

Hans Theo Richter Preis 1998

Laudatio anlässlich der Preisverleihung des
Hans Theo Richter-Preises an Max Uhlig
am 09.10.1998



Renate Wiehager

Jahreszeiten, Formate und malerische Ernten

Die Einladung, im Rahmen dieses festlichen und würdigen Ereignisses über Max Uhlig zu sprechen, gibt mir die Gelegenheit, kurz auf die Stationen meiner Begegnung mit dem Künstler in den vergangenen zehn Jahren zurückzublicken. Eine Ausstellung im Jahre 1986 in der Galerie am Eichhof in Kiel, wo ich damals studierte, bot für mich eine erste Gelegenheit des Kennenlernens. Im Westen hatte man zuvor lediglich 1976 in der Hans Thoma - Gesellschaft Reutlingen sowie ab 1984 über die Berliner Galerie Brusberg und die Münchner Galerie Alvensleben einen etwas breiteren Eindruck vom Werk Max Uhligs gewinnen können. 1991 konnten wir in der Kieler Stadtgalerie eine umfangreiche Gruppe von Arbeiten zeigen, die Uhlig in der sanft-hügeligen Landschaft Norddeutschlands gemalt hatte. Die dann 1994 von mir für die Eßlinger Villa Merkel eingerichtete Schau mit dem Titel „Max Uhlig. Am Mont Ventoux“ versammelte erstmals eine Auswahl von Werken, die an dem 1991 von Max Uhlig bezogenen, zeitweiligen Domizil in Südfrankreich entstanden waren. Das Jahr 1994 ist für Max Uhlig ein entscheidendes Jahr, insofern parallel zur Eßlinger Schau die Dresdner Gemäldegalerie und das Kunstmuseum Düsseldorf gemeinsam eine erste umfassende Retrospektive auf das Werk des Künstlers einrichten. Für den Maler bedeutet dies, sein Werk erstmals im Maßstab großer Räume und vor dem Hintergrund herausragender Sammlungen zur Kunst des 20. Jahrhunderts ausbreiten zu können – und sein Werk behauptet sich, wie nicht nur Max Uhlig, sondern viele erstaunte westliche Kritiker konstatieren müssen. Für das Museum für moderne Kunst und Gegenwartskunst (MAMAC) in Lüttich, letzte Station der Retrospektive, weist Uhlig im Rückblick stolz auf die Nachbarschaft zur Familie Soler von Picasso und des schönsten ihm bekannten Poliakov hin. Es ist, nebenher gesagt, für mich immer ein besonderes geistiges Vergnügen gewesen, mit Max Uhlig über die großen Werke der abendländischen Malerei zu sprechen, manchmal auch gemeinsam zu schwärmen, Werke, für die er bis ins Detail des malerischen Farbauftrags ein unabhängiges und unbestechliches Urteil entwickelt hat.

Die wichtigen Ereignisse von 1994 bis heute beschreibt Max Uhlig im Gespräch so: Im Sommer 1994 Malen im Erzgebirge; das Frühjahr 1995 gezeichnet von Krankheit, die ihn am Malen hindert – der größte Schmerz, der ihm zugefügt werden kann; dann ein guter August in der Provence, und noch einmal ein ertragreicher Oktober. Er selbst empfindet seine Malerei von diesem Zeitpunkt an zusammenfassender und straffer; wenngleich man, wie er zugibt, die Unterschiede nicht so genau beschreiben könne. Die 1995 beginnende Lehrtätigkeit an der Dresdner Akademie bedeutet für Uhlig eine wichtige neue Herausforderung, es ist für ihn ein Weg, in der intensiven Diskussion und Auseinandersetzung mit einer jungen Generation auch das eigene Werk zu überprüfen.

