

Der Sammler und Kunsthändler Wilhelm Uhde

Manja Wilkens

Über mehrere Umwege gelangte Wilhelm Uhde 1904 in die Stadt, der er bis zu seinem Tod mit einigen Unterbrechungen treu bleiben sollte: nach Paris. Nach einer Zeit des Suchens wurde sein Aufenthalt deutlich zielstrebig. Er baute sich einen umfangreichen Bekanntenkreis auf. Einer der Orte, von denen aus er seine Beziehungen knüpfen konnte, war das Café du Dôme, das in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg bevorzugter Treffpunkt und Netzwerkzentrum europäischer, vor allem aber deutscher Künstler war.¹ Die ausbleibende Unterstützung durch seinen Vater veranlasste Uhde, sich um seinen Lebensunterhalt selbst zu kümmern. Die Geschichte, die er den Lesern seiner Autobiographie dazu anbietet, klingt zu schön, um wahr zu sein:² Nach einigen Monaten seines Pariser Aufenthaltes habe seine Barschaft nur noch 80 Francs betragen. Mit diesem Betrag habe er weder heimreisen können, noch hätte es für einen weiteren Aufenthalt gereicht, also habe er dieses Geld bei einem Antiquitätenhändler umgesetzt. Zufällig sei es ihm später gelungen, ein kleines Bild, das sich unter diesen Ankäufen befunden habe, für mehrere hundert Franc zu verkaufen. So zufällig wird das nicht gewesen sein, und sicher war der erste Verkauf auch nicht so gewinnbringend, wie er das dem Leser glauben machen will.

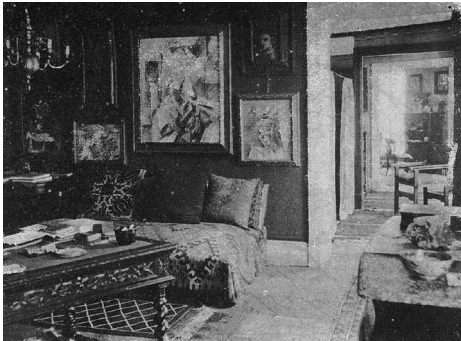
In seinen Memoiren beschrieb er diese Zeit, war jedoch sehr bemüht, seinen Lesern gegenüber alles Geschäftsmäßige auszusparen. Immer wieder betont er, dass er verkaufe, um seine eigene Sammlung zu komplettieren. Nur gelegentlich gibt er Einblicke in seine Geschäftspraxis, die wohl auch sonst sehr viel zielstrebig und gewinnorientierter gewesen sein muss als es den Anschein hat.³ Uhde verfügte zwar zeitweilig über

1 Wilhelm Uhde, *Von Bismarck bis Picasso. Erinnerungen und Bekenntnisse*, Zürich 1938, S. 119. Siehe dazu Annette Gautherie-Kampka, *Les Allemands du Dôme. La colonie allemande de Montparnasse dans les années 1903-1914*, Frankfurt 1995.

2 Uhde 1938, S. 126.

3 Zu Uhdes Verkaufspraktiken vor dem Ersten Weltkrieg siehe: Heinz Thiel, »Wilhelm Uhde – Ein offener und engagierter Marchand – Amateur in Paris vor dem Ersten Weltkrieg«, in: Henrike Junge (Hg.), *Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland. 1905-1933*, Köln/Weimar/Wien 1992, S. 307-320; Yves Guignard, »Wilhem Uhde: faux marchand, vrai animateur d'art«, in: Ingrid Goddeeris, Noémie Goldman (Hg.), *Actes du colloque Animateur d'art: marchand, collectionneur, critique, éditeur...*, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles 2015, S. 139-151; ders., »Un ›faiseur de rois‹ sans bénéfices. Le rôle de Wilhelm Uhde (1874-1947) dans la réception du cubisme et de l'art naïf«, in: Panayota Badinou u.a. (Hg.), *Le fabuleux destin des bien culturels*.

mehrere Wohnungen (Abb. 1), die er zu unterschiedlichen Zwecken nutzte, er besaß aber abgesehen von einigen Räumen, die er 1909/10 von einem Möbelhändler gemietet hatte, keine eigene Galerie. Seine Kunden, Maler und Freunde, die alle in Personalunion im Kreis seiner Kontakte auftauchten, traf er in Cafés, auf Vernissagen und bei befreundeten Galeristen. Diesen etablierten Kunsthändlern war Uhde kein Konkurrent im eigentlichen Sinn. Da erstere durch ihr Ladenlokal immobil waren, waren Kunstvermittler wie Uhde unerlässlich, die ihre Kontakte selbst über die Stadt – und Ländergrenzen hinweg



