Edvard Munchs graphische Kunst

Autor(en): **Glaser, Curt**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **9 (1922)**

Heft 8

PDF erstellt am: **28.04.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-10636

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Edvard Munch — Das Mädchen und der Tod, 1894

EDVARD MUNCHS GRAPHISCHE KUNST

Von CURT GLASER

Eine Wahrheit braucht dreißig Jahre, um sich durchzusetzen. Und sie braucht ebenso lange, um zur Unwahrheit zu werden. Als der Satz von der Bedeutungslosigkeit des Motivs in der bildenden Kunst den Sieg davon getragen hatte, als der berühmte Kampf zwischen der Madonna und dem Spargelbund, den eines der schönsten Stilleben Edvard Munchs ausgelöst hatte, zugunsten des Spargelbundes entschieden war, hörte der Grundsatz eines extremen «l'art pour l'art»-Standpunktes auf, alleinigen Wahrheitswert zu besitzen. Wer sich nicht begnügen wollte, einen Blumenstrauß oder einen Haufen Obst zu malen, wurde als Illustrator verdächtigt. Man vergaß geflissentlich, daß Delacroix, den man aufs höchste bewunderte, sich nicht gescheut hatte, im eigentlichen Sinne zu illustrieren, und daß sein umfangreiches Werk erfüllt

Edvard Munch — Das kranke Mädchen, 1894

ist von Darstellungen historischer Begebenheiten und mythologischer Kompositionen.

Delacroix war ein Romane und bekannte sich als ein Nachfolger des Rubens. Der germanischen Kunst war im Gegensatz immer der Rembrandtgeist ursprünglich eingeboren. Rubens ist der Meister schöner Sinnlichkeit, der üppigen Existenz, die sich in Tageshelle entfaltet. Rembrandt ist der Deuter tiefster Geistigkeit, der Seher jenseitiger Visionen, über denen nächtliche Schatten lasten. Wer sich ganz zu Rubens bekennt, wird niemals den Weg zu Rembrandt finden, und wer sein Herz in Rembrandt entdeckte, wird Rubensscher Sinnenfülle niemals ganz froh werden.

Wie ein tiefer Gegensatz zwischen Rubens und Rembrandt klafft, so zwischen Renoir und Munch. Es ist der Gegensatz des Volkstums wie der Generationen, der sie scheidet, den Romanen und den Germanen, den typischen Vertreter der Kunst-

