivste zu uns.

Mit seinem „Familienkonzert" hatte er ungefähr erreicht, was auf diesem Wege zu erreichen war, es drängte ihn weiter, und er mochte auch fühlen, daß er zu anderem fähig und berufen sei, als zur virtuosen Handhabung der Palette Munkacsys. Dazu war die Zeit des „konsequenten Naturalismus", der Freilichtmalerei angebrochen, und Uhde, der in Paris unter dem Banne seines Meisters keine ausschlaggebenden Eindrücke von ihr empfangen, Uhde, auf den dort auch Bastien

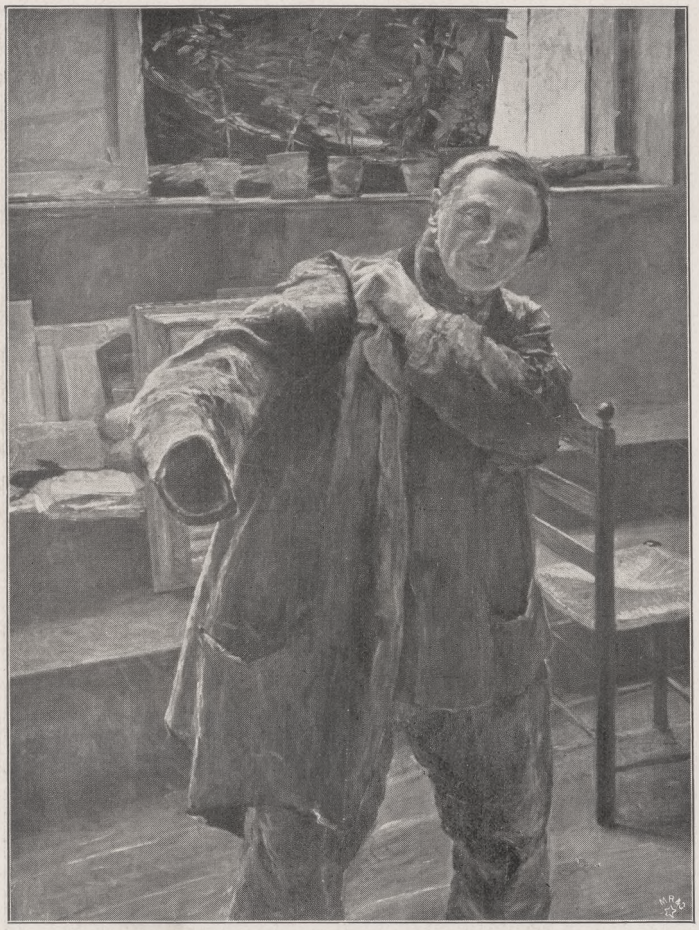


Abb. 30. Mann, den Rock anziehend. 1885.
Nach einer Aufnahme der Photographischen Union in München. (Zu Seite 41.)

Lepage und seine „Jeanne d'Arc" keinen Eindruck gemacht, wurde durch die Lehrmeisterin Natur zum Pleinairisten — ein Wort übrigens, das seine malerischen Grundsätze durchaus nicht etwa erschöpfend umschreibt! Liebermann lebte damals in München, und der kluge und witzige, klarurteilende Berliner mit seinem scharfen Wirklichkeitssinn und seiner Gleichgültigkeit gegen die Meinung des Publikums, seinem Können und auch seiner revolutionären Begeisterung, gab Uhde mannigfaltige Anregung, sogar, wenn auch nicht allein nach Richtung seines künftig mit Vorliebe gepflegten Stoffgebiets hin. Zu lernen hatte Uhde nicht eigentlich von Liebermann. Er war als Maler geschickt genug, um, auf die Natur hingewiesen, bei dieser selbst erfolgreich in die Schule zu gehen und die letzten Reste von Rezept- und Atelierüberlieferung über Bord zu werfen. Das geschah denn auch bald und gründlich, und die Munkacsy-Periode war abgetan. Freilich dachte Uhde, wie gesagt, stets mit unverblaßter Dankbarkeit an seinen Pariser Lehrer, den einzigen, den er eigentlich gehabt und der ihm doch im Grunde die Pforte zur Kunst aufgetan. Sonst nicht eben eine optimistische und weiche Natur, wußte er über Munkacsy nur das liebevollste Urteil zu finden, selbst über dessen Bilder aus der Zeit des Niederganges und der Verflachung nach dem „Christus vor Pilatus", Werke, die übrigens von einem schwer kranken Manne geschaffen wurden.

Im Spätsommer 1882 reiste er nach Holland — „zur Natur". Das lichterfüllte holländische Flachland, das einer beim ersten Kennenlernen für das hellste Land der Erde anzusehen geneigt ist, das Land mit seinem silbernen, duftigen Sonnenschein und seinen gesunden Menschen, Farben- und Lebensgewohnheiten, das Land, wo das Licht alles so seltsam verklärt, wo die Ruhe und das Behagen ihre Heimat zu haben scheinen, war ganz der rechte Ort für Uhde, um den Übergang von der dunklen Ateliermalerei zum freien Licht zu finden. Und mit dieser

Reise beginnt auch die Epoche seines Ruhmes als Künstler. Er hatte nun auch nicht lange mehr nach künstlerischem Ausdruck zu suchen und packte die Sache resolut und sicher am richtigen Ende an. Noch im Jahre 1882 entstanden „Die Näherinnen", schon ein helles, in innigem Naturstudium entstandenes Bild, das einige Mädchen in hoher, lichter und reinlicher Holländer Stube beim Nähen zeigt. Das ist schon „ein Uhde", auch darin ein echter Uhde, daß der selbst strenge, gründliche Künstler sich die Aufgabe nichts weniger als leicht machte! Er, der noch kurz vorher in Asphalt und Beinschwarz geschwelgt, setzte seine Figuren, licht gekleidet, mit lichten Näharbeiten beschäftigt, hinter ein großes Holländerfenster und ließ eine Fülle von Licht über die Gruppe strömen. Das hieß so ziemlich alle malerischen, technischen Errungenschaften preisgeben, die er mit heißem Fleiße in Paris erobert, hieß so viel als von vorne anfangen mit dem Sehen und Malen. Der Wurf gelang, der Weg war gewonnen. Er zeichnete und malte dann in Holland unverdrossen weiter — einige Skizzen und Ölstudien aus jener Zeit sind in den Abbildungen 4—13, 15, 17 und 18 wiedergegeben — und im Jahre 1883 brachte er etliche Bilder heraus, die ihn auch seiner neuen künstlerischen Heimat München als ganz veränderten, reifgewordenen Künstler vorstellten: die beiden Versionen des „Leierkastenmannes" und die „Trommelübung". Die Bilder wirkten damals durchaus neuartig, ja revolutionär in München, sie kamen den Leuten, die sie tadelten und jenen, welchen sie gefielen, geradezu furchtbar hell, unerhört gewagt vor. Wer sie heute wiedersieht, kann das nicht begreifen. Wie waren unsere Augen in jener Zeit verbildet! Mit Uhdes gegenwärtiger Sonnenmalerei verglichen, ist das geradezu dunkel und sattfarbig, was damals für übertrieben licht, ja kreidig erklärt worden war. Übrigens ist es uns mit dem „Altmännerhaus" Liebermanns, das wir um die Jahrhundertwende auf einer Münchener Sezessionsausstellung wieder sahen, genau so ergangen. Auch das

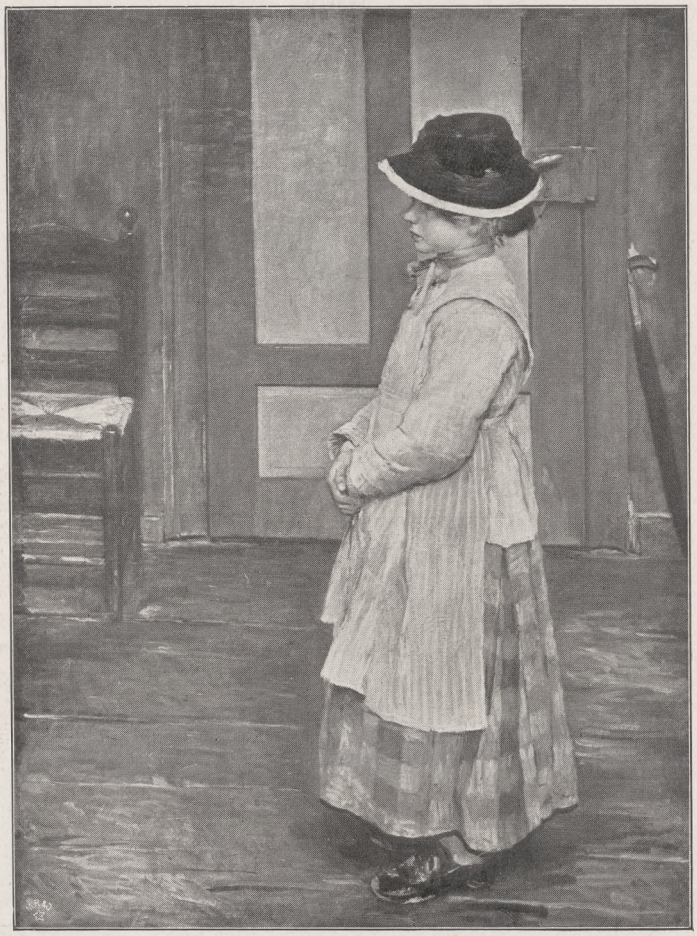


Abb. 31. An der Tür. 1885. Berlin, Königl. Nationalgalerie.
Nach einer Photographie der Photographischen Union in München.
(Zu Seite 41.)

Abb. 32. Studie zu dem Bilde „Christus und die Jünger von Emmaus". 1885. (Zu Seite 40.)

war so eine Art von Revolutionsbild gewesen und den Philistern ungeheuerlich frech, hell, brutal vorgekommen und jedenfalls häßlich über alle Maßen! Wir sahen es nach zwei Dezennien wieder und wunderten uns über die liebevolle, fast minutiöse Durchbildung, über die stille, fast idyllische Friedlichkeit des Ganzen, über seine Abgeklärtheit und Diskretion! Solche Dinge sind sehr, sehr lehrreich und zeigen einem jeden beschämend, wie anmaßend und dünkelhaft es ist, neuartige Erscheinungen überhaupt prinzipiell zu verwerfen. Es ist gerade so albern, wie das Gegenteil: wenn die Snobs jede starke Eigentümlichkeit, die neu auftaucht, als das Evangelium der Zukunft ausrufen! Auch die Verständigen, auch die, denen jene Werke Uhdes gefielen, hatten zu deren Entstehungszeit das Gefühl gehabt, daß die Künstler doch zum mindesten recht kühn und frei gewesen. Man empfand es Anno 1883 schon als große Keckheit, daß der Maler eine rote Ziegelmauer, rot und sauber, wie sie aussah im Tageslicht, wiedergab, Holzpantinen an die Füße seiner Holländer Mädchen steckte und die eine gar Kartoffeln schälen ließ. Und schön, was so das Publikum schön nennt, waren die Holländerinnen in ihrer derben Gesundheitsfrische ja auch nicht, kein Schlagwort aber führten die Gegner der neuen Kunst, das heißt des neuen Begriffes vom Malerischen, lieber im Munde, als das vom Kultus des Häßlichen. Daß die starre, kalte, glatte, süße, über alle Begriffe leere Schönheitsformel, welche gerade damals auf der — anderen Seite hier in München so gerne gepflegt und vom kaufkräftigen Publikum so hoch ge-

Abb. 33. Studie.

wertet wurde, daß diese konventionelle Schönheit für andere auch Häßlichkeit bedeuten könne, das wäre den guten Leuten und schlechten Kunstmenschen schwerlich eingegangen.

Die erste Version des „Leierkastenmannes“: „Der Leierkastenmann kommt!“ ist die in Breitformat (Abb. 14), welche das Mittagstreiben in einem holländischen Dorfe mit schmalen, niederen Häusern schildert. Fern hinter einer Planke wird der Wundermann sichtbar, aufgeregt eilt ihm die weibliche Dorfjugend entgegen — die Jungen scheinen anderweitig mit männlicheren Dingen beschäftigt. Nur zweien stören die Klänge des Leierkastens nicht die Ruhe: einer jungen Frau, die träumerisch links an der Planke lehnt und einem niedlichen halbwüchsigen Mädchen, das mit einem langen Strumpf beschäftigt, offenbar eben eine der schwierigeren Fragen der Strickkunst zu lösen hat. Diese Gestalt des hausfraulichen Kindes, dem die Arbeit schon wichtiger ist, als der seltene musikalische Genuß, ist ganz besonders reizvoll und liebenswürdig. Fast ebensogut gesehen ist die Figur der Kartoffelschälerin, die von ihrer Arbeit aufsteht, um der Drehorgel zu lauschen und nicht minder gut die jener gedankenverlorenen jungen Frau. Auch als Menschenschilderer war Uhde mit dem Bilde um ein Gutes weitergegangen, inniger und innerlicher geworden, auch hier merkt man den Schritt vom Atelier ins freie Licht und Leben. Der Schauplatz der liebenswürdig geschilderten Szene ist Zandvoort. Das Bild hat Professor Max Liebermann erworben. Uhde besaß dafür von der Hand Max Liebermanns ein vielumstrittenes Jugendwerk, das meistumstrittene Bild des Berliner Intransigenten sogar, den „Christus im Tempel“. Als Vorstufe zu diesem Bilde kann ein Werk „Fischerkinder von Zandvoort“ gelten, welches in den Besitz der „Modernen Galerie“ in Wien überging. Es ist bedeutend kleiner und breiter, weniger „fertig“ in der Ausführung.

Ein kleines Bild, auf welchem der Leierkastenmann von Zandvoort eine Rolle spielt, entstand noch im gleichen Jahre (Abb. 19). Der Musikus steht da schon mitten im Dorfe und läßt seine Künste hören unter Kindern, Mädchen und Frauen. Zwei kleine Dirnen haben sich umfaßt und walzen schwerfällig

Abb. 34. Die große Schwester. 1885.
Nach einer Aufnahme der Photographischen Union in München.
(Zu Seite 41 u. 104.)

in ihren Holzpantoffeln umher; sogar ein paar Männer hinten an der Straße bleiben lauschend stehen, und an der Hauswand fängt ein Paar bei den verlockenden Klängen zu flirten an. Das Bild ist jetzt im Privatbesitz zu Frankfurt a. M. Noch ein paar schöne Bilder sind direkte Früchte von Uhdes Holländer Reise, so das „Altleuthaus in Zandvoort", „Holländische Kirche" und „Fischerkinder". Eine Spezialität aber hat Uhde nicht aus seinen Holländer Motiven gemacht, wie so viel andere, die, wie er, dort in Frans Halsens Heimat die Natur kennen gelernt. Es findet sich wohl in seinem späteren Schaffen die Erinnerung an Beobachtungen, die er dort gesammelt, aber seine eigentlichen Holländer Volksbilder schließen mit dem Jahre 1883 ab; dieses Genre war für ihn ebenso nur eine Episode, wie seine Munkacsyzeit. Nach München zurückgekehrt, entdeckte Uhde bald, daß Natur und Menschen seiner neuen bayrischen Heimat ihm Stoff und Anregung in Fülle boten und so malenswert waren, wie die Holländer Fischer und „Meisjes". Damit war alles Fremde in seinem künstlerischen Wesen überwunden, und gleich schnell wuchs sein Können und sein Ruhm; zu dem letzteren darf man wohl die Opposition der Unverständigen zu zählen sich erlauben. Noch 1883, diesem Jahre einer unglaublich fruchtbaren Produktion, malte er die schon mehrfach beredete „Trommelübung" (Abb. 20—24, 26). Der Schauplatz ist weit außen am Rande des Münchener Exerzierplatzes von Oberwiesenfeld, wo der Spaziergänger zu gewissen Stunden ein unglaubliches, ohrenzerreißendes Konzert von Bläsern und Trommlern hören kann, die dort, jeder für sich und ohne Rücksicht auf die Kollegen oder die Nerven der Gesamtheit, ihre Signale und Wirbel üben. Dieses Chaos von Tönen und dumpfrollenden Wirbeln hat etwas eigentümlich Wildes und Aufregendes an sich, und der Anblick der Burschen in ihren abgewetzten Werktagsuniformen letzter Garnitur, mit den blinkenden Instrumenten ist ungemein malerisch. Uhde sah auch manches menschlich Interessante in diesen Gruppen, die ihm einst auf einem Spaziergang aufstießen, sah die Verschiedenheit der Mienen in ihrem wechselnden Ausdruck zwischen Eifer, Gleichgültigkeit, Selbstzufriedenheit und Stumpfsinn und malte nach vielen Beobachtungen und Studien ein Stück militärischen Lebens von kaum jemals dagewesener Naturwahrheit. Das Bild ist nicht groß — viel kleiner, als es nach der merkwürdig „lebensgroß" wirkenden Reproduktion scheinen möchte, die vielen Figuren stehen überraschend richtig im Raume und auf den Füßen. Meisterlich hat der Künstler die ganz spezifisch oberbayrischen Typen wiedergegeben, so den Neophyten rechts im Vordergrunde. Er ist noch nicht zum Range eines Spielmanns aufgerückt, wie das Fehlen der „Schwalbennester" auf den Schultern beweist, und hält die Schlägel linkisch in den Händen, verlegen auf sein Kalbfell starrend. Der links neben ihm, der die Trommel stimmt, zeigt schon die stolze Sicherheit des Meisters, und der im Hintergrunde zwischen beiden übt mit künstlerischer Andacht irgendeinen schwierigen Rhythmus. Wer je Soldatenphysiognomien in der Kaserne eingehender studiert hat, muß an den Burschen seine Freude haben, und glänzend war in der Arbeit das Freilichtproblem gelöst. Trotz alledem wurde das Publikum auch für dieses Bild nicht warm, und es blieb jahrelang in der Werkstatt des Künstlers, bis es um 1890 herum ein Berliner Kunstfreund nach der Reichshauptstadt entführte; jetzt ziert es die Königliche Gemäldegalerie in Dresden.

Dies Bild war der letzte Nachhall aus Uhdes Soldatenzeit und aus seiner Zeit der Soldatenmalerei — ja eigentlich hatte es mit jener Neigung überhaupt nichts mehr zu tun, und es war nur Zufall, daß die Leute, die er darauf gemalt, blaue Röcke trugen. Mit dem nächsten Werke, das er im Winter 1883/84 mit heißem Fleiß und in begeistertem Schaffen fertigbrachte, dem „Lasset die Kindlein zu mir kommen", trat er in eine Phase seiner künstlerischen Entwicklung ein, die fast zwanzig Jahre währte und seiner Persönlichkeit das Charakteristikum gab, das für Uhdes Namen in der Kunstgeschichte nun einmal das Bleibende sein wird,

Abb. 35. „Komm, Herr Jesus, sei unser Gast." 1885. Königl. Nationalgalerie, Berlin.
Photographie-Verlag von Rud. Schuster, Berlin. (Zu Seite 41.)

seine biblische Malerei. Eine große Reihe von Bildern, seine besten und größten Meisterwerke darunter, hat er nach Motiven des Alten und des Neuen Testamentes gemalt, welche er in vollkommen eigenartiger Weise erfaßte; die heiligen Gestalten verlegt er in ein modern menschliches Milieu, auf dem Boden der Heimat wandeln ihre Füße, in bayrischen oder nordischen Bauernstuben redet sein Christus zu den Kleinen, kehrt er als Gast ein, bricht er das Brot beim Abendmahl. Und zu den Armen und Elenden kommt sein Heiland, nie als glänzender Prophet und Wundertäter, sondern als Freund, Tröster und Helfer. Liebe und Mitleid sind die Grundtöne dieser Werke. Daß sie uns menschlich so tief anfassen, ist ihre merkwürdige Eigenart, nicht, daß die Menschen in der Hauptsache modernes Gewand tragen. Die großen, alten Meister hatten ja zu ihrer Zeit vielfach den Gestalten der heiligen Geschichte das Gewand ihrer, der Maler, Zeit gegeben und erst die Italiener der Renaissance jene konventionellen internationalen Faltentrachten der Heiligen erfunden, welche auch die Durchschnittsheiligenmalerei unserer Tage noch nicht aufgegeben hat und die ihr bis auf die Farbe der Röcke von der Kirche noch vorgeschrieben werden. Unsere Deutschen und Niederdeutschen liebten es auch spät noch, jene Geschichten in das heimatliche Milieu zu verlegen und so den Herzen der Beschauer näher zu führen, Rembrandt vor allem hat aufs Haar die gleichen Intentionen wie Uhde verfolgt bei seinen religiösen Bildern, sowohl was Stimmung, als was äußerliche Ausstattung anlangt. Auch in seiner Zeit war Uhde nicht der erste, welcher sich getraute, die biblischen Bilder realistisch und in anderem Gewande als den traditionellen Faltenkleidern auf die Leinwand zu bringen. Eduard von Gebhardt hatte es schon in den sechziger Jahren gewagt, Menzel hatte einen stark realistischen, wenn auch nicht modernisierten „Christus im Tempel" unter, in bezug auf die Rasse, sehr scharf charakterisierten Juden gemalt, 1879 war Ernst Zimmermann mit einem Bilde gleichen Inhalts gekommen, in dem Christus als ein ausgesprochener, wenn auch schöner Judenknabe auftritt, und im gleichen Jahre hatte Max Liebermann, von allen Seiten wütend angefeindet, seinen „Christus im Tempel" vollendet und es riskiert, einen jungen Christus in Erscheinung und Gebärde so rassenecht und „objektiv" wie nur möglich hinzustellen. Und auch diese deutschen Maler waren es nicht, welche zuerst wieder in der neuesten Zeit mit der verbrauchten Tradition der religiösen Malerei gebrochen hatten. Schon vor der Mitte des Jahrhunderts war man der Formel müde geworden. Richard Muther schrieb dazu in seiner „Geschichte der Malerei im neunzehnten Jahrhundert": „Horace Vernet hatte auf der Reise, die er 1839/40 nach Syrien und Palästina machte, mit Schrecken erkannt, wie falsch man bisher die Bibel verstanden. Jerusalem, Damaskus, Nazareth, es sah in Wirklichkeit dort ganz anders aus, als die Bilder der alten Meister erwarten ließen. Die Luftwirkung, die agrarischen, geologischen und architektonischen Verhältnisse — nichts stimmte. Selbst das Kostüm, in dem die biblischen Personen dargestellt wurden, war apokryph. Joseph — der Orient ist konservativ in seinen Moden — trug ein weißes Hemd und den Machlah, als er mit Maria sich trauen ließ, und diese hatte nicht daran gedacht, sich im Interesse kommender Cinquecentisten in eine rotblaue Draperie zu hüllen. Peruginos und Raffaels ‚Sposalizio' wirkten nach dieser Erkenntnis wie ein wahrer Maskenscherz. Vernet beeilte sich, seine neue Entdeckung 1848 dem Institut zur Begutachtung vorzulegen. Die moderne Malerei, meinte er, werde durch sie die schönsten Triumphe feiern. Sie könne beginnen, das Alte und Neue Testament vollständig umzukleiden und ihm zugleich die richtigen Bodenverhältnisse zu geben, die es während der Renaissance entbehrte. Zum Glück ging es dieser Bibelübersetzung wie der Puttkamerschen Rechtschreibung — man konnte sich nicht daran gewöhnen. Die religiöse Malerei wurde durch das kulturgeschichtliche und ethnographische Brimborium, das sie in den dreißiger und vierziger Jahren in sich aufnahm, nicht größer, als sie zu Fra Angelicos und Rembrandts Tagen gewesen. Der

Abb. 36. Das Tischgebet. 1885. Paris, Luxembourg-Museum. Verlag der Photographischen Union in München. (Zu Seite 41.)

Geist war tot, nur der Buchstabe war lebendig geworden." — „Später, als die Historienmalerei an der Spitze des ästhetischen Katechismus stand, folgte auf das orientalische Genrebild das religiöse Prunkstück, die Galavorstellung vor Gott dem Vater. Wie alle profanen Helden der Delaroche- und Pilotyschule deklamierten, gestikulierten und Sessel umstürzten, so schritten auch die Heiligen in seelenloser Gefallsucht mit dem Pathos des Theaterprinzen einher." — Die Reaktion gegen diese, im vorigen trefflich charakterisierten Verirrungen und Richtungen, deren letzter Vertreter großen Stils Uhdes einstiger Meister Munkacsy gewesen, kam, eine gesunde Reaktion, aus dem germanischen Empfinden heraus, Gebhardt, der große Fläme Hendrik Leys und die schon Genannten waren ihre Vertreter, und Uhde folgte. Aber er folgte weder dem Archaismus der einen, die den deutschen Meistern des fünfzehnten Jahrhunderts nachmalten, noch dem Realismus der anderen, welcher dem Gemüte der Beschauer — und an das Gemüt wendet sich die religiöse Malerei doch zunächst — recht wenig zu geben hatte. Auch an Gebhardt, dem Tiefsten von ihnen, ist die virtuose Beherrschung der alten Formensprache, die technische Vollendung vielfach das in erster Linie Bewundernswerte. Uhde wollte rühren, ergreifen, und er fand zunächst äußerlich einen Weg, den Muther abermals sehr richtig erklärt. Er meint, Zimmermanns und Liebermanns Versuche von 1879 waren „von rein malerischem Gesichtspunkt anregend, aber doch zu sehr im Widerspruche mit unserer Zeit, als daß sie weitere Nachfolger hätte finden können. Wie die Verhältnisse einmal liegen, ist es unmöglich, den abendländischen Juden des neunzehnten Jahrhunderts zum Träger der heiligen Geschichten zu machen, ohne daß die Bilder der Komik verfallen oder eine frivolspöttische Wirkung hervorbringen. Uhde fühlte das und setzte an die Stelle moderner Juden moderne Christen." Es sind Fischer, Handwerker und ihre Frauen, die sich um den Heiland scharen, harte und naivgläubige Arbeitsmenschen von meist ländlichem Anstrich, Arme im Leben und im Geiste, und sie tragen das Gewand unserer Tage, während Uhdes Christus selbst immer in lang herabwallendem Rock erscheint, wie dieser wohl ungefähr der historischen Richtigkeit entsprechen dürfte. Wie Uhde da seine Leute kleidet, vermeidet er aber doch dabei alles aufdringlich Moderne und wendet wohl hie und da ein Gewand von unbestimmtem Schnitt an, wo er fürchtet, die religiöse Stimmung zu stören, oder eine triviale Note ins Bild zu bekommen. Ja manchmal nähert er sich der herkömmlichen biblischen Gewandung sogar ziemlich stark — aber die Menschen sind immer Menschen unserer Zeit mit ihren Sorgen und Leiden. Und immer sind es Leute aus dem arbeitenden Volke, Leute

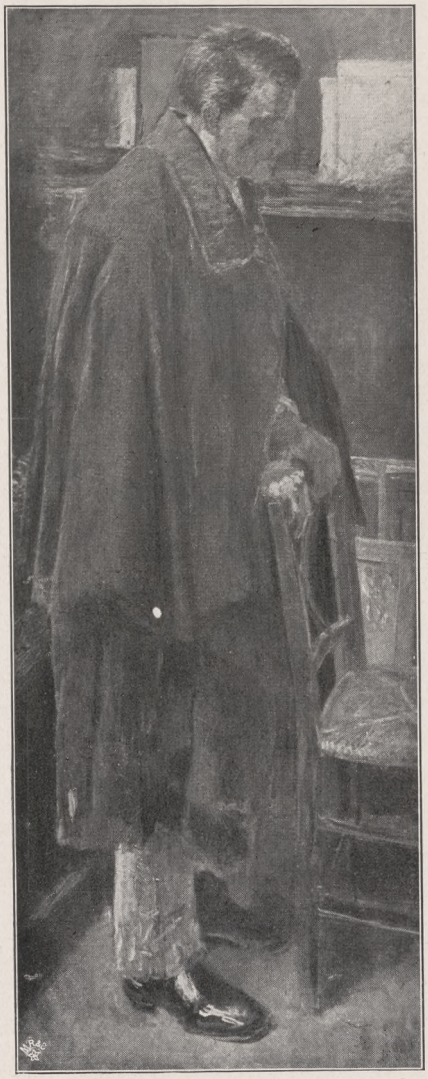


Abb. 37. Andächtiger Mann. 1886.

vom platten Lande, vielleicht schon um der grauen Farblosigkeit ihrer Arbeitsgewänder willen. Städtische Sonntagspracht würde schlecht in die Stimmung eines Uhdeschen Bildes passen, und Großstadtmenschen hat er nie auf einem solchen Werk biblischen Inhalts dargestellt. Sie passen auch als Typen schlecht dazu, wie die Versuche anderer ergeben haben. Ein Fritz von Uhde würde der Sache freilich besser Herr geworden sein als ein Jean Béraud, der die Szene, wie die gebesserte Sünderin Magdalena dem Erlöser huldigt, in ein Cabinet particulier des Restaurant Brébant verlegt und die Kreuzigung auf den Montmartre. Das wirkte auch auf den Ungläubigen wie eine Profanation, während gerade Uhdes menschlich schöne Darstellungsweise auch in jenem ein Gefühl von Andacht wecken muß. Nicht nur den eben genannten Pariser, dem außerdem auch die malerischen Eigenschaften für diese Spezialität fehlten — er war sonst Darsteller des demimondänen Chic —, sondern auch so manchen anderen noch hat Uhdes Eigenart zu Versuchen angeregt, die Szenen der Evangelien neuartig zu behandeln. Bleibendes aber ist nicht zustande gekommen, immer nur Äußerliches und Kaltes oder Originelles à tout prix. Lebendig war auch hier immer nur der Buchstabe und der Geist war tot. Und aus Uhdes Bildern spricht er so lebendig und spricht zu allen! Sein Christus ist nicht der Heiland der Katholiken und nicht derjenige der Lutheraner, er ist einfach die göttlich reine Inkarnation der Menschenliebe, der Gottmensch, der die Liebe und das Mitleid lehrt, übt und dafür stirbt, der die Kleinen zu sich kommen läßt und mit den Armen zu Tische sitzt. Und wie die Liebe verklärt der Künstler das Leid, das Leid der Armut und der Mutterschaft. Aber die düsteren Marterszenen der Passion hat sein Pinsel grundsätzlich nicht verherrlicht. Er schließt mit dem Abendmahl und beginnt erst wieder nach der Kreuzigung mit seinen Christusbildern. Ist dies Zufall? Oder leitete den Maler das Gefühl, daß er mit der Darstellung des Kreuzestodes sein ureigenstes Gebiet verlassen würde? Ich glaube wohl, daß Uhdes Kraft auch das blutige Bild des Gekreuzigten in menschlicher Auffassung

Abb. 38. Studie. 1886. (Zu Seite 103.)

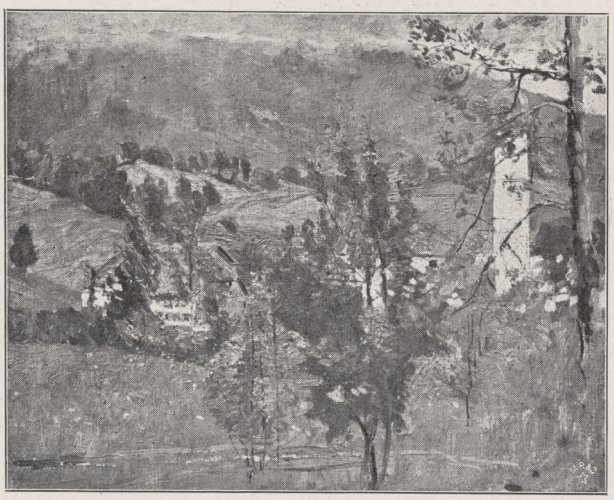


Abb. 39. Studie. Gmund am Tegernsee. 1886. (Zu Seite 103.)

zu verklären vermocht hätte, sicher lagen ihm aber die Szenen der Milde besser, als die Schauer der Erlösungstragödie. Man kann das aus dem einen Bilde vielleicht schließen, das am nächsten an den Kreuzestod hinreicht, „Christi Rock". Ein Bild von mächtiger Komposition und markiger Kraft. Aber von allen den Bildern der großen Serie am wenigsten Uhde! Und wenn in seinem Schaffen die, einmal gelegentlich einer Enquete von ihm ausgesprochene Befürchtung einen Anhaltspunkt hat, daß etwas Barockes in seine und seiner gleichstrebenden Kollegen Malerei hineingekommen sei, so ist es nicht zum wenigsten hier. Das liegt sicher zum guten Teil im Gegenstande. Dem Bilde fehlt das Moment versöhnender Milde, und die können wir auf einem Uhdeschen Religionsbilde nicht mehr entbehren.

