

M O N A L I S A und O L Y M P I A

Briefe an einen jungen Maler.

mit ca 50 Reproduktionen

von

W i l h e l m U h d e .

Wilhelm Uhde: Mona Lisa und Olympia

Einleitung

Am 22. Oktober 1940 berichtete Anne-Marie Uhde dem Verlegerfreund Martin Hürlimann, dass ihr Bruder das »kleine Buch« *Mona Lisa und Olympia* beendet habe.¹ Zu einer Publikation ist es nie gekommen. Im Dezember 1934 publizierte Uhde in der Zeitschrift *Formes* einen zweiseitigen Brief an einen fiktiven jungen Maler, den er »niedergeschlagen und entmutigt durch Schwierigkeiten, die [ihm] unüberwindbar erschienen«, vorgefunden habe.² Dabei dürfte es sich um die erste Ideenskizze zu dem späteren Text handeln. Statt sich auf die Suche nach einem Lehrmeister aus seiner eigenen Zunft zu machen – wie es Uhde im Text umschreibt –, möge er ihn, Uhde, auf einem Rundgang durch den Louvre begleiten, um, von Fragen geleitet, Anregungen für seinen eigenen künstlerischen Weg zu finden. Wie in dem späteren Text beginnt Uhde mit den plastischen Werten, die sich der junge Maler auch außerhalb der Bildwelt zum Vorbild suchen möge. Die Farbwerte schließlich, auf die er den jungen Maler hinweisen möchte, fände er vor allem in der französischen Malerei. Schließlich widmet er sich – wie auch in den späteren Briefen – vor allem der Farbe Grau. Die Briefform, die Uhde wählte, hatte er schon in seinen *Florentiner Briefen* genutzt.³ Jetzt, drei Jahre nach dem Tod Kolles, spielte sicher auch die Erinnerung an dessen »Brief eines Malers« von 1924 eine Rolle.⁴ Vorbildhaft für die literarische Form mögen auch die fünf Jahre zuvor publizierten *Briefe an einen jungen Dichter* Rainer Maria Rilkes gewesen sein,⁵ dessen Muse Baladine mit Erich Klossowski verheiratet war. Diese Verbindung legt folgende Vermutung nahe: Uhde war mit der Familie Klossowski seit seinem Kunstgeschichtsstudium eng verbunden. Der Sohn Balthus hatte im Jahr der 1934 publizierten Version Uhdes seine erste Ausstellung. Es ist gut möglich, dass Balthus mit diesem »Sohn eines Freundes« angesprochen ist.⁶

Die später geschriebenen Briefe waren als kleines Buch geplant und sollten mit ca. 50 Abbildungen üppig illustriert werden. Soweit Uhde eine kurze Beschreibung oder gar den Titel des Gemäldes angab, lassen sich die besprochenen Werke identifizieren, wenn auch die damalige Zuschreibung in einigen Fällen von der heutigen abweicht. Im Brief an seinen Verlegerfreund Martin Hürlimann vom 8.12.1935 skizzierte er seine

1 Anne-Marie Uhde in einem Brief an Martin Hürlimann (Hü 52): »petit bouquin«.

2 Wilhelm Uhde, »Lettre à un jeune peintre«, in: *Formes*, Jg. 5, Heft 10, 1934, S. 1–2.

3 Uhde 1899.

4 Helmut vom Hügel (Pseudonym für Helmut Kollé), »Peer. Briefe eines Malers«, in: *Vers und Prosa*, Heft 6, 1924, S. 208–214. Reprint der »Briefe« in Ausst.-Kat. Kollé 2010, S. 80–83.

5 Rainer Maria Rilke, *Briefe an einen jungen Dichter*, Leipzig 1929. Vgl. Guignard 2015, S. 345–347.

6 Freundlicher Hinweis auf die Verbindung zu Klossowski und Balthus Vorbildrolle für den fiktiven Sohn des Freundes von Yves Guignard.

Ideen zu dem neuen Buchprojekt: Er wolle seine »Erfahrungen und Kenntnisse auf dem Gebiete der Malerei in Form eines Buches aufschreiben. Und zwar handele es sich dabei um eine Klarlegung der künstlerischen Werte, aber diesmal aller (nicht nur der taktilen von Berenson und der Komposition von Wölfflin), sondern vor allem auch der farbigen, der grauen Ton- und der Klangwerte. Theoretische Betrachtungen, die an ca. 50 Bildern des Louvre nachgewiesen werden. Möglicherweise auch in Form von Liebhaberbriefen, rein amateurhaft, vor Louvrebildern.«⁷

Zweimal schrieb Uhde in den Briefen an Möring⁸ von der Absicht, seine finanzielle Situation durch Louvreführungen aufzubessern. Inwieweit diese Führungen tatsächlich stattgefunden haben, lässt sich nicht sagen, in jedem Fall werden ihm diese »täglichen Spaziergänge« bereits eine erste Orientierung für seine spätere Arbeit gegeben haben.