Im Januar 1996 dann der Schicksalsschlag – ein Brand in seinem Loschwitzer Atelier vernichtet einen Großteil seines Werks. Im Februar 1996 beginnt er mit der Serie Weinstöcke eine neue Phase intensiven Radierens. Die technischen Voraussetzungen an der Akademie erlauben noch einmal expandierende Formate bis zu 140 Zentimetern Breite. Sein Traum wäre allerdings, im maximalen Format radieren zu können, aber das wäre nur auf Einladung etwa in Rom möglich. Eine reiche malerische Ausbeute brachte der Spätsommer des Jahres 1996 in der Provence. Rund 40 Gemälde, das größte 5,5 Meter breit, das ist selbst für Max Uhlig, der schon so manche große Leinwand gegen den Erzgebirgswind auf seinem Rücken vom Malplatz nach Hause gesteuert hat, ohne wie ein Drachen davonzufiegen, ein enormes Wagnis. Die Jahreszeiten, die Formate, die malerischen Ernten – Max Uhlig hat seine eigene Zeitrechnung.

Zwischen ideologischen Fronten

In der Zeit der ersten Begegnungen in Kiel war mein Bild der künstlerischen Produktion in der DDR – und ich vermute, daß viele rückblickend diese Einschätzung mit mir teilen werden – geprägt durch die 1983 von der Kunstzeitschrift ART in Zusammenarbeit mit dem damaligen Hamburger Kunstvereinsleiter Uwe M. Schneede konzipierte Ausstellung Zeitvergleich. Unter den 13 ausgewählten Künstlern war der Name Max Uhligs, der zu jener Zeit bereits ein mehr als zwei Jahrzehnte gewachsenes, von Kennern hochgeschätztes Werk vorweisen konnte, selbstverständlich nicht vertreten. Ich sage »selbstverständlich«, weil die von mir schon damals als sehr unsympathisch empfundene, von heute aus gesehen nur als skandalös zu bezeichnende Künstlerauswahl ein Beleg dafür ist, wie ungebrochen das höchst zwiespältige Verhältnis der DDR zum Werk Max Uhligs und anderer Künstler sich in der westlichen Rezeption widerspiegeln konnte. Heute, da ich etwas mehr über die Kunstszene in der DDR der achtziger Jahre weiß – und die Macher der Zeitvergleich-Ausstellung hätten darüber damals auch etwas wissen können und wissen müssen –, heute empfinde ich es als skandalös, daß in einem von renommierten Kunsthistorikern verantworteten Projekt die DDR-Hierarchie so eins zu eins reproduziert werden konnte. Man sieht im Rückblick auf Zeitvergleich und spätere Ausstellungsprojekte aber auch mit aller Schärfe den Zwiespalt der DDR: Man war auf internationale Reputation aus, konnte diese aber, soviel war immerhin klar, nicht nur mit den ideologiekonformen Künstlern gewinnen.

Mir ist jene Zeitvergleich-Ausstellung, wobei ich natürlich auch noch andere, ebenso brisante Unternehmen nennen könnte, ein höchst aufschlußreiches Beispiel dafür, welche Definitionsmacht, und das heißt also, welche Verantwortung wir Ausstellungsmacher haben. Das Werk Max Uhligs, das in den siebziger und achtziger Jahren in der ehemaligen DDR zwar nicht gefördert wurde, aber auch nicht unbekannt war, scheint genau zwischen den Fronten gestanden zu haben. Es war nicht einer kulturpolitisch verkürzten Meinungsbildung westlich der deutsch-deutschen Grenze und der hier herrschenden Ästhetik und Geschmacksbildung subsumierbar, was bei Gerhard Altenbourg und Carlfriedrich Claus eher der Fall gewesen zu sein scheint. Uhligs Malerei konnte aber noch weniger die Kunst-Ideologie der DDR repräsentieren, die wiederum an Uhlig auch nicht ganz vorbeikam. Denn immerhin zeichnete sein malerisches und graphisches Werk sich aus parteipolitischer Perspektive durch zwei Kriterien aus, die in der Kunstauffassung der DDR eine wichtige Rolle spielten: malerische Qualität und eine solide handwerkliche Ausbildung. Aber wie

immer auch man seine Kunst durch die ideologische Brille deutet – als Ausdruck der Stärke der Arbeiterklasse war sie eben in keinem Moment zu interpretieren. Die Kunst Max Uhligs will und kann, bis heute, durch nichts als durch sich selbst überzeugen.