Edvard Munch — Badende Kinder, 1903

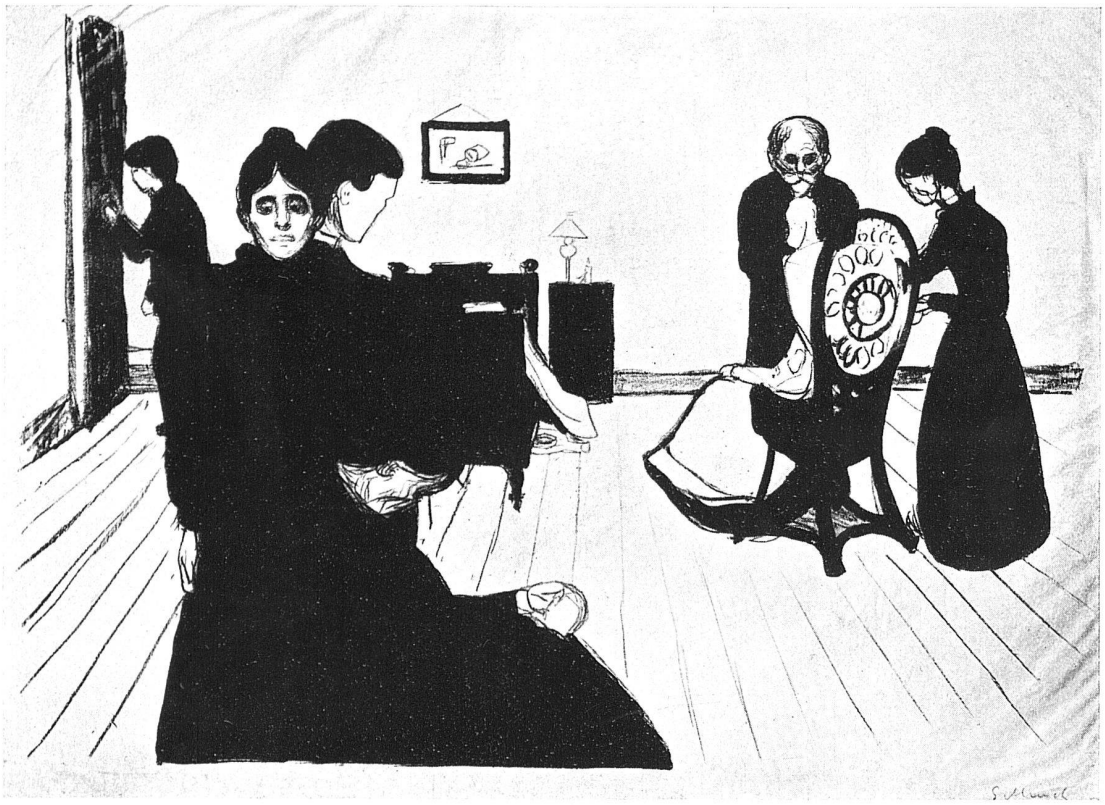
art, die man die impressionistische genannt hat, und den Pfadfinder des neuen Stiles, den man mit einem mißverständlichen und doch charakteristischen Worte den expressionistischen genannt hat. War das Ideal der Renoirschen Kunst jene in sich ruhende Existenz, die das Ideal der klassischen Antike wie der italienischen Hochrenaissance gewesen ist, so drängte es Munch, in romantischer Sehnsucht, das traumhaft Ungewisse zu erfassen, das Werden der Dinge, die Transzendenz der Gefühle zu deuten.

So erschöpft sich Munchs Kunst nicht im einzelnen Werk. Seine Vorstellung war immer erfüllt von Reihen von Bildern, deren innerer Gehalt sich gegenseitig ergänzt wie ihre äußere Form. Und in den graphischen Techniken gab er nochmals den Extrakt seiner Kompositionen, da seine Kunst Mitteilung ist und zum Kontakt mit den Menschen drängt, den das vervielfältigte Blatt besser verbürgt als das einmalige gemalte Bild.

Die graphische Ausdrucksform war immer wesentlich das Eigentum der Künstler germanischen Stammes. Seit den Zeiten des gotischen Holzschnittes, der in oberdeutschen Landen seine höchste Blüte erlebte, seit Schongauer und Dürer bis hinab zu Rembrandt sind alle großen Meister des Holzschnittes wie des Kupferstichs und der Radierung Söhne der germanischen Rasse gewesen. Raffael wie Rubens vertrauten die Vervielfältigung ihrer Kompositionen gewandten Kupferstechern. Dürer wie Rembrandt vermittelten einen Hauptteil ihrer künstlerischen Schöpfung der Menschheit in der Form eigenen graphischen Ausdrucks.

Edvard Munch — Schriftsteller Tor Hedberg, 1913

Zu ihrem Geschlechte gehört Edvard Munch. Wenn er ein Graphiker genannt werden kann, obwohl er zugleich ein Maler von nicht geringerem Range ist, so darf er darum nicht zum Illustrator herabgewürdigt werden. Eher mag man ihn einen Dichter nennen, da er die Vorstellungen eines poetischen Gemütes anstatt mit Worten mit Linien und Farben sichtbar werden läßt. Er hat wie alle großen Künstler die Welt der Sichtbarkeit um eine neue Form bereichert. Aber er hat ihr zugleich einen neuen Inhalt gegeben. Vorstellungen von Liebe und Leiden, von Angst und Sterben hat er zu unvergeßlichen Gesichten gestaltet, und als ein Künder der Seele, dem es gegeben ist, im Äußeren das Innere zu schauen, hat er in Bildnissen der vergänglichen Erscheinung des Menschen dauernde Existenz verliehen. Wie Munch