Wie er im Brief an Hürlimann betonte, waren es Berenson und Wölfflin, die ihm ein theoretisches Gerüst an die Hand gaben. Uhde spricht zwar nicht direkt in Begriffspaaren, aber allein die Vorgabe, die Kunst nach allgemein gültigen Werten zu durchmessen, ist ohne Wölfflin nicht denkbar: Das Wort »linear« (S. 11, hier S. 259) als Gefühls- und plastischer Wert ist eindeutig dem Wölfflinschen Vokabular entnommen. Uhdess Begriff der »Taktilwerte« in der Malerei, die »unser Tastgefühl steigern« mit dem »Rausch einer erhöhten Wirklichkeit« (S. 8f., hier S. 259) als Ergebnis, ist offensichtlich die Frucht seiner Lektüre von Bernhard Berensons Theorie der »tastbaren Werte«.⁹

Auch Uhdess Beschreibung einer vom Körper erfahrbaren Raumdarstellung ist von Berenson vorgeprägt: Uhde beschreibt besonders eindringlich eine Landschaft Bombois', die man »in unserer Vorstellung derart abschreiten könn[te], dass die Zahl der hierzu notwendigen Schritte rechnerisch feststellbar« werde (S. 29, hier S. 275).

Die für Uhde in der Nachfolge Berensons so wichtigen plastischen Werte haben vier Unterkategorien (Ausdruck, Bewegung, Raum, Komposition), ebenso die bildlichen Werte (Farbe, Harmonie, Grauton, Klang). Die Tonwerte sind für ihn das Wichtigste in Manets *Olympia*, weswegen das Bild im Titel erscheint. In seiner Ausführung zur Farbgestaltung, die er in seinem Werk *Les Impressionnistes* (1937) schon formuliert hatte, geht es Uhde vor allem darum, zwischen Bildern zu unterscheiden, in denen Einzelfarben sich selbstständig behaupten, und solchen, in denen sie zu einem Gesamtklang zusammengestimmt sind. Die Farbe Grau nimmt dabei eine zentrale Rolle ein.¹⁰ Identifiziert man alle von Uhde benannten grauen Stellen in den Bildern, dann kann man sich zunächst durchaus wundern. Nicht nur, dass die grauen Stellen oftmals eher ein schmutziges oder

7 Brief Wilhelm Uhdess an Martin Hürlimann vom 8. Dezember 1935 (Hü 3).

8 Briefe Wilhelm Uhdess an Richard Möring vom 22. und 30. April 1935 (M 45 und M 46).

9 Bernard Berenson, *The Florentine Painters of the Renaissance*, New York 1896 [München 1925], S. 4ff. Uhde wird die 1925 in Übersetzung von Robert West publizierte deutsche Fassung gelesen haben (S. 10ff).

10 Zu Uhdess Grau vgl. Jeanne-Baticle Lacourt, »Trois valeurs de gris«, in: Ausst.-Kat. Uhde 2017, S. 124–129. Ähnliche Konzepte überträgt Uhde später auf die abstrakte Malerei: Uhde 1946 (freundlicher Hinweis zu den Wertkategorien Uhdess von Yves Guignard).

gelbliches Weiß sind, diese Stellen sind mitunter so unscheinbar, dass sie kaum auffallen. Könnte Uhdes Vorliebe für das Grau ihre Ursache in den gewöhnlich schwarz-weiß reproduzierten Kunstwerken gehabt haben? Immerhin will er die »reiche kosmisch gestaltete Welt des Phantastischen und Abenteuerlichen [...] lieber an den fotografischen Reproduktionen als an den Originalen« (S. 22, hier S. 269) erlebt haben. Bezeichnenderweise schränkt er dies auf die Werke von Moreau, Böcklin oder de Chirico als wünschenswerte Praxis ein. Bei allen anderen Malern zieht er das Original vor. Auch wenn Uhde den Text in Südfrankreich, fern des Louvre, vollendete, so hatte er doch fünf Jahre Gelegenheit, die Originale zu sehen. Das hatte er, nach den Briefen zu urteilen, wohl auch getan.

