

Fritz von Uhde. Vom Realismus zum Impressionismus; hrsg. von Dorothee Hansen [Ausstellungskatalog, Bremen: Kunsthalle, 29.11.1998-28.2.1999 / Leipzig: Museum der bildenden Künste, 24.3.-30.5.1999 / München: Neue Pinakothek, 25.6.-19.9.1999]; Ostfildern-Ruit: Gerd Hatje 1998; 208 S., 58 Farb- und 148 SW-Abb.; ISBN: 3-7757-0789-1; DM 98,-

Aus Anlaß des 60. Geburtstages Fritz von Uhdés (1848-1911) veranstaltete Eduard Schulte 1908 in seinem Berliner Kunstsalon eine Personalausstellung, in der er 65 Werke des Malers versammelte. Im selben Jahr wurde dem Künstler mit der von Hans Rosenhagen veröffentlichten Bildmonographie in den „Klassikern der Kunst“ eine repräsentative Buchveröffentlichung gewidmet. Uhde zählte zu diesem Zeitpunkt zweifellos zu den prominentesten Künstlern Deutschlands.

Wenn Rosenhagens Veröffentlichung bis heute eine der grundlegenden Publikationen zu Fritz von Uhde blieb, so ist dies nicht allein ein Ausweis der Qualität des Buches, sondern auch ein Hinweis darauf, daß die nachfolgende Kunstgeschichtsschreibung dem Werk des Künstlers weniger Beachtung schenkte, daß die Beschäftigung mit den populärerem Protagonisten des sogenannten deutschen Impressionismus – Max Liebermann, Max Slevogt und Lovis Corinth – Fritz von Uhde in den Hintergrund treten ließ. Dazu haben gewiß auch Uhdés religiöse Bilder aus seiner Schaffenszeit vor der Jahrhundertwende beigetragen. Diesen verdankte er zwar vorrangig seinen klangvollen Ruf bei den Zeitgenossen, aber die ganz bewußt von dem Künstler für den schnellen, auch materiellen Erfolg ausgewählten und entsprechend inszenierten neuteamentlichen Bildthemen büßten bald an Attraktivität ein. Glücklicherweise hinterließ Uhde aber nicht nur dieses offizielle Werk, sondern auch verschiedene, meist figürliche Studien und eine größere Anzahl erfrischender, fast ausschließlich zu privatem Gebrauch gemalter Bildnisse der Töchter.

Diese unterschiedlichen Facetten des Uhdéschen Œuvres, ergänzt durch mehrere Porträts, Modell- und vereinzelte Landschaftsstudien, wurden in der Bremer Ausstellung, die anschließend auch in Leipzig und München zu sehen war, in gelungener Weise anschaulich gemacht. Reichlich fünfzig Gemälde aller Schaffensphasen und Themen, dazu etwa zwanzig Zeichnungen, waren zu sehen, und das – abgesehen von einzelnen außer Katalog ausgestellten Bildern, wie der „Chanteuse“ der Neuen Pinakothek von 1880 – vollständig illustrierte Katalogbuch gibt somit erstmals seit Rosenhagen wieder einen umfassenden Überblick über das malerische Schaffen des sächsischen Künstlers.

Dem Katalog der ausgestellten Werke sind vier Aufsätze vorangestellt, deren Argumentation hilfreich durch kleinformatische Schwarzweißabbildungen im Text unterstützt wird. DOROTHEE HANSEN beschäftigt sich mit Entwicklung und Bedeutung der Uhdéschen Kinderbilder (Vom Wesen des Kindes zum Wesen der Malerei – Fritz von Uhdés Kinderbilder, S. 8-20), in denen sie zu Recht ein Experimentierfeld für malerische Gestaltungen und damit einen Ausgangspunkt für die künstlerische Entwicklung Uhdés erkennt. Zu diskutieren wäre die Aussage, ob beide Themenbereiche, also die religiösen Stoffe und die Kinderbilder mit der formal-malerischen

