

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 30 (1943)
Heft: 12

Artikel: Edvard Munch
Autor: Scheffler, Karl
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-24334>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 13.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



Zürcher Kunstgesellschaft

Edvard Munch Winterlandschaft Um 1910

E D V A R D M U N C H

Zum achtzigsten Geburtstag: 12. Dezember 1943

von Karl Scheffler

Im Jahre 1892 veranstaltete Munch in Berlin auf Einladung des Vereins Berliner Künstler eine Ausstellung seiner Jugendwerke. Sie erregte im Verein so laute Entrüstung, daß die Majorität den Entschluß faßte, sie vorzeitig zu schließen. Munch mietete in der Friedrichstraße dann ein Lokal und setzte demonstrativ die Ausstellung fort. In der Folge kam es zu einer Spaltung innerhalb der Berliner Künstlerschaft, und daraus ging die Berliner Sezession hervor. Solcherart wurde Munchs Kunst auch später oft zum Funken, der aufgehäuften Zündstoff zur Explosion brachte. Zu gleicher Zeit aber haben die europäischen Kunstfreunde das Lebenswerk

des Norwegers sich reich entfalten sehen, immer stärker beeindruckt von dem ungewöhnlichen Talent, den Widerspruch einschätzend als einen der Originalität dargebrachten Tribut.

Das Interesse für Munch war freilich nicht in allen Ländern gleich rege. In Frankreich, wo der Norweger Anschluß zu den Wahltraditionen der besten modernen Malerei gefunden hatte, blieb die Resonanz aus, England zeigte wenig Teilnahme, und in den amerikanischen Sammlungen sind Bilder Munchs selten anzutreffen. Gezündet hat diese Malerei in den skandinavi-



Edvard Munch *Apfelbaum* 1921

Zürcher Kunstgesellschaft

schen Ländern, in Deutschland und auch in der Schweiz. Die Ursache für das Bedingte der internationalen Wirkung ist in der betont nordischen Anlage des Talents zu suchen. Munch hat seine Kunst zwar nach den Erkenntnissen und Lehren des französischen Impressionismus orientiert, hat diese Sehform und den von ihr geschaffenen Malstil aber nicht nur visuell, sondern auch romantisch spekulativ begriffen. Was bei den französischen Malern reines Augenerlebnis war und auf frappierende optische Eindrücke zurückging, wurde dem Nordländer ein Erlebnis des Gemüts; er sann der Erscheinung nach und sah sie gleichnishaft. Ließen die Franzosen sich vom Eindruck bedeuten, so mochte der Norweger nicht darauf verzichten, ihn zu deuten; schauten jene naiv durch ihr Temperament an, so erschien diesem alles sentimentalisch durch Weltangst gefärbt. Dieses ging so weit, daß Munchs Werke in einer übertragenen Weise autobiographisch anmuten, daß der mit Weltdrohungen ringende Maler einer jener Sonderlinge wurde, die etwas Bekenntnishafte haben und einsam leben, stark zwar auf ihre Zeit wirkend, doch nur von einer Mönchszelle aus. Solche Gestalten werden vornehmlich im nördlichen Europa angetroffen: Caspar

David Friedrich war eine Gestalt dieser Art, Vincent van Gogh war eine andere, und auch Franz Barlach gehört zu ihnen. In Frankreich begegnet man ihnen seltener. Dort ordnen sich die Künstler gern einer Schule und der Tradition ein; woher es dann kommt, daß von dem Kunstgut der Zeit dort wenig verloren geht. In den Ländern nördlich der Alpen geschieht es, daß die stärksten Talente neu von vorn beginnen, als hätte es vor ihnen noch keine Kunst gegeben, daß sie nicht innerhalb einer Reihe stehn, sondern ihren Platz außerhalb der Reihe suchen.