1 Wohnung in der Pariser Rue du Cardinal Lemoine, die Uhde Ende 1910 bezog

pflegten.⁴ Uhde half auch auf der anderen Seite. Er half Künstlern, bei einem Händler einen Vertrag zu bekommen, veranstaltete Ausstellungen in den Räumen befreundeter Galeristen und schrieb Artikel in der Tagespresse wie in Kunstzeitschriften. Der Erfolg Marie Laurencins, den Uhde herbeiführen konnte, schien ihn selbst zu überraschen: Eines Tages habe er für sie eine Ausstellung veranstaltet und als dies nicht den gewünschten Erfolg brachte, wählte er ein Bild aus und brachte einen Sammler dazu, einen »ungewöhnlich hohen Preis« dafür zu zahlen. »In acht Tagen war die Sache in Paris bekannt und vierzehn Tage später hatte Marie ihren Vertrag mit Paul Rosenberg.«⁵

In den drei Wochen wird Uhde die Stammtische und Caféhäuser genutzt haben, um mündlich sein Anliegen unter die Sammler und Galeristen zu bringen. Ausdauer und Penetranz haben ihn ans Ziel geführt,⁶ das gehörte zum Geschäft und das galt auch für die anderen Händler. Uhde konnte mit Stadttelegrammen »bombardiert« werden, wenn ihnen zu Ohren gekommen war, welches Bild sich neuerdings in seinem Besitz befand.⁷ Die Eigencharakterisierung Uhdes entspricht dem Bild eines »Marchand en Chambre«,

Ordre et désordres de la réception, Lausanne 2016, S. 69–83; ders., »Étapes d'une conversion: les premiers écrits de Wilhelm Uhde«, in: *De Picasso à Séraphine. Wilhelm Uhde et les primitifs modernes*, Ausst.-Kat. Lille-Villeneuve d'Ascq, Musée d'art moderne d'art contemporain et d'art brut, Lille-Villeneuve d'Ascq 2017, S. 12–20; ders., *Collectionneur, marchand, romancier, essayiste. Wilhelm Uhde (1874–1947), un passeur d'art européen du cubisme aux Naïfs*, Thèse de doctorat, Université de Lausanne 2019; ders., »Les artistes naïfs et ceux qui firent leur succès: critiques, marchands, collectionneurs«, in: *Du Douanier Rousseau à Séraphine, Les Grands Maîtres naïfs*, Ausst.-Kat. Paris, Musée Maillol, Paris 2019, pp. 35–44.

4 Dazu zuerst Grete Ring, »Der junge Künstler und sein Händler in Paris und Berlin«, in: *Kunst und Künstler*, Jg. 29, Heft 1, 1931, S. 179–189.

5 Uhde 1938, S. 152.

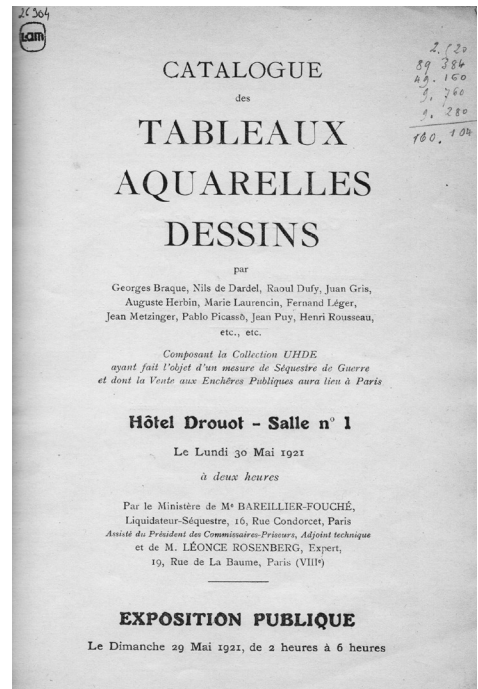
6 Ebd., S. 277.