Weg des Malers zur subtilen Linienkunst

Ich mache aus der Vogelperspektive der kritisch zurückblickenden Kunstwissenschaftlerin einen großen Sprung mitten hinein in Leben und Werk von Max Uhlig. Beide wurzeln in der Erfahrung der Katastrophe. Er wird 1937 als ältestes von fünf Kindern in Dresden geboren, zwei Jahre später gerät sein Vater in den Krieg, aus dem er nicht mehr heimkehren wird. Er wächst nahe Guben auf, wo er zum ersten Mal einen Farbkasten sieht. »Wie sich die Farbe am Pinsel löste, faszinierte mich«, erinnert sich Uhlig, »und fortan war es mein Wunsch, so etwas auch zu besitzen.« Mit der vorrückenden Front wird die Familie nach Dresden evakuiert, nachdem Luftminen die Wohnung zerstören, geht es weiter nach Lauenstein. »Vom Fenster aus beobachtet er Tiefflieger und zeichnet Luftkrieg in Schwarzrot. Der Knabe verabscheut Bonzen und arbeitet vor der Natur, so ist es bis heute geblieben.« Leutmeritz ist die nächste Zwischenstation, es folgen acht Jahre in einem engen Zimmer mit vernagelten Fenstern. Seinen Lehrlingslohn verdient Uhlig bei einem Reklamemaler. An der Technischen Universität lernt er Schriftzeichnen und kann als Gasthörer an den Kunstgeschichtsvorlesungen teilnehmen. Nach der zweiten Bewerbung wird er an der Dresdner Akademie aufgenommen. Der Ausbildungsgang Malerei droht dort mit Politmalern wie Michaelis, Lohmar, Hesse oder Bergander, so entscheidet er sich für das Graphikstudium bei Hegenbarth und Hans Theo Richter. Der urteilt über Uhligs Studentenarbeiten: »So etwas kommt nie wieder bei uns vor« und über das, was davor entstanden war: »Da fangen wir an«. Fortsetzung des Studiums bei Max Schwimmer. Nach dessen Tod schreibt Uhlig dem Ministerium, man möge doch zu seinem Nachfolger Hans Theo Richter berufen; das geschieht auch, und Uhlig wird sein Meisterschüler. Richter, so hat Uhlig kürzlich geäußert, war für den jungen Künstler die einzige Autorität, die glaubhaft war – und die es bleiben würde.

Das Werk Max Uhligs lebt – und das verbindet ihn mit Hans Theo Richter – aus den subtilen und variablen Qualitäten der Linie. Max Uhlig befreit die Linie von jeder darstellenden Funktionalität. Gleichwohl geht der betont aktionale Charakter seiner Linien nicht in willkürliche, tachistische Entfesselung über, sondern bleibt an den Formcharakter des Gegenstandes gebunden. Die Befreiung der Linie bei Max Uhlig führt in einen Grenzbereich, in welchem zeichnerische und malerische Qualitäten im Duktus der Hand, wechselseitig sich steigernd, ineinander übergehen. Linie und Form bilden gemeinsam die Basis seiner Kunst. Sie sind die Mittel, die die Dramatik seiner Bildsprache konstituieren, die polare Spannungen aufbauen, bündeln und schließlich austragen. Max Uhligs Malerei und Zeichenkunst ist neben dem Aufsuchen und Umsetzen rhythmischer Spannungen wesentlich von hart erkämpften Formfindungsprozessen bestimmt. Der Monate, oft Jahre währende Weg, etwa eine Baumkrone in einer spezifischen landschaftlichen Situation durch alle zu Gebote stehenden Medien – Kreidezeichnung, Graphik, Aquarell, Malerei – zu verfolgen, auf Elementarstrukturen hin zu durchdringen, zielt auf das Herauspräparieren einer für das Motiv letztgültigen Form. Auf dieses Ziel hin, die kontemplativ erfaßte, in der Exaltation des Malaktes neu erstehende Wahrhaftigkeit des einmaligen Motivs als repräsentative Aussage,