An norwegische oder skandinavische Maler des 19. Jahrhunderts läßt Munchs Form kaum denken, zu diesen Kollegen steht er in einem ähnlichen Kontrast, wie van Gogh zu den holländischen Malern seiner Zeit; dagegen vergleicht man ihn wie von selbst seinem in Sinnbildern denkenden Landsmann Ibsen, dem von sich selbst niemals ganz losgekommenen Schweden Strindberg und dem mit Munch gleichaltrigen Knut Hamsun, dessen Lebenswerk ebenfalls wie in einem Zwielficht daliegt. In einem merkwürdigen Brief an den Verfasser hat Munch selber Wert auf die Feststellung gelegt, sein



Privatsammlung Basel

Edvard Munch Mädchen auf der Straße Um 190

«Fries des Lebens» hätte Ibsen zu einigen Gestalten des Dramas «Wenn wir Toten erwachen» angeregt. Alle vier waren derselben inneren Nötigung unterworfen, das Leben gleichnishaft zu nehmen, ohne jedoch dem Alltag auszuweichen, ja absichtsvoll aus der alltäglichen Umwelt die Stoffe für ihre dramatischen, epischen und malerischen Symbole gewinnend.

Die Gestaltungskräfte Munchs sind widerspruchsvoll, doch auch erregend gemischt. Das Auge hat im Optischen Entdeckungen gemacht, die schlagend wirken, als Lebenssinner aber war er auch ein Anhänger jener Jugendstil-Romantik, die durch den Namen des Belgiers Maeterlinck bezeichnet wird. Seine großzügige Malweise wurde zuerst brutal genannt, doch wurde später erkannt, wieviel Sensibilität darin ist, ja welch ein Charmeur der Form er ist. In dieser Malerei ist germanische Verallgemeinerung, doch auch manieristisch Einmaliges, ja sogar Privates von – es klingt paradox – merkwürdig zwingender Allgemeingültigkeit; diese Kunst ist spekulativ, doch auch dekorativ, sie ist naturalistisch und symbolisch in einem, sie gibt naiv eine Synthese von Zeichnung, Tonalität und Kolo-

rismus, sie schillert wie das Jahrhundert, dessen letzte Jahrzehnte sie geboren haben, denn sie ist sowohl epimetheisch rückschauend als auch ehrgeizig bemüht, prometheisch vorzuschauen. Es sind Züge darin, die im Vergleich mit dem französischen Impressionismus überlebt anmuten, und andere, die Munchs Malerei zur Anregerin des darauf folgenden Ausdrucksstils gemacht haben. Große Teile der Jugend haben Munch zu ihrem Vorbild erhoben und ihn, zugleich mit van Gogh und Gauguin, verherrlicht.

Munch ist in Oslo herangewachsen, in einer Familie, die viel Krankheit und Todesfälle gesehen hat. Dieses hat deutliche Spuren hinterlassen. Krankenstuben und Sterbezimmer kehren, vor allem im Jugendwerk, immer wieder. Er war für den Ingenieurberuf bestimmt, sattelte jedoch bald um und besuchte zunächst eine Kunst- und Gewerbeschule. Dann empfing er am Tage Unterricht von dem Bildhauer Midelthun und Abendunterricht von Christian Krogh, der die Kenntnis des Impressionismus nach Norwegen gebracht hatte. Die Entwicklung verlief schnell: mit fünfundzwanzig Jahren malte Munch bereits so persönlich, daß das Publikum