Weiterentwicklung der Ausdrucksmittel, tatsächlich „gemeinsam entstanden“ und sich erst im Verlauf der neunziger Jahre „in zwei unterschiedlichen Strängen“ entwickelten (S. 8). Ohne Zweifel griff Uhde für einige der religiösen Historien motivisch und malerisch auf Material zurück, das er sich mit Hilfe der Kinderstudien, wie sie insbesondere im Spätsommer 1882 in Holland entstanden waren, erarbeitet hatte. Aber die religiösen Historienbilder setzten erst später – 1884 – mit einer deutlichen Zäsur, nämlich dem Gemälde „Lasset die Kindlein zu mir kommen“ (Kat.-Nr. 15), nahezu voraussetzungslos ein. Zuvor hatte Uhde – ebenfalls unter Verarbeitung von Kinderstudien – versucht, mit anderen Themen Ausstellungserfolge zu erzielen. Die vehemente Ablehnung der „Bayerischen Trommler“ von 1883 (Kat.-Nr. 11) dürfte ihn veranlaßt haben, nochmals thematisches Neuland zu betreten. Mit der positiven Resonanz, die dann dem ersten christlichen Motiv zuteil wurde, waren die Weichen für das weitere Schaffen gestellt. Insofern läßt sich von Beginn an eine deutliche Trennung von den marktfähigen religiösen Gemälden und den künstlerisch autonomeren Kindermotiven – seien es die holländischen Studien oder die Bildnisse der Töchter – erkennen.

Dorothee Hansen schließt ihren Katalogbeitrag mit dem etwas pauschalisierenden Satz ab, daß sich Uhde mit seinen „duftigen, durchsonnten Gartenbildern ... durch und durch als deutscher Impressionist“ erweise. Zwar erörtert die Autorin an einem ausgewählten Beispiel – keinem Gartenbild, sondern dem Interieur „Die Schulstunde“ von 1899 (Kat.-Nr. 55) – Parallelen zu Manet (S. 19), aber im gesamten Katalog wird der Impressionismusbegriff nicht diskutiert und damit auch nicht abgegrenzt, was mögliche Charakteristika eines deutschen Impressionismus sein könnten. Die Kunst Uhdes läuft damit Gefahr, zu undifferenziert an einem französischen Maßstab gemessen zu werden, der den individuellen Besonderheiten eines so vielgestaltigen Werkes nicht gerecht werden kann.

BETTINA BRAND-CLAUSSEN (Uhdes Christusbilder – Eine Erfolgsgeschichte, S. 21-31) konnte für ihren Beitrag auf die Analysen ihrer Dissertation aus dem Jahre 1983 zurückgreifen (B. Brand, Fritz von Uhde. Das religiöse Werk im Spannungsfeld von künstlerischer Intention und Öffentlichkeit). Auf die Ambivalenz des Uhdeschen Werkes verweist die Autorin gleich zu Beginn ihres Textes durch die Wiedergabe einer kennzeichnenden Äußerung Vincent van Goghs. Der Holländer hatte eine Abbildung des Gemäldes „Lasset die Kindlein zu mir kommen“ gesehen und dabei klar die Ausrichtung auf den Geschmack des Publikums erkannt. Van Gogh konstatierte aber ergänzend, daß der Künstler wohl „Hunger leiden müßte“, wenn er nicht Bilder dieser Art abliefern würde. Dabei hatten sich die frühen religiösen Gemälde als aktualisierte Bibelstoffe noch durch eine realistische Figuren- und Milieuauffassung mit einer „vorsichtig egalisierenden Freilichtmalerei“ (S. 24) – allerdings nicht ohne gelegentliche genrehafte Verniedlichungen – ausgezeichnet. In den neunziger Jahren nahm der Maler dies wieder stärker durch eine bewußte Resakralisierung der Bilder dieser Werkgruppe durch Einfügen von Heiligenscheinen und unnatürliche Lichtgestaltungen zurück.