als Wahrhaftigkeit der Form im Bild standhaft zu machen, arbeitet Max Uhlig – in einem durchaus auch physisch-konkreten Sinne – sich ab am sichtbaren Gegenüber. Das Problem der Form, wie Max Uhlig es auffaßt und gestaltet, Formfindung also, die Geschlossenheit und Monumentalität mit dem Ungreifbaren energetischer Bewegungsimpulse verknüpft, ist vor allem ein Problem der Grenze. Dies, obwohl und weil er traditionelle Mittel bildnerischer Formdefinition wie Kontur, Umriß oder Silhouette außer Kraft setzt. Es ist vielleicht noch nicht deutlich genug gesehen worden, daß Max Uhlig, etwa in seinen Bildnissen, in der Weise malerischer »Aufhebung« und Vergeistigung seiner präzise umschriebenen Formcharaktere den späten Bildnissen eines Tizian oder den Porträts eines Velázquez oder Goya ebenso nahe, wenn nicht näher steht als Zeitgenossen wie Giacometti oder Pollock, an die man bei der Betrachtung seiner Bilder zunächst denken möchte.

Das Problem der Grenze

Das Problem der Grenze, das mir von zentraler Bedeutung zu sein scheint, hat für Max Uhlig verschiedene, wechselseitig sich bedingende Dimensionen. Es meint zunächst das Moment der inneren Entgrenzung des Künstlers im Akt des Malens. In dem ersten zu Papier oder auf die Leinwand gebrachten Linienzug tritt der Maler vollkommen aus sich heraus, öffnet sich den vom landschaftlichen oder figürlichen Gegenüber ausgehenden Impulsen, entgrenzt sich in die Vielfalt naturhafter Erscheinungen. Die Natur ist für ihn beseelt und dieses Beseelte versucht er in die weitestmögliche Offenheit des Bildes zu übersetzen. Auch im Menschen sucht er die naturhafte Seite malerisch zu erfassen. Das Problem der Grenze meint auch, diesen eben nicht faßbaren, nicht »beschreibbaren« Lebensgrund in die Form eines Bildes zu bringen.

Max Uhlig führt eine traditionelle Bildauffassung bis an die äußerste Grenze ihrer Auflösung. Er akzeptiert das Bildformat zunächst als begrenzten, nicht überschreitbaren Raum, den er aber dann nach innen so stark erweitert, daß er das Format wiederum zu sprengen scheint. Uhlig sucht das einsame und ausgelieferte Leben mit der Natur, nicht das Gemütvolle und Verlässliche des Lebens in der Natur. Er forciert die Spannung von Distanz und schrankenloser Hingabe an das Gegenüber des Motivs im Akt des Malens. Das Begrenzte der Zeit, ihr unerbittliches Verrinnen ist ihm Schrecken und Stimulans zugleich. In einem 1990 geführten Interview beschreibt Uhlig sein Verhältnis zur Landschaftsmalerei: »Für mich ist das Gegenüber von absoluter Bedeutung, und die Art, dem nachzugehen, danach zu greifen, dies hat sich im Laufe der Zeit entwickelt und ist noch im Fluß. Ich weiß es bei Landschaften, die mir zum Motiv dienen – um es einmal konventionell auszudrücken –, diese haben sich entwickelt, sie haben sich reduziert auf kleine Teile aus einem eigentlich großen Blickfeld.« Die Kunst Max Uhligs ist aus dem Ringen mit dem Flüchtigen zeitlicher Erscheinung, aus der Bewegung geboren, wobei Bewegung hier die seelische wie die physisch-tatsächliche meint, eigentlich das Ineinander beider. Porträt, Landschaft, Stilleben, die figurenreichen Straßenszenen, in neuerer Zeit die Serie Weinstöcke – das ist der nur äußerlich schmale, in Entfaltung und Realisation reiche Motivkanon des Künstlers. Die Hinwendung zu den einzelnen Themen vollzieht sich in weitgespannten Zyklen, wodurch die Intensität im einzelnen oft das Ergebnis eines schwierigen, bis an den Rand physischer Erschöpfung erkämpften Prozesses ist.

