

Gert Woll: Edvard Munch. Werkverzeichnis der Graphik; München: C. H. Beck 2001; 496 S., 1080 Abb., davon 220 in Farbe; ISBN 3-406-47971-5; € 215,-

Poul Erik Tøjner: Munch in his own words; München / London / New York: Prestel, 224 S., ca. 140 Abb.; ISBN 3-7913-2494-2; € 69,-

Uwe M. Schneede: Im Blickfeld. Das kranke Kind von Edvard Munch [Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle], Hamburg 2002; 44 S., 18 Farbabb.; ISBN 3-922909-64-7; € 8,-

Das Werk Edvard Munchs ist in den letzten Jahrzehnten so oft ausgestellt worden, daß man sich fragen kann, ob es noch etwas zu entdecken gibt, ob in seinem Werk neben den spannungsvollen Sujets und der psychologischen Komponente der Portraits noch ein Geheimnis bleibt. Zwei ganz unterschiedliche, neue Bücher, die ohne den Zusammenhang einer Ausstellung erschienen sind, bieten überraschenderweise auch neue Perspektiven.

Munch kann wohl als der Künstler am Beginn der Moderne gelten, der auf die nachhaltigste Art die graphischen Künste nutzte. Seine seit 1894 entstandenen Holzschnitte, Lithographien und Radierungen wurden für eine ganze nachfolgende Künstlergeneration vorbildlich. Es tut dem druckgraphischen Schaffen Paul Gauguins keinen Abbruch, wenn man Munch als den Erneuerer des Holzschnittes bezeichnet. Und bis heute haben Munchs Graphiken nichts von ihrer Faszination eingebüßt. Auch wenn und obwohl er vornehmlich Maler war, sind sie sicherlich bedeutender als seine Zeichnungen.

Während für viele Protagonisten der Moderne Verzeichnisse ihres druckgraphischen Werks vorliegen, war man bei Munch bis heute auf die beiden, vom Hamburger Amtsrichter Gustav Schiefler erstellten Bände angewiesen¹. Danach erschienen noch monographische Bücher zu den Radierungen und den Holzschnitten, die jedoch nicht wirklich den Anspruch von Werkverzeichnissen erheben konnten². Schieflers Werkverzeichnis hatte den Vorteil, in direkter Zusammenarbeit mit Munch entstanden zu sein, so daß Informationen aus erster Hand berücksichtigt werden konnten. Doch dies war auch ein Nachteil, denn Munch wollte kein vollständiges Verzeichnis. Als Künstler hatte er die Vorstellung, daß in ein derartiges Verzeichnis nur die Arbeiten aufgenommen werden sollten, die ihm im Nachhinein gelungen erschienen. Ein weiterer Nachteil war es, daß die Werke nicht alle abgebildet werden konnten und die Mehrzahl nur durch die knappen und treffenden Beschreibungen Schieflers erschlossen waren.

Ein neues, heutigen Standards entsprechendes Werkverzeichnis zur Graphik Munchs war also ein dringendes Desiderat. Um so verdienstvoller ist es, daß Gert Woll dieses – ihr – Lebenswerk geschaffen hat. In drei Jahrzehnten trug die Leiterin

1 GUSTAV SCHIEFLER: Verzeichnis des graphischen Werkes Edvard Munchs, Bd. 1; Berlin 1907; Edvard Munch. Das graphische Werk 1906–1926, Berlin 1928.
2 SIGURD WILLOCH: Edvard Munchs raderinger; Oslo: Munch Museet 1950; ELI INGEBRETSSEN GREVE: Edvard Munch. Liv og verk i lys av tresnittene; Oslo 1963.

der graphischen Sammlung des Munch Museums alle üblichen Informationen zusammen. Die Arbeitsleistung wird erst nachvollziehbar, wenn man den Umfang des Werkes bedenkt. Natürlich basiert das Verzeichnis vornehmlich auf dem Bestand des Munch Museums, das jedoch aus dem Nachlaß und aus der Sammlung Rolf E. Stenersen allein fast 17.000 Blätter besitzt. Gert Woll schätzt die Gesamtzahl der Abzüge der 748 Motive auf bis zu 25.000. Daneben haben sich – wohl ein einmaliger Fall in der Kunstgeschichte – über 400 Platten, Holzstöcke und Lithographiesteine im Nachlaß erhalten, die den Besuchern des Munch Museums größtenteils in der Dauerausstellung präsentiert werden. Es wurden aber auch circa 3000 Blätter in 160 Museen weltweit und noch einmal die gleiche Anzahl in den großen Privatsammlungen und im Kunsthandel berücksichtigt. Zudem wurde die Arbeit dadurch erschwert, daß zahlreiche Probedrucke und Varianten existieren, die zeigen, daß der Maler Munch auf unkonventionelle Weise mit den druckgraphischen Techniken experimentiert hat.