seiner Vaterstadt ihn heftig ablehnte, daß Werenskiöld aber auch eine seiner Landschaften erwarb. Mit einem Stipendium fuhr er 1885 nach Paris, war von 1889 bis 1892 zum zweitenmal dort und arbeitete wieder Monate im Atelier Léon Bonnats. Wichtig wurde ihm in dieser Zeit die Bekanntschaft mit Camille Pissarro, mit Gauguin, Seurat und Signac. Dann fand die bereits erwähnte Ausstellung in Berlin statt. Nun hielt Munch sich viel in der Hauptstadt Deutschlands auf, er verkehrte dort mit Strindberg und in dem Kreis, der sich «Freie Volksbühne» nannte. Zunächst fanden Literaten Zugang zu seinen Bildern. Die ersten graphischen Arbeiten wurden in Deutschland 1894 gezeigt. Im Jahre 1902 verbrachte er zwei Monate in Lübeck bei dem Sammler Dr. Linde. In demselben Jahr stellte die Berliner Sezession den «Fries des Lebens» aus. Über Kopenhagen kehrte er dann nach Norwegen zurück, sonderte sich dort ab und arbeitete in Kragerø am Fjord, in Moss und in Sköien bei Oslo, sein Lebenswerk stetig fördernd. In Zürich stellte er in den Jahren 1922 und 1925 aus. Munch begann genrehaft im Sinn Christian Kroghs. Zwei Straßenschilder aus Oslo zeigen ihn dann schon selbständig, sowohl der Publikumskunst wie dem französischen Impressionismus gegenüber. Mit dem «Jungen Mädchen auf dem Bettrand» wurde er ganz er selbst: die dichterische Note, die zuweilen das nur Literarische streift, tritt hervor. Zeugnisse dafür sind der «Spielsaal» und der «Kuß». Doch ist das Dichterische und sogar das Literarische immer malerisch gesehen. Eine klassische Formulierung gelang 1897 mit dem Bild «Die Freunde». Die Form hat etwas Archaisches, ist jedoch ganz durchsinnlich und aufs zarteste differenziert. Der «Fries des Lebens» bestand ursprünglich aus 22 Einzelbildern, friesartig aneinandergereiht und symphonisch zusammengehalten. Der Fries sollte im Berliner Theater «Die Kammerspiele» einen Platz finden, doch zerschlug sich der Plan. Hier folgen die einzelnen Bildtitel: Abendstern, Rot und Weiß, Tanz, Kuß, Liebe, Nach dem Sündenfall, Vampyr, Johannisnacht, Eifersucht, Melancholie, Rote Wolke, Straße, Herbst, Letzte Runde, Angstgeschrei, Todeskampf, Sterbezimmer, Tod, Leben und Tod, Der Tod und das Kind. Man sieht, wie dieser Fries zyklisch gedacht ist, die Bilder ergeben ein Gesamtbild. Leider ist der Zusammenhang später zerrissen worden.

In welcher Weise Munch die Natur überträgt, veranschaulichen die Bildnisse. Sie sind mehr mittelbar als unmittelbar ähnlich, die Charakterisierung ist Produkt einer Gesamtauffassung des Modells, die Darstellung ist enthüllend, ohne indiskret oder boshaft zu werden. Bevorzugt ist die ganze Gestalt. Der Blick für ein Ganzes, der über das Detail hinwegsieht, ist überhaupt stark ausgebildet. Unmittelbar sprechen die Graphiken, da die graphischen Techniken der Deutungslust entgegenkommen. Die Radierungen – Bildnisse und Varianten von Bildern – sind geistvoll kühn im Wurf und in ihrer sicheren Leichtigkeit, die das Virtuose streift, Abbrüviaturen eines schöpferischen Geschmacks. Für die literarisch betonten Stoffe ist zumeist die lithographische