Edvard Munch — Sterbezimmer, 1896

ihn sah, so lebt der Feuerkopf August Strindbergs in der Vorstellung aller, die ihn kannten, so wird er der Nachwelt bleiben, die ihn nur aus seinem Werke kennt, und der diese dämonische Gestaltungskraft sich in Munchs Bildniskopf inkarnieren wird.

Ist Munch ein Porträtist im besten Sinne des Wortes, so ist er darum doch niemals ein eigentlicher Bildnismaler gewesen. Er besitzt nicht die Gabe rascher Treffsicherheit und gewandten Skizzierens. In den Weg vom Auge zur Hand ist die lange Bahn eingeschaltet, die über die innere Vorstellung führt. Hier muß die Erscheinung Form gewonnen haben, ehe der Künstler imstande ist, sie im eigentlichen Sinne zu realisieren. Darum wird Munch zum Porträtisten, nur wenn ein starkes Interesse ihn zur Darstellung drängt. Und darum sind seine besten Porträts die seiner langjährigen Freunde, deren Züge er immer wieder in den verschiedensten Ausdruckslagen studieren konnte, um die er herumgehen konnte, wie der Jäger um das Wild, bis die rechte Form gefunden war.

An dieser Form hat Munch oft sehr lange gearbeitet. Er hat Bilder wiederholt, um die wesentlichen Züge immer klarer und eindeutiger zum Sprechen zu bringen, und er ging vom Gemälde zum Schwarz-Weiß in Radierung, Lithographie und Holzschnitt über, um nochmals reiner den formalen Gehalt einer Komposition herauszustellen. Denn dies ist charakteristisch für seine Vorstellung vom graphischen Schaffen, daß es ihm nicht wie vielen vor ihm und neben ihm die Übertragung der Skizze bedeutet, sondern die letzte Formulierung einer Bilderfindung.

Munch hat so die ganze Reife seiner frühen Schöpfungen in einer Folge von Radierungen niedergelegt. Um die Mitte der neunziger Jahre sind diese Blätter ent-

Edvard Munch — Erdarbeiter, 1920

standen, die nicht den Beginn, sondern den Abschluß einer ersten Schaffensperiode bedeuten. Er hat sich selbst das Mittel gebildet, das er brauchte. In einem dichten Gewirr mit der Nadel geätzter Linien, die von Aquatintaflächen überdeckt werden, übertrug er die tonige Erscheinung seiner frühen Gemälde in das Schwarz-Weiß. Ungefähr zur gleichen Zeit fand er den Weg zur Lithographie, die in getuschten Flächen leichter noch und unmittelbarer den Charakter seiner in großen Massen von Hell und Dunkel gebauten Kompositionen wiedergab.