Am reinsten und vollkommensten kommt das, was Uhde mit seinen Christusbildern will, auch in dem ersten Werke des großen Zyklus zum Ausdruck, dem „Lasset die Kindlein zu mir kommen" (farbiges Einschaltbild Abb. 28). So vollendet schön es als Malerei auch ist, im Malerischen ist Uhde später auch wohl über dies noch hinausgekommen, ist noch lichter, stärker und freier geworden, noch mehr er selber, wenn man so sagen darf. Liebenswürdiger aber und inniger ist keines jener späteren Bilder, selbst das große Abendmahl nicht, oder die Bergpredigt, die in ihrer herrlich naiven Andacht zu den gemütvollsten dieser Werke zählt. Uhde selbst schätzte das „Lasset die Kindlein zu mir kommen" als einen Höhepunkt, und wenn er sagte: „Ich hätte eigentlich nachher nichts solches mehr malen sollen," so meinte er damit, daß er dies erste Werk an innerlicher Wirkung nicht mehr übertreffen konnte. Eine wahre Apotheose der Kindesunschuld ist dieses Bild und unsäglich rührend ist die väterliche Güte, mit welcher Christus auf den Schwarm der Kleinen blickt, die zu ihm kommen, die einen scheu und verlegen, wie Bauernkinder einem fremden, vornehmen Herrn gegenüber nun einmal sind, die anderen zutraulich und lieb. Das aus dem großen Fenster voll einströmende Licht umgibt die Gruppe der Kleinen mit einer Gloriole von Sonnenschein, und, ganz von goldigem Licht umflossen steht jenes holde Blondköpfchen als Mittelpunkt der Gruppe da, das dem Heiland das Händchen reicht und so treuherzig zu ihm aufblickt (Abb. 27). Das ist, wie schon oben gesagt, doch wohl von den unzähligen Kindern, die Uhde gemalt, das Kindlichste und Holdeste, das Rührendste! Ein anderes hat den blonden Kopf schon in des fremden schönen Mannes Schoß geborgen. Und die Güte, die er den Kleinen entgegenbringt, wirkt auch auf die Alten als ein Heiliges. Den Hut in der Hand, wie beim Aveläuten, stehen sie da und blicken auf Christus, vom Eindruck seiner milden und hoheitsvollen Menschlichkeit gepackt. Die Auffassung ist durch und durch germanisch, wie die Kinder in dem Gemache echte deutsche Kinder sind. Als Freund und Vater ist dieser Christus in die Stube zu den Kleinen gekommen, nicht als Herr der Welt und göttlich überlegen erscheint er ihnen nur in seiner Liebe, nicht in seiner Macht. Sie beten ihn nicht an, aber er stimmt sie zum Beten. Mit Meisterschaft sind die Charaktere der Kinder geschildert, die Zutraulichen und die Scheuen, die Ahnenden und die Blöden, aber nicht ihre Typen allein sind es, die uns an dem Bilde packen im Verein mit der abgeklärten Hoheit und Milde der Erlöserfigur. Auch der Maler Uhde hat seinen großen Anteil an der Wirkung des Bildes, wenn nicht den größten! Es ist die Poesie des Lichtes in dieser Darstellung, die geradezu mit physiologischer Notwendigkeit jeden Beschauer ergreifen muß, der nicht überhaupt gegen künstlerische Eindrücke immun ist. Alles, was wir in der Malerei Stimmung heißen, geht ja wohl auf diese Poesie des Lichtes, auf eine vollendete Beherrschung der Valeurs zurück, der Ton tut zu dem unmittelbaren Eindruck eines Gemäldes sicher noch mehr als selbst die Farbe; schon das einfache Schwarzweiß, mit wahrer Kunst gehandhabt, kann intensiver auf das Gemüt wirken, als eine farbige Darstellung, der die Ausgeglichenheit des Tones fehlt. Uhdes Kunst bezaubert immer durch das Licht, obwohl er alle grobsinnlichen Effekte auch in dieser Richtung verschmäht. Ihm macht das Licht „die Körper schön", und vor allem macht es

Abb. 40. Das Abendmahl. 1886. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 44.)

ihm die Körper wahr, sie kleben nicht auf dem Hintergrunde, sondern sind allseitig von Luft und Licht umgeben, die Illusion des Räumlichen ist fast immer vollkommen bei ihm und namentlich in dem Bilde, von dem wir eben reden. Er malte um die Dinge herum und brauchte, um seine Gestalten rund und lebendig erscheinen zu lassen, keine derben Hilfsmittel, keine starken Kontraste und Schlagschatten usw.

Das Bild ist jetzt im Besitze des Leipziger Museums, eine Variante in Privatbesitz in Worms. Daß es einen Sturm von Widerspruch erregte, ward schon angedeutet, braucht aber eigentlich gar nicht gesagt zu werden. Die Kunstbonzen schrien genau so dagegen wie jene, welche in Uhdes Modernisierung der Christusidee eine Lästerung der Religion erblickten. Sogar die Leute, die für den Maler waren, vermißten an den Kindern die Anmut und die Schönheit. Als ob die große, heilige Anmut des Kindes nicht durch alle Bewußtheit und auffällige Zierlichkeit hoffnungslos verdorben würde, als ob echte Kinderschönheit im Leben wirklich jenen glatten Bonbonnierenstil hätte, der die Damen und Herren im Kunstverein und vor den Bilderläden zu den „Ah!" und „O!" der Bewunderung hinreißt! — Wenn das Kind, das auf Uhdes Bild Christus die Hand reicht, oder das Mädchen mit den gefalteten Händen dahinter, nicht schön ist — was ist es dann? Häßlich? Kann das Häßliche rühren wie diese Kindergestalten? Aber dem Volke ist das Ungewohnte einer Erscheinung zunächst immer häßlich. Unter Hunderten sieht ja nicht einer mit seinen eigenen Augen, jeder fast guckt durch die Brille der Tradition, und die Besten müssen sich harte Mühe geben, um einem Künstler von neuen selbständigen Bestrebungen folgen zu können. Das ist auch keine Schande, es liegt im Wesen der Kunst begründet. Eine Schande ist nur, daß der Dünkel der Menge das Ungewohnte gleich beim ersten Anblick zu verwerfen pflegt und Spott und Mißachtung hat, wo ehrlich eingestanden werden sollte: Das versteh' ich nicht! Der Mehrzahl der obengenannten Kunstbonzen war das Hellmalen damals an sich schon ein Greuel. Ideale Darstellung bestand für sie in dem Unwahrmachen der Natur. Daß die Kinder auf Uhdes Bild ärmliche, schlecht gemachte Kleider hatten, daß ihre Füße in derben, vom Dorfschuster gemachten Schuhen steckten, das war ihnen unerhört. In der Tendenz des Werkes witterten sie und das Publikum so was, wie sozialdemokratische Bestrebungen, und „Uhdes Christus" nannte man, wie H. Lücke erwähnt, den „Christus des vierten Standes". Na also! In das Furchtbare, daß schlechtgekleidete, schlechtgekämmte und -rasierte Menschen überhaupt gemalt werden, hat sich auch heute so mancher noch nicht finden können, und am Tage, da ich diese Zeilen schrieb, hörte ich im Münchener Kunstverein einen alten Herrn mit meckerndem Gelächter vor einem Bilde rufen: „Das Proletenpaar!" Der Maler hatte — und noch dazu mit nichts weniger als sehr modernen Mitteln, aber ganz wacker — ein junges Paar aus dem Arbeiterstande gemalt, das mit dem Ausdrucke von Trostlosigkeit sich aneinander schmiegt. Auch zwanzig Jahre mühevollen Ringens der modernen Kunst hatten den Leuten nicht klar gemacht, daß auch andere Dinge malenswert sind, als die saubere, charakterlose und womöglich ein bißchen angekränkelte Schönheit der Kinder besitzender Stände, und ein Mensch, der sich sicher zu den Gebildeten rechnet, geniert sich nicht in der Zeit eines Uhde, Israels, Constantin Meunier laut über die „Geschmacksverirrung" zu lachen, daß einer ein paar arme Leute malt.

Daß Uhde einer besonders starken Opposition von seiten der klerikal Gesinnten, und zwar bei Protestanten wie Katholiken, begegnete, versteht sich von selbst und kann von einem Einsichtigen den Betreffenden, soweit sie die Formen des Anstandes wahrten, nicht einmal arg verübelt werden. Der künstlerische Geschmack dieser Kreise ist ausschließlich am Konventionellen gebildet, die Überlieferung ist ihnen in der Kunst wie im Glauben heilig, der Neuerer hier wie dort verdächtig. Wenn ein Paolo Veronese seinen Christus auf der Hochzeit zu Kana unter tafelndes, üppiges Venezianer Patriziervolk setzte, wenn ein Dürer oder Wohl-

Abb. 41. Die Bergpredigt. 1887. Museum in Budapest.
Verlag der Photographischen Union in München. (Zu Seite 51.)

gemuth Menschen aus seiner Zeit unter das Kreuz Christi stellte und ein Rembrandt der Madonna die drallen Formen einer Holländer Fischersfrau gab — so sind diese Freiheiten der Auffassung für das Gefühl der genannten Kreise durch das Alter geheiligt und entschuldigt und sie haben wohl auch über die Sache nicht weiter nachgedacht. Wäre Rembrandt ein Maler von heute, sie würden ihm wohl nicht anders begegnen wie Uhde. Die anderen Maler, die wir nannten, gaben ihrer Phantasie durch Aufwand und Farbenglanz zu schaffen. Aber der moderne deutsche Maler, der sich Mühe gab, das Menschliche in der Erscheinung und den Taten des Erlösers aus dem Dogma und aus den Lesarten der Evangelien herauszuschälen, der Mann, der religiöse Kunst ohne jede Spur von Kirchlichkeit trieb, war nicht der Mann des Klerus. Von der Rednertribüne der bayrischen Kammer herunter wurde er beschuldigt, „das Fratzenhafte und Gemeine anzustreben", nachdem er schon die Bergpredigt, das Abendmahl, Komm, Herr Jesu,

sei unser Gast und die Heilige Nacht gemalt und wie gesagt, selbst die Liberalen hatten nicht Einsicht genug, diese wahnwitzige Beschuldigung gegen einen Künstler scharf zurückzuweisen, dem es so heilig Ernst war mit seinem Schaffen! Schönheitsbegriffe und Kunstdogmen erben sich eben auch wie eine ewige Krankheit fort! Schon das viele Licht in Uhdes Bildern konnte seinen klerikalen Gegnern nicht passen. Am wenigsten kann man es übrigens den bestellten Hütern des Dogmas verdenken, wenn sie das verwerfen, was mit dem Dogma nichts zu tun haben will. Es ist nicht Ungeschmack allein, wenn die deutschen katholischen Kirchen ihren Bedarf an religiösen Bildwerken aus Kunstanstalten beziehen, welche vollkommen nach dem Kanon der Überlieferung fabrikmäßig schlecht, aber auch fabrikmäßig zuverlässig arbeiten, lauter schöne Heilige in schönen, frischgewaschenen Faltengewändern mit den vorschriftsmäßigen Attributen und Heiligenscheinen! Der Geistliche, der für seine Kirche ein Bildwerk bestellt, ist sicher davor, daß ihm die Kunstanstalt etwa eine Ketzerei, wie sie ein Uhde treibt, ins Gotteshaus schmuggle. Davor behütet die Leute schon der Geschäftsgeist. Auch der Klerus des bilderfremden Protestantismus, der immer kräftig gegen künstlerische Freiheit opponiert und im Grunde der religiösen Malerei an sich schon Mißtrauen entgegenbringt, war Uhde selten wohlgesinnt, obwohl dieser gerade ihm hätte sympathisch sein müssen. Ich glaube, ein Martin Luther hätte ihn verstanden!

Was für Gründe nun jene Menschen bestimmt haben mögen, ihr Zetergeschrei über Uhdes neue Evangelienmalerei zu erheben, er ließ sich nicht irre machen und auf der anderen Seite wurde das Werk auch mit jubelnder Begeisterung aufgenommen. Der Erfolg auf der einen, die törichte Anfeindung von der anderen Seite, mögen zusammen Ursache gewesen sein, daß der Künstler auf der eingeschlagenen Bahn weiter schritt und seine Stoffe noch lange der gleichen Sphäre entnahm. Noch im Jahre 1884 folgte sein zweites biblisches Bild: „Die Jünger von Emmaus", das jetzt im Besitze des Städelschen Institutes zu Frankfurt ist (Abb. 29). Es behandelt die Erzählung des Evangeliums von Christi Wanderung nach Emmaus am Tage der Auferstehung. Die beiden Jünger, die Jesus begegnet sind, haben ihn aufgefordert, einzukehren in ihre Hütte: „Sie nötigten ihn und sprachen: ‚Bleibe bei uns, denn es wird Abend und der Tag hat sich geneiget.' Und er ging mit ihnen hinein. Und es geschah, als er mit ihnen am Tische saß, nahm er das Brot, segnete es, brach es und gab es ihnen. Da wurden ihre Augen aufgetan und sie erkannten ihn." (Evang. Lukas, Kap. 24, Vers 29 bis 31.) Diese Szene des Erkennens hat Uhde gemalt. Vollkommen verklärt, den Ausdruck der überstandenen Leiden im reinen, hoheitsvollen Antlitz, sitzt Christus, das Brot in den Händen, zwischen den Jüngern in einer ärmlichen Stube. Mit scheuer Verehrung und der Gebärde höchsten Erstaunens blickt der eine der Jünger zu dem wundersamen Gaste, von seinem Stuhle sich erhebend (s. a. Abb. 32). Der Ältere sitzt stumm, in den Anblick des Erkannten versunken da und starrt ihn an. Die Macht des Wunders lähmt sein Empfinden. Uhde hat Christus nicht als ein Schemen gemalt, wie der Berliner Rudolph Eichstädt in seinem großen, von Theatralik nicht freien Bilde. Aber wie verklärt sieht doch der Uhdesche Christus aus, wie entkörpert und vergeistigt, trotzdem sein Leib noch in voller Lebensplastik vorhanden ist. Man glaubt zu fühlen, daß er im nächsten Augenblicke entschwunden sein wird. Und um wieviel inniger und religiöser wirkt Uhdes Auffassung, trotz der realistischen Ärmlichkeit und des scheinbaren Anachronismus der modernen Fischerhütte, gerade, wenn man jenes anspruchsvollere Bild dagegen hält! Man kann angesichts der „Jünger von Emmaus" schwer fassen, daß gerade von seiten der Gläubigen der religiöse Gehalt der Uhdeschen Bilder angezweifelt wurde. Namentlich ist sein Christustypus so hoheitsvoll und edel, so milde und gütig — so göttlich, wie wahrhaftig nur wenige Figuren des Erlösers auf den Bildern „anerkannter" religiöser Maler unserer Zeit! Und das moderne Gewand der Jünger und Nebenfiguren ist stets un-

Abb. 42. Kinderbild. (Zu Seite 115.)

auffällig gehalten, oft ist überhaupt ein Zwischending zwischen moderner und antiker Tracht, eine Art intrasäkularer, neutraler Gewandung gewählt, die mindestens ebenso historisch echt ist, als die amtlich beglaubigten Draperiegewänder der herkömmlichen Kirchenmalerei. Die landschaftlichen Hintergründe, die Hütten und Hallen, in welchen die Szenen spielen, sind allerdings immer unserem germanischen Norden entnommen, selbst die drei Weisen aus dem Morgenlande ziehen durch einen deutschen Wald. Das lag einem Künstler wie Uhde schon um der malerischen Wahrheit willen nahe. Er malte die Landschaft, die er sah und liebte, die Interieurs, die er selber studieren konnte, und so vermochte er auch die Umgebung seiner geheiligten Gestalten aus der ganzen Tiefe deutschen Gemütes zu beseelen, ganz anders, als wenn er in anderem Sinne „aus der Tiefe des Gemütes", oder nach ein paar Studien und Photos orientalische Palmenhaine und Architekturen auf die Leinwand gebracht hätte. In vielen seiner Bilder ist diese deutsche Landschaft überhaupt in erster Linie Trägerin der Stimmung — es sei nur der verschiedenen Weihnachtslandschaften im „Gang nach Bethlehem", „Nach kurzer Ruhe", „Ein schwerer Gang" usw. gedacht.

Das gleiche Jahr brachte noch eine kleinere Wiederholung der „Jünger von Emmaus", die sich jetzt in der bekannten Schoenschen Sammlung zu Worms befindet, und verschiedene kleinere Bilder, die ebenfalls in verschiedene Privatgalerien verstreut sind. Ein kleines Bild „Holländische Näherinnen", das „Lesende Mädchen", „Die große Schwester" (Abb. 34) sind Früchte des Jahres 1885. Dazu schuf der unablässig arbeitende Maler eine Reihe gründlicher Studien, von welchen zwei hier nachgebildet sind, ein Modellkind in dunklem Hut (Abb. 31), das Uhde mit liebevollem Fleiß abkonterfeite, schlicht und ohne jede Pose, wie er es wohl zufällig im Atelier stehen sah und die eminent gemalte Studie eines Dienstmannes, der eben seinen Rock anzieht (Abb. 30), ebenfalls eine schnell erhaschte Augenblicksaufnahme aus dem Atelier, die sich aber unter der Hand des Künstlers zu einem reifen Bilde von ganz wundervollen Valeurs, zu einem malerischen Meisterstücke ersten Ranges auswuchs. Eine Figur im Innenraume gegen das Licht zu malen, war eine besondere technische Bravour Uhdes und er hat sie nicht umsonst geübt; auf so manchem seiner Bilder dient ihm diese Kunst dazu, die Gestalten durch das Licht mit einem geheimnisvollen Reiz zu umgeben. Die beiden Bilder (Abb. 35 u. 36), die nach einem Motiv im Jahre 1885 entstanden, sollten dem Künstler reiche Ehren bringen. Jenes Motiv ist eine Verkörperung der Idee im alten deutschen Tischgebet:

„Komm, Herr Jesu, sei unser Gast
Und segne, was du bescheret hast!"

An eine Geschichte des Evangeliums knüpft Uhdes Schilderung hier nicht an. Er läßt den im Gebete angerufenen Heiland einfach an den Tisch der Armen treten, die ihn laden, als geschähe ein Wunder in unseren Tagen. Auf beiden Versionen umgibt sein Haupt darum auch, in Gestalt eines feinen Lichtreifes, die Aureole, die Uhde sonst meist vermeidet, wenn er den Erlöser als Menschen unter Menschen darstellt. In allen Einzelheiten sind die beiden Bilder vollkommen verschieden. Das frühere und größere führt uns in eine Stube von weitem Raum — der Eindruck der Raumvertiefung ist ungemein geschickt gegeben. Langsam, mit segnend erhobener Hand, schreitet der Heiland zum Tische, auf den eben ein junges Weib die Schüssel niedersetzt. Der Hausvater lädt den Gast mit demütiger Gebärde ein, betend und zugleich jenen ehrerbietig betrachtend, stehen die Alten und die Kinder. „Komm, Herr Jesu, sei unser Gast" ist der Titel dieser Fassung. Mit dem Bilde gewann sein Autor 1888 in Wien die I. Medaille und heute ist es im Besitze der Berliner Nationalgalerie. Unsere Reproduktion stellt es durch eine Laune der Optik um einen Schatten dunkler und weniger luftig dar, als es ist, was den Eindruck des Ganzen stark verändert. Auch der Kopf Christi wirkt weniger günstig, als im Original. Vielleicht kann man auch sagen, daß die

Gestalt Christi überhaupt hier nicht ganz frei ist von bewußt erscheinender, schöner Gebärde und darum mag manchem die zweite, kleinere Fassung lieber sein, welche unter dem Titel „Das Tischgebet" bekannt ist (Abb. 36). Der Raum ist hier kleiner, die Arbeiterfamilie, aus ebensoviel Köpfen bestehend wie im ersten Bilde, knapper zusammengerückt. Christus steht schon am Tische und segnet die Speisen, die Figuren stehen größer im Raume und näher am Beschauer, das Ganze wirkt familiärer, traulicher, intimer. Die fromme Einfalt, mit welcher die junge Frau Jesus ins Gesicht blickt, ist rührend und es ist in ihrem Gesicht meisterlich der Ausdruck des Betens getroffen. Auch in den beiden Kindergesichtern, in welchen sich ganz verschiedene Temperamente spiegeln. Der dunkle Trotzkopf blickt zerstreut und neugierig über die dampfende Schüssel weg, wohlerzogener und indifferenter sieht der Größere darein. Das Bild ist zugleich ein freundliches Familienidyll, das religiöse Moment, welches die Figur des Heilands hereinträgt, illustriert nur noch deutlicher die Stimmung. Uhde hat die Freude erlebt, das Werk vom Luxembourg-Museum in Paris angekauft zu sehen; die Zulassung zu dieser Elitesammlung moderner Kunst ist schon für den Franzosen eine große Auszeichnung, gehören ihr doch zum großen Teil Werke an, die geradezu Merksteine in der modernen Kunstgeschichte bedeuten. Noch seltener aber wird diese Auszeichnung einem Ausländer und gar einem Deutschen zuteil. Von den Parisern hat freilich ein größerer Prozentsatz Sinn für das Malenkönnen und seinen Qualitäten nach hatten sie Uhde früher verstanden und geehrt als seine Landsleute, ja ihn wohl gar mehr oder weniger als den Ihrigen reklamiert. Freilich sehr mit Unrecht! Wie wir gesehen haben, hat Paris selbst auf seine Entwicklung so gut wie gar keinen direkten Einfluß geübt; er ging als Schüler Munkacsys hin und kam noch mehr als Schüler Munkacsys zurück, ja er verhielt sich, wie erwähnt, sogar ablehnend damals gegen Bastien Lepage, der ungefähr der größte französische Meister des Freilichts in jener Zeit war. Der Pleinair-Gedanke war freilich im allgemeinen von Paris aus nach Deutschland gedrungen, aber Uhde hat nicht nach einem Pariser Rezept hell malen gelernt, sondern aus eigener Kraft nach der Natur, zunächst in Holland und dann, stetig sich weiter bildend, in seiner neuen bayrischen Heimat. Daß man das Hellmalen an sich schon für Ausländerei nahm in Deutschland, kam daher, weil es gleichzeitig mit der Invasion ausländischer Kunst auf unseren großen Münchener internationalen Kunstausstellungen von 1883 und 1888 in „Mode" kam, wenn man das Wort hier gebrauchen darf. Es war aber als naturgemäße Reaktion auf die luftlose, dunkle Ateliermalerei älterer Schule ebensosehr eine ganz logisch selbstverständliche Wandlung, wie der Übergang vom süßlichen, leichtgefälligen Genre und dem verlogenen, pathetischen Historienbilde zur Periode des konsequenten Naturalismus mit seinen Derbheiten, Allzumenschlichkeiten, ja Brutalitäten. Wir wären zu allen diesen Dingen auch ohne die Franzosen gekommen, wie Uhde persönlich auch ohne sie zu seiner Art kam. Was aber den Gemütsinhalt seiner Evangelienbilder betrifft, so ist er hier schon ganz und gar kein Franzose. Das beweisen die französischen Nachahmer seiner Eigenart am allerbesten. Man kann tagelang einen Pariser „Salon" durchwandern, staunend über die Unsumme von Fleiß und Können, die da aufgestapelt, fast möchte man sagen verschwendet ist. Aber man wird dann selten oder nie einem Bilde von solchem seelischen Gehalt begegnen, wie „Lasset die Kindlein zu mir kommen" oder die „Jünger von Emmaus". Das ist deutsch, grunddeutsch, was hier zu uns redet, diese herbe Innigkeit, diese schlichte Tiefe! Jules Lemaître, den wir, trotz mancher gelegentlich geleisteten chauvinistischen Ruppigkeiten, als einen der gemütreichsten französischen Poeten schätzen müssen, wußte wohl, warum er 1887 in den „Débats" schrieb: „Ich bin wahrhaftig ärgerlich darüber, daß Herr von Uhde nicht ein Franzose ist!" Die französische Kritik konnte sich nicht genug darüber wundern, daß Uhde in seiner Heimat so großem Widerstande begegnete. Auch der Kunsthandel wagte sich bei uns lange

Abb. 43. Kinderprozession. 1887. (Zu Seite 98.)

nicht an ihn heran und manches seiner Hauptbilder reiste geraume Zeit umher, bis es eine bleibende Stätte fand. Das hat freilich im Laufe der Zeit gerade dazu geführt, daß Uhdes hervorragendste Werke auch noch ihren verdienten Platz in hervorragenden Sammlungen finden konnten und heute ist gerade im Kunsthandel nichts seltener zu finden, als ein Hauptwerk dieses Meisters.

Im Winter 1885 auf 1886 vollendete Uhde das große „Abendmahl" (Abb. 40), eines der umfangreichsten unter seinen Christusbildern, wie unter den Werken seiner Reifezeit überhaupt, ein Bild, an dem seine Art der künstlerischen Behandlung biblischer Geschichten die Feuerprobe bestehen sollte. Die Aufgabe, die zwölf Männer um eine Tafel interessant und übersichtlich zu gruppieren, war an sich schon schwer genug, doppelt schwer für ihn, der sich nicht durch die Farben der Gewänder, nicht durch die überlieferte Charakteristik der Typen helfen wollte. Die zwölf Apostel sind nicht nach bestimmten Persönlichkeiten unterschieden, nur einer ist zweifellos zu erkennen: Judas, der sich im Hintergrunde aus der Türe schleicht. Der jung erscheinende, weinende Apostel zur Rechten Christi, der das Gesicht mit den Händen birgt, mag Johannes sein. Die anderen sind derbe Menschen aus dem Volke, der Künstler hat sich nichts weniger als schöne und würdige Patriarchentypen gewählt — und der Dulder von Nazareth wird sich seine Apostel unter den Fischern und Handwerkern des Landes auch nicht nach der Schönheit ausgesucht haben. Das liebe Publikum hat die zwölf Männer um Christus auf Uhdes Gemälde wohl gern als Räuberbande gekennzeichnet, denn es sind verwetterte und recht unelegante Gestalten. Hätten die Herrschaften unsere Alten ein wenig besser gekannt, sie hätten darin gewiß keine so arge Willkür erblickt und sich z. B. der Gesichter erinnert, die Dürer seinen Heiligen auf den Münchener Apostelfeln gegeben, an das asze-tisch trockene

Abb. 44. Scheune. 1888. (Zu Seite 103.)

Abb. 45. Bildnis eines Bauernmädchens. 1888. (Zu Seite 100.)

Gesicht seines Johannes, den kleinbürgerlichen, wenig edlen Altmännertypus seines Petrus und den bleichen, sinnlich-wilden Paulus, der die Zähne sehen läßt. Auch Dürers St. Joachim, St. Joseph und St. Lazarus in der gleichen Sammlung sind keine idealen biblischen Greise, sondern alte Nürnberger Zunftmeister und Magister. Uhde blieb bei der Wahl der Zwölfe ganz beim vierten Stand. Ein Ausdruck banger Rührung, das Gefühl eines weihevollen Erlebnisses verklärt die sehr verschiedenartigen Gesichter aller derer, welche in dem weiten und niederen kahlen Raume auf ihren Strohstühlen, in dem „großen mit Polstern belegten Speisesaal" des Evangeliums sitzen. Das Brot ist bereits gebrochen. Christus hat den ärmlichen Kelch mit beiden Händen umschlossen und blickt in die Runde: „Dies ist der Kelch, der neue Bund in meinem Blute, das für euch wird vergossen werden."

Auf seinem bleichen Gesichte ist schon der Widerschein kommender Leiden, auf den Gesichtern der Apostel Schmerz, Liebe, ein großes Staunen und ein halbes Begreifen, eine tiefe Andacht! Die wundersame Kraft des Ausdruckes in den Mienen dieser Männer macht vollkommen vergessen, daß sie häßlich oder doch gewöhnlich sind. So ist der kahle Alte am linken Ende der Tafel, der in seinem schlafrockartigen gestreiften Kleide so tief ergriffen dasitzt, gewiß eine Erscheinung, welche in der Darstellung eines anderen eher komisch wirken würde, als rührend, wie hier. Und alle diese Physiognomien verraten ein tiefbewegtes Herz, das energische Haupt des jungen Mannes, Christus gegenüber, welcher das Kinn auf die gefalteten Hände stützt, der bärtige Kopf des Alten vor dem Fenster mit seinem weichen, traurigen Ausdruck — wie sprechen hier die Hände mit! — das halb von der Rechten verhüllte Gesicht des Mannes unter dem Kronleuchter, das bartlose, schmerzvolle Gesicht dessen, der ganz rechts vor dem Dunkel des Hinter-

Abb. 46. Die heilige Nacht. Erste Fassung. 1888.
Verlag der Photographischen Union in München. (Zu Seite 53.)

grundes sitzt! Das Profil des Christuskopfes ist hell erleuchtet, das ganze Haupt vom Fenster aus auf durchaus natürliche Weise von einer hellen Kontur umrissen und so ist, ohne das Hilfsmittel eines Heiligenscheines, das Auge des Beschauers beim ersten Anblick auf diesen Mittelpunkt gelenkt. Auch durch die Farbe ist diese Absicht auf kluge und diskrete Weise unterstützt. Während die Gewänder der Apostel in neutralen Farben, in allerhand Abstufungen und Kombinationen von braun und grau gehalten sind, hat Christus selbst ein dunkelrotes Gewand an und der Überwurf, der, ihm von der Schulter geglitten, über seine Stuhllehne hängt, ist blau. Eigentümlich hat es Uhde hier mit dem Schnitt der Gewänder gehalten, eigentümlich — und sehr weise! Alles aufdringliche Moderne würde da wohl sehr stören, weil es ablenken würde und die Weihe des Momentes beeinträchtigen. So haben denn die Apostel vielfach kombinierte, unbestimmte Gewänder erhalten, Mäntel und Überwürfe von allerlei Schnitt. Die Kapuze des Mannes rechts und der blaue Kragen auf der weißen Bluse des dunkelhaarigen Apostels mit dem halbverdeckten Kopfe vor dem Fenster sind leichte Andeutungen einer Fischertracht. So ist Uhde der künstlerischen Gefahr konventioneller Falten-

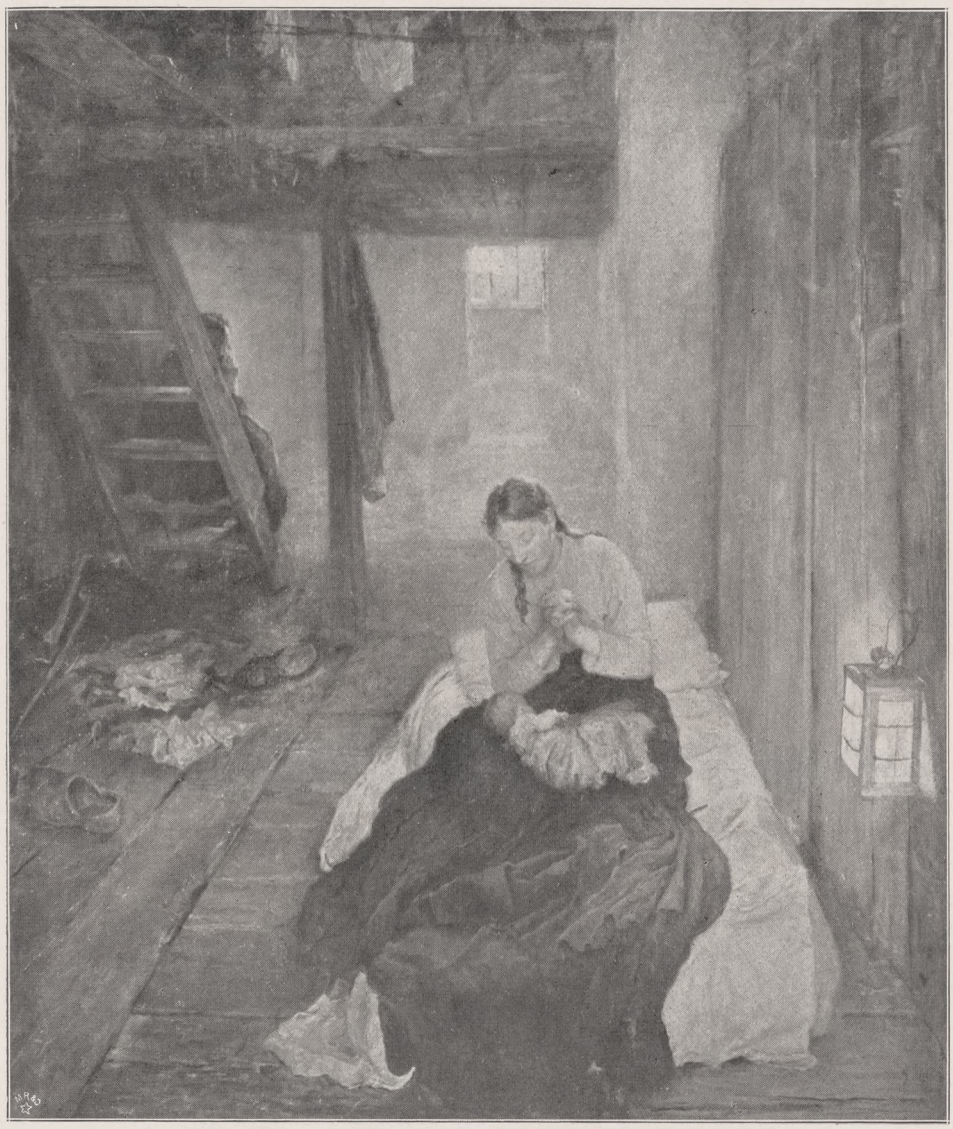


Abb. 47. Die heilige Nacht. Erste Fassung. 1888. Mittelbild.
Verlag der Photographischen Union in München. (Zu Seite 53.)

würfe und der ästhetischen Gefahr durch einen absichtlich wirkenden Anachronismus zu verletzen, gleichzeitig aus dem Wege gegangen. Die richtige Grenze bei seiner Modernisierung der Evangelien zeigt ihm ein feines Gefühl immer sicher an. Der Gefährte der leidenden Frau, die in der Weihnacht ein Obdach für ihre schwere Stunde sucht, kann wohl ein Dachauer Zimmermann sein. Die Stimmung dieser Szene ist rein menschlich und über Zeit und Raum erhaben. Aber es war nicht möglich, etwa Fischer vom Chiemsee oder Bodensee an die Abendmahltafel zu setzen, ohne daß man die Gläubigen verletzte. So hat Uhde kurzweg Menschen hingesetzt ohne feste Andeutung auf ihre Zeit und Abstammung. Überhaupt muß hier wieder betont werden, daß er in seinem „Anachronismus" nie weit geht, daß er ihn überhaupt viel seltener und weniger anwendet, als sich wohl die meisten vergegenwärtigen und auf einer Anzahl seiner Evangelienbilder fehlen die Außer-

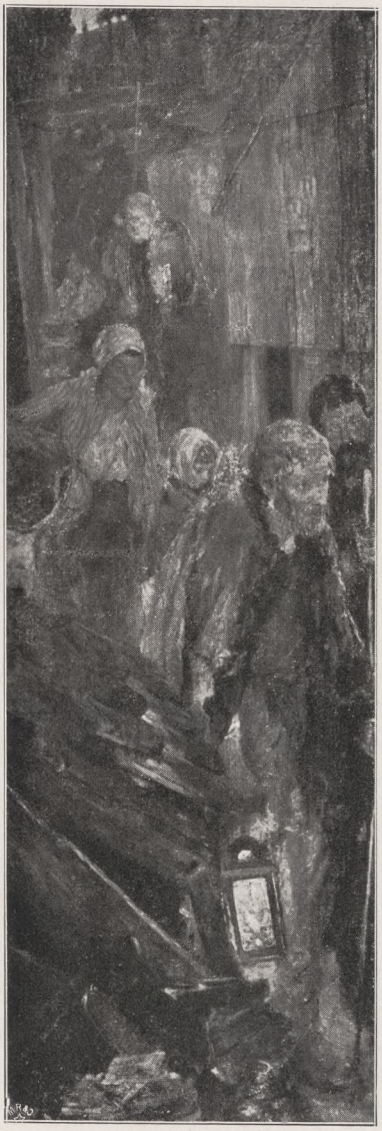


Abb. 48. Linker und rechter Seitenflügel zur Heiligen Nacht. Erste Fassung. 1888.
Verlag der Photographischen Union in München. (Zu Seite 53.)

lichkeiten einer Modernisierung vollkommen, um so mehr, je näher die Handlung mit der Tragik des Erlösungsdramas zu tun hat, je mehr Christus als himmlischer Dulder unter den Menschen steht. Daraus sieht man, wie wenig es Uhde um Sensation zu tun war mit seiner Besonderheit. Eine viel drastischere Modernisierung hätte auch viel auffallender gewirkt — aber sie war künstlerisch nicht zu machen! Weder Uhde selbst hatte die Naivität eines Malers der Dürerzeit, der wohl einen Landsknecht unter das Kreuz stellte, noch konnte er von seinem Publikum eine solche Naivität voraussetzen. Und ohne diese würde eine solche Sache einfach als Maskerade wirken auch auf das harmloseste Gemüt.