7 Paul Westheim, »Wovon man nicht spricht. Eine Rundfrage über die Wertsteigerung moderner Kunst«, in: *Das Kunstblatt*, Jg. 15, Februar 1931, S. 44f.

wie ihn André Salmon 1926 am Beispiel des Polen Adolphe Basler vorgestellt hatte.⁸ Weit konsequenter hat allerdings Uhde diesen Beruf ausgeübt. Basler hatte immerhin, wenn auch erst ab den 1920er Jahren, seine eigene Galerie.⁹ Wie Uhde begann Basler seine Tätigkeit als Journalist, lernte den Kreis der Kaffeehausgänger kennen. Allerdings war Basler kein Deutscher, der Paris verlassen musste und dessen erarbeitetes Vermögen in Form von Kunstwerken zweimal in seinem Leben auf Null schrumpfte. Er konnte von den Preissteigerungen der einmal gesammelten Künstler profitieren – nicht grundsätzlich anders als seine französischen Landsleute. Damit gewann er die Möglichkeit, sich aus der an sich prekären Lage des »Marchand en Chambre« zu befreien, und eine Galerie eröffnen zu können.

Uhde dagegen wurde seine Nationalität zum Ausbruch des Krieges zum Verhängnis. Er musste das Land verlassen, hatte keine Möglichkeit, seine Sammlung zu retten, die dann 1921 zusammen mit derjenigen Kahnweilers bei Drouot (Abb. 2) versteigert wurde.¹⁰ Dabei taugt diese Auktion allein schon besonders gut dazu, um Uhdes Vorkriegsposition in Paris einzuschätzen. Allein ein Blick auf die Zahl der Exponate, die aus dem Besitz dieser beiden Männer versteigert wurden, verrät eine Menge über die Stellung von Uhde. Sicher, Kahnweilers Sammlung war deutlich größer, aber er war ein etablierter Kunsthändler mit einem großen Ladenlokal und einem beachtlichen finanziellen Vermögen. Im Vergleich dazu schneidet Uhdes Sammlung gut ab.

Als er 1924 nach Paris zurückkehrte war er mittelloser als bei seiner ersten Ankunft im Jahre 1904. Zwar lebten noch einige seiner alten Bekannten, doch die Lage auf dem



2 Auktionskatalog der Versteigerung der Sammlung Uhdes am 30. Mai 1921

- 8 André Salmon, »Les Arts et la vie. La peinture«, in: *Revue de France*, Jg. 6, Heft 3, 1. Februar 1926, S. 566. Vgl. auch Jean-François Rodriguez, »Le cafard après la fête ...« *Naturisme e rappel à l'ordre tra Francia e Italia nelle lettere di Louis Rouart, Eugène Montfort e Adolphe Basler ad Ardengo Soffici (1910 - 1932)*, Padua 2001, S. 81, Anm. 253.
- 9 Alessandro Gallicchio, »Adolphe Basler critique, marchand d'art et galeriste«, in: Denise Vernerey-Laplace, Hélène Ivanoff (Hg.), *Les artistes et leurs galeries. Paris - Berlin. 1900-1950, I: Paris*, Rouen/Le Havre 2018, S. 261-277, hier S. 274.
- 10 Zu Uhde und Kahnweiler: Liliane Meffre, »Daniel-Henry Kahnweiler und Wilhelm Uhde. Der Kunsthändler und der Kunstliebhaber«, in: *Daniel-Henry Kahnweiler. Kunsthändler Verleger Schriftsteller*, Ausst.-Kat. Paris, Centre Georges Pompidou, Paris 1984, Stuttgart 1986, S. 77-84.

Kunstmarkt hatte sich gänzlich gewandelt. Wenn er schrieb, dass er nie in seinem Leben nach den für ihn wichtigen Kontakten gesucht habe, dass er Künstler nie habe suchen wollen, so trifft das schon auf die Zeit vor dem Weltkrieg nicht zu, noch viel weniger aber auf die Lebensphase, in die er nun eingetreten war.¹¹ Zurück in Paris musste er bei einem »ersten Bemühen ... einen Überblick über die moderne Malerei« zu bekommen,¹² feststellen, dass Picasso nicht nur seine kubistische Phase verlassen hatte, die Preise seiner Gemälde waren in eine vor dem Krieg undenkbare Höhe gestiegen. Seine Bemühungen um Henri Rousseau hatten – nun zu seinem Leidwesen – ebenso Früchte getragen: auch dessen Bilder waren unerschwinglich geworden.¹³ Sein liebstes Bild, die Frau im roten Kleid (siehe Abb. S. 25), hatte er einst für 40 Francs gekauft, nun stand es in einer Galerie zum Verkauf an und sollte 300 000 Francs einbringen.