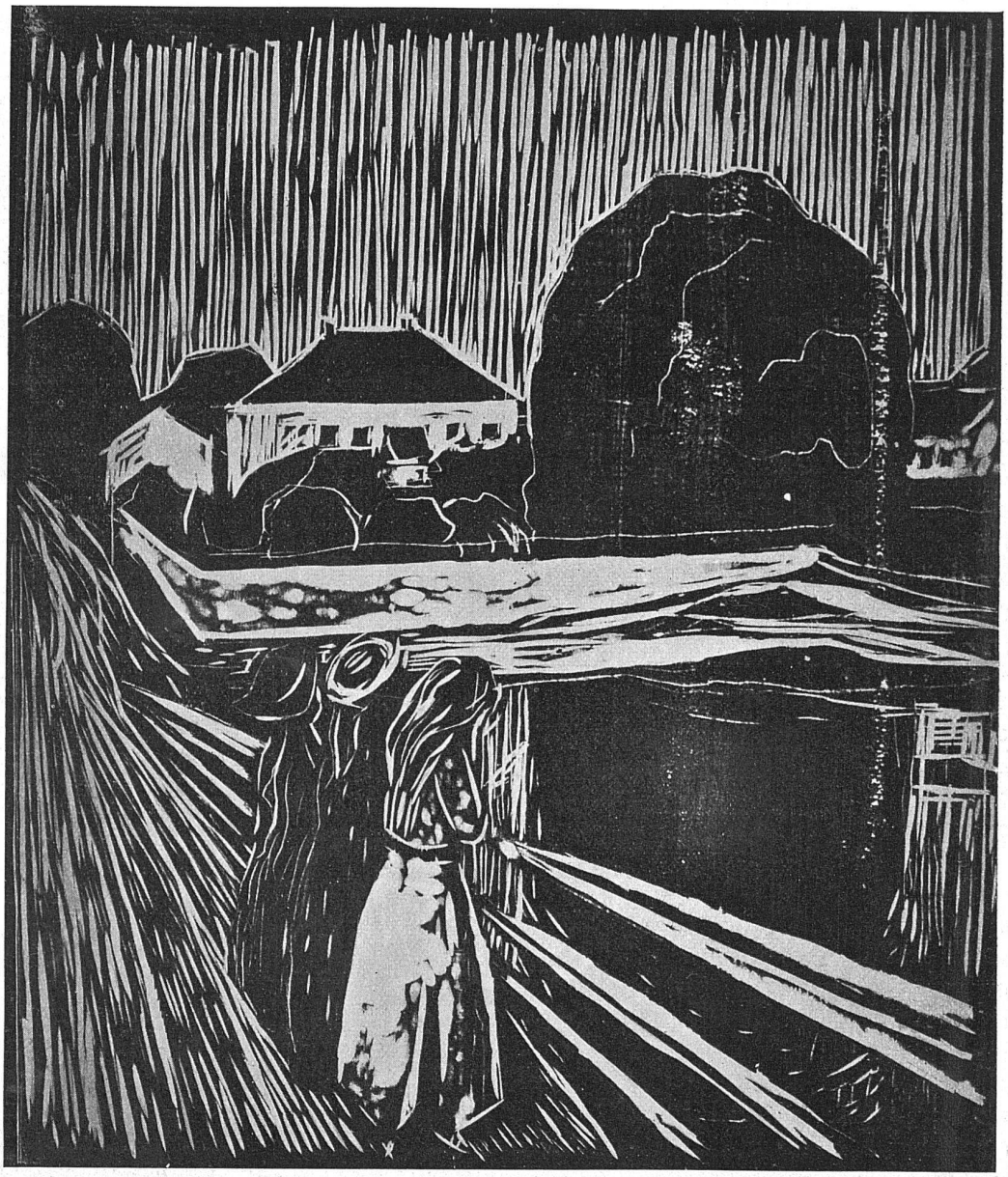
Wenig später endlich setzten die ersten Versuche im Holzschnitt ein, zu dem Vallottons Experimente, daneben vielleicht schon Gauguins merkwürdige Blätter aus Tahiti, die Anregung gegeben haben. Wie keine andere Technik war gerade der Holzschnitt imstande, der großflächigen Stilisierung zu dienen, auf die Munchs ganze Kunst hindrängte. Es gibt Lithographien Munchs aus jener Zeit, die beinahe Holzschnitten gleichen, in denen sich die Übertragung in das andere Material vorzubereiten scheint. Und indem er von einer Technik zur andern weiterschritt, bemühte er sich, ein Motiv immer reiner auf seine letzthin notwendige Ausdrucksform zurückzuführen.