Vor vierzig Jahren habe ich im niederbayrischen Flachland eine Szene erlebt, welche für diese Frage ganz lehrreich ist. In unserm Dorfe gab eine arme herumziehende Schauspielergesellschaft die Passion. Das Haupt der Truppe war der schönste Christustypus, den man sich denken kann, ein dreißig- bis fünfunddreißigjähriger Mann mit prachtvollem Haar. Die Kostüme waren elend, die Darstellung war elend und die Idee, die ganze Passion als endlose Serie lebender Bilder zu geben, die stets nach einem Glockenzeichen wechselten, war auch elend. Gutwillig ließ sich das Publikum alle Erbärmlichkeiten der Kostümierung gefallen, selbst einen Pilatus in Husarenjacke und Kanonenstiefeln. Die Erlösungstragödie wirkte auch in dieser Verzerrung auf die Bauern immer noch erschütternd und der Darsteller Christi machte seine Sache gut und mit großem Ernste. Da kam die Szene der Kreuzigung. Christus hing in weißer Trikotunterwäsche, Unterleibchen, Beinkleidern, Socken und Schwimmhose am Kreuze — richtige Trikots hatten die armen Teufel nicht. Auch das ging noch an. Aber links und rechts

Abb. 49. Die heilige Nacht. Zweite Fassung. 1889. (Zu Seite 53.)

von ihm standen einige Dorfbengel in Soldatenröcken, roten Hosen und preußischen Pickelhauben — es war kurz nach dem großen Kriege — und bei diesem Anblick brach die ganze Gesellschaft in ein unbändiges Gelächter aus, das nicht mehr endete, obwohl der Vorhang fiel und sowohl der Christus, als der gute Dorfpfarrer den Leuten das Blasphemische ihrer Heiterkeit zu Gemüte führten. Man muß wissen, was das heißt, wenn gläubige bayrische Bauern vor der Kreuzigungsgruppe in Gelächter ausbrechen! Daß einem Uhde eine Geschmacklosigkeit wie den armen Dorfkomödianten auch nur entfernt zuzutrauen gewesen wäre, davon soll und kann natürlich nicht die Rede sein. Die Episode sollte nur erläutern, wie klug er tat, wenn er da, wo er direkt die weihevollsten Momente der Passion streifte, der Gefahr jeder sensationellen Umgestaltung aus dem Wege ging. Auch auf diesem Gebiete ist eben vom Hohen zum Lächerlichen nicht weit!

Auch Uhdes „Abendmahl", im ganzen wenig farbig, zeichnet sich durch eine wundervolle Geschlossenheit und Ruhe — fast bange Ruhe des Tones aus. Eine große Stimmung von Wehmut liegt über den Abendmahlsgenossen und in seiner rührenden Wirkung auf das Gemüt, in seiner Religiosität steht das Bild

wohl am höchsten von sämtlichen Bildern der „Serie“, wenn man die mannigfaltige und gar nicht programmatische Folge von sehr verschiedenartigen Werken der Kürze halber so nennen darf. In rein malerischem Sinne mag die zweite Version des Abendmahles ja vielleicht noch schöner sein, da Uhde sie erst spät, auf der vollen Höhe seines technischen Könnens, 1898 fertig malte. Sie ist so ziemlich in allem von der ersten Auffassung verschieden, noch größer im Format und im Effekt künstlicher Beleuchtung dargestellt. Die Apostel sitzen dichtgedrängt um einen, im Verhältnis kleineren Tisch, Christus mit dem Rücken gegen das Fenster, das verklärte Gesicht voll dem Beschauer zugekehrt. Die ganze Auffassung der Gestalten ist weniger herbe, als auf dem ersten Bilde, Christus ist ein zweifellos schöner Mann von schwärmerischem, nicht aber aszetischem Aussehen wie dort, ebenso Johannes, auch die meisten übrigen Apostel weichen weniger ab von dem Typus, den sich die Mehrzahl der Menschen durch das Herkommen unter dem Begriff Apostel vorstellen mag. Auch sind einzelne näher gekennzeichnet. Jener bärtige Mann mit dem kurzgeschorenen Haar neben Christus mag wohl Petrus sein. Er weist mit einer Gebärde auf seine Brust, als hätte er eben gesagt: „Herr, ich bin bereit mit dir in den Kerker und in den Tod zu gehen.“ Und die sanft und schmerzlich abwehrende Gebärde des Heilands, ebenso wie der resigniert ins Weite gewandte Blick paßt wohl zu den Worten: „Ich sage dir, Petrus, es wird heute der Hahn nicht krähen, bevor du dreimal geleugnet haben wirst, mich zu kennen!“ Auch das Aussehen der Tafel spricht dafür, daß Uhde für dies Bild einen der Momente zum Schlusse des Abendmahls gewählt hat: es ist abgegessen, die Gläser sind geleert, ein Apostel, der als Paulus gelten kann,

Abb. 50. Biergarten in Dachau. 1888. Münchener Sezessions-Galerie. (Zu Seite 102.)

Abb. 51. Die Kinderstube. 1889. Kunsthalle in Hamburg. (Zu Seite 105.)

stellt die Lampe auf den Tisch. Ihr warmes Licht überstrahlt die Gruppe. Die Gasse vor dem Fenster liegt noch im letzten Tagesschimmer. Eine große Kraft kommt ins Bild durch die breite, dunkle Silhouette des alten Apostels im Vordergrund, welcher mit dem Rücken gegen den Beschauer sitzt. Ein leerer Strohschemel steht im Vordergrunde — der Stuhl des Judas, bedeutsam für die Szene und bedeutsam für die räumliche Wirkung. Man weiß, daß die kompositionsgewandten Meister der „großen Historie" solches Gerät mit Vorliebe ganz vorne hin ins Bild stellten um den Raum zu vergrößern, dem Auge einen Ausgangspunkt für die perspektivische Vertiefung zu geben. Der Künstler zeigt auf diesem zweiten „Heiligen Abendmahl" so ziemlich in allem größere Gewandtheit, bewußteres Können, in der Lösung der Beleuchtungsfrage auch noch besondere Virtuosität — aber man wird doch wohl das „Abendmahl" von 1886 höher schätzen müssen um seines tieferen Gehaltes von Poesie und Andacht willen. Diesen Vorzug müßte dieses Bild schon darum haben, weil der Maler noch völlig frisch, unbefangen und unausgegeben an es heranging. Man wird leicht verfolgen können, daß ein Künstler, wenn es sich um Wiederholungen bedeutender Werke handelt, im zweiten Werk meistens nur eine Abschwächung des ersten bieten wird, mag er auch äußere Mängel dabei verbessern und Wirkungen verstärken. Das volle persönliche Interesse, die volle Intensität der Liebe kann er an der zweiten Arbeit unmöglich gleich, wie an der ersten haben! — Das „Heilige Abendmahl" von 1898 wurde im gleichen Jahr auf einer Ausstellung der Münchener Sezession, deren erster Präsident Uhde nach Ludwig Dills Wegzug von München wurde, bewundert. Auch Wien hat es gesehen. Jetzt hängt das Bild in der Stuttgarter Gemäldegalerie.

Uhdes nächstes großes Werk aus der Christuslegende, das 1886 dem Abendmahl folgte, war „Die Bergpredigt", das erste „Pleinairbild" unter Uhdes Werken

dieser Art (Abb. 41). Ein Bild, das für die Entwicklung des Künstlers in mehr als einer Beziehung merkwürdig ist. Es ist in Ton und Farbe anders, als das, was vorher und nachher kam und weicht merklich ab von dem konsequenten Naturalismus, dem Uhde als Maler immer treu gewesen ist und dem er in allerjüngster Zeit überzeugter und hingebender dient als je. Die Erklärung für die Eigenart der Bergpredigt ist einfach: dies Freilichtbild ist nicht im freien Licht entstanden und gesehen, dies Pleinair ist konstruiert, im Atelier gemalt. Man muß dies wissen, um das Werk zu verstehen. Die Figuren stehen vielleicht nicht so tadellos in ihren Valeurs da, wie man es von Uhde gewöhnt ist, das Bild hat räumlich nicht die überzeugende Wahrheit seiner vorgenannten Bilder, es fehlt ohne Frage an Luft. Aber dafür ist ihm ein seltsamer Reiz der Farbe eigen, eine überaus schöne Innerlichkeit auch im malerischen Ausdruck, von der ergreifenden Charakteristik der Menschen, die Christus hören, vollkommen abgesehen. In bezug auf jene letztere muß man dem Bilde ganz besonders zugetan sein. Vielleicht gerade weil sich der Künstler den Kampf mit den Schwierigkeiten der Beleuchtung hier verhältnismäßig leicht gemacht — der schwerste Kampf für den Maler ist jedoch immer der mit der Natur selber! — kam er dazu, seinen Gestalten so intensiven seelischen Ausdruck zu geben und über das Ganze eine Stimmung freudiger Weihe zu gießen, wie sie gerade für die Bergpredigt paßt. Technische Schwierigkeiten, luministische Probleme lenkten ihn nicht ab und so malte er aus vollem Herzen heraus die Kunde froher Botschaft des Evangeliums in des Wortes eigentlichstem Sinn, das den Armen im Geiste, den Sanftmütigen, den Trauernden, den Sehnsüchtigen, Barmherzigen, Reinen, Friedevollen und Verfolgten die Seligkeit verheißt. Mühselige und Beladene, harte Arbeitsmenschen

Abb. 52. Schularbeiten. 1889. (Zu Seite 106.)

vernehmen hier, in Andacht versunken, die milde Weisheit der neuen Lehre, die alle Härten und Rauheiten ihres bisherigen Glaubens verwirft und schöne Menschlichkeit verkündet. Wie fromm und kindergläubig kniet das eine Mädchen zu des heiligen Mannes Füßen, wie träumerisch bewegt steht die schlanke Magd mit ihren sehnigen Arbeitsarmen neben ihr! Innigere Andacht drückt sich auch in den Betergestalten unserer naiven alten Meister nicht aus, die selber noch so kindergläubig und so hoffnungsfroh die Worte des Evangeliums vernahmen. Uhde selbst ist von dem Bilde nie besonders befriedigt gewesen, er sah wohl die malerische Aufgabe, die er sich in dieser Arbeit gestellt hatte, nicht als gelöst an. Später, als Meister des Freilichts, würde er ihr ja wohl auch anders gerecht geworden sein, ein Bild aber, das so, wie dies im höchsten Sinne andächtig ist, wäre ihm wohl kaum mehr, oder wenigstens nicht besser gelungen.

Abb. 53. Auf dem Felde. Ende der achtziger Jahre.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.
(Zu Seite 101.)

Der Winter 1888 auf 1889 zeitigte in Uhdes Werkstatt das Dreiflügelbild „Heilige Nacht“ (Abb. 46 bis 49), eine seiner meist gekannten Schöpfungen, die ihre besonderen Schicksale hat, oder wenigstens ihr besonderes Schicksal. Der Meister hatte hier ein Werk vollendet, das von seiner ganzen dichterischen Innigkeit durchdrungen war, hatte wieder die übliche Opposition und das Zetergeschrei der „Frommen“ wachgerufen und sich dies eine Mal von den Tadlerstimmen selbst irremachen lassen. Im Jahre 1889 wenigstens überarbeitete er das ganze Werk noch einmal, das heißt er malte auf das Mittelbild eine andere Version und malte die beiden Seitenflügel neu (Abb. 49). Es ist ein Glück zu nennen, daß er nicht auch die letzteren übermalt und so die erste Fassung zerstört hat. Denn die Flügel wenigstens sind bei der Veränderung sicher nicht besser geworden, das Strenge ist weicher, das Naive bewußter, das Altmeisterlich-Innige barocker geworden, ganz wie bei der zweiten Fassung des Abendmahls, die ja freilich auch, wie die Umarbeitung der „Heiligen Nacht“, immer noch auf bedeutender

künstlerischer Höhe steht. Vom Mittelstück, dem Stall mit dem Lager der Maria, die ihr Kindlein anbetet und dem seltsam in den Hintergrund gerückten heiligen Joseph kann man wohl sagen, daß es gewonnen hat, an bildmäßiger Schönheit wenigstens, wenn auch nicht an Andacht. Der ärmliche Raum ist hier etwas bereichert durch die Wunder des Lichtes — aber auch nur durch diese! — der Kopf der Madonna ein wenig schöner geworden, um einige Strähne üppiger ihr schlicht herabfallendes Haar. Der gleiche heilige Joseph sitzt rückwärts auf der Bodenstiege im Traume versunken, den gedankenschweren Kopf auf die Hand gestützt. Vergleicht man die Abbildungen der beiden Fassungen, so muß man staunen, mit welchem geringen Aufwand Uhde die Ausstattung des Raumes in der zweiten so sehr

Abb. 54. Gruppe junger Mädchen. 1889. (Zu Seite 108.)

gehoben hat und kann recht lehrreiche Studien über die Ökonomie der Beleuchtung im Bilde dabei machen. Das Fenster des Hintergrundes ist breiter geworden, im Mittelgrunde ist ein armdicker Sparren vor dem Fenster aufgestellt — das ist so ziemlich alles! Durch das größere Fenster fällt auch ein breiterer Strom von Mondlicht auf die Diele, und von der helleren Diele hebt sich das dunkle Haupt der Gottesmutter besser ab. Auch der Winkel, wo Joseph sitzt, hat eine feinere und interessantere Beleuchtung gewonnen, Josephs Gestalt ist deutlicher, mannigfaltiger spielt das Licht auf Boden und Wänden, dunkler stehen die Bretter und Balken des Dachraumes gegen den in feierlichem Halblicht liegenden unteren Raum. Das Bett mit Josephs Mantel als Decke, das Kind und die Stellung Mariä in der Hauptsache blieben unverändert. Anders, aber sicherlich weniger inbrünstig, faltet die Betende die Hände. Eine Decke ist über ihre linke Schulter geworfen und verdeckt das im ersten Bilde vielleicht etwas zu nüchterne, nachtjackenähnliche

Abb. 55. Studie. 1889. (Zu Seite 103.)

Gewand. Die paar leichten Retuschen, welche das Gesicht der Madonna anmutiger machen, kann man sich wohl gefallen lassen; es ist nichts weniger als süßlich geworden dabei, und wir mögen uns den Begriff „Junge Mutter" an sich schon gern als etwas Himmlisches und Anmutiges denken, auch ohne jede biblische Beziehung. Eine weite Gloriole — durch die veränderten Beleuchtungsbedingungen in der zweiten Auflage des Bildes ebenfalls deutlicher und effektvoller — umgibt das Haupt der heiligen Frau. Uhde, der sonst die Gottesmutter gern ganz menschlich darstellt, ohne allen mystischen Aufputz, hat hier das Bedürfnis empfunden, auch im Mittelstück eine überirdische Note erklingen zu lassen, nachdem ihn die musizierenden Englein des rechten Seitenflügels schon einmal von der reellen Erdenwelt weggeführt. Der feine unbestimmte Lichtkreis der Gloriole wirkt merkwürdig zart und geheimnisvoll gegen die herkömmlichen soliden Heiligenscheine, die gar oft wie starre Goldblechhauben auf den Häuptern der gemalten Heiligen kleben. Weiteren magischen Reiz erhält das Bild durch die meisterlich durchgeführte Doppelbeleuchtung, die kalte, feine Mondhelle des Hintergrundes und den rosigen Schimmer, der Mutter und Kind auf ihrem Lager von einer schlichten Stallaterne aus verklärt. Der grobgeschnittene Holzschuh neben anderen, weniger bestimmt erkennbaren Gegenständen unter der Treppe, der empfindsame Gemüter

Abb. 56. Das Heideprinzeßchen. 1889. (Zu Seite 101.)

damals besonders beleidigt hat, ist auch beim Übermalen stehen geblieben. Die Seitenflügel! Links die Hirten, welche durch die gesegnete Nacht zur Anbetung gekommen sind, rechts die Englein in den Dachsparren! Vom linken Flügel ist die erste Fassung (mit mehr Figuren) unbestimmter, unruhiger und räumlich willkürlicher komponiert, wirkt aber auch geheimnisvoller und naiver. Auf dem Flügel von 1889 treten zwei Hirtenfiguren im Laternenschein plastisch und hauptsächlich aus der Waldesnacht hervor, auf dem ersten scheint sich zwischen den engen Stallgebäuden ein Gewimmel von Gläubigen, alt und jung heranzudrängen, auch eine Frau und ein Kind werden deutlich. Sie stehen dicht vor der Pforte, hinter welcher das hohe Wunder ihrer wartet. Man sieht den Zug der Hirten über das Ziegeldach einer niederen Hütte weg, deren dunkle Schlagschatten den nötigen Kontrast geben zu dem Lichtschein aus der Laterne des vordersten Hirten. Auf den eigentümlichen Zauber, den ein Maler damit erreicht, daß er am rechten Orte dem Beschauer etwas zu raten übrig läßt, hat Uhde bei der zweiten Lesart dieses Seitenflügels mißmutig, möchte man sagen, verzichtet. Gestalten, Stimmung und Örtlichkeit sind da ganz fraglos und deutlich. Mit meisterlichem Geschick sind die Figuren groß in den schmalen Rahmen gebracht, nicht minder geschickt sind sie beleuchtet — mit reellem Laternenschein jedoch, nicht mit den flackernden, unbestimmten Lichtern dieser Nacht voll Rätsel. Am meisten aber hat der rechte Seitenflügel durch die Umarbeitung verloren. Noch immer ist der Schwarm der Engel allerliebst, die da im zerstörten Gebälk des verlassenen Stalles sitzen und ihr Halleluja singen. Aber an echter gemütstiefer, kindlicher Holdseligkeit werden diese schöngemalten, himmlischen Knaben von den geflügelten Büblein der ersten Fassung, die so unbewußt und fast linkisch, so ohne jede Pose und ohne jede

Abb. 57. Der heilige Abend. 1890.
Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin. (Zu Seite 62.)

Abb. 58. Am Fenster. 1891. (Zu Seite 116.)

Rücksicht auf etwaiges Publikum auf ihren Sparren und Latten, Brettern und Balken sitzen, weit übertroffen. Was diese Flügel des Werkes anlangt, so stehen sich in den beiden Fassungen die Begriffe „Altdeutsch und Barock" am sinnenfälligsten gegenüber, und vor ihnen kann man Uhdes erwähnte Klage und Selbstanklage bezüglich Barockwerdens auf Kosten einer intensiven Naturwahrheit begreifen lernen. Man sieht ganz deutlich hier, was es heißt, wenn ein Künstler den Forderungen der Menge auch nur einen Schritt entgegentut, wie leicht er dann an seinem Selbst verliert, wie leicht er schließlich in die Gefahr gerät, nicht bloß Wasser, sondern auch Zucker in seinen Wein zu tun. Wie rührend kindlich sind auf dem rechten Seitenflügel der ersten Fassung jene beiden Engel in der Mitte, der eine, der sich mit beiden Händchen am Gebälk festhält und die Füße gerade herabhängen läßt und der goldige Junge neben ihm, der so voll Andacht aus seinem Notenblatt singt! Die beiden sind auch in der zweiten Version noch da; aber aus den bescheidenen Bauernenglein, die wohl aus der Phantasie eines Dürer entstammen konnten, sind wohlgepflegte und gutgenährte Stadtengelchen geworden. Man sieht's ihnen an, daß sie gewandt vom Blatt singen! Auch die köstlichen kleinen Gesellen oben in

der Dachlücke haben verloren, zumal das eine Bürschlein, das so drollig auf den zwei Latten in der Dachlücke kniet und hereinguckt; die Andeutung eines weiter zufliegenden Schwarms ist weggefallen. Dafür hat der Künstler in der zweiten Version die untere Hälfte des Bildes, die er zuerst wohlbewußt als dunklen, malerischen Dachraum wirken ließ, noch durch ein paar singende Engel belebt, welche die Komposition, nicht aber den Gehalt des Bildes bereichern. Sie sind gewiß nicht konventionell — soweit hat Uhde sein Bild in keinem Teil abgeschwächt! — jedoch ein anderer als Uhde könnte sie vielleicht auch gemalt haben. Das aber kann man von der ersten Lesart des Bildes wahrhaftig nicht sagen: Hier spricht sich des Meisters echteste und liebenswürdige Wahrheit, sein volles, unbeeinträchtigtes, dichterisches Empfinden aus, wie vielleicht nur noch in „Lasset die Kleinen zu mir kommen".

Abb. 59. Studie.

Abb. 60. Die alte Näherin. 1891. (Zu Seite 116.)

Es ist freudig zu begrüßen, daß der Dresdener Galerie, in deren Besitz das Triptychon der zweiten Fassung war, schließlich auch noch die beiden ersten Flügel, irre ich nicht, von einem Dresdener Kunstfreund zum Geschenk gemacht wurden. So ist denen, die Augen haben zu sehen, ein Vergleich ermöglicht, der tiefen Einblick in die Psychologie

des künstlerischen Schaffens gewährt. — Man hat manchmal die eigenartige Stellung glossiert, die der heilige Joseph auf dem Mittelstück des Triptychons, wie schon erwähnt, einnimmt. Er ist mehr als nebensächlich in den Hintergrund gebracht, und die Geburt des Kindes, das nicht das seinige ist, scheint ihn in tiefes Nachdenken versetzt zu haben, wenn er auch nicht gerade „an den Nägeln kaut", wie behauptet wurde. In Wahrheit nimmt Joseph aber auch im Evangelium die gleiche untergeordnete Stellung ein, und es wird seiner bei der Erzählung von Christi Geburt kaum Erwähnung getan. Die Kunst der Alten hat ihn in der naiven Zeit mit Vorliebe ganz ähnlich behandelt wie Uhde und läßt

Abb. 61. Ostermorgen. 1891.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 72.)

ihn auch vielfach an den Wundern der heiligen Nacht überhaupt nicht Anteil haben. Auf dem kostbaren Lorenzo di Credi der Münchener Pinakothek sitzt er als hinfälliger Greis im Hintergrunde und schläft, auf einem Bilde des gleichen Meisters in der Dresdener Galerie lagert er noch weiter im Hintergrunde mit sehr mißmutigem Gesicht, Dürer und andere deutsche Meister lassen ihm gern allerhand Dienstleistungen tun, Wasser holen usw. In origineller Art hat ihn übrigens auch Uhde beschäftigt auf einem reizvollen kleinen Bilde „Heilige Familie" von 1893, das der schönen Galerie Thomas Knorr in München angehört. Auch hier liegt die Madonna auf ärmlichem Lager im Stalle und blickt, die Hände gefaltet, mit mütterlicher Zärtlichkeit zu dem Neugebornen nieder; aus einer Laterne fällt warmes Licht über die Gruppe und beleuchtet voll die Gestalt des Nährvaters Joseph, der daran ist, der Wöchnerin ein Süpplein zu

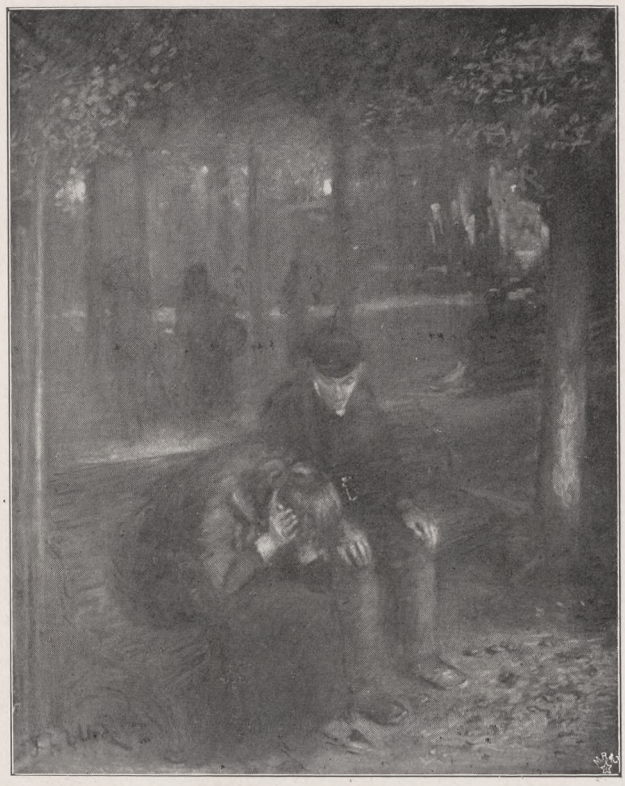


Abb. 62. In der Dämmerung. Neunziger Jahre. (Zu Seite 118.)

kochen. Auf einem umgestürzten Schiebkarren steht über einem Kohlenbecken ein Tiegelchen, in dem er emsig rührt. Er ist eine mehr großväterliche als väterliche Erscheinung, der trefflich gewählte Typus eines alten Zimmermanns. Kein Heiligenschein umgibt das Haupt der kranken Frau, und die Szene könnte ebensowohl als ein rein menschliches Familienidyll gelten. Über das Wesen eines Genrebildes hebt freilich auch diese Szene eine unwiderstehliche Weihe der Stimmung hinaus.

Bis zur Heiligen Nacht hatte Uhde in seinen Evangelienbildern die Gestalten Christi und der Seinen, wohl ein wenig modernisiert und sie in eine neuzeitliche Atmosphäre gestellt, aber es waren doch schließlich noch die unübersetzten Gestalten der Bibel. Zu Anfang 1890 malte er das erste jener Bilder fertig, in welchen er nur mehr den geistigen Gehalt der heiligen Tradition beibehielt und im Äußeren auch jeden Anklang an biblische Überlieferung aufgab, seinen „Gang nach Bethlehem". Nur das Menschlich-Rührende am Leidensweg der Maria ist hier Gegenstand des Bildes geblieben: wo eine regennasse, von Weiden gesäumte Landstraße in ein Dorf einmündet, schreitet ein Arbeiterpaar — ihn kennzeichnet die umgehängte Säge als Zimmermann, sie schwankt, ärmlich gekleidet, mühsam dahin, gestützt von der Sorge ihres Begleiters: ein junges Weib, der Mutterschaft nahe, das seiner schweren Stunde entgegengeht. Obdachlos in diesem Zustand und zu dieser Stunde! — das Härteste wohl, was die Rauheit des Schicksals einem Weibe antun kann! Das Leid der Mutter Christi hat der Künstler zum Leid der Mutter überhaupt verallgemeinert, es ist nicht mehr das Mysterium der Menschwerdung Christi, es ist das große Mysterium jeder Menschwerdung, mit dem er uns ergreift, die Ehrfurcht vor der Erfüllung der, dem Weibe auferlegten schwersten Pflicht des Menschentums, auf die er uns hinweist. Und diese Ehrfurcht ist auch an sich schon ein Stück Evangelium, frohe Botschaft, ein Stück christlicher Kultur! Man weiß, daß die Naturmenschen das Weib in der Erfüllung dieser Pflicht mit wenig Ehrfurcht, selten mit zarterer Rücksicht, vielfach mit Roheit und Grausamkeit behandeln, als etwas Unreines. Eine Art von Verachtung der Mutter werdenden Frau kann man selbst bei den Ungesitteten der Kulturvölker beobachten, ein Gefühl, als offenbare gerade in dieser Funktion das Weib seine Inferiorität dem Manne gegenüber. Das Wesen des Christentums aber lehrt das Fühlen mit dem Leide der anderen, das Mitleid. Und gilt dies der Mutterschaft, so kommt für den Gläubigen auch noch die Erinnerung daran dazu, daß auch sein Heiland aus dem Schoß des

Weibes in die Welt geboren wurde, für jeden denkenden anderen Menschen das dankbare Gedenken an die eigene Mutter. In Zeiten eines schwächlichen Idealismus hat Bildnerkunst und Poesie die Behandlung solcher Dinge überhaupt vermieden, man sah in der Schilderung einer Frau mit gesegnetem Schoß etwas Unschönes, wenn nicht gar Unanständiges. Die Madonnen der Italiener des Cinquecento blieben doch immer lächelnde und holdselige Jungfrauen. Anders hat man in der herberen und gesunderen Zeit der Gotik die Sache angesehen, hat in naiver Unbefangenheit sogar mit Vorliebe die Wochenstuben der heiligen Mütter mit allen Einzelheiten der Kindes- und Krankenpflege dargestellt. Und wir, in der Kulturepoche des Mitleids und des Verständnisses für die Frau sind auch noch einen Schritt weiter gegangen, wir ertragen auch die ehrliche Schilderung des Weibes, das der Geburt entgegenschreitet, in der Kunst und finden nichts Verfängliches dabei, wenn nur das Werk die echte künstlerische Weihe hat. Als Graf Leopold von Kalckreuth 1889 sein ergreifendes Bild „Sommerszeit" ausstellte mit dem lebensgroßen Bild einer schwangeren Frau, die müde und ahnungsvoll hingeht durch segenschwüle Sommerluft, stieß sich kein Verständiger und kein Anständiger daran; im Gegenteil, das schöne Werk hat mächtig ergriffen. Uhde bot den Augen empfindlicher Beschauer in seiner jungen Frau auf schwerem Gange nicht einmal den Anblick einer allenfalls bedenklichen Kontur, er zeigt seine beiden Gestalten halb von rückwärts, wenn auch die Haltung der erschöpft zurückgebogenen Frau keinen Zweifel darüber bestehen läßt, welche Bürde sie trägt. Die Spuren bitterer Armut zeigt das Äußere der beiden, wie sie so hinschreiten durch den nassen Schmutz der Landstraße und die feuchte Kühle des nordischen Nebelabends. Er trägt sein Handwerkszeug und sie hält ein kleines Körbchen mit erbärmlichen Habseligkeiten in der Rechten, das ist ihr ganzes Eigentum. Ein dünnes Tuch ist um ihre Schultern geworfen, nicht einmal ihr Haupt ist bedeckt.

Abb. 63. Winterabend. 1891. (Zu Seite 116.)

So geht die Arme der schweren Stunde entgegen, welche die Töchter des Glückes in weichen Kissen und warmer Stube erwarten, von sorgender Pflege umgeben. Und so zog die heilige Frau des Evangeliums mit Joseph aus auf die Herberge von Bethlehem zu, wo man nicht einmal Raum für sie hatte und sie in den Stall wies, wo sie ihr Kind gebar. Alles menschlich Erschütternde dieses Leidensganges Mariä liegt in dem Bild Uhdes und er konnte es in seinem Sinne mit Recht den „Gang nach Bethlehem" heißen. Der Titel ist freilich wütend genug angefochten worden, denn das Bild ist nicht von der konventionellen Holdseligkeit, mit welcher die, nicht eben verständnisvolle künstlerische Konvention nun einmal das Mysterium der Menschwerdung Christi zu umkleiden liebt — sehr dem Geiste der evangelischen Überlieferung entgegen! Denn Joseph und Maria sind ein armes Paar Menschenkinder gewesen, trotz ihrer Abkunft aus dem königlichen Geschlechte Davids und in Not und Armut hinein ist Christus geboren worden. Uhdes Auffassung steht also dem Wesen der christlichen Geschichte gewiß näher, als die aller raffaelischen Schönmalerei. Im übrigen wird auch dieser ihre Berechtigung keiner absprechen wollen: sie ist jedenfalls mehr dazu angetan, die breitere Menge zu stimmen und zu erheben und gar die, deren Tage in Sorge und Entbehrung dahingehen! Ihre Vorstellung umkleidet naturgemäß das ihnen Heilige mit Reiz und Pracht und daß sie ihr eigenes Geschick als heilig und anbetungswürdig erkennen sollen, kann man nicht verlangen! Es wäre freilich von außerordentlichem Reiz zu erfahren, in welcher Art Uhdes religiöse Malerei auf die ganz naiven Gemüter wirkt. Man erlebt da nämlich doch manchmal Überraschungen und findet Verständnis, wo man es nicht gesucht. Was die heiligen Geschichten angeht, so haben freilich die Bauern leider keine unbefangene Vorstellungskraft mehr, ihre Phantasie ist voreingenommen durch die Bilder in den Kirchen, in den Schulbüchern, in den dürftigen Zeitschriften, die ihnen zukommen. Wo das nicht der Fall ist, urteilen sie aber durchaus nicht immer schlecht über moderne Kunst. Vor vielen Jahren, als er noch fleißig in Dachau seine Studien malte und noch als ein viel angefochtener Vertreter des konsequenten Naturalismus von der Kritik der „Gebildeten" in allen Tonarten verunglimpft wurde, welche die einfachsten Grundsätze des „Freilicht" dank ihrer verbildeten Augen nicht verstehen wollten, erzählte mir Uhde, daß Bauern, die ihm draußen beim Malen über die Schultern sahen, das realistisch Skizzenhafte recht wohl verstanden. Sie zeigten, daß sie die Dinge in der freien Natur nicht anders sahen, wie der Maler, während der Stadtmensch in ihnen das Unsinnigste zu sehen glaubt, unfähig die gefährlichen Erinnerungsbilder aus seiner Vorstellung zu verwischen und ein neues, ungetrübtes Bild aufzunehmen. —

Den „Gang nach Bethlehem" hat die Münchener Neue Pinakothek in Besitz, dank dem Interesse, das Prinzregent Luitpold von Bayern dem Meister stets entgegenbrachte. Um empfindsame Gemüter zu schonen, hat man dem Bilde aber den Namen „Ein schwerer Gang" gegeben. Übrigens war das Bild in Paris, wo es großes Aufsehen erregt hat, auch nicht unter seinem ursprünglichen Titel ausgestellt; es hieß da „L'auberge est là-bas!" — „Gleich dort ist die Herberge". In Wien trug es seinem Autor 1891 die große goldene „Erzherzog Karl Ludwig-Medaille" ein und ein Ehrendiplom.

