

Fritz von Uhde

von Gerd Presler

Der Kronprinz und nachmalige Kaiser Wilhelm II. bezeichnete das Gemälde „Abendmahl“ öffentlich als „Anarchistenfraß“; in dem mit Jesus am Tisch sitzenden Petrus erkannte ein Kritiker „einen famosen Zuchthausknaben.“ Ein anderes Gemälde des Künstlers Fritz von Uhde fand dagegen Zuspruch: „Lasset die Kindlein zu mir kommen“ wurde als Photo in mehr als 10 000 Exemplaren verbreitet. Seine religiöse Malerei schlug der Zeit ins Gesicht, und rührte zugleich einige tief im Inneren an, machte sie nachdenklich, mutiger und offener.

Fritz von Uhde (1848-1911), heute vergessen, wagte es, den Zimmermannssohn aus dem Provinznest Nazareth als einen Menschen zu zeichnen, der den Trauernden, den Friedfertigen, den Verlassenen und Verfolgten nahe war; der nicht Herrscher der Welt sein wollte, sondern helfende Hand, Bruder und Freund. Das war schon damals manchem nicht recht.

Vieles von dem, was ihn ausmachte, mag dem späteren Maler schon in seinem Elternhaus begegnet sein. Der Vater, Jurist und Konsistorialrat im Dienste der Evangelischen Landeskirche von Sachsen, brachte ein dillettierendes Mal- und Zeichentalent mit. Seine Frau stammte aus einer vornehmen französischen Emigrantenfamilie mit Namen Nollain. Auch in ihr ruhten gestalterische Fähigkeiten. Fritz von Uhdens Großvater mütterlicherseits leitete als Generaldirektor die königlichen Museen von Dresden. Künstlerische Anlagen und ausgeprägte Neigungen waren ihm also reichlich in die Wiege gelegt – und sie wurden gefördert. Der Vater erkannte früh die Begabung seines Sohnes und holte schon 1864 ein Gutachten des renommierten Münchner Akademiedirektors Wilhelm von Kaulbach ein. Über die von der Handschrift des Preussen Adolf von Menzel geprägten Kunstübungen des 16jährigen donnerte ein vernichtendes bayerisches „Pfui Teufel, das sieht ja ganz aus wie Menzel“ hinweg – und der überlegte Zusatz, Talent sei gleichwohl vorhanden. Aber noch besuchte der Gescholtene und zugleich Ermutigte das Vitzthumsche Gymnasium in Dresden, wo ihn ein eigenartiger Mann mit dem vielleicht bezeichnenden Namen „Mittentzwei“ zu handwerklicher Akkuratess und einer gewissen thematischen „Bösartigkeit“ anhielt. Nach dem Abschlußexamen geriet Fritz von Uhde in die unterste Klasse der Dresdner Akademie, wo gedankenlos nach antiken Gipsmasken gezeichnet, sprich: kopiert wurde. „Recht schön schraffieren!“ Er schwänzte, schlich sich in den Aktsaal, wo seine Phantasie und seine begabte Hand reichere Nahrung fanden. Als die strenge Leitung des Hauses ihn in die Öde und Langeweile ewiger Wiederholungen zurückbeordnete, war ihm das Studium der Malerei gründlich verleidet: „Die Malerei schien mir nicht das Rechte – und so wurde ich Soldat.“

Er trat 1867 bei den sächsischen Gardereitern als Avantageur ein, wurde bald Fähnrich, dann Leutnant und Ordonanzoffizier. Sein Mal- und Zeichengerät trug er freilich bei sich, kopierte mit wachsendem Geschick Schlachtenbilder, machte Pferdestudien. Seinem Biographen Fritz von Ostini erzählte er später, daß er als junger Leutnant „wirklich gewaltige Eindrücke, Eindrücke voller Grauen, Großartigkeit und Farbe erhielt.“ Mit nachbebender Erregung berichtete er vom Morgen nach der Schlacht bei St. Privat, „wo unter einem Haufen von Leichen blutjunger Burschen die martialische Kriegsgestalt eines ordengeschmückten französischen Oberst lag; wo alles in dunklem, blauem Nebel schwamm.“ Seine Skizze dieser Apokalypse ging im Kriegsgetümmel verloren. In zwei großformatigen Gemälden „Schlacht bei Sedan“ und „Revanche“ aber hielt er seine grimmigen Feldzugsergebnisse fest. Als er sie ausstellte, „wurde ich kolossal heruntergemacht, ... mein erster Erfolg.“

1877 endete sein Protest gegen die von der Akademie gelegten, unseligen Spuren. Als er im Range eines Militärattachés nach München versetzt wurde, reichte er den Abschied ein, hängte den Waffenrock an den Nagel, fest entschlossen, ein schöpferisches Leben zu führen,

nicht ein zerstörerisches. Aber noch konnte er sich nicht aus den Kriegseindrücken lösen; noch waren sie nicht überwunden, bestimmten seine Bilder „Jagdjunker“, „Reiterkampf“, „Angriff des Regiments von Plotho in der Schlacht bei Wien 1683“.