So bleibt von einer tonreichen Radierung nach einer Reihe einander folgender Abwandlungen im Holzschnitt am letzten Ende nichts als der reine Kontur, der dunkle Schattenriß einer Gruppe, die klar vor dem helleren Grunde steht. Es ist, als sei das abgekürzte Bildzeichen für eine Vorstellung der Sichtbarkeit, die Hieroglyphe eines Begriffes gefunden. Der Wille des Künstlers war auf die Lösung von allen Zufälligkeiten individueller Bindung, war auf das

Edvard Munch — Der alte Schiffer, 1899

Typische gerichtet. Aber das Streben nach äußerster Konzentration des Gefühlsausdrucks schloß in sich die Gefahr der dekorativen Arabeske. Die schärfsten Gegensätze berühren einander. Der ausdrucksvolle Kontur nimmt die Wendung zur kunstgewerblichen Stilisierung.

Die Gefahr, in die er sich begeben hatte, erkannte niemand rascher als Munch selbst. Andere folgten ihm auf dem Wege, den schon Vallotton vorgezeichnet hatte, und führten den Holzschnitt zum Plakatstil. Munch selbst befreite sich von dem einseitigen Flächenbann und fand den Weg zu einer Erneuerung des Holzschnittes, die seine eigenste Tat werden sollte, und



Edvard Munch Mädchen auf der Brücke, 1920/21

die für alle Nachfolgenden richtunggebend wurde.

Munchs neuer Holzschnitt ist das Gleichnis einer neuen Entwicklung seiner Malerei, die ebenso über die große dekorative Farbfläche hinaus zu einer reicheren koloristischen Durchbildung strebte. Bedeutete vordem das zeichnerische Gerüst die Hauptsache, blieb die Farbe trotz ihrer starken schmuckhaften wie symbolischen Bedeutung doch nur eine Zutat des Bildes, so wurde sie nun zum eigentlichen Mittel der Darstellung. Und war der Holzschnitt, der jener älteren Bildform parallel ging, farblos im Schwarz-Weiß, so daß er zur Bereicherung durch den Druck von verschieden gefärbten Platten selbst aufforderte, so braucht der neue Holzschnitt die Farbe als solche nicht mehr, weil er selbst in einem andern Sinne farbig geworden ist.

Edvard Munch — Mann und Weib, 1899

Munchs Holzschnitt geht nicht mehr von einer Konturzeichnung aus, die sauber mit dem Messer oder der Laubsäge umschnitten wird. Der Künstler gestaltet unmittelbar in dem Holze, er holt mit dem Messer die Form aus der Platte heraus. Er hebt mit dem Hohlmeißel Späne aus, die im Abdruck zu Lichtflecken werden, er ritzt Striche, die als weiße Zeichnung auf schwarzem Grunde stehen, er gelangt zu einer Kenntnis der besonderen Wirkungsmöglichkeiten des Holzes, das ihn in dem widerstrebenden Material zu den freiesten und großartigsten Schöpfungen befähigt.

Es war selbstverständlich, daß zur gleichen Zeit mit dem Holzschnitt auch Radierung und Lithographie unter den Händen des Künstlers neue Formen annehmen mußten. Munchs Radierung und Lithographie war in den neunziger Jahren mehr tonig als farbig gewesen. Wie der Holzschnitt, so waren auch die anderen Techniken fähig, die Farbe als unmittelbares Wirkungsmittel in sich aufzunehmen, weil sie nicht selbst das Gleichnis der Farbe enthielten. Munch hat in dieser Zeit aufgerauhte Zinkplatten mit dem Schaber bearbeitet und in zarten Farbtönen gedruckt. Er hat Abdrucke von lithographischen Steinen mit Holzplatten farbig gedeckt, und er hat endlich im Druck von mehreren Steinen ein paar Farbenlithographien geschaffen, die zu den Höchstleistungen dieser Technik gehören, der außer ihm nur noch Toulouse-Lautrec ganz reine künstlerische Wirkungen abzugewinnen verstanden hat.