STEFAN PUCKS geht in seinem Beitrag der Beurteilung des Künstlers durch die zeitgenössische Kunstkritik nach (Der „Poet unter den Freilichtmalern“ – die Rezep-

tion Fritz von Uhdes bei den Kunstkritikern, Sammlern und Museen, S. 32-37). Die Ausführungen machen deutlich, wie wichtig die sich in den letzten beiden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts etablierende jüngere Generation von Kunstkritikern für die Anerkennung der moderneren deutschen Malerei war. Aufschlußreich ist auch der Text von THORSTEN MARR (Fritz von Uhde und die Münchner Sezession, S. 38-48), in dem Uhdes organisatorisches Engagement für die Durchsetzung künstlerischer Innovationen im Rahmen der Sezessionskunst untersucht wird.

Ebenfalls größeren Wert für die künftige Beschäftigung mit dem Künstler dürfte die Veröffentlichung ausgewählter Briefpassagen aus der Zeit der Studienreisen nach Paris (1879/80) und Holland (1882) haben. Die Briefe, die Brand 1983 bereits in ihrer Dissertation berücksichtigt hatte, werden hier erstmals in einem etwas breiteren Umfang zugänglich gemacht. Allerdings hätte eine ungekürzte Wiedergabe und eine größere Auswahl – es wurden nur Auszüge aus zwanzig von mehr als hundert erhaltenen Briefen abgedruckt – den Wert des Kataloges für die künftige Forschung erheblich steigern können, zumal die in Privatbesitz befindlichen Dokumente im Original nicht ohne weiteres zugänglich sind. Außerdem werfen die Transkription und die Anmerkungen dazu an mitunter wichtigen Stellen Fragen auf, wie zum Beispiel im Falle des Pariser Briefes vom 25. November 1879, in dem Uhde anerkennend von einem offenbar aus Österreich stammenden „talentvollen“ Maler spricht, den der Kunsthändler Sedelmeier für 100.000 Francs unter Vertrag genommen habe. In der Transkription ist der Name dieses Malers als „unleserlich“ ausgewiesen. Von Eugen Jettel (1845-1901) ist bekannt, daß er für den genannten Betrag in Paris für Sedelmeier tätig war, und Stefan Pucks erwähnt dies auch in seinem Beitrag (S. 34). War es bei dem von Dorothee Hansen erwähnten „neuerlichen Vergleich“ der Transkriptionen von Bettina Brand-Claussen mit den Originalen nicht möglich, wenigstens auszuschließen, daß Uhde hier von diesem österreichischen Maler sprach? Diese Frage ist von Wichtigkeit, weil damit ein Hinweis auf einen Künstler verbunden wäre, der für Uhde von ergänzendem Einfluß, beispielsweise in Vorbereitung auf die holländische Studienreise gewesen sein kann – Jettel hatte schon in den siebziger Jahren mehrfach Holland besucht und war dort auch mit Liebermann zusammengetroffen. Uhde selbst begegnete Jettel und einem weiteren österreichischen Maler 1882 in Holland auf seinem Weg nach Zandvoort (B. Brand, wie oben, S. 9), was gewiß kein Zufall war.

Die Reproduktionen der ausgestellten Gemälde im Katalogteil geben leider die Farbigkeit in mehreren Fällen nicht adäquat wieder. So erscheinen zum Beispiel die Katalogabbildungen 36 und 47 im Vergleich zu den Originalen zu blaß oder – wie bei Nr. 35 und 63 – zu dunkel. Teilweise recht weit entfernt von der Farbigkeit des Gemäldes ist die Abbildung des „Mädchens am Fenster“ (Nr. 42), von dessen kräftigem Grün im Bereich des Rockes kaum etwas wiederzufinden ist. Nachdem mit Rosenhagens Monographie bereits eine umfassende Bilddokumentation durch Schwarzweißfotos existiert, hätte der neue Katalog gerade auf eine qualitätvolle farbliche Wiedergabe der Gemälde größeren Wert legen müssen.