Noch 1890 entstanden ein paar kleinere Varianten des gleichen Vorwurfes, deren eine in den Besitz von L. Mosse (Berlin), die andere in amerikanischen Privatbesitz kam und dann noch eine weitere Neugestaltung des Motives, die unter dem Titel „Der heilige Abend" zu des Meisters gekanntesten Bildern zählt. Auch hier (Abb. 57) befindet sich die Madonna auf jener Landstraße; aber eine echte Weihnachtsstimmung verklärt die ganze Szene. Die Welt liegt tief verschneit in wundersam blauem Dämmerungsschimmer — das schönste Stück Landschaft, das Uhde je gemalt. Die Frau, durch eine feine, kaum sichtbare Aureole bestimmt als Madonna gekennzeichnet, lehnt müde an den Stangen eines Zaunes am Wege,

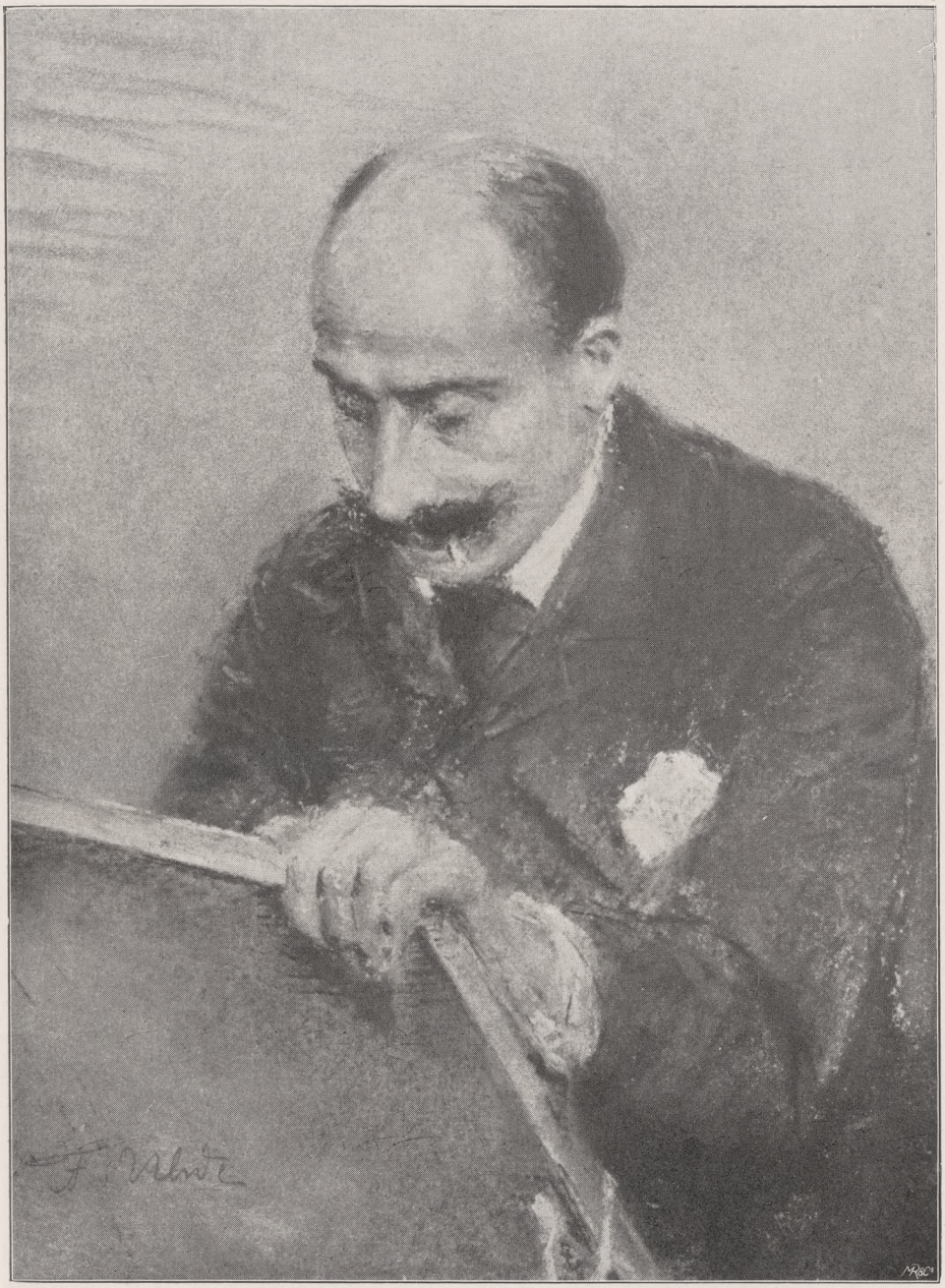


Abb. 64. Bildnis Max Liebermanns. 1892. (Zu Seite 114.)

Abb. 65. Die Verkündigung bei den Hirten. 1892. Nagyvarad, Bischof von Szmrecsányi. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 67.)

während ihr Begleiter im Hintergrund auf die Häuser des Ortes zugeht, um Obdach zu suchen. Die blaue Winterabendstimmung verklärt hier das Elend der leidenden Frau, wie die reine Schneedecke die Reizlosigkeit und die Armut dieses Landes verdeckt, dessen monotone Fläche einzig durch den Zaun und ein paar Bäumchen am Grabrande unterbrochen wird. Die Gewandung der Madonna ist die gleiche, wie auf dem „Gang nach Bethlehem", auch das arme, sehr neuzeitliche Körbchen hat sie in der Hand. Dem Typus nach erscheint sie aber weniger jung und schwächlich, als auf jenem Bilde, was neben der friedlichen Landschaftsstimmung auch dazu beitragen mag, dies Bild weniger traurig, hoffnungsvoller erscheinen zu lassen. Es ist kein Mißton in dem Werke, nur tiefe, ergreifende Andacht und Rührung. Besitzer des Bildes wurde Herr von Laroche-Ringwald in Basel, aus dessen Eigentum das Werk unlängst in einer Auktion um 22 000 Mark weiterverkauft wurde.

Fritz von Uhde hat in jenen Jahren eine große Zahl von „profanen" Pastellen,

von kleinen Ölbildern usw. gemalt, doch soll hier zunächst von der Reihe seiner biblischen Gemälde im Zusammenhange die Rede sein und auf jene erst später zurückgekommen werden. Sie hängen in ihrer Entstehung, Ausdrucksweise und Auffassung freilich aufs intimste mit den eben genannten Werken zusammen, vielfach stellen sie Arbeiterfrauen dar, die allein, oder mit ihren Kindern durch abendliche Gefilde schreiten, Arme und Einsame. Der innere Zusammenhang dieser Gestalten mit den Frauen auf der Landstraße am heiligen Abend wird ohne weiteres klar. Aber auch noch das nächste religiöse Bild Uhdes erinnert zum Teil noch in seiner Anlage an jene beiden Gemälde und ihre Reprisen, die „Flucht nach Ägypten", die 1891 gemalt, etliche Jahre später aber wieder übermalt wurde. Wir sehen auf dieser fast die gleiche Straße, wie auf dem „Schweren Gange". Wieder ist die Straße naß vom Regen, man hat den Eindruck als wäre ein stürmischer Vorfrühlingstag. Das gleiche Paar, wie auf dem anderen Bilde; aber es kommt uns jetzt entgegen und die Frau, deren Angesicht die Spuren von Angst und Sorge zeigt, trägt nun ihr Kind, zärtlich an sich gepreßt, auf dem Arm. Eine dichte Gloriole schwebt über des Kindes Haupt. Das Bild wirkt fast wie ein absichtliches Pendant zu jenem ersten Bilde — die Figuren mögen aus dem Jahre 1895 oder 1896 stammen. 1891 noch malte Uhde eine kleine Version des Themas, die Maria auf einer Eselin reitend darstellt und in den Besitz eines Amerikaners übergegangen ist. So ist auch die „Flucht nach Ägypten" von 1893 aufgefaßt, die wir reproduzieren (Abb. 71). Die Figuren sind da mit auffallend leichtem Strich behandelt, das Ganze ist ein poetisches Stimmungsbild geworden, in dem Uhde seine Kunst der Menschendarstellung fast nur zu Staffagezwecken übte, indes ihm die Impression der reinen friedlichen Abendlandschaft die Hauptsache war. Während die ersten Evangelienbilder Uhdes stets in geschlossenen Räumen sich abspielen, verlegte er die Szenen von der „Heiligen Nacht" an fast ausschließlich ins Freie. Diese Vorliebe ging Hand in Hand mit seinem wachsenden Können. Er ist dabei ein immer feinerer Landschaftsmaler geworden, wenn er auch selten eine Landschaft für sich allein geschaffen hat. Uhde hat bei seinen evangelischen und anderen Bildern es wunderbar gelernt, den landschaftlichen Hintergrund seiner Szenen zum Träger und Vermittler der Stimmung zu machen und sich bei der Charakterisierung der Landschaft des denkbar geringsten Aufwandes von Mitteln zu bedienen. Darin unterscheidet er sich stark von den alten deutschen Meistern, die, wie er, die Gestalten der Bibel in die

Abb. 66. Kohlezeichnung.

Abb. 67. Heilige Familie. Pastell. 1892. (Zu Seite 69.)

deutsche Heimat verlegten. Sie suchten schöne, pittoreske Gegenden, kombinierten wohl alle romantischen Szenerien, die sie kannten, zu reichen landschaftlichen Hintergründen — ganz anders Uhde! Ihm genügte ein Stück traurige, schnurgerade Landstraße, ein dürftiges Garteninterieur aus der Großstadt, dem er nur noch aus eigener Phantasie den Blick in die Weite zufügte. Selten ist's, daß ihn ein romantisches Motiv der Umgebung Münchens lockte. Mehr als einmal hat ihm der bescheidene Garten des Atelierhauses an der Theresienstraße 75 zu München dienen müssen und wohl auch zu dem, in Europa fast gar nicht gekannten „Karfreitagmorgen", der jetzt in Amerika in Besitz des Mr. L. Crist Delmonico ist. Er zeigt die heiligen Frauen vom Grabe zurückkehrend: „Es war aber Maria Magdalena und Johanna und Maria, die Mutter Jakobs," heißt es im Evangelium des St. Lukas. Die Frauen haben Spezereien zum Grabe Christi tragen wollen und dies Grab leer gefunden. Zwei Männer in glänzenden Kleidern haben ihnen die Auferstehung verkündet: „Warum suchet ihr den Lebendigen unter den Toten? Er ist nicht hier, sondern auferstanden." Die Frauen auf Uhdes Bild schreiten durch eine schlichte deutsche Frühlingslandschaft an einer Mauer hin, welche man wohl als eine Friedhofsmauer ansprechen darf; sie sind noch in

tiefer Betrübnis versunken. Zwei halten sich umschlungen, die dritte wankt stumm hinterher, das Antlitz in der Linken geborgen, die Rechte schlaff herabhängend. Sie haben die Botschaft der Männer in schimmernden Kleidern nicht verstanden, oder sie glauben nicht daran. Der Maler hat hier wieder einmal rein Menschliches, rein menschlichen alltäglichen Schmerz dargestellt, ohne weitere Andeutungen auf den biblischen Hintergrund: er stellt uns nur ein paar arme, dem Kummer wehrlos überlassene Weiber vor, die vom Besuch an einem Grabe zurückkehren. Sie haben es leer gefunden: ist einmal der Hügel über eines Menschen Grube geglättet, so ist diese ja so gut wie leer für die Trauernden. Kein Gruß und kein Trost wächst mehr aus ihr empor, die Erde hat genommen, was der Erde ist. Und der Hinweis auf eine Auferstehung zu besserem Leben trocknet die Tränen der Zurückgebliebenen nicht. So übersetzt uns auch hier der Maler wieder seinen biblischen Stoff in die schlicht-ernste Sprache des Alltagslebens. Der „Karfreitagmorgen" stammt aus dem Jahre 1891. Ein Jahr später hat Uhde, und zwar, wie ich mich entsinne, in merkwürdig kurzer Zeit eins seiner umfangreichsten und als Malerei, wie der inneren Bedeutung nach glänzendsten Werke vollendet, die „Verkündigung bei den Hirten" (Abb. 65), welches wir zuerst auf einer Münchener Jahresausstellung sahen und die dann den Künstler und mit ihm die deutsche Kunst glänzend auf der Weltausstellung von Chicago repräsentierte. In diesem Bilde, das wohl auch Uhdes Gegner als ein Werk großer Kunst anerkennen müssen, fehlt auch jede Spur einer Absonderlichkeit, die Figuren der Hirten — lebensgroß! — tragen zwar modernes Gewand, aber so unauffällig und „nicht unterstrichen", daß man das Werk wohl betrachten könnte, ohne dieses Anachronismus überhaupt gewahr zu werden. Uhdes Bild würde, obwohl seine religiöse Malerei sonst nicht für den direkten kirchlichen Gebrauch berechnet ist, jeden Hochaltar zieren in seiner mächtigen und feierlichen Wirkung und seiner reinen Religiosität. Wenn es auch nicht den Weg in ein öffentliches Gotteshaus gefunden hat, bezeichnend ist immerhin, daß es von einem Kirchenfürsten erworben wurde, einem Bischof in Ungarn. Es folgt getreu den Worten des Evangeliums: „Und es waren Hirten in derselben Gegend, die hüteten und Nachtwache hielten bei ihrer Herde. Und siehe, ein Engel des Herrn stand vor ihnen und die Herrlichkeit Gottes umleuchtete sie und sie fürchteten sich sehr. Der Engel aber sprach zu ihnen: Fürchtet euch nicht! Denn siehe, ich verkündige euch eine große Freude, die allem Volke widerfahren wird; denn heute ist euch in der Stadt Davids der Heiland

Abb. 68. Zwiegespräch. 1892. Pastell. (Zu Seite 118.)

geboren worden, welcher Christus der Herr ist. Und dies soll euch zum Zeichen sein: Ihr werdet ein Kind finden in Windeln gewickelt und in einer Krippe liegend." In weiter Ebene haben die Hirten bei ihren Herden gewacht, die nur wenig angedeutet sind und doch zahlreich und weit ausgedehnt erscheinen. Auf einer kleinen Erhöhung des Bodens, keusch, mädchenhaft, in einfachem gegürtetem weißem Gewande, das er kokett ein wenig mit der Rechten emporzieht, steht der Engel, von der „Herrlichkeit Gottes umleuchtet", die ihren blendenden Schimmer auch auf das kniende Hirtenvolk wirft. Wie der Glanz einer Vollmondnacht geht es von unsichtbarer Höhe hinter dem Engel vom Himmel aus, den liebliche Schäfchenwolken umziehen. Der schöne Engel spricht zu den Hirten — nicht poetisch und theatralisch, wie auf dem Bild manches Italieners —, sondern freundlich und liebreich, wie ein Engel aus deutschem Märchen mit gar menschlicher Gebärde. In dieser Gebärde des linken Armes liegt auch etwas wie Beruhigung für den Schrecken der armen Gesellen, die da auf die Knie gefallen sind in Anbetung und Staunen. Das junge Weib, dessen Gesicht vom vollen Strahl des Himmelslichtes getroffen, als größte Helligkeit im Bilde erscheint, ist fast zu Boden gesunken in ihrer Furcht vor der glänzenden Erscheinung. Die Linke gegen den Boden stemmend, richtet sie sich auf. Zwei schauen mit gefalteten Händen gläubig betend zum Engel empor, mit ausgebreiteten Armen, staunend und geblendet vom Licht die anderen. Wie machtvoll wirkt diese Komposition durch ihre Einfachheit und Natürlichkeit, ein unwiderleglicher Beweis dafür — für Denkfähige sollte man es überhaupt nicht mehr beweisen müssen! — daß Realismus und Idealismus Dinge sind, die einander nicht ausschließen! Uhdes Engel hat wohl ein Paar Schwingen, aber er steht fest und natürlich auf seinen

Abb. 69. Die Jünger von Emmaus. 1892. (Zu Seite 71.)

Füßen, ohne dadurch an Poesie der Wirkung zu verlieren, er kommt in der Gestalt eines hübschen Mädchens und nicht in der traditionellen Hermaphroditenform, aber er sieht gewiß himmlisch und poetisch genug aus! Die Gruppe der Hirten ist aufs glücklichste komponiert und ein Meisterstück der Komposition ist die Platzökonomie des ganzen Bildes, in welcher die großen Figuren doch noch genug übrig lassen für den Eindruck unendlich weit ausgedehnten Raumes in der Landschaft. Und wie dichterisch empfunden ist diese helle Nacht in ihrem Mondschimmer und wie wenig Apparat ist dazu gebraucht, wie wenig von der technischen Spitzfindigkeit der Landschaftsmalerei! Es ist bitter Schade, daß die Münchener Pinakothek nicht dieses Werk Uhdes erworben hat, statt der, in der Anordnung verwandten, aber lange nicht so bedingungslos gelungenen Himmelfahrt von 1897!

Abb. 70. Der Gang nach Emmaus. 1893. Privatbesitz. (Zu Seite 71.)

Das Entstehungsjahr der Verkündigung an die Hirten ist wohl überhaupt Uhdes fruchtbarstes Malerjahr gewesen und hat nicht weniger als acht oder neun religiöse Bilder werden sehen, zum guten Teil freilich Wiederholungen oder Varianten. So malte Uhde 1892 noch eine kleinere Fassung der Bergpredigt, welche, nach dem erwähnten Bilderkatalog, in den Besitz des Professors C. Ives in St. Louis überging, einen „Gang nach Emmaus", den Ernst Arnold in Dresden erwarb, eine neue Variante der „Flucht nach Ägypten" (Mr. Blackinton in Nizza), eine „Heilige Familie", die an Dr. Hucho in Berlin kam. Unsere Abbildung (Abb. 67) gibt eine andere „Heilige Familie" (in Pastell) wieder; Kunsthändler Sedelmeier in Paris hat sie erworben. Hier ist das Motiv wieder zu einem lieblichen Familienidyll aus dem Lebenskreis armer Leute geworden. Im schattigen Obstgarten vor einer Bauernhütte, auf dessen weichen Grasboden Sonnenkringeln durchs Laubdach fallen, hat die junge Mutter ihr Kindlein in die Wiege gebettet. Sie ist sommerlich gekleidet und trägt ein Tuch um den Kopf. So sitzt sie andächtig da und wiegt ihr Kindlein: „Sie wiegt es mit ihrer schlohweißen Hand und braucht dazu kein Wiegenband", wie es im uralten Weihnachtsliede heißt. Im Hintergrund ist Joseph mit Holzsägen beschäftigt. Es liegt ein Zauber von reinem, stillen Glück über der Gruppe und dieser ließe wohl auch jenem, der Uhdes Eigenart und den Bildertitel nicht kannte, empfinden, daß dies die „Heilige Familie" sein muß. Es ist da eben wieder die Heiligkeit aller Mutterschaft und allen Mutterglücks dargestellt und mit hohem poetischem Empfinden durchwoben. Auch das „Herr bleibe bei uns, denn es will Abend werden", ein Motiv, das

Uhde besonders stark anzog, hat der Maler 1892 wieder einmal in ganz eigenartiger Weise behandelt. Den landschaftlichen Hintergrund gab ihm dabei das wundervoll gelegene Mühltal bei Gauting an der Würm, eine Wegstunde von Starnberg. Es liegt tief eingebettet zwischen hohen, runden, mit Laubwald überzogenen Hügelkuppen. Im Hintergrund steigt auf Uhdes Bild der Karlsberg an, eine mächtige Höhe mit sagenhaften Burgtrümmern. Unten im Tale steht eine alte Mühle, die auch auf dem Bilde sichtbar ist, und hier soll der sehr unverbürgten, das heißt schon definitiv widerlegten Sage nach Karl der Große geboren worden sein. Uns mag das Bild schon darum interessieren, weil es einen bestimmten und mehr pittoresken Landschaftshintergrund hat, als Uhde ihn sonst zu wählen liebt. Sogar eine sehr moderne Wegtafel und die Fahnenstange des

Abb. 71. Flucht nach Ägypten. 1893. Pastell. (Zu Seite 65.)

Wirtshauses ist in das getreue Konterfei der Landschaft mit aufgenommen. Die Typen der Jünger von Emmaus, welche Christus zum Bleiben nötigen, sind von etwas derberer Realistik wie sonst, durchaus modern, das heißt kleinbürgerlich ärmlich angezogen und auch der Typus des Gottessohnes ist anders, als auf Uhdes anderen Bildern, weniger göttlich, möchte man sagen. Sein Gewand sieht dieses Mal einem neuzeitlichen Havelock merkwürdig ähnlich und auch die nackten, in Sandalen steckenden Füße hindern nicht, daß der Heiland hier ein wenig an einen jener Apostel neuer Sitten und neuer Lebensweise erinnert, welche in den achtziger Jahren und bis in die neueste Zeit noch gerade in München viel bemerkt wurden. Sie waren ebenfalls halb in biblischer, halb in moderner Weise gekleidet. Mag doch auch Christus, der Verkündiger einer vom Judentum jener Zeit in allem so verschiedenen Lehre, vielen seiner Zeitgenossen nicht viel weniger seltsam erschienen sein, als den Kindern des neunzehnten Jahrhunderts die Dieffenbach

und Johannes Gutzeit und wie sie sonst noch heißen! Fast will es einem bedünken, als habe Uhde bei diesem Bild eine solche Erwägung geleitet. Im kommenden Jahre malte er wieder einen „Gang nach Emmaus", anders als die früheren und anders auch, als den eben beschriebenen (Abb. 69); hier läßt er Christus wieder in lichtem Gewande durch flaches Ackerland über eine schlechte Straße schreiten zwischen den beiden Jüngern, die ihn begleiten, demütig die Hüte in der Hand tragend. Ein weiterer Gang nach Emmaus, der letzte, von dem hier die Rede sein soll, mag aus den Jahren 1894 bis 1896 stammen — der Künstler wußte das Entstehungsdatum später selbst nicht mehr genau; er pflegte es nur in Ausnahmefällen unter die Bilder zu setzen. Hier wandelt Christus mit den Jüngern durch eine heitere Frühlingslandschaft am Ufer eines Flüßchens hin, die drei Gestalten dienen mehr zur Staffage, die friedliche Landschaftsstimmung, welche Uhde in der Würmniederung bei Starnberg beobachtet haben könnte, erscheint als Hauptsache (Abb. 70).

Abb. 72. Entwurf in Federzeichnung.

Abb. 73. Studie. Kohlezeichnung.

Auch in dem letzten der 1892er Bilder, das uns hier zu erwähnen bleibt, ist Christus wieder eine verklärte, durchgeistigte Gestalt, im „Ostermorgen" (Weib, warum weinest du?). Das Bild war schon früher begonnen, wurde aber erst in diesem Jahre in veränderter Gestalt fertig gemacht. Es schildert nach dem Evangelium des Johannes die Begegnung Christi und Magdalenä nach der Auferstehung im Garten beim Grabe. Sie steht da, in bitterlichem Schluchzen die Hände vors Gesicht geschlagen, weil sie die Leiche ihres Meisters nicht mehr in der Grube vorgefunden: „Jesus sprach zu ihr: ‚Weib, was weinest du? Wen suchest du?' Da meinte sie, es wäre der Gärtner, und sprach zu ihm: ‚Herr, wenn du ihn weggetragen hast, so sage mir, wo du ihn hingelegt hast, damit ich ihn holen kann.'" Uhde hielt sich, ob er gleich seine Gestalten gern in ein anderes Jahrtausend verlegte, im übrigen gern genau an die biblische Tradition. „Es war aber der Ort, wo sie ihn hingelegt hatten, ein Garten," heißt es bei Johannes 19. 41, und auch hier ist es ein richtiger Garten, und zwar der schon erwähnte des Atelierhauses an der Theresienstraße. Christus trägt auch einen Gärtnerhut, der ihm auf dem Rücken hängt. Die schöne Studie zu diesem frühlingsgrünen Garten stand lange noch in des Künstlers Atelier. — Viel bedeutsamer aber hat Uhde die Begegnung Christi mit Maria von Magdala 1894 in einem zweiten Werke „Noli me tangere" behandelt, welches erfreulicherweise in den Besitz der Münchener Pinakothek gelangte (Abb. 80). Es stellt jene Situation einen Moment später dar, als der „Ostermorgen": „Jesus sprach zu ihr: ‚Maria!' Da wandte sie sich und sagte zu ihm: ‚Rabboni (das heißt Meister)!' Jesus sprach zu ihr: ‚Rühre mich nicht an! Denn ich bin noch nicht hinaufgefahren zu meinem Vater'" usw. Die beiden Figuren im Bilde sind lebensgroß, wunderbar plastisch, von rosigem Morgenlichte bestrahlt. — Leicht angeglüht vom ersten warmen Morgenschein erhebt sich im Hintergrunde ein Hügel mit weitläufigen Gebäuden — der kunstberühmte Dachauer Schloßberg! Der Garten ist nur

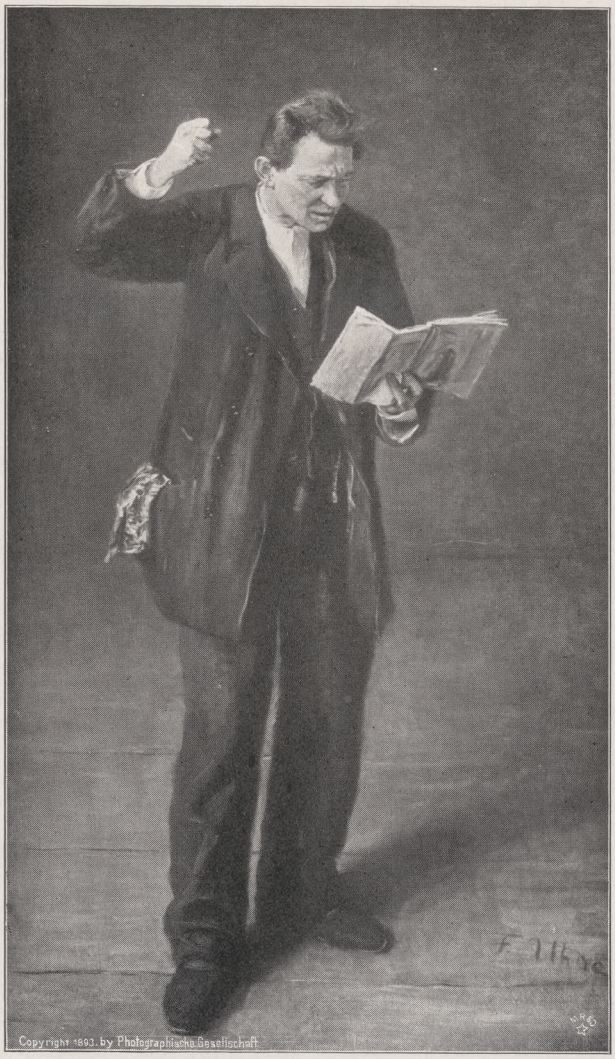


Abb. 74. Der Schauspieler. 1893.
Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.
(Zu Seite 112.)

Abb. 75. Zwei Mädchen im Garten. 1893. (Zu Seite 106.)

leicht durch ein paar Stämmchen im Mittelgrunde angedeutet, alle Aufmerksamkeit auf die beiden Personen konzentriert. Edler hat Uhde den Christustypus kaum jemals aufgefaßt, aber der schöne, sanfte Mann mit der segnenden Gebärde, mit der nackten Schulter in dem reichdrapierten Gewande hat wenig mehr von der spezifischen Eigenart der sonstigen Uhdeschen Christusdarstellung. Auch auf dieses, im übrigen wundervoll und groß angelegte Werk mag sich Uhdes schon erwähnte Selbstanklage bezüglich des Barockwerdens beziehen. Eine Gestalt, voll aus seinem Geiste, menschlich liebenswürdig und rührend, ist dafür die Magdalena. Es ist, als habe sie die Hände eben von den tränenden Augen genommen, die Hände, welche sich eben sehnsüchtig nach ihm erheben, um sich von der Körperlichkeit der wunderbaren, unerwarteten Erscheinung zu überzeugen. Er aber weist sie mit den, nicht eben

Abb. 76. Studie für das Bild „Der Herr ist mein Hirte". (Zu Seite 89.)

leicht zu erklärenden Worten zurück: „Rühre mich nicht an!" Auf dem Antlitz der Maria von Magdala ist der Schmerz noch nicht ganz der Freude gewichen. Diese Augen haben zuviel geweint, um jetzt schon in Jubel strahlen zu können. Aber von schöner, sehnsuchtsvoller Innigkeit strahlen sie.

Eigentümlich war die Laune des Künstlers, diesen mit keinem Zug modernisierten Christus, der auch dem Rahmen eines Rubens entstiegen sein könnte, einer vollkommen modernen Magdalena gegenüber in diese dezidiert moderne Dachauer Landschaft zu stellen. Der inneren Wahrheit des Werkes hat dieser Widerspruch aber nicht den geringsten Abbruch getan, im Gegenteil, an Harmonie, an Einheitlichkeit der Empfindung wird es von wenigen Bildern Uhdes, ja vielleicht nur von der „Verkündigung an die Hirten" erreicht. Um noch einmal auf die Bilder des Jahres 1892 zurückzukommen, sei eines Erwähnung getan: „Jesus besucht eine Bauernfamilie", das Professor Hähnel in Kiel besitzt. Es führt uns in den Flur eines Bauernhauses, wo Kinder versammelt sind, während Christus eben durch den lichten Rahmen der Tür ins Haus tritt.