Was in den ersten Jahren seiner Rückkehr für ihn anstand, war eine sehr zielstrebige Suche nach einer Verdienstmöglichkeit, die er geschickt in eine selbstlose Kunstförderung zu verpacken wusste und auf die er bereits aufbauen konnte. »Ich war nie beschränkt genug, zu glauben, dass Henri Rousseau ein einzelner Fall in der Kunstgeschichte sei. Es gibt keine einzelnen Fälle«,¹⁴ notierte Uhde. Dass er allerdings »nie einen neuen Rousseau« entdecken wollte, stimmt einfach nicht. In der Zeit seiner Entdeckung Henri Rousseaus trieb er seine verzweifelte Suche sogar so weit, dass er sich selber an einem Stillleben versuchte. Als dieser Versuch kläglich scheiterte, gab er die Farben an seinen Diener, in der Hoffnung, in ihm jemanden gefunden zu haben. Doch auch dieser Versuch misslang.¹⁵ Schließlich »kletterte« er »in den engen Gassen« des Montmartre herum, auf der Suche nach Bildern.¹⁶

Das bedeutete auch, dass er Galerien aufsuchte, sich über aktuellste Preise informierte, alte Kontakte wieder belebte und vor allem den Anschluss an die literarische Auseinandersetzung mit der aktuellen Kunst versuchte einzuholen. Schon vor dem Krieg hatte es sich abgezeichnet, was dann nach dem Weltkrieg virulent wurde: Glaubt man Salonkritiken, bestand die »Gefahr« einer Schulbildung durch Rousseau sogar schon 1896,¹⁷ selbst Karikaturisten widmeten sich diesem Phänomen. Als Uhde nach Paris zurückkehrte hatte das Phänomen »naiv« die Nische verlassen. Im Kreis der Künstler und Literaten waren Pariser, die sich in ihrem zweiten Leben der Kunst zugewendet hatten und die zuvor Gärtner, Clowns oder Gewichtheber waren, als Künstler integriert oder zumindest

11 Uhde 1938, S. 245.

12 Ebd., S. 232.

13 Siehe auch Guignard, Thèse, 2019.

14 Uhde 1938, S. 248.

15 Ebd., S. 147f.

16 Ebd., S. 248.

17 »M. Rousseau et consorts ont en moins la drôlerie et l'excuse; mais ils font école« (Henry Éon, in: *La Plume*, 15.4.1896, und ähnlich Fagus, in: *La Revue blanche*, 15.4.1902 oder »Il a des élèves« bei Furetères, in: *Le Soleil*, 21.2.1904. Alle zitiert nach Raoul Coquereau, *Le Douanier Rousseau par ses contemporains*, Paris 2016, S. 25, S. 32 u. S. 34).

- 3 *Wilhelm Uhde mit Helmut Kollo, der rechts neben einem Bild Louis Vivins steht, Fotografie vor 1929*



akzeptiert. Hier konnte Uhde ansetzen. Gleichzeitig konnte er darauf bauen, dass es genügend, aber nicht zu viele Stimmen gab, die diesen Trend negativ beurteilten.¹⁸ Mit der Erfahrung »Rousseau«, und der erheblichen Preissteigerung seiner Gemälde nach dem Ersten Weltkrieg, verfügte Uhde über ein überzeugendes Argument gegen seine Kritiker und für einen Kauf der von ihm protegierten Künstler. Schon vor dem Ersten Weltkrieg waren einige Beiträge zu Henri Rousseau erschienen,¹⁹ nun kümmerte man sich verstärkt darum, ihn nicht als Einzelgänger zu verstehen. Das Phänomen »naive Malerei« geriet in den Blickpunkt der Kunstliteraten, zu denen auch André Chassé gehörte. Er publizierte 1923 einen längeren Aufsatz, den er mit Ergänzungen 1947 wieder auflegte.²⁰ Dies war, soweit ersichtlich, der erste Versuch, Rousseau aus dieser Einzelgängerrolle herauszuholen und ihn in einen historischen Zusammenhang zu stellen.