Mit »Grau« war eben nicht nur die konkrete Farbe gemeint, sondern die für Uhde koloristische Vermittlungsinstanz schlechthin: »Nur wer im Taumel der Bewegungen, in den Fantasien des Raumes, dem Rausche der Farben als Liebhaber lebt, nur wer das Königreich des Grau, an dessen verschlossenem Tor ein in Jahrhunderten köstlich gereiftes Braun oder purpurnes Schwarz stehen, im Herzen trägt, wer andere Farben sich mit Hingebung an einander verschwenden und vereinigen sieht, wird in Bildern die seiner Leidenschaft entsprechenden Werte schaffen« (S. 20, hier S. 268).

MW

Introduction

Le 22 octobre 1940, Anne-Marie Uhde signale à leur ami éditeur Martin Hürlimann¹¹ que son frère vient de terminer *Mona Lisa und Olympia*. Ce petit texte n'a jamais été publié. En décembre 1934, Uhde avait publié dans la revue *Formes* une lettre de deux pages, adressée à un jeune peintre fictif qu'il avait trouvé « abattu et découragé par des difficultés qui semblaient insurmontables ». ¹² Il s'agit manifestement d'une première ébauche pour le texte que nous présentons ici. Au lieu de partir à la recherche d'un maître issu de sa propre corporation – selon les termes utilisés par Uhde – c'est vers lui que le peintre se tourne pour l'accompagner dans une visite du Louvre, afin de se laisser guider par des questions et trouver l'inspiration pour son propre cheminement artistique. Comme dans le texte final, Uhde commence par les valeurs plastiques, dont le jeune peintre est invité à aller chercher le modèle en dehors du monde pictural. Principalement dans la peinture française, il trouve les valeurs chromatiques qu'il souhaite faire observer au jeune peintre. Enfin, dans sa première ébauche publiée, comme dans le texte final, il s'intéresse tout spécialement à la couleur grise.

11 Anne-Marie Uhde dans une lettre à Martin Hürlimann (Hü 52).

12 Wilhelm Uhde, « Lettre à un jeune peintre », dans *Formes*, vol. 5, n° 10, 1934, pp. 1-2.

La forme épistolaire que Uhde choisit est la même que celle déjà utilisée dans ses *Florentiner Briefe* (Lettres florentines).¹³ Alors qu'il écrit son texte, trois ans après la mort de Kolle, il a peut-être à l'esprit les « Briefe eines Malers » que ce dernier a écrit en 1924.¹⁴ De même les *Briefe an einen jungen Dichter* (Lettres à un jeune poète) de Rainer Maria Rilke publiées cinq ans plus tôt¹⁵ l'ont certainement inspiré. Il faut se souvenir que la muse du poète, Baladine, était mariée à Erich Klossowski, l'ancien camarade d'études en histoire de l'art de Uhde. Ainsi Uhde était étroitement lié à la famille Klossowski et une connexion est à suggérer encore ici : le second fils du couple, Balthus, expose pour la première fois à Paris l'année même où paraît l'article dans *Formes*. Il est tout à fait possible que ce soit lui, ce fils d'un ami, à qui s'adresse la lettre.¹⁶

Les lettres écrites plus tard étaient supposées constituer un livre et auraient dû être abondamment illustrées par une cinquantaine d'images. Dans une lettre du 8 décembre 1935 à Martin Hürlimann, Uhde expose ses idées pour un nouveau projet : il souhaite consigner sous la forme d'un livre ses « expériences et connaissances dans le domaine de la peinture. Il s'agirait d'une clarification des valeurs artistiques, mais cette fois de toutes les valeurs (pas seulement les valeurs tactiles de Berenson et celles de composition de Wölfflin), mais surtout des valeurs chromatiques, les valeurs des tonalités de gris et les valeurs sonores. Des considérations théoriques seront démontrées sur une cinquantaine de tableaux du Louvre. Peut-être aussi sous forme de lettres, en pure dilettante, face aux tableaux du Louvre ».¹⁷

À deux reprises, Uhde écrit dans ses lettres à Möring¹⁸ son intention d'améliorer sa situation financière en proposant des visites guidées du Louvre. Il est impossible de dire s'il a mené son projet à exécution, mais en tout cas, des « promenades quotidiennes » lui auront déjà donné une première orientation pour son travail ultérieur.

Comme il le souligne dans sa lettre à Hürlimann, Berenson et Wölfflin lui fournissent un cadre théorique. Uhde n'emploie peut-être pas les mêmes termes, mais l'ambition proprement dite de mesurer l'art selon des valeurs universellement applicables est alors inconcevable sans Wölfflin : Le mot « linéaire » (p. 11, ici p. 260) en tant que valeur émotionnelle et plastique est clairement tiré du vocabulaire de Wölfflin.