Mit dem „Abschied des jungen Tobias" von 1893 tat der Künstler einen Griff ins Alte Testament. Wie er gerade dieses Motiv liebgewonnen haben mag, ist schwer zu erklären; jedenfalls beweist die Tatsache, daß er es überhaupt aufgriff, zur Genüge, daß Uhde seine religiösen Stoffe nicht rein zufällig und beliebig aus malerischen Gründen sich wählte, sondern daß er in dem gehaltvollsten und merkwürdigsten Buche der Weltliteratur, als das die Bibel auch dem Nichtgläubigen erscheinen mag, mit Vorliebe forschte und Bescheid wußte. Der merkwürdige alttestamentarische Roman vom jungen Tobias, der unter dem Geleite des Erzengels Raphael von Judäa nach Rages im Mederlande aufbrach, um einen Wechsel seines Vaters einzukassieren, unterwegs aber auf so seltsame Weise eine Frau nahm und das Geschäft von dem guten Engel abwickeln ließ, hat Uhde jedenfalls

stark angezogen, denn er hat das Sujet mehrmals und in ganz verschiedenartiger Weise behandelt. In der Version von 1893 blicken wir in den Grasgarten eines bäuerlichen Gehöftes. Der Abschied ist bereits vollzogen, betrübt und resigniert schauen die alten Leute dem jungen Paar nach; der Vater hält sich an einem dünnen Stamm des Obstgartens, die Mutter hat die Hände gefaltet und blickt zur Seite, wie jemand, der mit seinen Tränen kämpft. Der junge Tobias schreitet mit dem Engel schon rüstig aus, doch wendet er noch einmal den Kopf nach den Eltern um. Den Hut trägt er in der Hand. Der Maler hat ihn, hier wohl im Widerspruch zur Bibel, deren Tobias jun. ein heiratsfähiger Jüngling ist, als zwölfjährigen Knaben abgebildet, den Engel etwa um einen halben Kopf größer. Wie die Christusgestalten Uhdes, wie sein Verkündigungsengel, trägt auch dieser sehr jugendliche und anmutige Raphael ein lichtes Phantasiegewand, während Tobius in kurze Hosen und eine lange Bluse gekleidet ist. Voll Anmut ist die Art, wie Raphael nach Art eines guten älteren Spielkameraden den Knaben führt. Jener erscheint fast wie ein Mädchen und es dürfte wohl auch eine Tochter des Künstlers zu dem Engel Modell gestanden haben. Auch das Hündchen des Tobias fehlt nicht auf dem Bilde, fröhlich trottet es hinter den beiden Reisenden drein. Wäre nicht die Gestalt des Engels, es bliebe auch hier ein schlicht alltäglicher Vorgang, auf den das biblische Motiv zurückgeführt ist: der Abschied eines jungen Burschen, der die Welt sehen soll, von seinen alten Eltern. In der zweiten Ausführung von 1897 ist dies kleinbürgerliche Motiv eines Abschieds vom Elternhause fast noch mehr betont. Die Szene spielt hier in einem Hausflur, auf den die Treppe herabführt (Abb. 104). Die Eltern, hier viel jünger aufgefaßt, stehen auf der Treppe, die Mutter hat ihre Hände zärtlich auf die Schultern des Knaben gelegt und der Vater zeigt mit einer der sprechenden Handbewegungen Uhdes, daß er dem Sohn eben jene Fülle schöner Lebensregeln mit auf den Weg gibt, die wir im Buche Tobias lesen und die so seltsam christlich klingen. Trefflich dem Leben abgelauscht, wenn auch viel weniger anmutig, als auf dem erstgenannten Bilde, ist der Engel. Er steht, die Rechte in die Seite gestemmt,

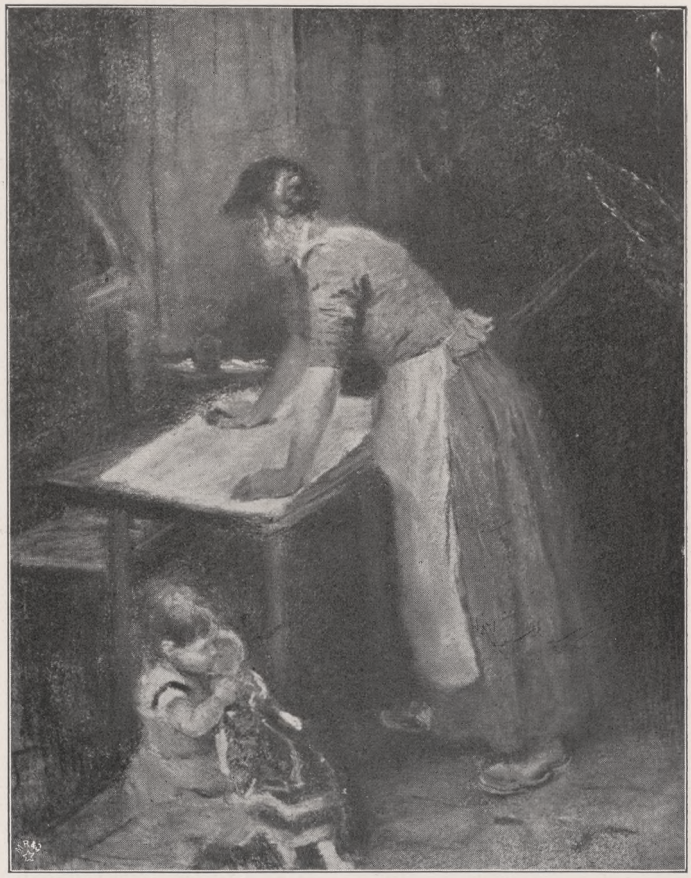


Abb. 77. Die Wäscherin. 1893. Pastell. (Zu Seite 118.)

mit der Linken die Klinke der geöffneten Tür haltend, im Rahmen dieser Tür, wie einer, der zum Aufbruch drängt. Der Maler hat ihm kein sonderlich schönes Gesicht gegeben und man kann es der Familie Tobias nicht weiter verübeln, daß sie diesen derbkräftigen Kumpan im langen weißen Gewand nicht gleich als Erzengel erkannte. Dafür ist auf diesem Bilde der Knabe Tobias ein hübscher, lockiger Blondkopf, allerdings sieht er noch viel weniger heiratsfähig aus, als dort. Er hat einen gut bayrischen Rucksack um die Schulter gehängt, trägt Hut und Stock in den Händen und sieht ein wenig aus, als würden ihm die Abschiedsreden schon zu lange. Angesichts dieser beiden Schilderungen aus vollem Menschenleben muß man fast bedauern, daß Uhde nicht öfter nach Bilderstoffen in der unerschöpflichen Fundgrube der gestaltenreichen altbiblischen Epen gefahndet hat. Sogar die Mär vom jungen Tobias selber und von seiner mit so wunderlichem Schicksale bedachten Sarah, der jungfräulichen Witwe von sieben Männern, hätte noch Stoff genug gegeben.

Gleichzeitig mit dem ersten „Abschied des Tobias" schuf Uhde ein paar seiner besten Porträtstudien, jene „Heilige Nacht", die im Besitze der Galerie Knorr in München ist, und mehrere genrehafte Pastelle, wie sie der Kunsthandel von ihm verlangte. Er arbeitete seitdem nicht mehr soviel an religiösen Bildern, wenn auch ein paar seiner besten erst noch entstehen sollten, wie 1894 die letzte, bedeutsame Version des „Schweren Ganges", die den Titel führt: „Nach kurzer Rast." Wieder ist es die traurige, wie in die Unendlichkeit sich hinziehende, verschneite Landstraße mit den spärlichen Bäumen. In der Ferne blinken die Lichter einer Ortschaft durch den immer tiefer herabsinkenden Winterabend. Wieder lehnt die leidende Frau am Zaun, der sich längs des Weggrabens erstreckt. Halb sitzend ruht sie auf den niederen Stangen, mit der Linken, welche das Körbchen trägt, sich festhaltend, die Rechte auf den Arm des Gatten gelegt. Die Figuren sind groß und deutlich in den Vordergrund gestellt, der Ausdruck der Gesichter deutlich zu erkennen und wunderbar gelungen, sowohl der Ausdruck ergebenen Schmerzes im Antlitz der Frau, wie der mitleidiger Sorge in den Zügen des Mannes, der ihr den Trost zuzusprechen scheint: „Es ist nicht mehr weit zur Herberge." Joseph ist als ein derber Arbeitsmann geschildert, hat eine dicke Joppe an, das Handwerkszeug auf der Schulter, die Hosen in hohe Schaftstiefel gesteckt, auf dem Kopfe eine Pelzmütze. Die Frau trägt ein ärmliches Umschlagtuch, ein Tüchlein um den Kopf. An der Weise, wie sie, leicht vornüber-

Abb. 78. Studie. Kohlezeichnung.

gebeugt, auf dem Zaun sitzt, erkennt man die Art der Schmerzen, die sie leidet. Die Umstände ihres Körpers hat der Maler, obwohl er die Figur dieses Mal scharf im Profil zeigt, wie immer geschickt und dezent innerhalb der ästhetischen Grenzen angedeutet. Keine Aureole schwebt über dem Haupt der Frau und auch des Bildes Titel nimmt auf Maria und Joseph keinen Bezug, es sind wieder nur ein paar Arme und Elende unserer Zeit, welche der Künstler in ihrer Verlassenheit vorführt. Trotzdem spricht der seelische Gehalt dieser Schilderung deutlich genug dafür, daß wir auch diese Frau in der Winternacht als Maria auf ihrem Leidenswege anzusehen haben und es liegt gewiß hier auch eine der besten Lösungen von Uhdes so oft angerührtem Motiv des Ganges nach Bethlehem vor, die beste Lösung wenigstens, was den Ausdruck der beiden Gestalten angeht. Aber auch in ausschließlich malerischem Sinn hat der Meister seine Aufgabe in diesem Bild ganz besonders glänzend bewältigt, was den ruhigen, kühlen Dämmerungston, das Gleichgewicht der Massen und manches andere angeht. Auch die „Flucht nach Ägypten" gestaltete der Maler in diesem Jahre neu, reicher, namentlich in bezug auf den landschaftlichen Teil, und biblischer, indem er Maria mit dem Kinde auf der Eselin und Joseph als Begleiter darstellt, wie es die religiösen Maler seit tausend Jahren vor ihm getan. Das in Privatbesitz gelangte Bild (Abb. 93) ist dunkel, tiefer Abendschatten liegt schon über dem Walde, in dessen Hut die Flüchtlinge vorwärtsschreiten. Es ist freilich ein deutscher Wald und das Landschaftsmotiv mag der Maler nah genug an München gesehen haben, im Würm- oder im Isartale. Die Landschaft gewinnt offenbar in Uhdes Evangelienbildern mit ihrer zunehmenden Zahl immer mehr an Bedeutung, was vielleicht auch mit des Künstlers lange dauernden jährlichen Aufenthalt in seinem Tuskulum am Starnberger See zusammenhängen mag. Hier hatte der Meister die wechselnden Schönheiten einer herrlichen Natur täglich vor Augen, während er früher mehr ein Großstadtmensch gewesen, wie so viele unserer Künstler. Auch „Die Könige aus dem Morgenlande" (1895) reiten in deutscher Landschaft (Abb. 89). Ein eigenartig naives Werk, mit den Mitteln eines der modernsten Maler am Schlusse des neunzehnten Jahrhunderts geschaffen, mit der kindergläubigen Seele eines Lukas Cranach gesehen, nicht aus der üppigen Phantasie eines Barockmeisters heraus. Es sind Märchenkönige. Sie haben nicht einmal ein Gefolge, wie die meist so prunkvoll einherziehenden drei Könige der Weihnachtskrippen. Mit Mänteln und Kronen reiten sie aus dem Wald heraus, nur einer, der Alte im

Abb. 79. Ruhe auf der Flucht. Um 1894. (Zu Seite 81.)

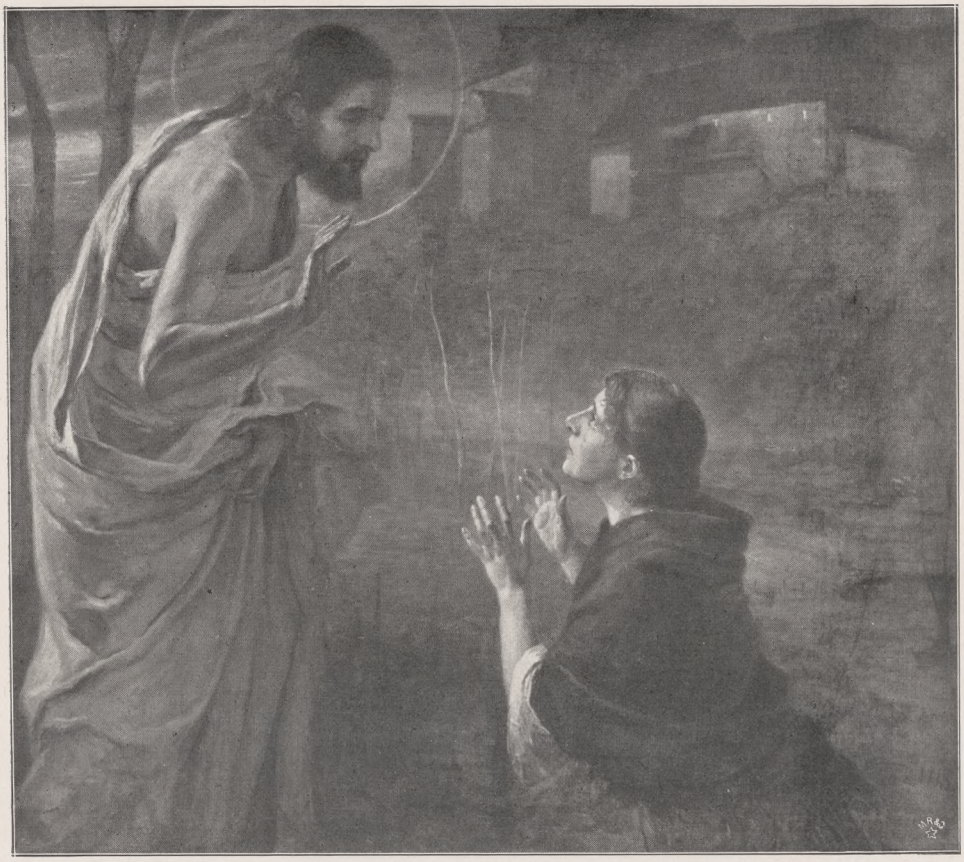


Abb. 80. Noli me tangere! 1894. München, Königl. Pinakothek.
Verlag der Photographischen Union in München. (Zu Seite 72.)

Vordergrunde, ist unbedeckten Hauptes. Scharf ausgerichtet passieren ihre Rosse. So sind sie aus dem dunklen Tannenwalde auf eine Lichtung gekommen, vor ihnen liegt ein weites Tal und schimmernder Abendhimmel darüber „und siehe, der Stern, den sie im Morgenlande gesehen hatten, ging vor ihnen her, bis er über dem Orte, wo das Kind war, ankam und still stand. Da sie aber den Stern sahen, hatten sie eine überaus große Freude." (Matthäus 2. 9. 10.) Der Stern steht auf Uhdes Bild als Komet hoch am Himmel, die Könige, die ihn erblicken, zeigen in ihren Gebärden Andacht und Freude. Das eindrucksvolle, sehr farbige Bild ist in den Besitz des Königs von Rumänien übergegangen, ein anderes von ähnlicher Fassung wurde um 1903 vollendet. Auf letzterem ist auch das Gefolge der Könige aus dem Osten mit angebracht, ebenso, wie auf einer früheren Version des Themas, die in München nicht bekannt geworden ist, sondern gleich nach auswärts ging. Im gleichen Jahre noch mit ersterem malte Uhde den „Besuch der Weisen aus dem Morgenlande im Stall" (Abb. 89). „Sie taten ihre Schätze auf und brachten ihm Geschenke, Gold, Weihrauch und Myrrhen." Hier sind die weisen Könige nicht mehr mit dem Prunk der Märchenromantik ausgestattet, keine Purpurmäntel und Goldkronen zeigen ihre Würde an, in sehr bescheidener, halbmoderner Gewandung kommen sie einher, der Älteste sieht fast aus wie ein russischer Bauer und der traditionelle Mohrenkönig fehlt — drei Weiße sind es, welche da in den niederen Stall treten, dem Kinde zu huldigen. Der Alte trägt ein Kästchen, die beiden anderen bringen bescheidene gotische

Becherlein — auch die Gaben, welche unter das Dach der Armen getragen werden, sind arm. Maria sitzt mit dem Kleinen am Fenster, von der Lichtflut übergossen, welche in breiten Streifen zu den Scheiben hereinströmt. Uhde hat sie als sehr junge Frau aufgefaßt, madonnenhafter vielleicht als seine übrigen Gottesmütter. Kaum erkenntlich erscheint Joseph im Hintergrunde durch den Sonnendunst. Besonderen Reiz leiht dem ganzen Bilde die mit erlesener Kunst wiedergegebene Beleuchtung durch das scharfe Morgenlicht, welche die Gruppe am Fenster mit ihrem Zauber verklärt und die Gestalten der Könige in so wunderbarer Plastik heraushebt. Die „Weisen aus dem Morgenlande" haben im Magdeburger Museum Platz gefunden. 1899 hat der Maler in seinem Bilde „Und sie gingen in das Haus" den gleichen Stoff noch einmal behandelt, glücklicher noch und Uhdescher, wie einen bedünken mag. Hier sind die drei Könige nicht mit so großer malerischer Kraft behandelt, wie dort, aber volkstümlicher in ihrer Auffassung und äußeren Erscheinung. Es ist auch wieder der Mohrenfürst restituiert, der nun einmal seit den Kindertagen von unserer Vorstellung der geheimnisvollen Könige unzertrennlich ist. Der Königsprunk ist freilich noch ziemlich bescheiden und erinnert fast an den kindlichen Aufputz ländlicher Krippenspieler, aber dies durchaus nicht zum Schaden der Wirkung. Auch ihre Gesichter, den Mohren abgerechnet, sind ganz so gewählt, als hätten sich beliebige Menschen aus dem Volk — und nicht einmal zu solcher Rolle erzogene „Passionsspieler"! — mit den Masken der Weisen aus dem Morgenlande abgefunden. Der eine ist merkwürdig struppig von Bart und Haar, der andere, bartlos, das spärliche Haar glatt gescheitelt, sieht echt bäuerlich aus, nur der Mohr im Hintergrunde ist ganz ein „Heiliger drei König" aus der alten Tradition. Eine Art von Pagen ist mitgekommen, der dem einen die Krone hält und durch das Fenster blickt eine weitere Person herein, das Gefolge der hohen Reisenden andeutend. Es gehörte Uhdes ganze große Stimmungskunst dazu, die wenig königlichen Gesellen würdig und andächtig wirken zu lassen. Gelungen ist es ihm aber doch und die derbe Urwüchsigkeit dieser Bauernkönige dient der lebendigen Lieblichkeit seiner Madonna wirksam zur Folie. Sie sitzt, hell beleuchtet, auf einer niederen Bank, das Kind an sich drückend, und sieht die fremdartigen Gestalten mit fast scheuer Verwunderung an. Sehr neugierig schaut Joseph hinter dem Pfosten vor, welcher den Dachbalken trägt. Die Gruppe ist von trefflicher Geschlossenheit der Komposition und nicht minder gut die räumliche Wirkung im Bilde. Auch einzelne Studien hat Uhde zu dem Motiv der „Heiligen drei Könige" gemalt, so (1894) den Mohrenkönig (Abb. 86) und eine einzelne

Abb. 81. Porträtstudie. Mitte der neunziger Jahre. (Zu Seite 112.)

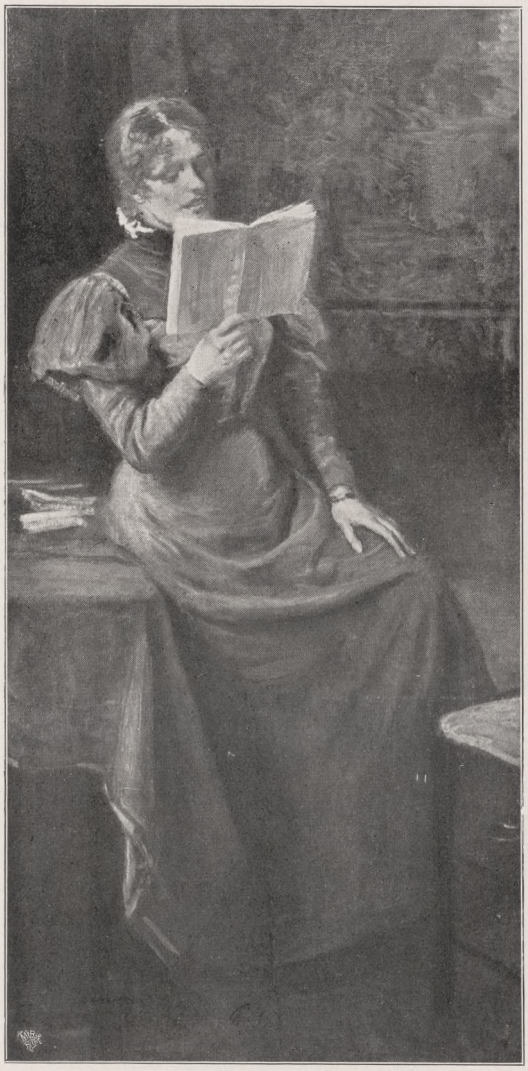


Abb. 82. Lesende Dame. Porträtstudie. Mitte der neunziger Jahre. (Zu Seite 112)

Figur der Madonna mit dem Jesuskinde zu den „Weisen aus dem Morgenlande". —

Die „Grablegung" (1895) gehört zu den „standard works" von unseres Meisters religiöser Kunst und auch für den, der deren Verständnis fern steht, stört in diesem ergreifenden, tiefinnerlichen Bilde wohl kein Zug die Weihe der Stimmung. Man hat das Gefühl, als müsse auch der Künstler im Schaffen dieses Bildes besonders stark von seinem Stoff gepackt worden sein. Grablegung, Kreuzabnahme, wie das gemeinhin unter dem Titel „Pietà" gehende Moment der Beweinung Christi durch seine vom Schmerz gebrochene Mutter, gehören seltsamer, nein, im Grunde wohl zu erklärender Weise zu den am meisten rührenden Motiven aus der reichen Bilderreihe der Passion. Wer „Oberammergau" gesehen hat, weiß, daß nichts von allem jeden, aber auch jeden, so tief im Innersten anpackt, als die Szene, wie der entseelte Körper des Erlösers vom Kreuze genommen wird. Das spricht viel unmittelbarer zu Herzen als die Kreuzigung selbst und alle Martern des Leidensweges; das Häßliche ist hier ganz ausgeschaltet, nur der Gedanke, daß das furchtbar große Opfer jetzt vollbracht, daß der Heilige für die Menschen und seine Botschaft an sie gestorben ist, bewegt die Gemüter. Das Mysterium der „Menschwerdung" sieht man erschöpft bis zur letzten Menschlichkeit, bis zum Tode. Mit wunderbarer Kunst füllt Uhde den ganzen Raum seines Bildes mit den lebensgroßen Gestalten. Die Jünger tragen die leblos und schwer in den Tüchern liegende Gestalt Jesu, die Linke hängt schlaff herab mit durch die mörderische Wirkung des Nagels nach innen gekrampften Fingern, die Rechte hat Mutter Maria ergriffen und zu ihren Lippen emporgezogen, welche das Wundenmal küssen. Dem zermarterten, entstellten Haupt des Erlösers zunächst schreitet Magdalena, als junges und schönes Weib. Die Gruppe bewegt sich zwischen Bäumen hin, welche nur wenig angedeutet sind; sie befindet sich wohl schon in jenem Garten, wo das Grab liegt. Fackelschein gießt sein flackerndes Licht über die Gestalten. Nur die Häupter der trauernden Frauen im Hintergrund geben noch Zeugnis von wildem Schmerze, im übrigen liegt auf dem Ganzen der Ausdruck erlösender, erlöster Ruhe. Der Heiland ist gestorben, sein Werk ist getan. Auch als Malerei gehört das Bild zu den vollendetsten Werken Uhdes, in manchem, wie in der Wiedergabe des

warmen Fackellichts, steht es vielleicht überhaupt obenan, ruhiger und geschlossener noch wirkend, einheitlicher und harmonischer noch in der Verteilung der Massen, wie das Stuttgarter „Abendmahl" in seiner meisterlich gemalten Kerzenbeleuchtung.

Zwei Werke dieser Gattung, welche einander merkwürdig ungleich und beide in ihrer Art hervorragend schöne Proben von Uhdes Können sind, hat außer anderen das Jahr 1895 reif werden lassen, eine kleine „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten" und das große Bild „Um Christi Rock", das erstere ein hochpoetisches Idyll, aus dem Uhdes Gemüt spricht, wie aus wenigen seiner Bilder, das zweite ein Werk der Kraft, in welchem er seine „Faust" zeigen wollte. Die „Ruhe auf der Flucht" im grünen, sonnigen Walde ist von einer Freudigkeit der Farben, welche sich mit zwingender Macht mitteilt, von leichter, klarer und luftiger Malerei, herzerquickend hell und freundlich (Abb. 79). Hier wirkt unmittelbar der Zauber einer reizenden Frühlingsnatur auf das Gemüt des Beschauers, die Gestalten der heiligen Familie sind mehr eine liebenswürdige Beigabe, als der eigentliche Gegenstand des Bildes. Zu dieser Perle anmutvoller Staffeleikunst bildet die wuchtige Monumentalmalerei „Um Christi Rock" (Abb. 95) einen seltsamen Gegensatz. Dies Bild (s. o.) ist wie ein Versuch Uhdes im Genre der „Großen Historie", aber ein sehr gelungener Versuch. Frischestes Leben pulsiert in allen Gestalten. Was für ein derbkräftiger Kerl ist der Kriegsknecht, welcher den Preis des Würfelspiels, den Rock, in seinen gepanzerten Fäusten hochhält, was für eine lebenswahre, kernige Figur der Gewappnete im Schuppenpanzer und Sturmhut, der sich niederbeugt, um das Ergebnis des Würfelns verfolgen zu können! Und wie prachtvoll ist die Soldatendirne beobachtet, welche wie von ungefähr ein Ende des Mantels anfaßt, um sachverständig mit den Fingern die Güte des Tuches zu prüfen. Der glückliche Gewinner wird über die Verwendung von Christi Rock, so möchte man aus dem Bilde folgern, nicht lange in Verlegenheit sein. Lauter wilde, zum Teil rohe und niederträchtige Gesichter in diesem Kreis! Kriegsknechte! Zwar keine römischen, aber wohl solche aus dem achten oder neunten Jahrhundert. In seinem absichtlichen Anachronismus, in dem Gefühl, daß eine solche Szene menschlich wirksamer bleibt, wenn streng historische Treue vermieden wird, nimmt es der Künstler mit Kostüm- und Waffenkunde nicht so genau, und die Dolche und Schwerter, Helme und Schutzwaffen differieren so ungefähr von der antiken Kriegertracht bis zur Landsknechtzeit. Auch das Dirnlein zur Rechten mit seinem ziemlich modern geschnittenen Rock und ihrer

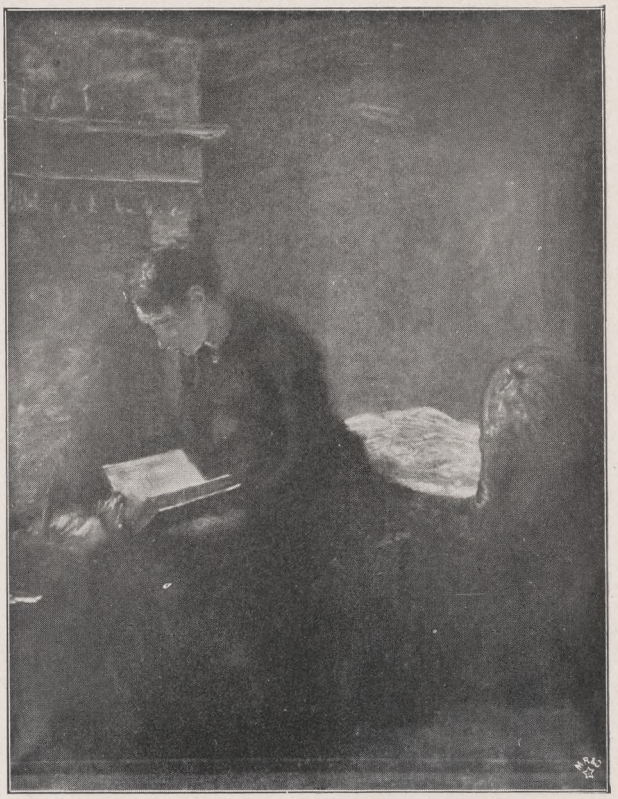


Abb. 83. Am Kamin. Mitte der neunziger Jahre. (Zu Seite 116.)

Frisur von 1895 ist nicht eben eine Zeitgenossin der Maria von Magdala. Aber menschlich genommen ist sie um so genauer das, was sie sein soll. Rechts im Hintergrunde wird ein merkwürdig verschmitzter Kopf sichtbar, zu welchem wohl der Schauspieler W., mehrfach auch sonst von Uhde gemalt, als Modell diente. Dies Werk, das wenig an die Empfindung des Beschauers sich wendet, sondern mehr eine Schilderung brutaler Soldatensitte ist, beweist eins, daß Uhde ganz der Mann gewesen wäre, auch Werke der Dekorationskunst großen Stils zu schaffen. Traurig genug, daß ihm fast keine Gelegenheit dazu gegeben wurde im deutschen Vaterlande, doppelt traurig für den, der weiß, wie anderswo, zum Beispiel in Frankreich, ein solches Talent gewürdigt worden wäre. Es ist bei uns geradezu zur Tradition geworden, daß die monumentalen Aufgaben denen zugewiesen werden, welchen das Empfinden für Größe fehlt und welche in ihren historischen Wandmalereien — man denke an das Berliner Zeughaus! — vielfach das zu Riesenbildern vergrößern, was sich im Raume eines Quadratmeters ebensogut sagen ließe. Uhde hatte sich ja von den neunziger Jahren an im allgemeinen über Mangel an Erfolgen und Auszeichnungen nicht mehr zu beklagen, wohl aber darüber, daß man ihm jene Gelegenheiten zur Betätigung und Steigerung seines Könnens vorenthielt, welche ein Maler braucht, um das Höchste zu erreichen. Warum hat man ihn so lange nicht dazu veranlaßt, große Altarblätter zu schaffen? Erst im Jahre 1904 sollte ihn ein Auftrag für Zwickau dazu führen. Er hat in seiner „Verkündigung", in seiner „Himmelfahrt", seiner „Grabtragung" und so manchem anderen Bilde doch hinreichend bewiesen, daß er durchaus nicht engherzig an seiner Spezialität der Modernisierung der Evangelien festhält, daß er auch in anderer Form seinem ureigensten künstlerischen Wesen Ausdruck zu geben wüßte. Und ob Uhde nun im kirchlichen Sinne gläubig an seine Stoffe herantritt oder nicht, das hat er hundertmal gezeigt, daß er in seiner Darstellung jene andächtiger und mehr zur Andacht stimmend behandelt, als die privilegierten Kirchenmaler, welche jene Aufträge erhalten, alle zusammen. Es hätten, wie eben „Christi Rock" bezeugt — das Bild hat doch nur ganz äußerlich mit der Religion zu tun! — durchaus nicht einmal religiöse Stoffe sein müssen, welche ihm eine weitausschauende staatliche Kunstpflege etwa zum Thema gab. Im Gegenteil: vielleicht hätte es für ihn ein Glück bedeutet, durch große lohnende Aufgaben noch früher diesem Stoffkreis entrissen zu werden, in welchen ihn die Neugier des Publikums und die Beschränktheit der Käufer,

Abb. 84. Heimkehr. Mitte der neunziger Jahre. (Zu Seite 116.)

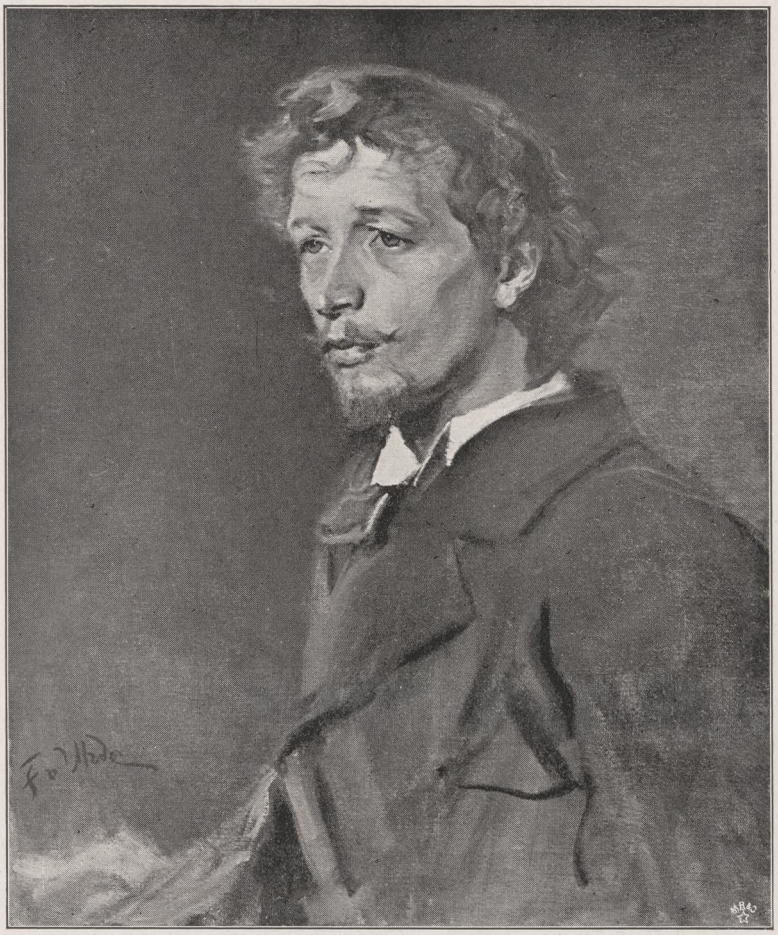


Abb. 85. Studie. Neunziger Jahre. (Zu Seite 116.)

wie des Kunsthandels immer wieder zurückzwang. Uhde ist wahrhaftig weniger, als ein anderer, ein Konzessionenmacher gewesen, aber auch bei ihm trifft jene Klage zu, auf die wir stoßen, so oft wir das Leben eines Künstlers verfolgen: daß in der Nachfrage der kaufkräftigen Liebhaber, der Museumsleiter sogar, oft ein hemmendes Moment liegt, daß jene immer das schon einmal Gesehene noch einmal haben wollen, möglichst gerade so, wie das Werk war, das sie für den Künstler einnahm, oder das Werk, das ein anderer hat. Der Mäzenatentrieb ist ja so oft nichts anderes, als eine recht triste und platte Rivalität, als dieselbe Rivalität, welche die Modistinnen und Couturièren reich macht, weil die Frau N. der Frau v. X. nicht nachgeben will. Und man muß dem lieben Gott auch noch für diese Nachahmungs- und Überbietungssucht unter den Kunstliebhabern danken! Mehr oder weniger geht ja doch jede Kunst nach Brot und wollten ihre Jünger von den wahrhaft Verständigen leben, ihr Brot wäre hart und schmal. Das führt uns ein wenig ab von der stillen Welt, welche Fritz von Uhdes Muse beherrscht. Aber gerade bei Betrachtung seiner Werke aus Anfang der neunziger Jahre drängen sich einem diese Betrachtungen auf, die Erkenntnis, daß die Welt auch an dieses Künstlers Entwicklung gesündigt hat, auch wenn die höchsten und

schönsten Orden seine Brust decken, auch wenn nun bald jedes anständige moderne Kunstmuseum ein Werk von seiner Hand besitzt. Bei Betrachtung jener Werke sehen wir eben, daß seine hohe malerische Begabung noch viel ausdehnungsfähiger war, als bei nur oberflächlicher Abschätzung seines Bilderkataloges einer vermuten möchte, der ihn nicht gründlich kennt. Er wäre, wie gesagt, den größten Aufgaben monumentaler Malerei mehr als gewachsen gewesen!