Neben den oben genannten Autorinnen verfaßten HEIKE BIEDERMANN, RENATE

HARTLEB, ULF KÜSTER und DIETULF SANDER die Katalogbeiträge zu den einzelnen Werken, in denen die Entstehungs- und Rezeptionszusammenhänge geschildert werden; gründlich recherchiert sind Provenienz, Ausstellungen und Hinweise auf das jeweilige Werk in der Literatur. Kleine Schwarzweißabbildungen als Verweise auf verwandte Werke ergänzen die Erläuterungen. Im Katalogablauf wurden sinnvollerweise die ausgestellten Zeichnungen bei den zugehörigen Gemälden eingeordnet.

Die interessante Ausstellung und der ansprechend gestaltete Katalog haben sich mit Recht um einen Künstler verdient gemacht, dessen facettenreiches und qualitativvolles Werk mehrere Jahrzehnte vom Ausstellungswesen nur unzureichend gewürdigt wurde.

ULF HÄDER

Kunstmuseum Kloster Unser Lieben Frauen Magdeburg

Andreas Stolzenburg: Picasso und die Lithographie. „Ich mache ein Bild und zerstöre es“; Leipzig: E.A. Seemann 1997; 140 Seiten, 99 SW-Abb, 10 Farbabb., Beilage mit Farbabb. der 11-teiligen Folge „Der Stier“ aus den Jahren 1945-1946; ISBN 3-363-006277-2; DM 98,-

Eine mit großformatigen Abbildungen schön gestaltete Reihe des E.A. Seemann Kunstverlages stellt Werkphasen bekannter Künstler vor, die auch ein breiteres Publikum ansprechen sollen. Nach Publikationen zu Heartfield, Feininger, Barlach und Kokoschka widmete sich Andreas Stolzenburg dem Thema „Picasso und die Lithographie“. Kenntnisse auf diesem speziellen Gebiet hat sich der Autor nicht nur durch seine Tätigkeit als wissenschaftlicher Mitarbeiter der graphischen Sammlung de Museums der bildenden Künste Leipzig erworben, sondern auch durch vorangegangene Veröffentlichungen zu ausgewählten Lithographien Picassos, beispielsweise 1994 durch einen Nachtrag zu dem 1988 von Gerhard Güse und Bernd Rau herausgegebenen Werkverzeichnis. Einen deutlicheren Hinweis auf jenes Kompendium, dessen Erscheinen von einer Wanderausstellung in Bremen, Hamburg und München begleitet wurde, als die Kürzel „G-R“ inmitten des Literaturverzeichnisses hätte man sich gewünscht, zumal Stolzenburgs Buch anhand ausgewählter Lithographien einen guten Einstieg in das zum größten Teil erst nach dem Zweiten Weltkrieg entstandene lithographische Œuvre Picassos bietet und den interessierten Leser sicher neugierig auf weitere Darstellungen macht. Was der Publikation fehlt, ist eine kurze Einleitung zum Thema. Statt dessen beginnt Andreas Stolzenburg mit einem sicher nicht uninteressanten Kapitel zur „Erfindung und Verbreitung der Lithographie“, das sich vielleicht besser mit dem Anhang „Zur Technik der Lithographie“ oder dem zweiten Kapitel zur „Künstlerlithographie vor Picasso“ hätte verbinden lassen, um nicht erst auf S. 14 auf das eigentliche Thema zu kommen.

Die schwierige Aufgabe, aus den nahezu 800 Lithographien Picassos eine prägnante Auswahl zu treffen, löste Stolzenburg, indem er anhand unterschiedlicher Bildthemen aus den Jahren 1945 bis 1954, von denen mehrere Fassungen existieren,