Diese Unsicherheit in der Beurteilung hatte für den Händler Uhde Konsequenzen. Das Thema der »modernen Primitiven« blieb in der Diskussion, die ambivalente Haltung der Kritik verhinderte wohl auch, dass die ganz großen Händler sich dieser neuen Bewegung anschlossen und ihr Kapital in den Ring warfen. Sie verhinderte aber nicht, dass sich überhaupt Sammler für diese Sparte interessierten. Das Thema blieb aber in den 1920er Jahren weitestgehend unterhalb des Radars des offiziellen Kunstmarktes, der

18 Siehe hierzu Hans Körner, »1927. Das Jahr der »Modernen Primitiven««, in: *Novaesium*, 2006, S.135–158.

19 Dazu gehören Georges Claretie, »Gazette des Tribunaux. Cour d’Assises de la Seine: Le peintre-douanier, in: *Le Figaro*, 10. Januar 1909, S. 3; Arsène Alexandre, »Henri Rousseau, peintre et douanier«, in: *Le Figaro*, 5. September 1910, S. 1; Albert Dreyfus, »Henri Rousseau le Douanier,« in: *Kunstchronik*, Jg. XXV, Heft 22, 20. Februar 1914, S. 339f; Lucile Dubois, »La France jugée à l’étranger. Le peintre Henri Rousseau«, in: *Mercure de France. Revue de la Quinzaine*, 16. Oktober 1910, S. 748–755 und Emil Szittyta, »Rousseau-Anekdoten«, in: *Das Kunstblatt*, Jg. X, April 1926, Heft 3, S. 151f. Weitere Artikel siehe Coquereau 2016.

20 Charles Chassé, »Les fausses gloires: D’Ubu-Roi au Douanier Rousseau«, in: *La Grande Revue*, 27/4, 1923, S. 177–212.



N° 14.
H. 0,32; L. 0,50.

Huitres de mois sans R.

4 Seite aus dem Katalog *Exposition du Cabinet de M. Georges Courteline*, Paris 1927

großen Galerien und der Auktionshäuser, präziser formuliert: Uhde bemühte sich, dass das Thema »ausserhalb der Klicke Monteux, Gregory, Bing u.s.w.«²¹, eher unbeachtet blieb, um mit dem Nischenargument Käufer zu generieren (Abb. 3). Dabei war Henri Rousseau Ausnahme und zugkräftiges Argument in einem. Geschickt lancierte Uhde Artikel über seine Maler nicht nur in französischen Zeitungen. Mit seinen Verbindungen nach Deutschland war er in der Lage, dieses vorläufig vor allem französische Phänomen nach Deutschland zu exportieren. Nicht zufällig war es daher ein

deutsches Museum in Kassel, das 1928 das erste Gemälde von Séraphine Louis über den Kölner Hans Secker ankaufte. Noch früher war Hans Secker mit Vivin und besonders Bombois in Erscheinung getreten, den er selber mit einer Anzeige bewarb.²² Mit erheblichem Widerstand hatte Ludwig Justi 1929 zu kämpfen, als er im oberen Stock der Berliner Nationalgalerie zu den Gegenwartskünstlern auch einen Vivin und einem Bombois, wenngleich nur als Leihgabe, hing.²³

Gelang es Uhde in Paris vor allem in Galerien kleinere Ausstellungen zu lancieren, so sind doch die meisten seiner Tätigkeiten kaum mehr zu rekonstruieren, weil alle sich in der flüchtigen Caféhauswelt abspielten, die auch nach dem Krieg für ihn Lebensgrundlage wurde. Doch gerade dieses Insiderwissen, das er als Deutscher, der in Paris lebte, seinen Landsleuten gegenüber überzeugend vermittelte, half ihm, seinen Kundenkreis in Deutschland auszubauen. In einem Artikel, den er 1928 im *Berliner Tageblatt* publizierte, machte er von diesem Wissen Gebrauch und distanzierte sich gleichzeitig von der Masse der Kunsthändler, die die »sogenannte(n) ›naive(n)‹ Sonntagsmaler und Dilettanten« für sich entdeckt hatten und deren »spekulative(n) Geist als neue(n) Henri Rousseau« präsentieren. »Begabung, Klugheit und Geschmack« waren in Uhdes Augen nicht gefordert, »sondern Liebe und inbrünstige Besessenheit«.²⁴ Das waren zwar keine harten Kri-