Er brauchte Abstand, ging nach Paris, heiratete am 11. Mai 1880 und malte das temperamentvoll witzige Gemälde „Chanteuse.“ Eine fröhliche Gesellschaft ergötzt sich an den Darbietungen einer drallen Sängerin. Urwüchsiger Humor liegt über der Szene, derb und weit entfernt von allen süßlichen Kostümbildern. 1881 malte er seine Frau und sich „im Atelier.“ Drei Mädchen wird das Paar bekommen, und fünf Tage nach der Geburt des letzten Kindes, Sophie, starb die junge Mutter im Kindbett, 37 Jahre alt, betrauert von einem Mann, der zeitlebens ihr kleines Photo bei sich trug. Er glaubte, Unglück treffe ihn, wenn er es vergäße.

Nach einem Aufenthalt in den Niederlanden, deren silbrigen Ton über Watten und Marschen er liebte, überwand Fritz von Uhde den dunklen, schweren Atelierton. Seine Bilder griffen nach dem Licht: Zwei „Holländische Näherinnen“ von 1883 arbeiten an einem hellen Sprossenfenster, eingetaucht in flutende Helligkeit. Sie ergießt sich auf weiße Stoffe und läßt die kostbaren Spitzenhäubchen auf den zierlichen Köpfen der beiden Näherinnen erglänzen. Vor dem Fenster blickt man in eine sonnenüberstrahlte Kanallandschaft mit Windmühlen. Das Thema des einfachen Menschen bei einfacher Arbeit leitet die Hand des Malers. Keine Spur mehr von heroischem Schlachtengetümmel.

Dann, im Winter 1883/84, gelangte er in jenen Bereich, der ihm nach Veranlagung und Herkunft am nächsten stand. Er malte sein erstes Bild mit biblischer Thematik: „Lasset die Kindlein zu mir kommen.“ In einer niederdeutschen Bauernstube mit großen, tonroten Fußbodenfliesen und mächtigen Gebälk scharen sich Kinder um den auf einem festen Holzstuhl sitzenden, barfußigen, schmalen Jesus. Ein kleines, blondes Mädchen schaut ihm aufmerksam ins Gesicht, reicht ihm die kleine Hand hin, und Jesus hat sie ergriffen. Seine andere Hand schmiegt sich um den Nacken eines Kindes, das seinen Kopf zutraulich auf den Schoß des fremden Freundes gelegt hat. Weitere Kinder stehen eher scheu im Kreis, halten sich aneinander, falten die Hände. Scheu auch die Erwachsenen. Sie wissen: Jetzt ist er allein für die Kleinen da. Ihretwegen ist er gekommen. Sie wird er segnen. Fritz von Uhde hat sich später zu diesem Bild geäußert und den theologisch wertvollen Gedanken eingetragen: „... ich wollte außer dem Licht noch Innerlichkeit, und so kam ich darauf: ich griff die Verkörperung des Lichtes auf, Christus.“

Würde, zart, unangefochten und rührend, umgibt die Kinder. Sie begegnen der väterlichen Zuwendung und Sorge Jesu, sie, die den einfachen, den niederen Schichten angehören und oft schon früh vor der Härte des Lebens stehen. Einen Augenblick lang aber ist das nun anders. Schon bald erregte das Meisterwerk Aufsehen. Eine Reproduktion machte es zum gefragtesten religiösen Bild seiner Zeit. Vincent van Gogh sah das Photo, das ihm sein Bruder Theo nach Paris schickte, und schrieb zurück: „Ich kann so einen Nikolaus wie bei Uhde da in der Schule ... nicht gut ausstehen.“ Er äußerte aber Verständnis dafür, daß Uhde den braven Bürgern seines Landes etwas „Konventionelles“ bot, „weil er sonst Hunger leiden müßte.“ Ihm war nicht fremd, was und wie der deutsche Kollege malte: Einfachste Farbakkorde aus diffusem, mildem Licht ergaben eine in silbergraue Harmonien getauchte Stimmung, wiesen in eine Szene, angefüllt mit menschlicher Wärme.

Von anderer Seite erhob sich Protest, wütend und ungerecht. Die Kunstkenner vermißten die ihnen unerläßliche frischgewaschene, herausgeputzte, adrette Zierlichkeit. Sie wollten keine struppigen und schmutzigen Kinder. Die Kirche erblickte in der Modernisierung des Christusbildes eine Lästerung. Christus bei den Menschen der Gegenwart; ein Zeitsprung über zweitausend Jahre hinweg, das war ihr zu kühn. Und was für Menschen ! Schlecht gekleidet,

schlecht gekämmt und schlecht rasiert. Väter und Mütter, ein armseliges Gesindel. – und unter ihnen Christus. Warum malt dieser Maler „Scenen aus Christi Leben, die durch Haltung und Ausdrucksweise der vorgeführten ordinären Gestalten meiner Meinung nach den unwürdigsten Eindruck machen“, fragte der strenge Calvinist und Museumskonservator Dr. Carl Lampe. Als das Werk Uhdes ungeachtet aller Einsprüche vom Museum der Bildenden Künste Leipzig erworben wurde, ging der Protest gegen den „Christus des vierten Standes“ in kirchlichen Kreisen noch lange weiter. Sie kannten nur den erhöhten Herrn, der in den Menschen fern und fremd gegenüberstand. Schon lange sahen die katholische und evangelische Theologie ihren Stifter in anderen Zusammenhängen als den Nöten und Niederungen des Alltags. Und nun malte dieser Sohn aus gutem evangelischem Hause Christus, wie er mit den Armen das Brot brach, ihre Kinder segnete, sie anhörte, sich ihnen zuwandte. Dieser Maler zeigte Jesus auf der Seite der Elenden und derer, die keinen Helfer haben. Unglaublich !