13 Uhde 1899.

14 Helmut vom Hügel (pseudonyme de Helmut Kolle), « Peer. Briefe eines Malers », dans *Vers und Prosa*, n° 6, 1924, pp. 208-214. Réimpression des « lettres » dans *Ausst.-Kat. Kolle 2010*, pp. 80-83.

15 Rainer Maria Rilke, *Briefe an einen jungen Dichter*, Leipzig 1929. Cf. Guignard 2015, pp. 345-347.

16 Aimable remarque d'Yves Guignard indiquant le lien vers Klossowski et le rôle modèle de Balthus pour le fils fictif de l'ami.

17 Lettre de Wilhelm Uhde à Martin Hürlimann, du 8 décembre 1935 (Hü 3).

18 Lettres de Wilhelm Uhde à Richard Möring, du 22 et du 30 avril 1935 (M 45 et M 46).

La notion de Uhde de « valeurs tactiles » dans la peinture qui « rehaussent notre sens du toucher » avec pour résultat « l'ivresse d'une réalité exacerbée » (p. 8s, ici p. 259) est manifestement issu de sa lecture de la théorie des valeurs tactiles de Bernard Berenson.¹⁹ La description par Uhde d'une représentation de l'espace pouvant être ressentie physiquement est également influencée par Berenson : Uhde décrit de manière particulièrement vivante un paysage de Bombois que l'on pourrait « parcourir dans notre imagination de telle manière que le nombre de pas nécessaires pour le traverser puisse être calculé » (p. 29, ici p. 275).

Les valeurs plastiques, si importantes pour Uhde à la suite de Berenson, comportent quatre sous-catégories (expression, mouvement, espace, composition), tout comme des valeurs picturales (couleur, harmonie, tonalité de gris, sonore). Pour lui, les valeurs tonales s'expriment au mieux l'*Olympia* de Manet, c'est pourquoi l'œuvre apparaît dans le titre. L'explication de Uhde sur la conception des couleurs, qu'il avait déjà formulée dans son ouvrage *Les Impressionnistes* (1937), vise principalement à distinguer les tableaux dans lesquels les couleurs individuelles s'affirment de manière indépendante de ceux dans lesquels elles sont harmonisées pour former un effet global. Le gris joue un rôle central à cet égard.²⁰ Si l'on identifie toutes les zones grises dans les tableaux désignés par Uhde, on peut tout d'abord être étonné. Non seulement les zones grises sont souvent d'un blanc terne ou jaunâtre, mais ces zones sont parfois si discrètes qu'elles sont à peine perceptibles. La préférence de Uhde pour le gris pourrait-elle avoir son origine dans les reproductions des œuvres d'art généralement en noir et blanc ? Toujours est-il qu'il affirme avoir expérimenté « le riche monde cosmique du fantastique et de l'aventure [...] plutôt dans les reproductions photographiques que dans les originaux » (p. 22, ici p. 269). Mais il précise que cela se limite aux œuvres de Moreau, Böcklin ou de Chirico. Pour tous les autres peintres, l'original est à préférer. Même si Uhde a achevé son texte dans le sud de la France, loin du Louvre, il a eu l'occasion d'observer les originaux pendant cinq ans. A en juger par les lettres, il l'a certainement fait.

Par « gris », Uhde entend non seulement la couleur concrète, mais aussi, l'instance médiatrice de la couleur par excellence : « Seul celui qui vit comme un amant dans le vertige des mouvements, dans le fantasme de l'espace, dans l'ivresse des couleurs, seul celui qui porte dans son cœur le royaume du gris, devant la porte fermée duquel se tiennent un brun ou un noir cramoisi délicieusement mûris par les siècles, seul celui qui voit les autres couleurs se fondre avec dévouement l'une dans l'autre et s'unir, créera dans les tableaux les valeurs correspondant à sa passion » (p. 20, ici p. 268).

MW

19 Bernard Berenson, *The Florentine Painters of the Renaissance*, New York 1896 [München 1925], p. 4ss. Uhde aurait lu la version allemande publiée en 1925 dans la traduction de Robert West (p. 10s).

20 Sur le gris de Uhde, voir Jeanne-Baticle Lacourt, « Trois valeurs de gris », dans *Ausst.-Kat. Uhde 2017*, pp. 124–129. Uhde transfère plus tard des concepts similaires à la peinture abstraite : Uhde 1946 (indication par Yves Guignard à propos des catégories de valeurs de Uhde).