21 Brief Uhdes an Möring vom 28. April 1934 (M 32). Bis zum Ende seines Lebens fühlt sich Uhde diesen Galerien und deren Preisvorgaben verpflichtet. Siehe *Lettre au docteur C.* vom 20. Mai 1945 (C 4).
 22 Dazu siehe die biographische Notiz zu Secker im Index und weitere frühe Beispiele für deutsche Aktivitäten siehe Guignard 2017, S. 303–306.
 23 Dazu siehe Anmerkung in Brief an Möring vom 2. August 1929 (M 2).
 24 Beide Zitate in Wilhelm Uhde, »Seraphine von Senlis«, in: *Berliner Tageblatt, Morgen-Ausgabe*, 57/111, 6. März 1928, S. 2.

terien, die Uhde dem Leser nahelegte, funktionierten aber dennoch, um sich einerseits im Kunstmarkt zu positionieren und andererseits die Nähe zu einem Kuriositätenkabinett in der Art des Courteline (Abb. 4) nicht zu groß werden zu lassen.²⁵ Das Kabinett von Courteline konnte im Umfeld dieser Kunst entstehen, konnte auch von ihr profitieren, wie umgekehrt sein Image als Sammler von Kuriositäten dem ernstzunehmenden Kunsthändler auch schaden konnte. Uhde musste sich also von solchen Unternehmungen distanzieren, auch wenn er wusste, dass genau solche wenig ernsthaften Sammlungen auch dazu beitragen, die künstlerische Anerkennung seiner Maler zu befördern.



5 *Der von Uhde anfänglich entschieden protegierte ehemalige Kartoffelbrater Émile Boyer vor dem Laden seiner Frau auf dem Montmartre, Fotografie um 1930*

Um aus diesem Fahrwasser zu gelangen, etikettierte Uhde seine Maler um. Das neue Etikett »Maler des heiligen Herzens« erschien bereits im Artikel von 1928. Nicht allein, weil sie alle in der Nähe von Sacre Cœur in Paris wohnten (was so nicht stimmte),

25 Zu Courteline vgl. Claire Margat, »Le ›Musée des horreurs‹ de Georges Courteline«, in: *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, Nr.73, 2000, S. 86–101.

sondern »weil ihr Herz inbrünstig unschuldvoll und problemlos einer Welt verbunden blieb, die uns schmerzvoll Wissenden zerbrach und verdarb.«²⁶ Damit umschiffte er das Problem der Naivität als Inbegriff für ihre mangelnde Auseinandersetzung mit der offiziellen Kunst, ihre mangelnden technischen Fähigkeiten und betonte dagegen den unschuldigen Zugang zur Kunst. Er erreichte damit die Verlagerung der Diskussion von der generellen Frage zu Kunst oder Volkskunst hin zu derjenigen, ob das einzelne Bild, der einzelne Künstler Wert sei, in den Kreis aufgenommen zu werden. Die Frage nach dem



6 Uhde in seiner Wohnung in Chantilly (6 Place Omer Vallon, bis 1930 Place de l'Hospice-Condé), Fotografie um 1930

»echten Naiven« war geboren, die bis in die heutige Gegenwart hinein die Literatur bestimmen wird.²⁷ Das zweifelhafte Kriterium dabei war die Unberührtheit des Künstlers von Kunstströmungen, womit das mit dem »Primitivismus« aufgekommene Kriterium für künstlerische Qualität ins Spiel gebracht war. Dabei sei nochmals betont, dass weder Rousseau noch Séraphine Louis oder Bauchant und Bombois Menschen waren, die abseits des Kunstbetriebs ihrer Malerei nachgingen. Sie alle waren mit Künstlern im Gespräch und verfolgten sehr wohl ihre künstlerisch geprägte Umgebung sehr intensiv.

Versuchte Uhde seine »Maler des heiligen Herzens« zu charakterisieren, so fiel sofort das Wort Isolation.²⁸ Mangelnde handwerkliche Fähigkeiten deutete er als das Fehlen einer überflüssigen Anspruchshaltung künstlerischer Produkte.²⁹ Genie und Talent hätten die meisten Künstler, die wirklich großen könnten aber auf das Talent verzichten: »Das Talent

26 Uhde, Séraphine, 1928.

27 Programmatisch hat das Engels 1981 unternommen, aber das Kriterium des »authentischen Naiven« wurde vorher und nachher immer wieder beschworen (Mathias T. Engels, »Naive Kunst«, in: *Naive Kunst. Geschichte und Gegenwart*, Ausst.-Kat. Bielefeld, Kulturhistorisches Museum, Bielefeld 1981, S. 5–12). Der Begriff tauchte bereits in den 1920er Jahren auf (siehe bei André Lhôte, »Henri Rousseau [1923]«, in: ders., *La peinture. Le Cœur et l'Esprit. Suivi de Parlons Peinture*, Paris 1933, S. 309–311).