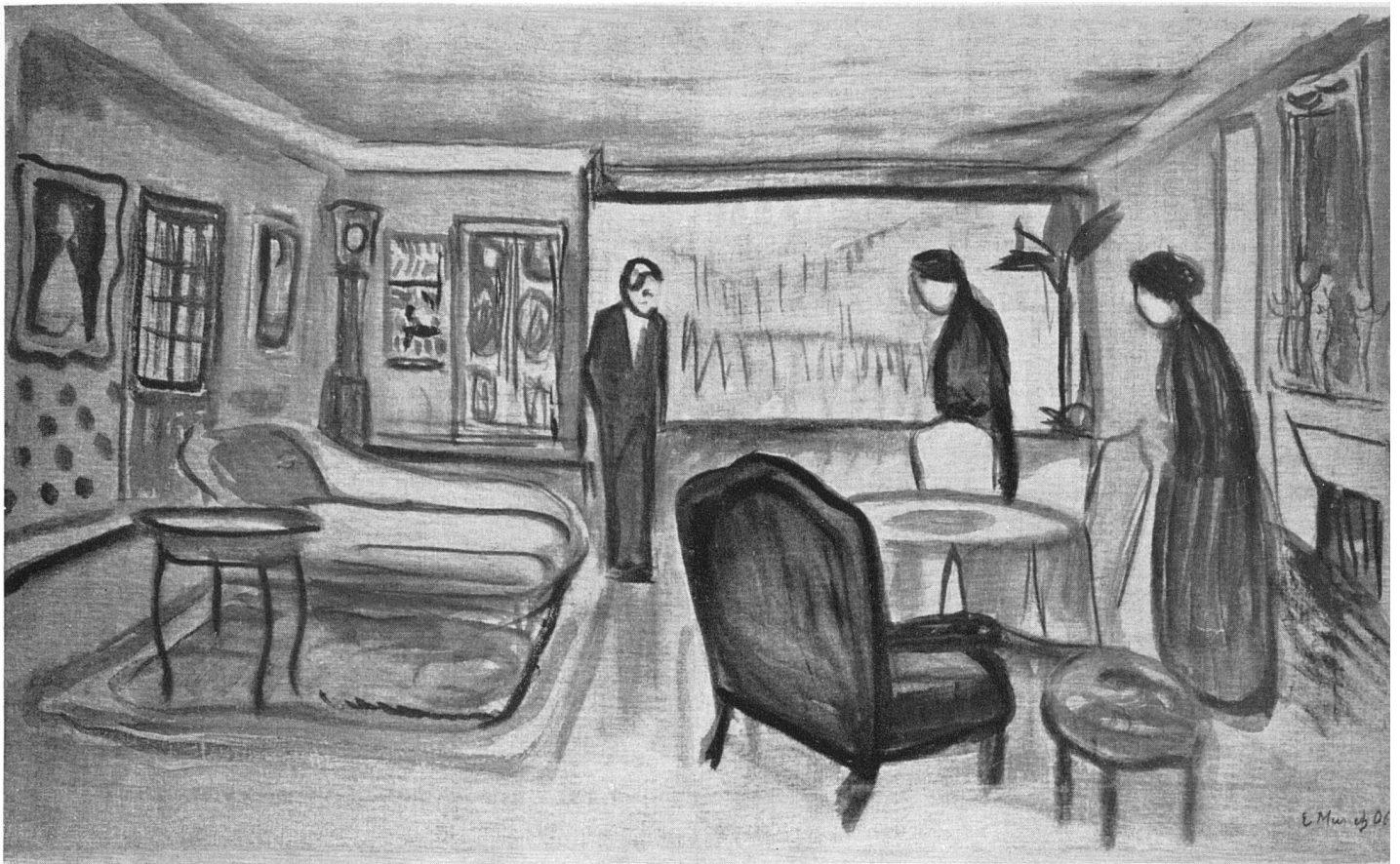
Technik gewählt; die in Langholz geschnittenen Holzschnitte erinnern mit ihren einprägsamen Silhouetten an Ostasiatisches.

In den Jahren 1910 und 1911 hat Munch für die Universität in Oslo große Wandbilder geschaffen und sich damit auch als ein Monumentalmaler von Rang erwiesen. Die Werke gehören zu den besten Wandbildern des 19. Jahrhunderts und würden es rechtfertigen, Munch und Hodler einmal miteinander zu vergleichen und den vom Jugendstil beeinflussten Stilismus hier und dort gegeneinander abzugrenzen. Nach dem ersten Weltkrieg sind dann Winter- und Sommerlandschaften großen Formats aus der Umgebung Oslos entstanden, aus denen pantheistisches Empfinden spricht.

Munch gehört nicht zu den Malern, die in jedes Werk ihre volle Kraft legen; seine Fähigkeiten können voll gewürdigt werden nur angesichts einer größeren Anzahl von Werken. Denn die Nabelschnur zwischen Subjekt und Objekt ist nicht immer durchschnitten. Einzeln gesehen, haben viele Bilder etwas Vorläufiges. Munch ist ein Gestalter der ersten Anlagen, nicht des mühsamen Vollendens, er ist Improvisator, ein Temperament des schnellen Wurfs, wenn auch packender Empfindungen, und ein Meister jener dekorativen Form, deren sich der Symbolismus gern bedient. Endgültiges, lange Erwogenes wird wie im Fluge realisiert. Dadurch gerät das Einzelne auf der Bildtafel zuweilen ins Wackeln, die Bildorganisation aber bleibt im ganzen dennoch straff.