In der eben genannten Epoche seiner Malerei zeigt sich ein lebhaftes Drängen nach Vergrößerung seines Stils schon einfach in den wachsenden Formaten seiner Bilder. In jedem Jahr fast erscheint ein umfangreiches Werk mit lebensgroßen Gestalten, schon seit Beginn der Münchener Sezessionsausstellungen 1893, zu deren Clous fast regelmäßig ein großer „neuer Uhde" gehörte. Nur dazwischen kommen dann kleinere, idyllische Evangelienbilder, sonst pflegt er bedeutsame Momente aus der Motivenmenge der heiligen Geschichten herauszugreifen und zu Bildern zu gestalten. 1896 malte er so seine umfangreiche „Predigt am See Genezareth", den der Evangelist (Markus 4. 1) seltsamerweise das Meer nennt: „Und er fing abermals an, am Meere zu lehren; und es sammelte sich zu ihm eine große Schar, so daß er in ein Schiff stieg und auf dem Meere saß; das ganze Volk aber war auf dem Lande am Meere." Das Meer, das Uhde malt, ist der Starnberger See; er hat auch kein sehr zahlreiches Volk hingestellt als die Hörer Christi, sondern nur etwa zehn Menschen, welche auf einem Landungssteg sitzen, oder in einem zweiten Kahn und am Ufer stehen (Abb. 100). Die Fläche des Sees, dessen Wellen bis an die Füße der einen jungen Hörerin spülen, dehnt sich weit nach Süden aus, das dunkle bewaldete Ufer ist links im Hintergrunde sichtbar, ein Segel blinkt in der Ferne. Jesus, dieses Mal mit einem Heiligenschein ausgezeichnet, sitzt im Kahne, die Rechte nach Predigerart erhoben, die Linke gelassen auf den Schenkel stützend. Wie ein Freund spricht er zu dem Volke und nicht als stolzer Prophet und Verkünder unerhörter Botschaften, und bei aller Andacht lauscht ihm auch das Volk behaglich und nachdenklich. Dies ist in den Gebärden der einzelnen prächtig ausgedrückt, namentlich in den beiden blonden Mädchen, die auf dem Steg sitzen, die Hände im Schoß gekreuzt, oder der Figur des arbeitsmüden jungen Burschen, der, gebückt, in Hemdsärmeln dasitzt. Rührend in ihrer weltvergessenen, gedankenverlorenen Haltung ist das schöne Mädchen links; auch dem Alten zwischen ihr und dem Bildrande ist der Ausdruck des Sinnens glücklich gegeben. Denn der Heiland spricht in blühenden Bildern zu ihnen, durch welche sie seine Gedanken verstehen, sie selber zum Denken anregen sollen — „populär", wie wir heute

Abb. 86. Der Mohrenkönig. 1894. Studie.
(Zu Seite 79.)

Abb. 87. Die Könige aus dem Morgenlande. 1895. Prinz Ferdinand von Rumänien, Bukarest. (Zu Seite 78.)

sagen würden. Heißt es doch im gleichen Kapitel bei Markus, nachdem die Rede Jesu und seine Gleichnisse vom Sämanne, der brennenden Lampe, der wachsenden Saat und dem Senfkörnlein erzählt sind: „In vielen solchen Gleichnissen predigte er ihnen das Wort, so wie sie es hören konnten. Und ohne Gleichnisse redete er nicht zu ihnen.“ Der Ausdruck andachtsvollen und aufmerksamen Zuhörens ist in diesem Bilde den Gesichtern noch besser und deutlicher aufgeprägt, als in der „Bergpredigt“. Vielleicht liegt das im inzwischen fortgeschrittenen Können des Künstlers begründet, vielleicht aber ist es tiefer begründet im Unterschied der beiden Motive, der Predigt am Berge und der am See. Dort ist mehr Ergriffenheit, mehr Anbetung vor den Wundern der neuen Botschaft, welche den Verachteten der Welt Ausblicke in Seligkeit verheißt — hier ist's eine innige Anteilnahme an den Gleichnissen des heiligen Mannes, der dem Volke Geschichten erzählt, wie ein Vater seinen Kindern! Jedenfalls paßt die Stimmung des Ganzen vortrefflich zu dem betreffenden Abschnitt der Bibel und beweist wiederum, daß Uhde dem inhaltsvollen Buche zu seinen Bildern mehr entnahm, als bloß das äußerliche Motiv. Die beiden aneinandergeschmiegten Mädchen im Mittelpunkt der Komposition sind Töchter des Künstlers und, irre ich nicht, so finden wir seine dritte Tochter auf einer frischen, malerischen Naturstudie (Abb. 99), die für die „Predigt am See“ gemalt wurde, aber nicht zur Verwendung kam.

Eine einzelne Christusgestalt, ganz biblisch gewandet, hat der Maler ebenfalls in diesem Jahre vollendet und ihr den Titel „Das Licht scheint in der Finsternis“ gegeben. Ein eigentümliches Werk, nicht sehr Uhdeisch, wie man auf den ersten Blick meint! Mit seinem Ausdruck von Entrücktheit, seinem schönen, dem Herkömmlichen nicht fremden Kopf, den schwimmenden, glänzenden Augen, ist dieser Christus doch ein wenig anders, als der Menschensohn auf des Meisters übrigen Bildern. In der vorzüglichen Qualität der Malerei, so leicht und sicher gestrichen, wie prächtig im Ton, ist's freilich auch wieder ein echter Uhde und vor allem in der mustergültigen Lösung der Beleuchtungsfrage: in breiten Strahlen fällt von rückwärts das Sonnenlicht über die Gestalt, Haupt und Schultern streifend, während die ganze dem Beschauer zugekehrte Seite der Gestalt und namentlich das dadurch ganz verklärt erscheinende Gesicht von Reflexlicht beleuchtet ist! Die Eigenart des Bildes erklärt sich mit seiner Entstehung. Der Künstler schuf es für jene im Jahre 1896 von Theodor Bjerck zusammengestellte Sammlung von Christustypen, für welche auch Hans Thoma, Karl Marr, Franz Stuck, Ernst Zimmermann, Franz Skarbina, Arthur Kampf und Ferdinand Brütt je ein Bild des Heilands nach ihrer Auffassung beigesteuert hatten. Uhde schrieb zu seinem Beitrag an den Unternehmer:

Abb. 88. Kohlezeichnung.

Abb. 89. Die Weisen aus dem Morgenlande. 1895. Magdeburg, Kaiser Friedrich-Museum. Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin. (Zu Seite 77.)

„Der Auffassung habe ich ein Wort aus dem 1. Kapitel des Johannisevangeliums zugrunde gelegt: Und das Licht scheinet in die Finsternis. Wie das Sonnenlicht in das düstere Gewölbe hineindringt, so bringt der Heiland, den ich mir predigend vor einer Gemeinde gedacht habe, in die Dunkelheit des menschlichen Herzens das Licht des Evangeliums. Alle auf das Überirdische deutenden Attribute sind vermieden, möglichst schlicht sollte die Auffassung sein, nur das, auf die Figur des Heilands zurückstrahlende Sonnenlicht verklärt sie und idealisiert sie gleichsam als das ewige Licht, das in der Finsternis scheint." —

Wenn uns an diesem Bilde in der Reihe Uhdescher Verkörperungen des Gottmenschen also etwas fremd anmutet, so liegt das eben an der Anregung von außen, an dem theoretischen Moment, das neben dem künstlerischen besteht. Das Werk ziert heute die Sammlung Schmeil in Dresden.

Gegen Ende der neunziger Jahre werden die religiösen Bilder, die aus Uhdes Werkstatt kommen, immer spärlicher, neue Aufgaben, in welchen der Maler, unbehindert durch den Stoff, noch freier sich ausgeben kann, beschäftigten ihn. Auch scheint er sich wirklich an seiner, nun weltberühmten Spezialität ein wenig ermüdet, sich satt gemalt zu haben. Die „Himmelfahrt Christi" (Abb. 101), von der wir schon sprachen, ist doch vielleicht nicht mehr mit demselben Interesse, derselben Innigkeit geschaffen, wie beispielsweise die „Verkündigung" und die früheren Bilder. Um welches Stück Weges der Maler seit diesen vorwärts gekommen war, das zeigen wohl einige Bildnisse dieser Zeit auch viel besser an, als die vielfigurige „Himmelfahrt", was aber den seelischen Gehalt, die naive Andacht der Stimmung betrifft, so steht diese den früheren Hauptwerken Uhdescher Evangelienmalerei sicher nach. Vor allem ist schon die Figur des Christus nicht ganz frei von Pose, sein Antlitz weniger mannhaft, nicht ganz so sympathisch. Und die Personen, welche er auf der Erde zurückläßt, agieren heftig und bewußt, es fehlen jene Gebärden unmittelbarer Leidenschaft, die Uhdes Gestalten sonst so echt und packend erscheinen lassen. Mit gerungenen Händen, ausgebreiteten und erhobenen Armen, Fäusten, welche auf die Brust schlagen, geben die Personen des Bildes ihre Teilnahme an diesem letzten, erhabenen Akte der Erlösungstragödie

Abb. 90. Im Schnee. Pastell. Mitte der neunziger Jahre. (Zu Seite 116.)

kund. Ihre nach oben gerichteten Augen blicken ekstatisch, verzückt, es ist nicht mehr das schlichte Hirten- und Bauernvolk jener früheren Bilder, es sind, wenn auch nicht bewußte Akteurs, doch wenigstens leidenschaftliche Adepten der neuen Lehre, sie stehen dem Wunderbaren nicht mehr in wortlosem Kinderstaunen gegenüber, sie spielen selber ihre Rolle im Evangelium. Gemalt sind, natürlich, muß man sagen, auch diese Gestalten mit großer Kunst und Kraft, namentlich die junge Frau rechts im Vordergrunde, welche die Hände in ihrer Erregung wider die Schläfen preßt und die andere hinter ihr mit den ausgebreiteten Armen und dem verzückten Blick und es bleibt noch genug solches an dem umfangreichen Bild, was ein anderer als Uhde nicht fertig gebracht hätte. Und doch hat, wie gesagt, München, des Malers künstlerische Heimat, sich zu beklagen, daß man sich nicht früher entschloß, eines der anderen großen Hauptwerke für die Neue Pinakothek zu gewinnen, sondern auch dieses verfiel. In der wunderlichen Chronik der bayrischen Staatsbilderkäufe ist dieses Kapitel auch wieder so recht bezeichnend. Das „Abendmahl" wäre lange in München käuflich gewesen und wohl um verhältnismäßig bescheidene Mittel — man ließ es sich entgehen und erwarb aus Prinzipienreiterei in einer großen Glaspalastausstellung die „Himmelfahrt", denn, die Staatsgelder müssen in den Ausstellungen ausgegeben werden, und auch hier nicht dann, wenn von einem Künstler gerade ein besonders gelungenes Werk dort zu finden, sondern wenn er für die Auszeichnung eines Staatskaufes an der Reihe ist! —

Abb. 91. Studienkopf. Mitte der neunziger Jahre. (Zu Seite 116.)

Nach der „Himmelfahrt" wurden zunächst nicht mehr viele größere Werke dieses religiösen Genres vollendet. Ein Gang nach Emmaus mit merkwürdig schöner Mondaufgangslandschaft und ein Christus, der im Vorraum eines Bauerngehöftes Kranke heilt (Abb. 103), kamen noch 1897 heraus, dann eine Verstoßung der Hagar, „Der Herr ist mein Hirt" (Abb. 76), Varianten der Tobiaslegende und andere, früher schon behandelte Themen. Im Jahre 1901 entstanden ferner zwei malerisch besonders schöne, aber kaum mehr an den Stil der Bibel erinnernde Versionen der Legende vom Barmherzigen Samariter. Von bedeutender malerischer Kraft

war auch die kleine Grabtragung von 1900. Bei uns im Süden wenig bekannt geworden sind einige Arbeiten, die Uhde für das Unternehmen eines holländischen Verlegers malte, für die in Amsterdam herausgegebene „Illustrierte Bibel". Wir lernen die bedeutsamen Blätter auch in den Nachbildungen kennen, die im Uhdeband der „Klassiker der Kunst" (Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt) zu finden sind. Da ist zunächst ein Blatt „Der Herr erscheint Abraham", dann die wunderschöne, Rembrandts würdige „Prüfung Abrahams", „Moses schlägt Wasser aus einem Felsen", „Die Verstoßung der Hagar", „Die eherne Schlange in der Wüste", „Jakob und Rahel". Alle diese biblischen Szenen wurden in den Jahren 1897 bis 1899 gemalt. Man sieht aus diesen Werken, die doch eigentlich Gelegenheitsarbeiten waren, wieviel Uhde zu den biblischen Geschichten im Grunde noch zu sagen hatte — aber er ist eben doch im Grunde nicht malender Religionsphilosoph, sondern Maler im Hauptamte und es drängte ihn um die Jahrhundertwende immer stärker zu Aufgaben hin, deren Bewältigung den Maler ausschließlich anging.

Als er im Jahre 1900 sein großes Bild „Atelierpause" begann, hatte er wohl die Absicht, mit ihm (Abb. 113) der Epoche seiner Evangelienmalerei einen ebenso glänzenden als originellen Abschluß zu geben. Er lüftete sozusagen symbolisch den Vorhang vor seiner Werkstatt, ließ die neugierige Welt hinter die Kulissen sehen und sagte: „So ist's gemacht worden — und jetzt hab' ich genug!" Es ist fast, als wollte er mit diesem Bilde die Schiffe hinter sich verbrennen und eine intensive Weiterverfolgung des alten Weges war nun auch tatsächlich nicht mehr beabsichtigt. Und nicht bloß wegen des resignierten „So ist's gemacht worden!" — auch darum, weil er in der gewaltigen malerischen Tat, welche dieses Bild bedeutete, einen Höhepunkt seiner Kunst fixierte, der jedes Drüberhinaus ebenfalls auszuschließen schien. Als das Bild im Jahre 1901 in der Münchener Sezessionsausstellung am Königsplatze aufgestellt worden war — es hing im Osttrakt des Gebäudes in dem kleinen polygonen Kabinett, der Türe gegenüber, welche in einen der großen Hauptsäle führte — standen Uhdes Kollegen in ehrlichem Staunen vor der stupenden Wahrheit dieser Malerei. Sah man vom anderen Saale aus auf dieses Bild, welches in seiner Größe perspektivisch just den Türrahmen ausfüllte, so hatte man die vollkommene Illusion

Abb. 92. Flucht nach Ägypten. Kohlezeichnung.

Abb. 93. Flucht nach Ägypten. 1895. (Zu Seite 77.)

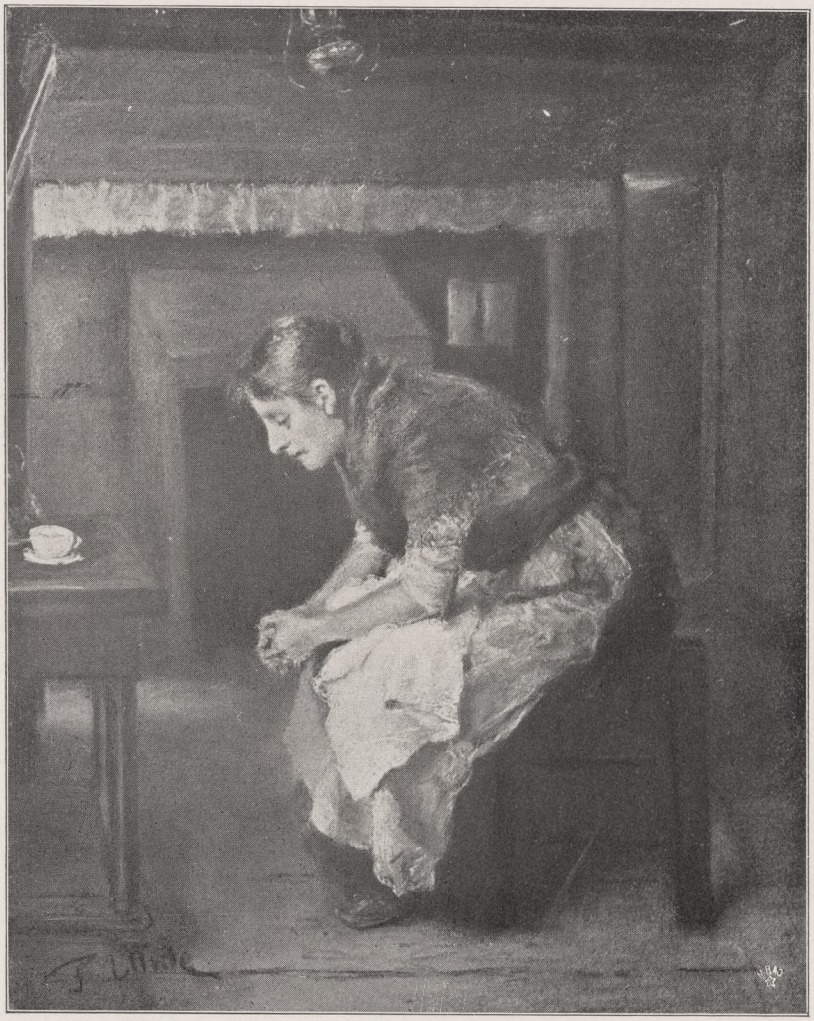


Abb. 94. In Gedanken. Pastell. Mitte der neunziger Jahre. (Zu Seite 116.)

wirklichen Lebens, wirklich vertieften Raumes von dieser Leinwand, eine Illusion, die zwingend war bis zur Unheimlichkeit, obwohl der Maler nichts weniger als jene derben Mittel angewendet hatte, wie sie uns etwa bei der Theatermalerei den Schein des Runden und der Räumlichkeit aus der Fläche vortäuschen. Man blickte in das Atelier des Künstlers, in den eigentlichen Arbeitsraum und aus diesem in ein zweites, durch einen Vorhang abgeschlossenes Gelaß, in welchem ein paar plastische Säulen, Bildwerke usw. einem sehr bescheidenen Prunkbedürfnisse Rechnung tragen. Das Hauptatelier ist ganz einfach, nüchtern kann man sagen, und nichts weniger als eine Sehenswürdigkeit, wie viele andere Münchener Künstlerateliers, aber es bietet außer dem großen Atelierfenster, aus welchem auf dem fraglichen Bilde das Licht auf das Madonnenmodell fällt, Einrichtungen zu allen möglichen Seiten- und Rückwärtsbeleuchtungen, durch ein Fenster nach Osten und ein Seitenkabinett nach Süden kann sogar die, einstmals aus Malerwerkstätten so streng verbannte Sonne reichlich in den Raum scheinen. Die schmucklose Leere des Arbeitsraumes entspricht ganz dem Wesen Fritz von Uhdes, wie es sich gerade in vielen seiner religiösen Bilder ausspricht. Wie auf diesen ersetzt ihm auch in der Wirklichkeit des Schaffens

Abb. 95. Um Christi Rock. 1895. (Zu Seite 81.)

der Zauber der Beleuchtung jeden reellen Prunk. Doch zurück zur „Atelierpause“! Der Maler ist eben unsichtbar geworden. Links sehen wir von hinten Leinwand und Rahmen des Bildes, an dem er eben arbeitet, und auf seinem Platze steht mit ihrem Säugling neugierig ihr eigenes Abbild betrachtend, die junge Frau, welche ihm als Modell für die Madonna dient. Denn es ist eine „Heilige Familie“, an welcher er malt: rechts steht mit seinem Wanderstabe der heilige Joseph, auf einem niederen Diwan räkelt sich ein Kind mit Theaterflügeln, ein Engelmodell, und in dem zweiten Gemach im Hintergrunde sitzt der zweite Engel mit weitausgespannten Schwingen. Nicht eine beliebige Modellpause, sondern sein eigenes Studio mit den Modellen zu einem seiner ureigensten Bilder stellt uns der Maler vor. So wirkt das Werk ganz seltsam auf das Gemüt dessen, welcher im Herzen der Kunst Uhdes näher steht. Er sieht zunächst fast etwas wie Skepsis, wie bittere Ironie hinter dieser gemalten Erklärung: „Seht, das ist der ganze Zauber! Modelle wie andere! Wenn man den Heiligenschein wegnimmt und sie ohne Posen in ein Atelier der Münchener Theresienstraße stellt, sehen sie genau aus wie andere Menschen! Dieser heilige Joseph mit den langen Locken ist vielleicht ein stumpfsinniger alter Modellsteher, dem gelegentlich der Fusel über die Misère des Lebens weghilft, die Engel sind Bengel und die Madonna ist ein armes Weib, das Mühe und Not hat, ihre Kinder zu füttern.“

Wahrhaftig, man kann angesichts dieses Bildes glauben, der Meister habe das Geständnis, daß er an der Evangelienmalerei ein wenig müde ist, mit hineingemalt. Er habe seine Heiligenmodelle stehen lassen und die Arbeit abgebrochen, um gleichzeitig zu zeigen, daß er als Künstler noch im Besitze seiner vollen Kraft ist. Denn, wie gesagt, dies Bild ist von höchster Vollendung der Malerei in seiner monumentalen Breite, in der ruhigen Sicherheit, mit der jeder Ton hier auf seine Fläche gebracht ist, in der beispiellosen Sachlichkeit dieser Schilderung. Die Helle eines sonnigen Tages durchflutet das Gemach und hebt die Gestalt der jungen Frau heraus — sehen wir recht hin: es ist keine Madonna, aber in ihrer Mütterlichkeit, mit ihren Zügen, die von Not

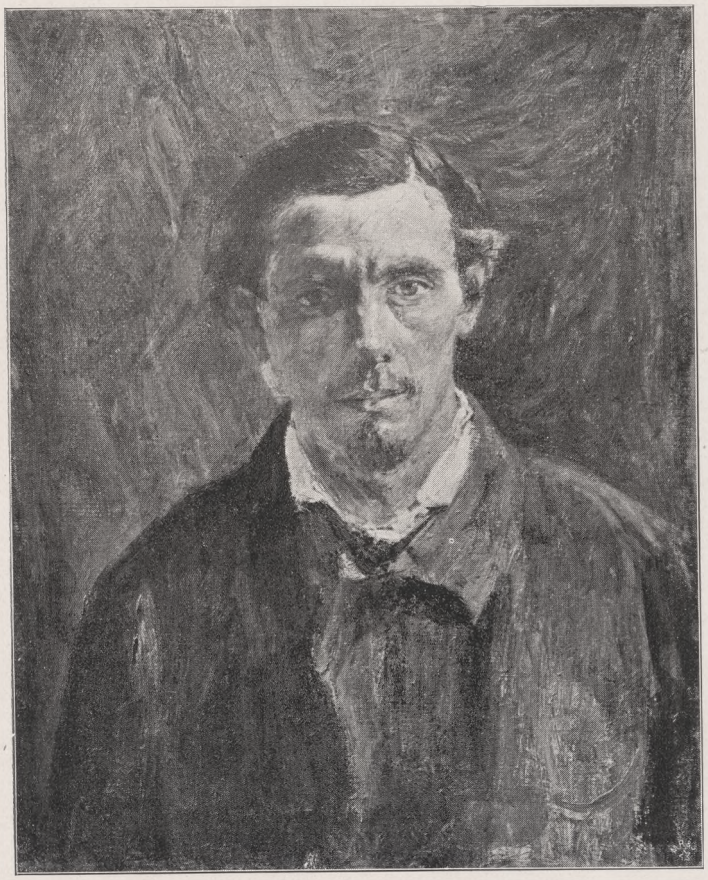


Abb. 96. Studie. 1895. (Zu Seite 116.)

Abb. 97. In der Laube. 1896. (Zu Seite 107.)

und Sorge sprechen, doch eine rührende Gestalt, nicht viel weniger rührend, als wenn sie, ganz so, mit einem zarten Lichtreif über dem Haupte, von einem anderen, biblisch zu deutenden Hintergrunde sich abheben würde! Das heilige Mitleid verklärt auch sie. Und je länger man sich in diese Menschenschilderung hineinsieht, desto mehr kommt man darauf, daß dies Bild auch so etwas wie eine Erklärung jener Evangelienbilder in sich schließt, die Erklärung eben, daß der Schlüssel zu ihrer Wirkung in ihrer menschlichen Wahrheit liegt! Mit der einfachen Charakteristik freilich hätte der Maler wenig erreicht, denn sonst wäre sein Genre leicht zu kopieren und wären nicht alle Nachahmungsversuche so überaus kläglich ausgefallen. Aber zu der tiefinnerlich wahren Kennzeichnung seiner Gestalten kommt ein großes Maß von Empfindung, von wirklicher Andacht. Ob diese nun einer Religiosität in kirchlichem Sinne entsprang oder nachfühlendem Verständnis für das Ewig-Schöne an den Erzählungen der Evangelien, das ist für die Wirkung auf die Psyche des Malers, wie gesagt, ziemlich gleichgültig. Das künstlerische Moment in den alten und neuen Abschnitten der Bibel ist wahrhaftig stark genug, um für sich allein auch einen Maler zu Schöpfungen zu begeistern, wie Uhde sie uns geschenkt hat. Johannes der Evangelist war nicht mehr und nicht weniger als ein großer Dichter, und unter den verschollenen Erzählern des Alten Testamentes sind ihrer genug gewesen, welche auf diesen Ruhmestitel Anspruch machen können. Übrigens spricht Uhde nur mit echter Bewunderung von der Bibel und gesteht, daß kaum ein Abend vergehe, an dem er nicht in diesem Buche lese, das er als Protestant ohnehin viel besser kennt, als seine Landsleute in dem vorwiegend katholisch und bibelfremd erzogenen bayrischen Süden. Hier kennt der Gebildete im allgemeinen den Homer viel besser als das Alte Testament, das heißt, er kennt von diesem und weiß auch von den Evangelien nur die farblosen und dürftigen Auszüge,

Abb. 98. „Bleibe bei uns ..." Kohlezeichnung. Um 1896.

welche für die Schulbücher gemacht werden und aller poetischen Besonderheit, allen Stils vollkommen entkleidet sind. Unser Künstler beklagt dies sehr und hat es auch sehr zu beklagen. Die Fülle von Material, die er für seine Zwecke in jenen ehrwürdigen Schätzen fand, ist großenteils für ihn künstlerisch unverwendbar, weil das Publikum seine hieraus geschöpften Bilder nicht verstehen würde, weil dessen Kenntnis sich auf die hauptsächlichsten Momente von Christi Geburt und Leidensweg und etliches Anekdotische aus dem Alten Testament beschränkt. Wer das Buch Ruth oder das Buch Tobias nur aus der „biblischen Geschichte" unserer Volksschulen kennt, für den ist es freilich nicht recht verständlich, daß ein Mann wie Uhde sich dort Inspirationen holen kann. Darum blieben seine alttestamentarischen Bilder auf ein Motiv beschränkt und seine Evangeliendarstellungen beschränken sich ebenfalls auf einen verhältnismäßig knappen Kreis von Vorgängen.

Eines muß zur Würdigung von Uhdes Werken biblischer Art noch betont werden: daß ihm die vielfach beredete Modernisierung, die Umgewandung der biblischen Welt ins Neuzeitliche im Grunde ein vollkommen nebensächliches Moment, daß ihm die Hauptsache war, was in Wahrheit die Hauptsache ist! Alles andere war nur ein künstlerisches Stimmungsmittel, und zwar eins, auf das er leicht hätte verzichten können, und wie wir gesehen haben, oft genug verzichtet hat. Aber so wie er sich gab, als die Welt zum erstenmal Anlaß nahm, sich stärker für ihn zu interessieren, so wollte sie ihn nun einmal auch weiter haben — soweit sie ihn überhaupt haben wollte. Ihm selbst lag nie sehr viel an dem, was als seine „Spezialität" bekannt ist. Seltsam genug oder besser: bezeichnend genug für die Oberflächlichkeit, mit welcher die Kunst im allgemeinen angesehen zu werden pflegt, daß man sich sogar in Paris für Bilder Uhdes, wenn sie jene Spezialität nicht vertraten, auch viel weniger interessierte; daß man Werke wie die „Grabtragung" usw. als Äußerungen modernster Kunst kaum erkannte und an den Bildern der Alten maß!

Es war oben wiederholt die Rede von den Anfeindungen, welche der Maler von Anfang an seitens des Klerus erfuhr — und zwar des evangelischen wie des katholischen —, ja des ersteren vielleicht noch mehr. Jener ist ja seiner ganzen Überlieferung nach nicht sonderlich bilderfroh und wer zum erstenmal eine evangelische Kirche betritt, nachdem er nur den Schmuck katholischer Gotteshäuser erkannt, den schauert eine eigentümliche Kühle an. Als vor längerer Zeit Ferdinand Avenarius und sein für alles Schöne begeisterter „Kunstwart" den Versuch machten,

ein religiöses Bild Uhdes, „Komm, Herr Jesus, sei unser Gast!“ als Konfirmationsblatt in weitere Kreise zu bringen, da fand das innig-schöne und wahrhaft echt christliche Bild überraschenden Anklang. Aber die Geistlichen rieten vom Ankauf ab. Was den katholischen Klerus angeht, so ward Uhde von den Älteren nie verstanden und, schon weil er überhaupt ein fortschrittliches Prinzip vertrat, energisch in Acht und Bann getan. Aber unter dem gebildeteren jüngeren Klerus gibt es ihrer doch genug, die seine Werke lieben. Ob sie es laut sagen dürfen, ist eine andere Frage!

Im Jahre 1904 kam es, als Uhde, wie gesagt, schon längst mit seiner religiösen Malerei abgeschlossen zu haben schien, noch einmal dazu, daß er den offiziellen Auftrag erhielt, ein Altarblatt für eine Kirche zu malen, für die Lutherkirche zu Zwickau. Der Maler gab sich der Aufgabe mit seiner ganzen Intensität hin und lieferte wohl auch den Zweiflern den vollgültigen Beweis, daß die Uhdesche Kunst gerade für solche Zwecke die rechten Mittel hat. Es handelt sich in dem Bilde nicht um eine Szene aus den Evangelien, sondern um die Paraphrase einer Evangelienstelle, und zwar die Worte des Matthäus: „Das Volk, das im Finstern saß, hat ein großes Licht gesehen“ (Abb. 117). Man sieht die Gestalt des Heilands durch einen Torbogen zu dem Volke treten, das ein paar Stufen tiefer in dunkler Halle versammelt ist. In breiten Wellen flutet das Sonnenlicht über ihn herein und über die Gestalten der Frauen und Männer, die ihm gläubig entgegensehen. Die Sonnenstrahlen heben seine Gestalt wie in überirdischer Verklärung heraus und geben den Figuren des Volkes ihre Plastik und innere Bedeutung. „Für die Erscheinung des Lichtes paßt die Person Christi wunderbar schön. — Er wurde mir zum Problem des Lichtes. — Lichtbringer in die Finsternis der Welt und der Farben. Die Jünger von Emmaus, das Tischgebet — immer ist es dasselbe Lichtproblem, der Gegenstand kommt für mich erst in zweiter Linie.“ — So etwa hat ein paar Jahre später Uhde einem Interviewer von Velhagen & Klasings „Monatsheften“ seine malerisch-religiöse Auffassung in diesen Werken erklärt und das Zwickauer Altarbild ist, dem Gedanken wie der Malerei nach, eine wundersam klare Illustration dieses Bekenntnisses. Es steht in seinem Lebenswerke in diesem Sinne vollwertig und ergänzend neben der „Atelierpause“.

Wir haben, des Künstlers Werdegang verfolgend, vom Beginn seiner religiösen Malereien ab, fast ausschließlich diese betrachtet.

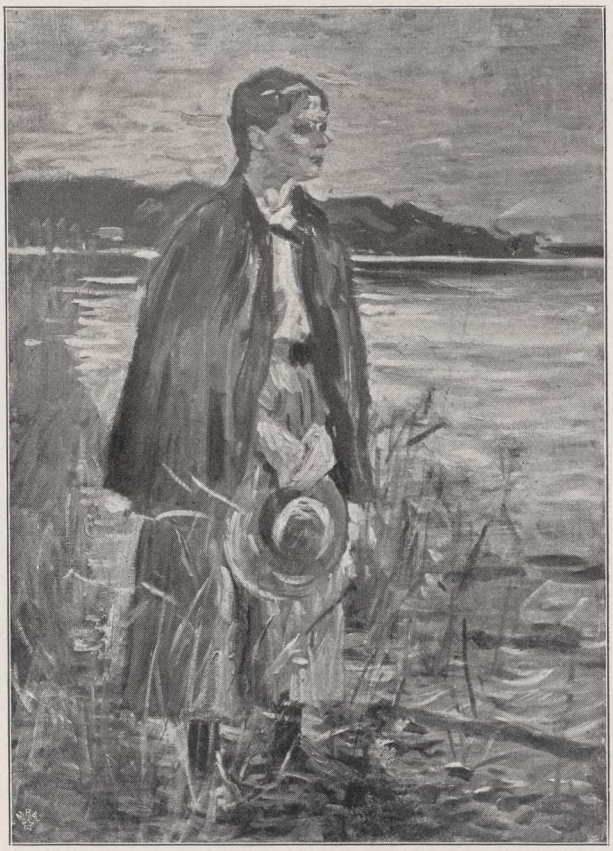


Abb. 99. Studie zur Predigt am See. 1896. (Zu Seite 86.)