28 Wilhelm Uhde, *Fünf primitive Meister. Rousseau, Vivin, Bombois, Bauchant, Séraphine*, Zürich 1947 (in frz. Sprache Paris 1949), S. 13.

29 Ebd., S. 14.

ist mit der Vernunft und der Intelligenz verbunden, das Genie mit dem Herzen und der Intuition.«³⁰ Mit dieser an sich schwachen Formel versuchte Uhde eine heterogene Gruppe auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen. Das »ekstatische Erlebnis« sei das Verbindende,³¹ eines, was diese von den »volkstümlichen Malern«, die jedes Jahrhundert kenne, trennt. Auch wenn er sich von der Bezeichnung »Maler des heiligen Herzens« später distanzierte,³² so haftete seiner Definition etwas schwer Fassbares und schwer Anwendbares an. Die Beliebtheit war so kaum zu begrenzen. Schon 1931 alterierte sich Jacques Guenne darüber, dass jede Woche in der Rotonde oder in der rue Boétie ein Zinkarbeiter oder ein Angestellter der städtischen Beerdigungsinstitute die Kunst revolutionieren würde (Abb. 5). Alle Welt würde mit der einfältigen Freude eines Emporkömmlings sich daran laben, dass ein Henri Rousseau unter den ehrwürdigen Dächern des Louvre zu finden sei. Dabei sei Laienmalerei durch alle Jahrhunderte hindurch üblich gewesen und Naivität ein Totschlagargument geworden.³³ Dabei sei es nicht nur der Markt, der hier über Gebühr Künstler lanciere, Künstler selber würden erkennen, dass ein mangelndes Talent, wenn es zu den Fähigkeiten eines Bougereau nicht erreicht, mindestens doch auf dem Gebiet »Naivität« ein Auskommen verspricht.³⁴ Diese gesuchten Bemühungen seien ähnlich viel versprechend wie den Duft der Wildpflanze im Gewächshaus konservieren zu wollen.³⁵ Das hielt Uhde allerdings nicht davon ab, den Kreis seiner Sammler und Händler kontinuierlich zu erweitern.

Im Verlauf der 1920er Jahre gelang es Uhde, erneut in Paris Fuß zu fassen (Abb. 6). Sein Bekanntheitsgrad dürfte dem der Vorkriegszeit entsprochen haben. 1927 lernte er einen für den Rest seines Lebens wichtigen Mittelsmann für Deutschland kennen: den Literaten Richard Möring, der unter dem Pseudonym Peter Gan publizierte und der in Uhdes Auftrag in Deutschland händlerisch tätig war. »Seltsam, wenn ich ein Paket trage, so sagen die Leute: Sieh da, Herr Uhde hat etwas gekauft. Wenn Du ein Paket trägst, so sagen sie: Sieh da, Doktor Moering will etwas verkaufen,« so erinnerte sich Möring.³⁶ Die Anekdote zeigt, wie Uhde selbst die Aufgabenverteilung in dieser Freundschaft

30 Ebd., S. 15.

31 Ebd., S. 18.

32 Ebd., S. 21.

33 Jacques Guenne, »La naïveté est-elle un art?«, in: *L'art vivant*, April 1931, S. 140: »Chaque semaine on proclamait, à la Rotonde ou rue La Boétie qu'un ouvrier zingueur, qu'un employé des pompes funèbres renouvelaient l'art de la peinture. Tous ceux qui, amateurs, critiques ou peintres, relevaient de l'esthétique indépendante, s'exaltaient avec une joie de parvenus, à cette pensée qu'Henri Rousseau dormait au Louvre sous le même toit que M. Ingres. [...] A toutes les époques, des amateurs appartenant à des milieux fort différents ont fait, pour le plaisir, de la »peinture de Dimanche«.

34 Raymond Cogniat, »Préface«, in: *Un Siècle de Peinture Naïve*, Ausst. Kat Paris, Galerie Wildenstein, Paris 1933, S. 1f, hier S. 1.