Von der Bilderwelt des Norwegers geht etwas wie Ossianstimmung aus. Dargestellt ist, wie Häuser im indirekten Licht der Mittsommernacht den Betrachter drohend anlotzen, wie Menschen irr und ratlos in Totenzimmern umherstehn, sich schämend vor der Überlegenheit des Todes, wie Mann und Weib in brünstiger Umschlingung Opfer des Gattungstriebes sind, oder wie Knaben und Mädchen mit krankem Sehnen in die Welt blicken. Gruppen heller Mädchengestalten, flankiert von einer schwarz drohenden Gestalt, wiegen sich gegeneinander wie ein Chor von Flüsternden, draußen auf der See aber treibt ein buntes Boot in lauter farbiger Herrlichkeit. Es schluchzt die Nähe und es jubelt die Ferne. Alle Männer haben etwas von Adam, alle Frauen etwas von Eva. Im Reich dieses Romantikers der Lebensangst ist – nach dem Wort Schopenhauers – wirklich «alles schrecklich zu sein, aber herrlich zu sehen.» Aus dem Schmerz wächst Schönheit, Ergründung wird schmückend, Hieroglyphen des Leids fügen sich zu einem Teppich des Lebens, und so entstehen Bildarabesken voller Magie. Ein Romantiker, der nicht lügen kann! Seine Kunst ist das Gewächs eines Landes mit langen, kalten, sonnenlosen Wintern und mit kurzen, berausenden Sommern ohne Nacht; in ihr sind arktische Gegensätze eines geworden: die Qual der Dunkelheit und der Jubel des Lichts.

Bis vor einem Jahrzehnt war Munchs Produktion genau zu verfolgen; was dann entstanden ist, kennt nur seine



Öffentliche Kunstsammlung Basel

Edvard Munch Szene aus Ibsen Gespenster 1901

Heimat. Mag es sein wie es will, es wird lebendig sein. Denn dieses ursprüngliche Talent kennt das Geheimnis dauernder Wandlung, altert aber nicht dabei. Jetzt vollendet Munch sein achtzigstes Lebensjahr. So lange hat er ein als Tragödie empfundenenes Leben ausgehalten und ihm immer neue Deutungen abgewonnen. Als Sieger steht er nun da, getragen von der Verehrung mehrerer Generationen.

Der Verfasser hat ihm vier Jahrzehnte lang Grüße zugerufen, kritisch verehrend; jetzt möchte er dem Achtzigjährigen auch vorbehaltlos ein Wort der Liebe sagen. Sie gilt dem Tapferen, der die Schrecken des Daseins überwunden hat, indem er sie groß darstellte, der dem Dämonischen eine eigene Schönheit abgewonnen hat, indem er es kämpferisch realisierte.

Munch und Matisse als Graphiker

von Heinrich Rumpel

Einer der Vorzüge der Ausstellung «Ausländische Kunst in Zürich» im Sommer 1943 bestand darin, daß sie dem Besucher reizvolle Vergleichsmöglichkeiten zwischen den Werken verschiedener und besonders moderner Künstler gestattete. Und auch deswegen machte sie diese so anregend, weil sie eigentlich immer ganz unerwartet sich einstellten, womit dem Betrachter zugleich der besondere Charakter einer bald widerspruchsvollen, bald harmonisierenden Lebendigkeit der aus ja

nicht von vornherein aufeinander abgestimmtem Kunstbesitz zusammengesetzten Ausstellung bewußt wurde. Manches derart offenbar gewordene künstlerische Gegenspiel ließe sich anführen; eines wollen wir näher betrachten: dasjenige, das sich aus den Verschiedenheiten und den Verbindungen zwischen der Graphik von Munch und der von Matisse ergab. Denn Munch und Matisse waren gerade mit ihrem graphischen Schaffen gut und eindrucksvoll vertreten.