Alle diese Versuche wurden preisgegeben, als um das Jahr 1902 der neue malerische Stil des Künstlers auch in seinem graphischen Schaffen sich auszuwirken be-

gann. Das Gleichnis der starken Farbigkeit im Gemälde ist der reine Gegensatz des überwucherten Weiß der Papierfläche und der sparsam tief geätzten Striche, die im Eindruck zu großen Formen zusammenwachsen. Die gleichen Schifferköpfe, die er in monumentalen Holzschnitten verewigte, hat Munch so im Kupfer radiert. Und wie die Radierung, so entwächst die Lithographie der düsteren Tonigkeit, die oft noch durch den Druck auf farbigem Papier gesteigert wurde, um nun die reinen Kontraste des Schwarz und des Weiß in den starken Zügen der Zeichnung zum Gleichnis der in Kontrastfarben aufgebauten Gemälde zu bilden.

Als ein anderer Mensch stand Munch jetzt in einer erneuten Welt. Die schweren Schatten, die seine Jugend umdüstert hatten, waren gelöst. Freier stand er der Welt der Erscheinungen gegenüber. Er, dem alle Natur nur der Spiegel des eigenen Ich, alle äußere Erscheinung das Gleichnis innerer Stimmungen gewesen war, fand den Weg zu einer unvoreingenommenen Auges gesehenen Wirklichkeit. Der Meister psychologischer Menschendarstellung fand den Weg zu dem Tiere, das er rein in seiner animalischen Existenz erfaßte, und die einst schwerblütige Welt seiner Kunst durchleuchtete ein befreiender Zug des Humors.

Zum ersten Male im Jahr 1909 verwirklichte Munch den früher oft gehegten Plan eines geschlossenen graphischen Zyklus in der Mappe, die er „Alpha und Omega" nannte. Er illustrierte nicht einen umständlich deutbaren Text, wie es niemals seine Art gewesen ist, über die im Bilde restlos erfüllbare Gegebenheit hinaus seine Kompositionen mit einem tieferen literarischen Sinn zu beschweren. Die urewig einfache Geschichte von Liebe und Untreue des Weibes wird in einfacher Deutlichkeit geschildert. Munch steht nun über dem Stoffe, der ihn in seiner Jugendzeit selbst überwältigte. Er läßt nicht dunkle Regungen ahnen, sondern er gestaltet eindeutig die materielle Seite des erotischen Erlebnisses. Er lebt nicht selbst mehr in jeder Gestalt, die er bildet. Das Subjektiv-Persönliche bleibt in der Distanz. Und der Humor erhält Raum in dieser veränderten Welt.

Im Laufe von vier Jahrzehnten erfuhr Munchs Kunst einen tiefgreifenden Wandel. Wie jede gesunde Äußerung menschlichen Geistes, so war die seine eine neue auf jeder Stufe einander folgender Lebensalter. Aber im tiefsten Grunde ist er sich selbst immer treu geblieben. Vorstellungen der Jugend folgten ihm bis ins Alter. Alte Motive kehren in neuen Holzschnitten wieder, wie die Blätter von Alpha und Omega durchzogen sind von den Erinnerungen an alte Bilderfindungen.

Aber der Künstler ist nun ganz Herr seiner Mittel. Er schaltet in völliger Freiheit mit seinem Stoffe. Er beherrscht jedes Material der graphischen Techniken. Es gibt nicht mehr ein Suchen und Tasten, keine Experimente in der Vermengung verschiedenen Materials. Selbständiger als zuvor stehen Radierung, Lithographie und Holzschnitt neben der Malerei. Der Umfang der Themen ist weiter geworden. Neue Stoffgebiete wachsen dem Künstler aus der natürlichen Umwelt zu. Eine Höhe des Schaffens ist erreicht, die freie Auswirkung auch für die kommende Lebenszeit verheißt.

Redaktion: Heinrich Schlosser — Druck: Benteli A.-G., Bern-Bümpliz