35 Pierre Courthion, *Panorama de la Peinture française contemporaine*, Paris 1927, S. 159.

36 Das Möring-Zitat in Peter Gan, »Wilhelm Uhde« [1947], in: Peter Gan, *Gesammelte Werke*, Friedhelm Kemp (Hg.), 3 Bde., Göttingen 1997, hier Bd. 3, S. 282-284, hier S. 284.

verstanden haben wollte: »Aus mehr als einem Grunde aber würde ich Dir dankbar sein, wenn mein Name so wenig wie möglich genannt wird.«³⁷ In dieser Zeit erhielt Möring eine Lektorenstelle im Atlantis-Verlag in Berlin. Dessen Gründer, Martin Hürlimann, wurde in den Jahren vor dem Zweiten Weltkrieg zu Uhdes wichtigster Verbindung in die Schweiz und blieb dies bis zu seinem Tod. Hürlimann sicherte Uhdes Überleben während des Krieges maßgeblich. Verfolgt man die leider nur einseitig erhaltene Korrespondenz zwischen Hürlimann und Uhde, muss sich Uhde als Händler außerordentlich schwer getan haben, sein Leben und das seiner Schwester zu finanzieren. Zwar war seine Sammlung wieder erheblich angewachsen, doch diesmal befanden sich keine Gemälde Picassos oder Braques darunter. Er sah sich gezwungen, die schon recht bescheidenen Preise, die er nun erzielte, nochmals zu reduzieren oder ungeliebten Tauschaktionen zuzustimmen.³⁸ Zudem hatten sich die politischen Verhältnisse derart gewandelt, dass ein Geldtransfer zwischen Deutschland und Frankreich fast unmöglich geworden war. Vor dem Zweiten Weltkrieg lebte Uhde nur von der Hand in den Mund und konnte sich nur das Nötigste leisten. Der Zweite Weltkrieg und vor allem die Zeit seiner Flucht in den Süden Frankreichs unterbrach diese schon zuvor für ihn unbefriedigende Händlertätigkeit, auch wenn er laut seinem Tagebuch den einen oder anderen Verkauf tätigen konnte.³⁹

Zum Ende des Krieges war Uhde 70 Jahre alt, versucht aber dennoch an die Vorkriegszeit anzuknüpfen. Mit der Ausstellung zu Séraphine Louis und zu Helmut Kolle gelangen ihm noch zwei langgehegte Wünsche. Der eine oder andere Verkauf konnte vollzogen werden,⁴⁰ doch letztlich blieben ihm nur zwei Jahre bevor die Schwester Anne-Marie an das Verlegerpaar Hürlimann schrieb: »Ihnen und Ihrer Frau die traurige Nachricht, dass mein Bruder gestern friedlich entschlafen ist. Eine Herzattacke hat ihn hinweggerafft, nachdem er eine leichte Lungenentzündung beinahe überwunden hatte. Was sein Verlust für mich bedeutet, werden Sie ermessen können.«⁴¹

37 Brief Wilhelm Uhdes an Richard Möring vom 28. April 1934 (M 32).

38 Siehe hierzu Manja Wilkens, »Überpolitisch«. Les projets éditoriaux, les activités commerciales et l'exode de Uhde entre 1934 et 1947«, in Ausst.-Kat. Uhde 2017, S. 104-119.

39 Wilhelm Uhde, *Tagebucheintragen von Januar 1938 bis Juni 1940*, Marbach, Deutsches Literaturarchiv (Zugangsnummer 76.832). Dass sich Uhde als ein von den Nationalsozialisten ausgebürgerter Deutscher kaum offiziell als Kunsthändler am Pariser Geschehen beteiligen konnte, ist naheliegend. Zum Kunstmarkt unter der Besatzung siehe Emmanuelle Polack, *Le marché de l'art sous l'occupation. 1940-1944*, Paris 2019.

40 Dazu vor allem die *Lettres au docteur C.* (S. 221-237).

41 Brief Anne-Marie Uhdes an Martin Hürlimann vom 18. August 1947 (Hü 54).

Abbildung folgende Seite: Henri Rousseau, *La promenade dans la forêt*, um 1886, Öl auf Leinwand, Zürich, Kunsthaus (vormals Sammlung Wilhelm Uhde)

Abbildung übernächste Seite: *Uhde in seiner Pariser Wohnung (18 Place des Vosges)*, Fotografie um 1946



W. G. RAY