Natürlich aber hat er inzwischen auch eine Menge von „weltlichen" Sujets gemalt und weder mit minderer Liebe, noch mit minderer Kunst, wie die anderen. Unter diesen Bildern fällt freilich weniges in die Kategorie der Genremalerei. Fast immer sind es schlichte Lebensausschnitte, malerische Menschenschilderungen, was er da bringt, und die Einzelfiguren sind meist so individuell aufgefaßt, so persönlich wiedergegeben, daß sie etwas Bildnismäßiges erhalten. Uhde stellt immer ganz bestimmte Menschen dar, keine Typen, wie das der Genremaler ja eigentlich immer tut, und mit besonderer Vorliebe hat er in allen erdenklichen Umgebungen und Umständen die Seinigen gemalt. So in dem wenig gekannten und doch so liebenswürdigen Bilde „Die Sommerfrische" von 1883 (Abb. 16). Das Bild stammt aus den ersten Jahren von des Künstlers Ehe und stellt seine Gattin und seine Kinder dar; der malende Mann im Hintergrunde ist wohl er selbst. Das Ganze ist unmittelbarste Beobachtung, weltweit fern liegt ihm jede Pose, jede ausgerechnete, zweckbewußte Gefälligkeit. Der jungen Frau da im Obstbaumschatten hätte sich mit Leichtigkeit eine wirksamere, „graziösere" Stellung geben, es hätte ein bißchen mehr Drum und Dran die Toilette heben, eine anekdotische Pointe die Kindergruppe allerliebster machen können. Aber Uhde hat nur gemalt, was er gesehen hat und sah mit jeder absichtlichen Verbesserung der Natur auch die Natürlichkeit gefährdet. Es läßt sich ja durch seine ganze Kunst eine wahrhaft ängstliche Abneigung gegen jedes Zuviel, gegen die Phrase, gegen alle einschmeichelnde Äußerlichkeit verfolgen, ja diese ehrliche Einfachheit, welche sich durch Seitensprünge der Phantasie nicht irremachen läßt, ist der hervorstehenden Züge einer im Wesen von Uhdes Kunst. Sie hat ihren höchsten Reiz immer in der kunst- und liebevollen Wiedergabe der Wirklichkeit, sie wird reizender und reicher mit der fortschreitenden Meisterschaft, welche der Künstler im Erfassen und Festhalten der Reichtümer des Sonnenlichtes gewinnt. „Die Sommerfrische", im Jahr der „Trommelübung" und des „Leierkastenmannes" gemalt, zeigt auch noch, wie diese, die etwas kühlere Sachlichkeit von Uhdes damaliger Technik, ist mehr durch die Sauberkeit der Valeurs schön, als durch die Poesie des Lichts, wie seine sonnedurchflimmerten Starnberger Gartenbilder der späteren Zeit. Zwischen diesen beiden Malweisen Uhdes steht ein Bild, fast ebensowenig bekannt geworden, wie die „Sommerfrische", die „Kinderprozession" von 1887 (Abb. 43). Es ist in mehr als einer Beziehung merkwürdig: einmal als Uhdes einziger und mit Meisterschaft gelöster Versuch, eine große Menschenmenge in dichtem Trubel darzustellen, als eine Sache, die natürlich technisch auch neue Mittel verlangte, als ein Beweis, wie wenig dieser Maler durch seine Fähigkeiten an einen engen Ideenkreis gebunden war. Wer dies scharmante Bild mit der Menge im beginnenden Regen des Fronleichnamstages einhertrippelnder kleiner Mädchen, mit den übrigen Teilnehmern der Prozession und dem vom Regen beunruhigten Publikum zum ersten Male sieht, der muß unbedingt glauben, einen Menzel vor sich zu haben, und noch dazu einen der besten, die es gibt. Kein minderer als der große Vater des Realismus in der deutschen Malerei hätte diese Menschenmassen so gut bewältigt, so ruhig zusammengehalten im Nebeneinander von Hell und Dunkel, den Raum mit so vollendeter Kunst gefüllt und erweitert. Und dazu ist die ganze personenreiche Szene voll echten Lebens, gesehen eben auch, wie sonst nur ein Menzel sieht. Der Münchener weiß, wie oft sich dies Bild in der Isarstadt abspielt, wie oft ein Frühlingsregenschauer das bunte Gepränge der berühmten Münchener Fronleichnamsprozession stört, nicht zum wenigsten zum Schmerz der kleinen Mädchen, die sich wochenlang darauf gefreut haben, in weißen Kleidchen und bunten Bändern, Blumenkörbchen tragend, bewundert zu werden oder zu „prangen", wie der sehr bezeichnende volkstümliche Ausdruck für das Erscheinen der weißgekleideten jungfräulichen Weiblichkeit in unseren Prozessionen lautet. Dies Bild, in dem plötzlich Uhdes alte Liebe zur Kunst Menzels in so eigenartiger Weise wieder lebendig geworden schien, hat jener im gleichen Jahre gemalt, in dem er die „Heilige

Abb. 100. Predigt am See. 1896. Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin. (Zu Seite 84.)

Abb. 101. Christi Himmelfahrt. 1897. München, Königl. Pinakothek.
Verlag der Photographischen Union in München. (Zu Seite 88.)

Nacht" begann, ein äußerlich und innerlich hiervon so grundverschiedenes Werk. Und ganz anders wieder hat er 1888 das schöne Bildnis eines Bauernmädchens (Abb. 45) behandelt, welches in den Besitz des Museums von Königsberg in Preußen übergegangen ist. In der Mache steht dies Bild der „Bergpredigt" vielleicht näher als ein anderes Werk und in seiner schlichten, liebenswürdigen Wahrheit ist es überaus anziehend, wenn es auch Leute gab, die sich über das häßliche Frauenzimmer im Gemüsegarten lustig machten. Eine Porzellanpuppenschönheit ist die braune, kräftige Bauerndirne freilich nicht, die sich hier arbeitsmüde, die harten Hände im Schoß faltend, unter Bohnenstangen und Rosenstämmchen im Hausgarten niedergelassen hat. Die Tito Conti und Andreotti und alle die anderen italienischen Zuckerbäcker, deren unsterbliche Werke unser kunstliebender Spießbürger wenigstens in einer schlechten Öldruckreproduktion an die Wand zu hängen liebt, hätten das „viel hübscher" gemacht. Aber der herb-ehrliche deutsche

Maler sah da wieder einmal einen Menschen oder gar ein Schicksal in der braunen Bauernmagd, aus deren dunklen und tiefen Augen sehr viel verhaltene Leidenschaft spricht, deren fest geschlossener Mund, wie die ernste und hohe Stirn von trotzigem Selbstmitsichfertigwerden erzählt. Ein Zug von Wehmut mildert den Ausdruck. Mit breiter Ausführlichkeit ist das Garteninterieur gegeben in seiner ganzen ländlichen Fülle und Frische. Wäre das Wort Erdgeruch nicht gar so totgehetzt, auf dieses Werk würde es trefflich passen. Auch das „Heideprinzeßchen" (1889) gehört hierher; man hat ihm gleichfalls mangelnde Anmut und kühnes Abweichen von dem Grundsatz: „Die Kunst soll erfreuen" zum Vorwurf gemacht. Und doch hat dieses verlassene braune Dirnchen in seiner Distelwildnis (Abb. 56) ein Mann gemalt, der für die Anmut und den menschlichen Reiz des Kindes vielleicht mehr Sinn hatte als irgendein anderer zeitgenössischer Maler, den das Problem „Kind" in hundert Varianten stets aufs neue lockte und der es an sich so liebenswert fand, daß er verschmähte, es mit den Toilettekünsten schmeichelnder Boudoirkunst immer wieder aufzuputzen. Man kann sagen, daß alle Heiterkeit und Lebensfreude, über welche Uhde verfügte, ihren künstlerischen Ausdruck fast ausschließlich in seinen Kinderdarstellungen findet. Hier nicht zum wenigsten: ein sonnenbraunes, zerzaustes Ding im armseligen braunen Röckchen, ohne Schuhe und Strümpfe steht da in einem Dickicht stachliger Pflanzen auf der Heide, in seinem Gebiet. Niemand wird der wilden kleinen Hummel die Herrschaft über dies Reich der Disteln und Dornen streitig machen. Mit dem Gefühl sicherer Freiheit steht sie da mit ihrem Kornhalm im Mund, trotzig und lebensfroh, ungewaschen und ungekämmt — irgendein Armeleutkind, welches das bittere Brot bäuerlicher Armenpflege ißt und an den Werktagen die Gänse hütet. Heute Sonntag und niemand, der sich um sie kümmert. Die Käfer surren und die Hummeln summen und von dem Kirchturm in der Ferne klingt hier und da ein verwehtes Läuten. Sonst feierliche Stille weit und breit in Heideprinzeßchens Reich! —

Abb. 102. A. Wohlmuth als Richard III. 1897. (Zu Seite 113.)

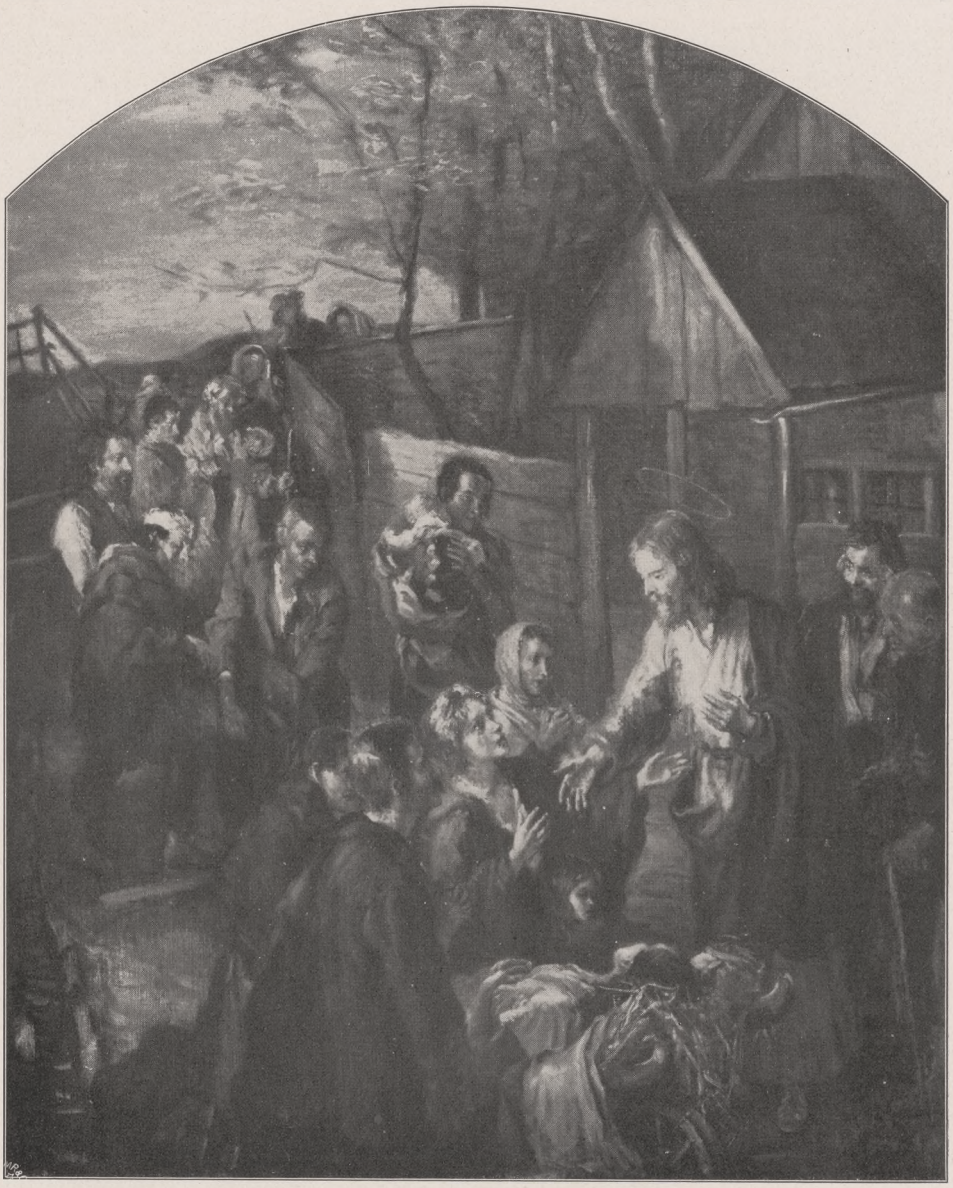


Abb. 103. Christus Kranke heilend. 1897.
Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin. (Zu Seite 89.)

Auch als malerische Arbeit bedeutet dieses echte Pleinairbild, das aus dem Besitz von O. J. Bierbaum nach Budapest kam, einen wichtigen Markstein in Uhdes Entwicklung. Mit der Ausführung des landschaftlichen Details, dieser verworrenen Pflanzenwildnis im vollen Sonnenlicht und mit der Darstellung der Kinderfigur in dieser Umgebung hatte er sich schon eine jener Aufgaben gestellt, welche ihn später immer mehr reizten. Anregung zu dem Werke mag er wohl in der an landschaftlichen Motiven so überreichen Umgebung von Dachau erhalten haben, wo er um jene Zeit so manchen Studienaufenthalt verbrachte. Dort hat er auch, ein Jahr vorher, jene prächtige Studie nach einem „Biergarten" gemalt, die wir (Abb. 50) wiedergegeben und die jetzt der Münchener Sezessions-Galerie gehört. Wie naturwahr ist

Abb. 104. Abschied des kleinen Tobias. 1897. Besitzer Kommerzienrat Sturm in München. (Zu Seite 75.)

der dämmerig kühle Schattenton unter dem Laubdach gegeben, in welchem die Formen der Tische und Bänke nur ganz undeutlich sich abheben und wie geschickt der Goldregen von Sonnenflecken, die durch die Lücken jenes Laubdaches auf Boden und Gerät fallen. Eine bekannte Arbeit Liebermanns schildert ein ganz ähnliches Motiv und so mancher jüngere Maler der „Dachauer Schule" hat diesen oder einen anderen „Biergarten" in ähnlichen Beleuchtungsverhältnissen auf die Leinwand gebracht. Uhdes Arbeit aber steht zweifellos unter diesen in allererster Reihe. Was er im Freien nach der Natur malte, ist immer ganz besonders gut gewesen, seine nicht sehr zahlreichen Landschaftstudien wie figürlichen Arbeiten. Eine solche Studie von 1889 sieht wie eine Vorarbeit zum „Heideprinzeßchen" aus (Abb. 55).

Abb. 105. In der Laube. Um 1898. (Zu Seite 110.)

Eine große Zahl seiner Bilder schildert das Kinderleben, und zwar zum größten Teil das Leben seiner eigenen Töchter, die wir auf den ersten Werken dieser Art beim Spiel in der Kinderstube, auf den letzten freilich bereits als erwachsene Damen sehen. Schon 1888 begann diese Serie mit der „Großen Schwester" (Abb. 34), eine Szene von herzerquickend frischem Leben, die wahrlich keines weiteren Kommentares bedarf. Der glücklich lachende Blondkopf, den die große Schwester Huckepack trägt, müßte den griesgrämigsten Hagestolzen zum Kinderfreund machen. Mit ganz besonders treffsicherer Kunst gibt Uhde in solchen Bildern das Derblebendige, die reine Heiterkeit im Wesen der Kinder wieder, eben das, was diese von Puppen unterscheidet und dem Menschen von gesundem Empfinden lieb macht. Jene glatte, geschniegelte, porzellanene Lieblichkeit, welche minder echte und minder ehrliche Künstler ihren Kinderbildern geben, um die Mütter und Großmütter, Tanten und Basen zu einem „Gott! Wie reizend!" hinzureißen, zeigt nur, daß jene Maler wahre Kindesanmut nie verstanden, daß sie nie gesehen haben, wie ausdrucksfähig, drollig und rührend ein solches Gesichtchen sein kann und wie selten puppenhafte Glätte und Regelmäßigkeit da zu finden ist. Oder sie wollen es nicht sehen und malen, dem Publikum zuliebe, ein Kinderköpfchen, genau so ausdruckslos schöntuerisch, wie etwa den Kopf einer geschminkten Kokotte für den Junggesellengeschmack, mit unterstrichenen Augen und überroten Lippen. Uhdes Kinder sind nicht von dieser Art, sie sind von der heiligen Natürlichkeit gesegnete, warmblütige, treuherzige Dinger, zierlich wohl, aber von jener Kinderzierlichkeit, die immer ein wenig ungelenk und linkisch und gerade dadurch rührend und reizend ist. In den Jahren 1888 und 1889 entstanden

zwei Bilder aus dem Kinderleben, welche uns den Maler unter allem, was er geschaffen, von seiner menschlich liebenswürdigsten und frohesten Seite zeigen, zuerst „Das Bilderbuch“ und dann die beiden „Kinderstuben“. Jene „Kinderstube“ (Abb. 51), welche jetzt der Hamburger Kunsthalle gehört, hat damals mit Recht nicht wenig Aufsehen gemacht. Das Problem, das sich Uhde gestellt, war unendlich schwierig gewesen für den Maler, wie für den Zeichner: in einem weiten, hellen Zimmer, in das die Sonne scheint, drei Kinder mit ihren Spielen und kleinen Arbeiten beschäftigt, dazu ihre Wärterin; die Figuren nicht zusammenkomponiert, sondern alle räumlich getrennt, fröhliche Unordnung in Möbeln und Spielzeug. Es war schwer, dies so zu gestalten, daß nicht alles auseinanderfiel und noch schwerer so, daß dem Publikum nicht alles auseinander zu fallen schien; denn dies hat das Sehen in solchen Dingen ja nur von Bildern gelernt und berücksichtigt nicht, daß die Genremalerei für gewöhnlich in bezug auf Raumfragen sich recht wenig um Möglichkeiten und optische Gesetze kümmert, sondern tausend Mittel hat, über allerlei Willkür hinwegzutäuschen, indem sie hier Linien abschneidet, deren Fortsetzung bedenklich werden könnte, dort verdeckt, was besser nicht gesehen wird usw. Solche Mittelchen hat Uhde in seinem Bilde verschmäht und richtig: die Leute hatten auch an seiner Perspektive allerlei auszusetzen. Die große Liebenswürdigkeit seiner Schilderung ward freilich doch wohl auch in weiteren Kreisen verstanden! Das jüngste Kind, das da inmitten der Stube mit der Puppe tanzt, ist wie ein kleiner Engel aus der „Heiligen Nacht“. Und wie köstlich das gutmütige, schon ein bißchen überlegene Lächeln der Größeren, die ihre Puppe auf dem Knie schaukelt! Und wie drollig in ihrer vorgeahnten hausfraulichen Würde die Große mit ihrer Handarbeit! Die

Abb. 106. Studie eines alten Mannes. 1898. (Zu Seite 116.)

zweite „Kinderstube“ von 1889 war keine Wiederholung, sondern eine ganz neue Gestaltung des Themas (Abb. 52). Hier sitzen die beiden Größeren an einem runden Tisch bei ihren Schulaufgaben, und der ernsthafte Fleiß, mit welchem sie diese erledigen, ist nicht minder lebenstreu dargestellt, als der spielerische Frohsinn auf dem ersten Bilde. Das Interieur, weniger kompliziert als dort, ist hier ruhiger im Ton gehalten, und als Farbe besonders schön. Man muß dabei fast an die Art der im allgemeinen als Interieurmaler unerreichten dänischen Künstler denken, an die Viggo Johansen, Kroyer u. a., namentlich an ihre Virtuosität darin, jedes Detail mit allen Reizen und voller Plastik zu behandeln und dem Ganzen doch die größte Ruhe zu wahren. „Aus einer Kinderspielschule“ trägt das Datum des gleichen Jahres, in dem Uhde, von der Vollendung der „Heiligen Nacht“ abgesehen, nur Kinder gemalt hat. Drei Jahre später konterfeite er die beiden, die dort am Tisch ihre Aufgaben machen, wieder beim Lernen (Abb. 75). Ganz anders! Sie sitzen im Garten über einem Buch am eisernen Tisch, auf den durch das Laubdach breite Sonnenflecken niederfallen. Die Ältere ist noch ganz ernsthaft in die Lektüre versunken, aber die Jüngere blickt mit schelmischem Ausdruck über das Buch weg aus dem Bild heraus oder vielleicht nur zur Schwester hinüber, über deren Ernsthaftigkeit sie sich amüsiert. Die Gruppe ist trotz aller Zwanglosigkeit vorzüglich in den Raum gebracht und nicht minder schön im Ton zusammengehalten. Immer breiter und flüssiger zeigt sich der Strich des Künstlers; aber auch über das, was er jetzt als Pleinairmaler schon kann, strebt er noch hinaus, immer mehr reizt es ihn, das unendlich abwechslungsreiche, spielende Sonnenlicht zu malen, und macht im Garten seines Landhauses, das in Starnberg an der Straße nach Percha liegt, dazu unermüdlich seine Studien. Man kann an diesen Familienbildern so recht eigentlich seine ganze malerische Entwicklung von fast zwanzig Jahren verfolgen; er hat an ihnen vielfach auch erst erprobt, was er dann an seinen großen Evangeliengemälden praktisch an-

Abb. 107. Kohlestudie zu: Weib, warum weinst du? Ende der neunziger Jahre.

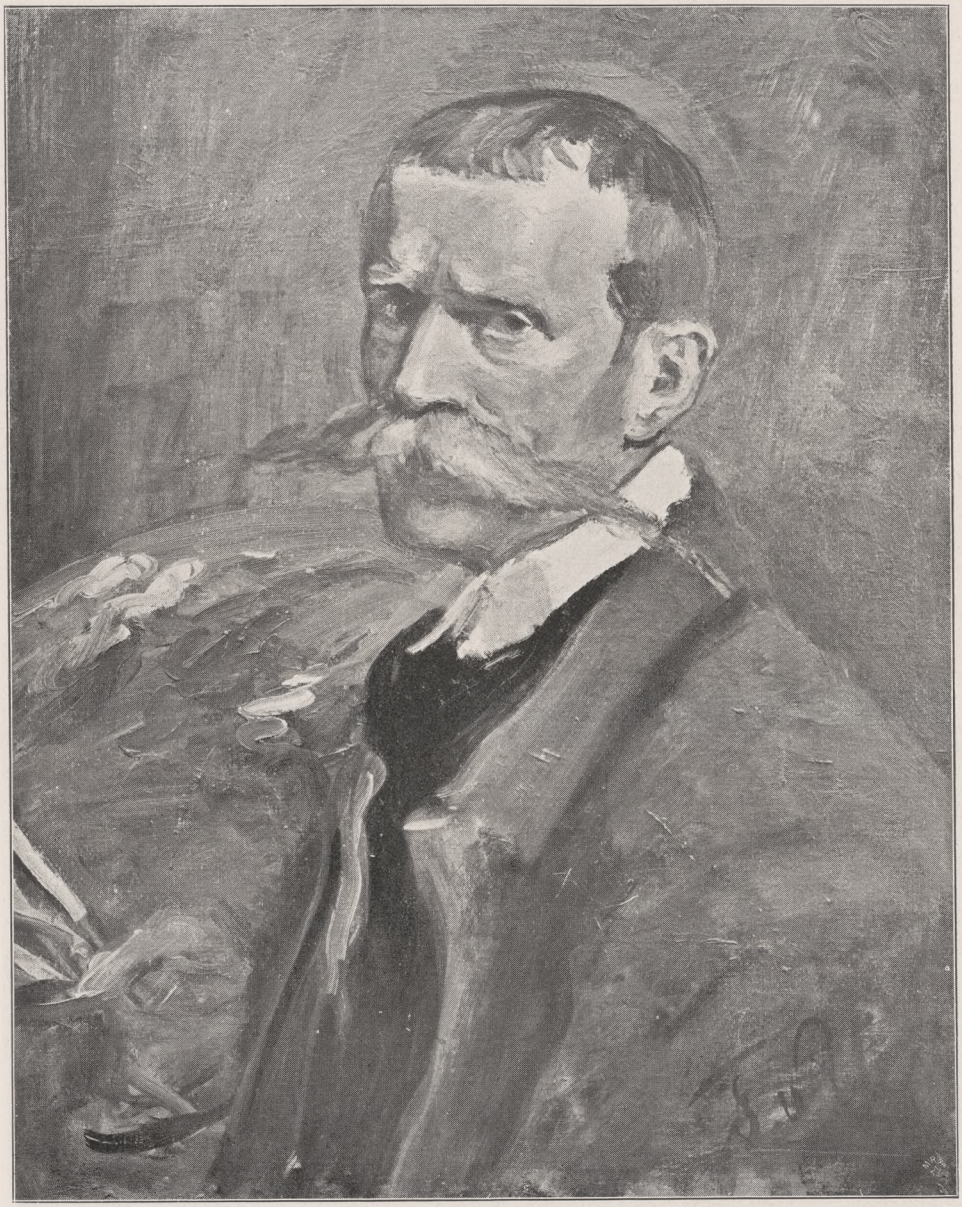


Abb. 108. Selbstporträt. 1898. Dresdener Galerie. (Zu Seite 114.)

wandte, und als er aufhörte religiöse Bilder zu malen, sind solche Schilderungen in der eigenen Familie und dem eigenen Garten fast das einzige geblieben, was ihm des Malens wert war. „In der Laube“ heißt er das 1895 vollendete Bild seiner drei Töchter, das im Garten der Starnberger Villa gesehen ist (Abb. 97). Die Jüngste steht in leichtester sommerlicher Tracht an einen Baum gelehnt im Vordergrunde, volle Sonne scheint ihr ins Gesicht und sie lacht herzlich heraus aus dem Bilde. Sehr ernsthaft sind die beiden anderen mit Sticken und Stricken beschäftigt. Goldiges Sonnenlicht überfließt die ganze Gruppe. „In der Sommerfrische“, 1898: Der gleiche Garten und wieder Sonnenschein über den jungen Damen, welche diesmal in sehr komplizierter Beleuchtung gesehen sind! Über die

untere Hälfte des lächelnden Gesichtes der einen fällt ein kräftiger Schlagschatten. Schatten fällt auch von der Seite auf das Gesicht der sich aufrichtenden jungen Dame; andere Partien liegen wieder in voller Sonne, das Gesicht des Kindes hat seine Beleuchtung vom Reflex des Buches, in dem es liest. Der Künstler hat gewissenhaft alle die vielen Zufälligkeiten der Beleuchtung nachgemalt, welche die Dinge im zerstreuten Sonnenlichte unter Bäumen im Freien erfahren. Gemalt ist das alles meist nur um des Malens willen. Dieser vielgeschmähte Naturalist, der so gar nicht nach dem vorschriftsmäßigen Schönheitsideal und Kanon schaffen will, ist eben im Grunde ein unverbesserlicher Idealist, der sich um jene, in Ausstellungen so oft in höhnischem Ton getane Frage: Wer soll denn das Zeug kaufen? durchaus nicht kümmern will! Für ihn wie für so viele seiner Kameraden

Abb. 109. Kind mit Hund. 1899. (Zu Seite 110.)

von der Münchener Sezession, die Ludwig Dill, Langhammer †, Ludwig Herterich, Hölzel, Landenberger, Hummel, die ihm als Maler nahe standen, die Albert von Keller, Samberger, v. Habermann u. a., welche nur den gleichen, vielverkannten Idealismus mit ihm teilen, war die künstlerische Bewältigung eines selbstgestellten Problems und das Bestehen vor der Korona der Freunde immer Ziel und Endzweck aller solchen Arbeiten. Gar manche von diesen haben ihre materielle Rechnung schlecht dabei gefunden, aber sie brachten doch alljährlich ihre neuen, überraschenden Arbeiten in die Sezessionsausstellungen und den großen Stil ihres, von derartigen Triebfedern vorwärts geführten Schaffens wird ihnen keiner absprechen können, auch wenn der eine oder der andere etwas zu exklusive Kunst für sich, das heißt, „Kunst für die Kunst" getrieben haben sollte.

Zu den besten, wenn auch nicht den in allem gleichwertig durchgeführten Stücken Uhdescher Malerei, zählt die 1899 herausgebrachte Gruppe junger Mädchen (Abb. 54). Das ganze Bild ist von prächtigem, vollen und doch feinem, harmo-

Abb. 110. Sonniger Tag. 1900. (Zu Seite 110.)

Abb. 111. Im Hofe. 1900. Sezessionsgalerie, München. (Zu Seite 110.)

nischen Kolorit, von einer Kraft und Kühnheit der Pinselführung, wie sie nur Uhdes gelungenste Werke seiner Höhenepoche zeigen. Die Figur des jungen Mädchens im Vordergrunde mit dem Stilleben des Tisches ist überhaupt in ihrer Plastik und Lebendigkeit dem Schönsten, was zu dieser Zeit in München gemalt worden ist, ebenbürtig. Auch die tonige Behandlung des ganzen Interieurs ist meisterlich; nur die eine Figur rechts im Hintergrunde ist ein wenig stiefväterlich behandelt worden — es kam dem Maler eben offenbar mehr auf die farbige Wirkung speziell der Vordergrundpartie an und diese ist denn auch wahrhaft vollendet schön. Zu gleicher Zeit entstand die lebensgroße Gruppe „Kind mit Hund", höchst originell abgeschnitten (Abb. 109) und wieder ganz unheimlich lebenswahr. Das Kind ist da nur ziemlich skizzenhaft hingesetzt, der drollige, so bieder und gutmütig dreinsehende Griffon, welcher auch auf den meisten nachfolgenden derartigen Gruppenbildern untergebracht wurde, ist die Hauptperson. „Kind und Hund" bilden wieder den Gegenstand eines Bildes von 1900, das wir (Abb. 111) ebenfalls nachbilden. Der zottige Hausfreund bekommt eben seine Mahlzeit und das junge Fräulein sieht diesem eminent wichtigen Vorgang, auf den Boden gekauert, mit gespanntem Interesse zu. Heller Sommersonnenschein fällt in den Hof — Sonne scheint ja beinahe auf allen diesen Starnberger Bildern des Meisters. So hat er 1900 auch noch einen „Sonnigen Tag" in seinem kleinen Park gemalt (Abb. 110) und auch dem behaglichen Idyll „In der Laube" (Abb. 105) fehlt ein Sonnenblick nicht. Die Vorliebe für den Sonnenschein, ein Ding, das viele Künstler ihr Leben lang nicht zu sehen scheinen und jedenfalls nicht malen, begleitet Uhde von Beginn seiner naturalistischen Periode an bis zu seinen allerneuesten Werken, bis zu seinem letzten dieser freundlichen Starnberger Lebensausschnitte. Während dieses ganzen Dezenniums, bis zur allerletzten Zeit, in der

Abb. 112. Studie zur Atelierpause. 1900. (Zu Seite 90.)

Abb. 113. Atelierpause. 1900. (Zu Seite 90.)

unser schwer leidender Künstler nicht mehr sehr viel malen konnte, hat er immer wieder solche Bilder seiner Lieben geschaffen, hat sie im sonnigen Garten, wie im behaglichen Heim dargestellt, am Klavier, beim Christbaumkerzenschimmer (Abb. 116). Und als Malerei schienen die voriges Jahr in der Münchener Sezession ausgestellten Stücke fast noch schöner, noch reifer, noch zauberischer vom Licht verklärt.

In allen diesen eigenartigen Familienstücken hat Uhde auch seine Meisterschaft als Bildnismaler gezeigt. Wenn auch die Köpfe durchaus nicht jedesmal ängstlich genau auf Ähnlichkeit durchgearbeitet waren, das Wesen der kleinen Mädchen und jungen Damen hat er stets mit überzeugender Treue festgehalten. Gewissen Bildnissen kennt auch der die Lebenswahrheit an, welcher die Originale nie gesehen hat und zu diesen gehören die Seinigen. Und die wenigen von ihnen, die ausschließlich als Porträte gelten wollen, sind auch als solche ersten Ranges! Von dem

Damenbildnis von 1891 war schon oben die Rede. Der Künstler hat sein Modell im zerstreuten Lichte eines Zimmers mit geschlossenen weißen Vorhängen gemalt, einer weichen, feinen Beleuchtung, voll von Reflexen und Halbtönen. Und dabei, trotz aller, auf diese Lichtwirkungen gewendeten Mühe, ist das Persönliche überaus stark und sympathisch herausgearbeitet, das Ganze als Bild wie als Bildnis von gleichmäßigem Reiz. Die beiden hier (Abb. 81 u. 82) reproduzierten Porträtstudien sind noch einfacher und breiter heruntergestrichen; namentlich die der „Lesenden Dame" ist koloristisch überaus pikant behandelt und erhält durch einen der bekannten französischen Romanbände in leichtem gelbem Umschlag eine bestimmende farbige Note. Ein Uhdesches Bildnis hat immer seinen ganz speziellen Wert als Malerei, und durch eine geistreiche Andeutung des Milieu 1893 hat er den, an der Münchener Hofbühne tätigen, trefflichen Charakterspieler Alois Wohlmuth, eine Rolle memorierend, dargestellt. In der Charakteristik wuchs ihm aber die Arbeit (Abb. 74) über ein einfaches Bildnis weit hinaus, es heißt nun auch mit Recht „Der Schauspieler", trotzdem es sprechend, ja, wie man sich manchmal burschikos und treffend ausdrückt, „lächerlich" ähnlich ist. Mit jeder Fiber seines Körpers ist dieser Schauspieler — das Bild ist lebensgroß — bei der Arbeit. Die Linke knittert in der Aufregung das Heft der Rolle zusammen, die Rechte, erhoben und zur Faust geballt, begleitet irgendeine Zornrede der Dichtung mit drohender nachdrücklicher Gebärde. Am Kopfe ist jedes Detail schlechthin vorzüglich, die Stirn mit den, im Sinn der Rolle gerunzelten Brauen, die Augen, denen man ankennt, daß sie der Schrift der Rolle angestrengt folgen, der zu halblautem Lesen auch halb geöffnete Mund. An der ganzen Stellung ist nichts Gekünsteltes, alles unendlich einfach! Das einzige kolo-

Abb. 114. Studie zur Atelierpause. 1900. (Zu Seite 90.)

ristische Moment bildet das grellbunte Schnupftuch, das zu einer Tasche des Hausrockes heraushängt. Man kann dieses einfache Schauspielerporträt getrost neben die unsterblichen Bildnisarbeiten aller Zeiten hängen und es wird in dieser Gesellschaft unsere Zeit, sowohl was die Malerei, als was die Charakteristik angeht, glänzend vertreten. Das Museum in Christiania hat guten Geschmack dadurch gezeigt, daß es gerade diese Arbeit erwarb. Qualitativ steht diesem Porträt des Münchener Schauspielers das Bild Wohlmuth als Richard III. (Abb. 102), das Uhde 1897 vollendet und im Glaspalast ausgestellt hat, in nichts nach, anziehender ist aber freilich das erstere als Menschenschilderung, da eben durch die bestimmte Rolle, welche der Schauspieler hier verkörpert, eine gewisse theatralische Pose nicht zu vermeiden war. Die Charakteristik des Momentes ist freilich wieder wunderbar geschickt in die eine Pose zusammengefaßt. Da wankt der, von allen Schrecken der Nemesis heimgesuchte königliche Mörder, auf sein Schwert gestützt, helmlos über das Schlachtfeld. Es ist nicht der König, es ist der Schauspieler, den Fritz von Uhde dargestellt hat, lebensgroß, auf umfangreicher Leinwand. Er, der die wirklichen Menschen stets in ungesuchtester Wahrheit der Bewegung darstellt, hat hier die leichte Übertreibung der Gebärde, die einmal zum Schauspieler, wenigstens zu dem des tragischen Faches gehört, mit vollem Bewußtsein betont. Den König Richard selber, hätte er anders jemals illustrative Gelüste empfunden, hätte er vermutlich auch wiederum anders dargestellt. Es ist gespielter Trotz und gemimter Schrecken im Gesichte dieses Richard; wie man das echte Entsetzen darstellt, das hätte ein Uhde auch herausgekriegt. Man weiß, daß kein Geringerer als William Hogarth ebenfalls einen Schauspieler, den großen Garrick, als Richard III. im Bildnis dargestellt hat, und zwar in der Szene nach der schrecklichen Vision im Zelte, wo der König entsetzt von seinem Lager auffährt: „Ein anderes Pferd! Verbindet meine Wunden! — Erbarmen Jesus! — Still — ich träumte nur!" usw. Der geistreiche Hogarth hat ganz im Sinne Uhdes, nur im Grunde viel drastischer das Theatralische statt des historischen Moments betont und auch sein Bild wirkt allem anderen ähnlicher

Abb. 115. Studie zur Atelierpause. 1900. (Zu Seite 90.)

als einer Shakespeare-Illustration. Ein drittes Bildnis Wohlmuths, 1909 vollendet, stellt jenen wieder in einer Rolle und auf der Szene dar — als Malvolio in „Was ihr wollt". Hier ist mit besonderem Behagen der Humor der Situation herausgearbeitet, es ist wieder der Schauspieler geschildert, nicht die Figur der Dichtung (Abb. 118). Auch ein Bildnis des Tenoristen Franz Nachbaur in der Partie des Walter Stolzing malte Uhde (1898) für die Bildnisgalerie des Münchener Hoftheaters.