Max Uhlig hat im Grunde immer nur ein einziges Bild gemalt. So läßt sich zutreffend nun allerdings über die Werke vieler Künstler der Moderne urteilen. Das dabei für Uhlig Besondere hängt offenbar mit seinem Verständnis vom Motiv zusammen. Ich meine, daß das Motiv für Uhlig nicht ein in die Landschaftsbetrachtung hineingesehenes, den Wahrnehmungseindruck begrenzendes Vor-Bild wie bei den Impressionisten ist, sondern ein Movers für die malerische Antwort auf die Affektionen, die der Anblick der Natur im Künstler auslöst. Auch und gerade in der Landschaft als kultivierter Natur sucht Uhlig den verborgenen natürlichen Urgrund, indem er mit der eigenen, in seinem Subjekt verschlossenen Naturhaftigkeit auf sie zu reagieren trachtet, mit dem eigentlichen Ziel, sich von Natur zu Natur mit der Landschaft zu vereinigen. Es ist nicht Uhlig, der das Motiv sucht, sondern das Motiv fängt ihn ein. Diese Vereinigungssehnsucht Max Uhligs ist zwar im Grunde, aber nicht im landläufigen Sinne romantisch. Alle seine Bilder enthalten – in der Gestalt kreuz- oder bündelweise geführter Pinselhiebe – Vergitterungen als Symbol materiell-physischer Hemmungen für das transzendente Lebensziel. Den gleichen Sachverhalt könnte man vom Bilddenken her so formulieren: Alle Bilder Uhligs sehen aus wie verzweifelt-wütend zerrissene Schleier, um das Dahinter-Liegende, das Verborgene zu enthüllen. Was Uhlig dabei wiederum von den ursprünglichen Romantikern trennt, ist das Erfahrungswissen davon, daß es hinter dem Schleier nichts mehr gibt und daß der Schleier selbst das ersehnte Geheimnis ist. Das verschleierte Bild zu Sais ist nichts anderes als der Schleier vor dem Bild zu Sais. Insofern paart sich in Max Uhligs Kunstwerken Sehnsucht mit Illusionslosigkeit, eine verbreitete psychische Konstellation des modernen Subjekts, die aber erst noch künstlerisch gefaßt werden muß, worin wohl auch der Grund für die zugleich sensible und gewaltsame Dramatik in seinen Bildern zu suchen ist. Ihr eigentliches Thema ist Sehnsucht, die auf Erfüllung nicht verzichten will, zugleich ganz punktuell, das heißt begrenzt sein darf und allumfassend, das heißt entgrenzt sein soll, zugleich dies- und jenseitig sich verwirklichen kann: der Versuch einer seelisch-geistigen, nicht mathematischen Quadratur des Kreises, was auch die obsessive Wiederholungsprozedur in Uhligs künstlerischem Werk verständlich erscheinen lassen könnte.

Vieles, sehr vieles in der zeitgenössischen Malerei, welche landauf, landab von Kiel bis München die Wände der großen Museen beherrscht, langweilt mich heute grenzenlos, läßt mich kalt in ihrer vordergründigen Prachtentfaltung. Die Bilder Max Uhligs hingegen haben für mich ihre packende Intensität, ihre Authentizität bewahrt – bis heute.