So auch in dem Gemälde „Das Tischgebet“. Jesus teilte die Not und die Armut seiner niedrigen Gastgeber. Ein solches Gelump von Handwerkern und Tagelöhnern konnte und durfte ein angesehenes Maler nicht ins Bild bringen. Das beleidigte den Herrn, und das beleidigte die von Kaiser und Kirche vertretene Ordnung.

Als Fritz von Uhde 1886 ein „Abendmahl“ schuf, überschlugen sich die Stimmen. Petrus, der treueste der zwölf Jünger, trat in gestreiftem Gewand auf. Sofort sprach ein Kritiker in „Westermanns illustrierten deutschen Monatsheften“ vom „Zuchthausknaben mit Mörderphysiognomie.“ Von „proletarischer Atmosphäre“ war die Rede.

Trafen solche Attacken den Maler ? Erstaunlich: Er schüttelte sie ab. „Mein Abendmahl war jetzt hier nur 5 Tage ausgestellt, und es sind über 3000 Menschen da gewesen ... Die meisten Menschen wollen Widerspruch finden. Hier hat sogar der päpstliche Nuntius mein Bild besucht, und es hat ihn ergriffen“, berichtete er in einem Brief an den Verleger und Kunsthändler Fritz Gurlitt.

Die Thematik, der Inhalt seiner Bilder provozierte, rief Zustimmung und harsche, empörte Ablehnung hervor. Hinzukam der Aufschrei über die Art, wie er malte. Schon 1882 hatte er am 11. September aus Zandvoort an seine Frau geschrieben: „Ich habe heute wirklich etwas Außerordentliches gemacht, ... das Arbeiten im Freien in den feinen, luftigen Tönen, scheint mein Feld. Es wird mir das auch sehr leicht, dazu ist es unendlich interessanter so nach der Natur zu malen, als in dem langweiligen Atelierlicht.“ Als er seine drei Töchter 1896 „In der Laube“ malte, schilderte er einerseits eine gelöst, unbeschwerte Runde junger Mädchen. Aber letztlich ging es ihm um etwas anderes. Er wollte die Begebenheit malerisch erfassen. Ihn reizten die Spiele der Sonne. Das weiße Kleid seiner Jüngsten leuchtete auf, ebenso ihr rotblondes Haare, ihre Arme. Die roten Schürzen, die Wangen und der Nacken, die geflochtenen Zöpfe der beiden älteren Schwestern, die Rinde des Baumstammes, das Laub, alles schimmert im zitternden Licht.

Es fällt, durch ein Blätterdach gefiltert, ein, verwirrend. In pastosem Farbauftrag suchte der Maler die flüchtige Situation zu bannen. Das Gemälde gelang in die Nähe einer Skizze. Malen hieß hier: Mit dem Licht modellieren. Das wagten damals in Deutschland nur wenige, darunter Max Liebermann und Fritz von Uhde. Solche „Impressionen“ galten als roh und häßlich, undeutsch, französisierend. „Bei mir werden die Freilichtmaler ein hartes Leben haben, ich werde sie unter meine Rute nehmen“, hatte der spätere Kaiser Wilhelm II. angekündigt. Vergeblich. Max Liebermann war als Mensch und Künstler ohnehin nicht aufzuhalten, und Fritz von Uhde stand ihm nicht nach. Sie kannten und schätzten sich. Schon 1884 schenkte der streitbare Berliner, zum „Apostel der Häßlichkeit“ ernannt, dem Münchner Kollegen sein Bild „Der zwölfjährige Jesus im Tempel“, das fünf Jahre zuvor im Münchner Glaspalast einen Skandal ausgelöst hatte. Er erhielt als Gegengabe: „Der Leierkastenmann kommt.“ Und 1892 schuf Uhde eine kleine, intensive Pastellskizze des langjährigen Mitstreiters: „Er war rasend angefeindet. Ich hielt mich zu ihm, wir blieben gut befreundet.

Er ist ja doch ein bedeutender Kerl und hat ein unheimliches Leben in sich.“ Liebermann zeichnete ihn 1891/92, blieb ihm verbunden auch nach dem Tode am 25. Februar 1911 „in liebevoller Verehrung.“ Sie waren Vorkämpfer einer „Poesie des Lichts“, die sich vom hellsten Sonnenfleck bis in ein silbriges Grauviolett abschatten konnte, das Flüchtige festhielt, die vibrierende Schönheit des Augenblicks.