Von bekannten, d. h. hier darf man schon sagen, berühmten Persönlichkeiten haben Uhde nur noch zwei zum Bildnis gesessen — Max Liebermann (Abb. 64) und er selber (Abb. 108). Den Berliner Maler hat er bei der Arbeit dargestellt, über ein Reißbrett gebeugt, die Zigarette im Mundwinkel, die Augen intensiv auf die Arbeit gerichtet. Das Bildnis ist mit sehr geringem Aufwand von Mitteln meisterlich gelungen, besonders was den mächtig herausgearbeiteten Schädel dieses kühlen und klaren, energischen und zielsicheren Malers angeht. Das Selbstbildnis Uhdes stammt von 1898 und ist sehr pastos und skizzenhaft gemalt. Er stellt sich selber an der Staffelei dar, eine riesige Palette in der Hand, die Augen scharf auf den Spiegel gerichtet. Charakteristisch ist der Kopf wohl mit seiner scharf gezeichneten Nase und dem wehenden rotblonden Schnurrbart, aber vielleicht doch nicht so ähnlich, wie seine Bildnisse anderer Leute. Er nahm sich wohl nicht die Zeit, sich allzu lange zu sitzen. Leo Samberger hat ihn einmal in einem vortrefflichen Bilde konterfeit und, wie mich dünkt, auch besser getroffen und bedeutender herausgehoben in der ausdrucksvollen Beweglichkeit, welche für diese Physiognomie so charakteristisch ist. Das Bildnis ziert dieses Heft. In seinem Äußeren blieb Uhde immer noch der Reiteroffizier und seine Gardereiteruniform

Abb. 116. Stille Nacht, heilige Nacht. 1903. (Zu Seite 111.)

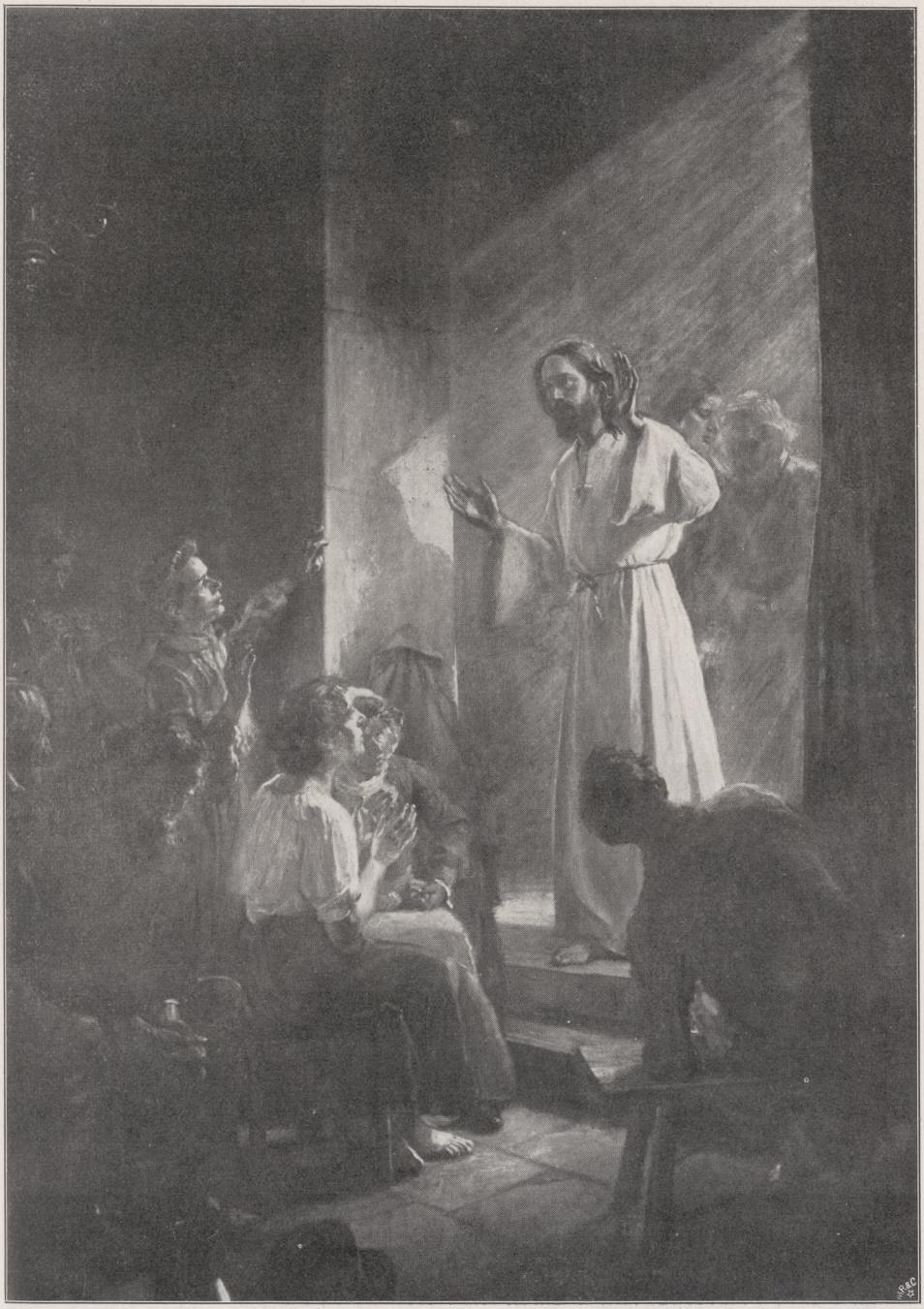


Abb. 117. Altarbild für die Lutherkirche in Zwickau. 1905. (Zu Seite 97.)

kleidete ihn vortrefflich, so wenig er innerlich mehr vom Soldaten an sich hatte. Bloß ein Stück ritterlicher Kampflust war ihm geblieben; betätigt ward sie aber nur mehr auf jenen Gefilden, auf welchen der Streit um die Kunst tobte.

Wir geben noch einige Porträtstudien und Köpfe des Künstlers wieder, welche durch ihre außerordentliche Treffsicherheit der Malerei und ihre starke Lebendigkeit

auffallen. Der Alte mit dem Krug, der blonde junge germanische Apostelkopf, das lachende junge Weib mit ihrem Ausdruck wilden Temperaments und etliche Studien zum „Abendmahl“ und anderen Bildern zeigen uns in interessanter Weise bei seinen gewissenhaften Vorarbeiten den Künstler, der wohl leicht schuf, weil er viel konnte, aber das Schaffen nie leicht genommen hat. Am höchsten unter allen diesen früheren und neueren Modellstudien darf man wohl den in ganzer Figur 1898 lebensgroß gemalten „Alten Mann“ einschätzen, zu dem ebenfalls jener „Alte Mann mit dem Krug“ (Abb. 106) das Vorbild gab. Vielleicht steht dies in seiner Art noch über dem „Schauspieler“, so groß und einheitlich ist der Mensch da erfaßt mit seinem Alterselend, seiner Müdigkeit im Gesichte und seinem anklagenden Blick, so bedeutend ist das Bild auch im malerischen Vortrag. Einzelne, nicht höfische Bilder des Velasquez haben diese merkwürdige innere Größe, diese monumentale, von allem Zufälligen und Zeitlichen abstrahierte Menschlichkeit. Solche Einzelfiguren zeigen Uhdes Beruf für große Aufgaben nicht minder deutlich als seine figurenreichen Hauptbilder! —

Der Präger so hoher und mannigfaltiger Werte hat natürlich nicht immer große Münze geschlagen. Aus seiner Werkstatt kamen auch in stattlicher Zahl Stücke von kleinerem Format, anspruchslose Lebensschilderungen, zu welchen ihm oft die Technik der Pastellmalerei am besten entsprach. Man wird in manchen dieser Figuren sozusagen Nebenprodukte der großen Bilder, vielleicht auch wieder Vorarbeiten zu diesen erkennen. So kehrt die Frau mit dem Umschlagtuch und dem Körbchen, der wir schon auf dem Wege nach Bethlehem begegnet sind, auch hier auf heimatlichen Stoppelfeldern und Gassen mehrfach wieder. Auf dem schönen Bilde „Heimkehr“ (1890), das in amerikanischen Besitz überging (Abb. 84), auf dem so überaus stimmungsvollen, ergreifenden „Winterabend“ von 1894, der auch wie ein „Schwerer Gang“ erscheint (Abb. 63), auf dem verwandten Pastell mit der „Frau im Schnee“ (Abb. 90) finden wir Erinnerungen an jene schmerzgekrönte Gestalt. Nur wenige dieser Bilder haben heiteren oder gleichgültigen Charakter, die Mehrzahl gilt wieder dem Mitleid, dem Schmerz oder doch dem Ernst des Lebens, der Arbeit und der Sorge. Auch im kleinen wirkt dieser Maler niemals klein, seine Gestalten erzählen stets unmittelbar, alles anekdotische Beiwerk usw. ist verschmäht. Wie liebevoll ist (Abb. 60) die alte Näherin in ihrem Heim geschildert, in einer Arbeitspause, die müden Hände im Schoß gefaltet! Und auch das Bild der jungen Nähmamsell „Am Fenster“ (Abb. 58), das aus den gleichen Jahren, 1890 oder 1891, ist, hat seine Stimmung, obwohl wir die Gestalt nur von rückwärts sehen! Es ist auch ein Bild der Sehnsucht, dies junge Weib, das die Arbeit auf einen Augenblick verließ, um über die armseligen Hinterhausmauern von ihrer Nachbarschaft weg ein bißchen Grün und Sonnenschein zu genießen und die krummgebückten Glieder zu recken. In dem Pastell „Am Kamin“ (1893, Abb. 83), das dem Münchener Kupferstichkabinett gehört, ist ein Idyll des Friedens in der Armut, im „Abendläuten“ aus diesem Jahre ebenfalls eine feierliche Stimmung nach getaner Arbeit gegeben. Unendlich weit und still erscheint die flache Hügellandschaft, über deren Stoppelfelder ein Bursch seinen schweren Sack nach Hause trägt. Den Hut in der Hand schreitet er unter seiner Last dahin, seinem Herrgott dankend auch für dies Leben der Mühe. Als Armeleutemaler zeigte Uhde, wie der greise Joseph Israels, stets einen versöhnenden weichen Zug, während sein Freund und Kollege Liebermann viel schärfer und unerbittlicher auf die sozialen Härten hinweist, welche einen Teil der Menschen zu Lasttieren machen und noch dazu zu hungernden. Uhdes Art und Weise war frei von Tendenz. „In Gedanken“ (Abb. 94) zeigt eine müde Frau in holländischer Stube, gebeugt, mit gefalteten Händen über die Not des Lebens nachsinnend. 1893 malte Uhde eine „Weinende Frau“ und 1894 eine zweite unter dem Titel „Schmerzversunken“, Bilder, in welchen er ein paar arme Menschenkinder im bittersten Schluchzen, im hilflosesten Jammer auf seiner Leinwand

Abb. 118. A. Wohlmuth als Malvolio. 1908. (Zu Seite 114.)

festhält. Die Art, wie die Zwei den Kopf haben auf die gerungenen Hände sinken lassen in der Scham der Tränen, um ungesehen und abgeschlossen von allen Fremden die heißen Tropfen rinnen zu lassen, spricht deutlicher als jede erklärende Zutat. Der richtige Publikumsmaler hätte eine leere Wiege, einen geöffneten Brief, eine welke Rose oder sonst ein Ding, das den verständnisvollen Kunstfreund zu einem schlauen: „Aha!" veranlaßt, sicher nicht vergessen. Eins der schönsten und stimmungstiefsten von Uhdes kleinen Bildern dieser Art besitzt der Prinz-Regent von Bayern; es ist 1894 gemalt. „In der Dämmerung" heißt es (Abb. 62) und führt uns an einem nebligen Herbstabend in eine städtische Anlage. Auf einer Bank sitzt ein junges Weib, weit vornübergebeugt, den Kopf mit den Händen stützend, wie eine, die verzweifelt weint. Ihr alter Vater sitzt neben ihr, den Kopf leicht zu ihr gewendet, die Hände schwer auf die Knie legend. Solche Leute machen keine dramatischen Gebärden, auch wenn es ihnen recht weh ums Herz ist. Er scheint der Unglücklichen Trost zuzusprechen, vielleicht den, daß ihr Leid eines der alltäglichsten von allen Leiden ist — irgendeine verratene junge Liebe, ein Verlassenbleiben in Schande und Not! Unklar im Hintergrunde sieht man vorüberschreitende Gestalten, Bäume, Lichter — die Stadt!

Freundlichere Szenen behandeln die Pastelle „Die Wäscherin" (Abb. 77) und „Zwiegespräch" aus den Jahren 1892 und 1893 (Abb. 68). Dort eine Frau in der Waschküche, emsig ein Linnen bürstend oder seifend, indes ihr kleines Mädchen am Boden mit der Puppe spielt, hier ein junges holländisches Paar am Kamin. Was er ihr sagt, verrät ihr Gesicht, das sie abwendet, damit er ihr Lächeln nicht sieht. Man muß doch ein bißchen verschämt tun, wenn die Männer unverschämt werden! — — — — —

Uhdes gesamtes Lebenswerk ist natürlich auch mit dieser, möglichst gewissenhaften Aufzählung nicht erschöpft. So manches seiner Bilder ist ins Ausland gewandert, nach England oder nach Amerika, ohne daß es hier in der Heimat noch gesehen worden wäre, von so manchen existieren nicht einmal Photographien und der Künstler besaß auch keine Aufzeichnungen hierüber. Er erzählte nur, daß unter diesen, für die Heimat vollkommen verlorenen Werken manches war, das er zu seinem Besten zählte — und das mag uns genügen. Er gehörte wahrhaftig nicht zu denen, die leicht mit sich selber zufrieden sind, seine Selbstkritik war recht wählerisch und strenge.

In der Münchener Künstlerschaft spielte Fritz von Uhde seit den achtziger Jahren die Rolle, die ihm zukam. Als im Jahre 1893 die „Sezession, d. h. der Verein bildender Künstler" sich abspaltete von der alten allzu zahlreich gewordenen Münchener Künstlergenossenschaft, trat er, wie oben schon gesagt, auf die Seite der Jungen, stets im Ausschusse tätig und seit Ludwig Dills Weggang nach Karlsruhe erster Präsident, bis er diesen Posten an Hugo von Habermann weitergab. Er hat des, in heißem Kampfe erstrittenen Sieges seiner Partei im Jahre 1901 sich so recht erfreuen können, da er als erster Präsident der achten Internationalen Kunstausstellung im Glaspalast fungierte. Die Sezessionisten hatten damit ihren Boden auch auf dem Gebiete staatlicher Anerkennung gewonnen. In künstlerischem Sinne hatten sie schon genug schöne Siege hinter sich.

Sonst ist aus des Künstlers Leben nicht mehr viel zu berichten. Nur seiner Auszeichnungen mag, der Chronistenpflicht zuliebe, noch Erwähnung getan sein. Sie geben dem, der das Leben und speziell dem, der das Konkurrenzgetriebe in Kunstsachen kennt, ja im Grunde keinen zuverlässigen Maßstab für das, was einer ist, aber doch einen Maßstab für das, was einer gilt. Die Liste von Fritz von Uhdes Auszeichnungen macht nahezu ein halbes Hundert aus; hier seien nur die wichtigsten genannt: in München gewann er 1889, in Wien 1888 eine erste goldene Medaille, 1891 hier auch die Erzherzog Karl Ludwig-Protektor-Medaille; in Paris 1885 eine Medaille im „Salon", 1889 und 1890 den Grand Prix und außerdem vom „Marsfeldsalon", der keine Medaillen verteilte, die Würde eines „Sociétaire

Abb. 119. Bildnis Fritz von Uhdes aus seiner letzten Lebenszeit.
Nach einer Photographie von Max Löhrich in Innsbruck.

de la Société nationale des Beaux-Arts". 1891 verlieh man ihm in Wien noch ein Ehrendiplom. Ferner war Uhde Ehrenmitglied der Münchener Akademie der Künste, der Akademien zu Dresden, zu Antwerpen und anderer künstlerischen Gesellschaften.

Eine stattliche Reihe von Orden schmückte seine Brust, darunter, was ihn als Mann am meisten erfreuen mochte, das Eiserne Kreuz und, was für den Künstler die höchste Ehre bedeutete, der königlich bayerische Maximiliansorden, eine der wenigen Auszeichnungen, die im allgemeinen nur durch Leistungen gewonnen werden können. Er hat vom Prinz-Regenten von Bayern das Ritterkreuz des bayerischen Kronenordens, früher den St. Michaelsorden dritter Klasse erhalten, besaß die Ritterklasse des Ernestinischen Hausordens vom König von Sachsen, das Offizierskreuz der Ehrenlegion, des italienischen Mauritius- und Lazarus-

ordens, des norwegischen Olafordens, ist Komtur des österreichischen Franz Josephs-Ordens und des spanischen Ordens Isabella der Katholischen usw. Man sieht: die Großen dieser Erde haben auch ihm von den Huldigungen, welche die Macht der Kunst zuteil werden lassen kann, ihr reichlich Teil gezollt. Wie vielfach man ihn durch Ankauf seiner Werke für Museen künstlerisch ehrte, haben wir im Laufe dieses kurzen Überblickes gesehen. In sehr bescheidenen Grenzen hielten sich seltsamerweise die Ehren, die er seitens seiner engeren Heimat Sachsen erfuhr. Ein einziges Werk von seiner Hand, die „Heilige Nacht", wurde für die Dresdener Galerie erworben, kein Auftrag und keine weitere Auszeichnung wurde ihm für seine Kunst zuteil. Die Beförderung in eine höhere Klasse seines, während seiner Soldatenzeit gewonnenen sächsischen Ordens soll er — Ironie des Schicksals! — dem Umstand verdanken, daß er seinen Landesherrn durch eine Münchener Ausstellung geleitete — nicht seiner Kunst! Prophetenschicksal, in der Heimat nicht erkannt zu werden!

Auf ein Kreuz oder einen Titel mehr oder weniger konnte es für den freilich nicht ankommen, der den Besten seiner Zeit genug getan und seinen Namen mit unauslöschlichen Zügen auf die Ehrentafel deutscher Kultur geschrieben hat, der seine Waffen im Streite um den Kranz so blank erhielt, wie er.

Fritz von Uhde hatte in seinen letzten Lebensjahren körperlich viel zu leiden. Um die Mitte des ersten Dezenniums im neuen Jahrhundert bekam er die Masern und allerhand Folgeübel der merkwürdigen, Erwachsene ja so selten ergreifenden Krankheit machten ihm schwer zu schaffen. Seine schöpferische Kraft nahm auffallend ab, er malte nur weniges mehr, aber was er schuf, war von unverminderter Güte. Meist waren es Szenen aus seinem Garten, Bildnisse seiner Töchter von Licht und Luft umwoben. Noch im Jahre 1910 sahen wir in der Ausstellung der Münchener Sezession zwei solche Bilder — sie waren klein, aber glänzend gemalt.

Gegen Ende des Jahres 1910 begann man dann zu reden, daß sein Zustand hoffnungslos sei und am Morgen des 25. Februar 1911 ist er seinen Leiden erlegen. Er war bis zuletzt guten Muts geblieben und hatte der Genesung vertrauensvoll entgegengesehen.

Verzeichnis der Abbildungen.

Künstler-Monographien

In Verbindung mit Andern herausgegeben von

H. Knackfuß

Verlag von Velhagen & Klasing in Bielefeld und Leipzig

In reich illustrierten, modern ausgestatteten Bänden mit Goldschnitt

Bisher sind erschienen:

1. Raffael. 130 Abb. . . . . 3 M.
2. Rubens. 135 Abb. . . . . 3 „
3. Rembrandt. 167 Abb. . . . . 3 „
4. Michelangelo. 101 Abb. . . . . 3 „
5. Dürer. 134 Abb. . . . . 3 „
6. Velazquez. 48 Abb. . . . . 2 „
7. A. v. Menzel. 141 Abb. . . . . 3 „
8. Teniers d. J. 79 Abb. . . . . 3 „
9. A. v. Werner. 134 Abb. . . . . 4 „
10. Murillo. 67 Abb. . . . . 3 „
11. Knaus. 70 Abb. . . . . 3 „
12. Franz Hals. 40 Abb. . . . . 2 „
13. van Dyck. 97 Abb. . . . . 3 „
14. Ludwig Richter. 193 Abb. . . . . 4 „
15. Watteau. 92 Abb. . . . . 3 „
16. Thorwaldsen. 146 Abb. . . . . 3 „
17. Holbein d. j. 152 Abb. . . . . 4 „
18. Defregger. 97 Abb. . . . . 4 „
19. Terborch und Jan Steen. 95 Abb. . . . 3 „
20. Reinhold Begas. 129 Abb. . . . . 3 „
21. Chodowiecki. 204 Abb. . . . . 3 „
22. Tiepolo. 74 Abb. . . . . 3 „
23. Vautier. 111 Abb. . . . . 3 „
24. Botticelli. 91 Abb. . . . . 3 „
25. Ghirlandajo. 65 Abb. . . . . 2 „
26. Veronese. 88 Abb. . . . . 3 „
27. Mantegna. 105 Abb. . . . . 3 „
28. Schinkel. 127 Abb. . . . . 3 „
29. Tizian. 123 Abb. . . . . 3 „
30. Correggio. 93 Abb. . . . . 3 „
31. Schwind. 176 Abb. . . . . 4 „
32. Rethel. 125 Abb. . . . . 3 „
33. Leonardo da Vinci. 128 Abb. . . . . 3 „
34. Lenbach. 126 Abb. . . . . 4 „
35. van Eyck, Hubert und Jan. 88 Abb. . 3 „
36. Canova. 98 Abb. . . . . 3 „
37. Pinturicchio. 115 Abb. . . . . 4 „
38. Gebhardt. 93 Abb. . . . . 3 „
39. Memling. 129 Abb. . . . . 3 „
40. Munkacsy. 121 Abb. . . . . 3 „
41. Klinger. 173 Abb. . . . . 4 „
42. Stuck. 157 Abb. . . . . 4 „
43. Giotto. 158 Abb. . . . . 4 „
44. Ostade. 107 Abb. . . . . 3 „
45. Liebermann. 114 Abb. . . . . 3 „
46. Thoma. 106 Abb. . . . . 4 „
47. Wereschtschagin. 77 Abb. . . . . 3 „
48. F. A. v. Kaulbach. 107 Abb. . . . . 4 „
49. Tintoretto. 109 Abb. . . . . 4 „
50. Leibl. 71 Abb. . . . . 3 „
51. Philipp Veit. 92 Abb. . . . . 3 „
52. Verrocchio. 80 Abb. . . . . 3 „
53. Preil. 115 Abb. . . . . 3 M.
54. Herkomer. 121 Abb. . . . . 4 „
55. Burne-Jones. 113 Abb. . . . . 4 „
56. Koner. 75 Abb. . . . . 3 „
57. Millet und Rousseau. 80 Abb. . . . 4 „
58. Grützner. 106 Abb. . . . . 3 „
59. Gysis. 156 Abb. . . . . 4 „
60. Adolf Hildebrand. 100 Abb. . . . . 3 „
61. Uhde. 119 Abb. . . . . 4 „
62. Walter Crane. 145 Abb. . . . . 4 „
63. L. v. Hofmann. 112 Abb. . . . . 3 „
64. Worpswede. 174 Abb. . . . . 4 „
65. Donatello. 141 Abb. . . . . 3 „
66. Eberlein. 106 Abb. . . . . 3 „
67. Bartels. 115 Abb. . . . . 4 „
68. Hokusai. 108 Abb. . . . . 4 „
69. Preller d. ä. 135 Abb. . . . . 4 „
70. Böcklin. 108 Abb. . . . . 4 „
71. Gainsborough. 82 Abb. . . . . 3 „
72. Segantini. 101 Abb. . . . . 4 „
73. Watts. 121 Abb. . . . . 4 „
74. Robbia. 172 Abb. . . . . 4 „
75. P. Vischer und A. Krafft. 102 Abb. . . 4 „
76. Feuerbach. 106 Abb. . . . . 4 „
77. Rossetti. 70 Abb. . . . . 4 „
78. Neu-Dachau. 158 Abb. . . . . 4 „
79. C. Meunier. 62 Abb. . . . . 2 „
80. Siemering. 111 Abb. . . . . 4 „
81. Veit Stoß. 100 Abb. . . . . 3 „
82. Cornelius. 131 Abb. . . . . 4 „
83. Corot und Troyon. 89 Abb. . . . . 4 „
84. W. von Kaulbach. 143 Abb. . . . . 4 „
85. Angelico da Fiesole. 109 Abb. . . . 4 „
86. Gesellschap. 92 Abb. . . . . 3 „
87. Perugino. 110 Abb. . . . . 4 „
88. W. Holman Hunt. 141 Abb. . . . . 4 „
89. Goya. 149 Abb. . . . . 4 „
90. Andrea del Sarto. 122 Abb. . . . . 4 „
91. Reynolds. 115 Abb. . . . . 4 „
92. Die Kleinmeister. 114 Abb. . . . . 3 „
93. Rodin. 107 Abb. . . . . 3 „
94. Giorgione und Palma Vecchio. 110 Abb. 4 „
95. Lucas Cranach. 103 Abb. . . . . 4 „
96. Künstlerfamilie Bellini. 108 Abb. . . 4 „
97. Eugen Bracht. 79 Abb. . . . . 3 „
98. Wilhelm Trübner. 98 Abb. . . . . 4 „
99. Heinr. v. Zügel. 133 Abb. . . . . 4 „
100. Guido Reni. 105 Abb. . . . . 4 „
101. Franz Krüger. 104 Abb. . . . . 4 „
102. Anders Zorn. 93 Abb. . . . . 4 „
103. Schnorr v. Carolsfeld. 109 Abb. . . 4 „

Es wird zunächst folgen: Albert v. Keller.

Künstler-Monog

In Verbindung mit Andern herausgegeben von

H. Knackfuß

Verlag von Velhagen & Klasing in Bielefeld und Leipzig

In reich illustrierten, modern ausgestatteten Bänden mit Goldschnitt

Bisher sind erschienen:

1. Raffael. 130 Abb. . . . . 3 M.
2. Rubens. 135 Abb. . . . . 3 „
3. Rembrandt. 167 Abb. . . . . 3 „
4. Michelangelo. 101 Abb. . . . . 3 „
5. Dürer. 134 Abb. . . . . 3 „
6. Velazquez. 48 Abb. . . . . 2 „
7. A. v. Menzel. 141 Abb. . . . . 3 „
8. Teniers d. J. 79 Abb. . . . . 3 „
9. A. v. Werner. 134 Abb. . . . . 4 „
10. Murillo. 67 Abb. . . . . 3 „
11. Knaus. 70 Abb. . . . . 3 „
12. Franz Hals. 40 Abb. . . . . 2 „
13. van Dyck. 97 Abb. . . . . 3 „
14. Ludwig Richter. 193 Abb. . . . . 4 „
15. Watteau. 92 Abb. . . . . 3 „
16. Thorwaldsen. 146 Abb. . . . . 3 „
17. Holbein d. j. 152 Abb. . . . . 4 „
18. Defregger. 97 Abb. . . . . 4 „
19. Terborch und Jan Steen. 95 Abb. . . 3 „
20. Reinhold Begas. 129 Abb. . . . . 3 „
21. Chodowiecki. 204 Abb. . . . . 3 „
22. Tiepolo. 74 Abb. . . . . 3 „
23. Vautier. 111 Abb. . . . . 3 „
24. Botticelli. 91 Abb. . . . . 3 „
25. Ghirlandajo. 65 Abb. . . . . 2 „
26. Veronese. 88 Abb. . . . . 3 „
27. Mantegna. 105 Abb. . . . . 3 „
28. Schinkel. 127 Abb. . . . . 3 „
29. Tizian. 123 Abb. . . . . 3 „
30. Correggio. 93 Abb. . . . . 3 „
31. Schwind. 176 Abb. . . . . 4 „
32. Rethel. 125 Abb. . . . . 3 „
33. Leonardo da Vinci. 128 Abb. . . . 3 „
34. Lenbach. 126 Abb. . . . . 4 „
35. van Eyck, Hubert und Jan. 88 Abb. . 3 „
36. Canova. 98 Abb. . . . . 3 „
37. Pinturicchio. 115 Abb. . . . . 4 „
38. Gebhardt. 93 Abb. . . . . 3 „
39. Memling. 129 Abb. . . . . 3 „
40. Munkacsy. 121 Abb. . . . . 3 „
41. Klinger. 173 Abb. . . . . 4 „
42. Stuck. 157 Abb. . . . . 4 „
43. Giotto. 158 Abb. . . . . 4 „
44. Ostade. 107 Abb. . . . . 3 „
45. Liebermann. 114 Abb. . . . . 3 „
46. Thoma. 106 Abb. . . . . 4 „
47. Wereschtschagin. 77 Abb. . . . . 3 „
48. F. A. v. Kaulbach. 107 Abb. . . . . 4 „
49. Tintoretto. 109 Abb. . . . . 4 „
50. Leibl. 71 Abb. . . . . 3 „
51. Philipp Veit. 92 Abb. . . . . 3 „
52. Verrocchio. 80 Abb. . . . . 3 „
53. Preil. 115 Abb. . . . . 3 M.
54. Herkomer. 121 Abb. . . . . 4 „
55. Burne-Jones. 113 Abb. . . . . 4 „
56. Koner. 75 Abb. . . . . 3 „
57. Millet und Rousseau. 80 Abb. . . . 4 „
58. Grützner. 106 Abb. . . . . 3 „
59. Gysis. 156 Abb. . . . . 4 „
60. Adolf Hildebrand. 100 Abb. . . . . 3 „
61. Uhde. 119 Abb. . . . . 4 „
62. Walter Crane. 145 Abb. . . . . 4 „
63. L. v. Hofmann. 112 Abb. . . . . 3 „
64. Worpswede. 174 Abb. . . . . 4 „
65. Donatello. 141 Abb. . . . . 3 „
66. Eberlein. 106 Abb. . . . . 3 „
67. Bartels. 115 Abb. . . . . 4 „
68. Hokusai. 108 Abb. . . . . 4 „
69. Preller d. ä. 135 Abb. . . . . 4 „
70. Böcklin. 108 Abb. . . . . 4 „
71. Gainsborough. 82 Abb. . . . . 3 „
72. Segantini. 101 Abb. . . . . 4 „
73. Watts. 121 Abb. . . . . 4 „
74. Robbia. 172 Abb. . . . . 4 „
75. P. Vischer und A. Krafft. 102 Abb. . . 4 „
76. Feuerbach.
77. Rossetti. 7
78. Neu-Dacha
79. C. Meunier
80. Siemering.
81. Veit Stoß.
82. Cornelius.
83. Corot und
84. W. von Kau
85. Angelico d
86. Gesellschap
87. Perugino.
88. W. Holmar
89. Goya. 149
90. Andrea del
91. Reynolds.
92. Die Kleinm
93. Rodin. 10
94. Giorgione
95. Lucas Cra
96. Künstlerfan
97. Eugen Bra
98. Wilhelm T
99. Heinr. v. 3
100. Guido Ren
101. Franz Krü
102. Anders Zo
103. Schnorr v.

Es wird zunächst folgen: Albert v. K