In der Einleitung faßt die Autorin den Stand der Kenntnisse über die weitgehend autodidaktischen Anfänge der Druckgraphik im Werk von Munch zusammen und beschreibt die rapide zunehmende Bedeutung, die diese Techniken für sein Werk gewannen. Munch arbeitete nicht nur mit Druckern in Paris, Berlin und Oslo zusammen, sondern er besaß auch bereits seit 1897 eigene Pressen für Lithographie und Holzschnitt. Die Bedeutung der Experimente sowie die Zusammenarbeit mit Verlegern wie Bruno Cassirer und Autoren wie Schiefler oder Curt Glaser wird vorgestellt. In dem knappen aber instruktiven Text gibt Gert Woll einen Überblick über einen beträchtlichen Teil ihrer jahrzehntelangen Forschungen, so daß man eine gute Einführung in die Problematik der ‚Originalgraphik‘ bei Munch bekommt.

Der eigentliche Werkkatalog wurde nicht aus dem Englischen übersetzt, wobei die von Schiefler eingeführten deutschen Titel weiter angegeben werden. Die Übersetzung der Einleitung bietet aber einen praktischen Wegweiser. Technik, Größe des Bildes, Signatur, Drucker, Anzahl der Farben und zumindest Vermutungen über die Anzahl der dafür benötigten Platten sowie – falls noch vorhanden – Platte oder Stein mit Inventarnummer des Munch Museums werden zu jeder Katalognummer angegeben. Handkolorierungen und gefärbte Papiere werden eigens aufgeführt, die unterschiedlichen Druckzustände beschrieben. Zu den Auflagen können fast immer nur Vermutungen angestellt werden, da Munch hierzu nicht, wie so viele andere Künstler, Angaben gemacht hat – ein Indiz mehr dafür, daß der Maler sich nicht als Graphiker verstand. Mit Hinweisen auf Zeichnungen und Gemälde aus dem Bestand des Munch Museums werden die Arbeiten zudem in das Gesamtwerk eingeordnet.

Die Abbildungen dokumentieren alle Werke und die unterschiedlichen farblichen Varianten – die schwarz-weißen wurden in Duplex gedruckt. So konnte etwa die Kombination von Lithographie und Holzschnitt für die Farbflächen in der Arbeit *Vampire II* (Woll 41) in acht Abbildungen gezeigt werden, davon vier Variationen der zersägten Holzplatten, das berühmte Litho „Das kranke Kind“ I und II (Woll 72 und 73) in neun Abbildungen. Dem Verlag ist für diese opulente, aber auch einzig sinnvolle Ausstattung des Werkverzeichnisses zu danken, auch wenn sie natürlich auf den Preis durchschlagen mußte.

Mehrere Anhänge komplettieren das Verzeichnis: Frühe Zeichnungen von 1882 wurden mittels Umdruckpapier in die Lithographie übertragen. Nach 1903 entdeckte Munch die neue Bürotechnik der Hektographie für sich und zeichnete fast hundert Bilder, von denen Schiefler einige als Illustrationen in seinen ersten Band und eine Reihe sogar in sein Werkverzeichnis aufnahm. Posthum wurden einige im Nachlaß vorhandene Platten gedruckt, von denen zum Teil zu Munchs Lebenszeiten keine Abzüge hergestellt worden waren. Und schließlich führt Gert Woll Faksimiles, Reproduktionen nach Gemälden und einige wirkliche Fälschungen auf, die jedoch nicht abgebildet werden konnten. Konkordanzen und Angaben zu früheren Verlags- und Ausstellungslisten sind selbstverständlich, so daß dieses Werkverzeichnis in nichts vorbildlichen Vergleichsbeispielen wie etwa James Hofmaiers Verzeichnis zur Druckgraphik Max Beckmanns nachsteht³, nur daß der Umfang des Munchschen Werkes unvergleichlich ist.

Eine erste Durchsicht des Munch-Verzeichnisses bietet Entdeckungen und Verschiebungen in der Perspektive. Während sich Ausstellungen bislang vornehmlich auf die von ihren Sujets her interessanten Blätter stützten, die oft Varianten zu den Gemälden bieten und auch farblich interessant sind, zeigt das Verzeichnis, daß die Portraits in der Druckgraphik eine ebenso zentrale Rolle spielen wie in Munchs Malerei. Außerdem sind Schwarz und Weiß auch bei Munch die dominanten Farben der Graphik, obwohl seine berühmtesten Blätter gerade durch Farbexperimente bestehen. Neben den bekannten Sujets sind kuriose zu entdecken – etwa zwei „Burleske Tanzszenen“ (Woll, Nr. 260 und 267) – und merkwürdig brave, zeittypische Bilder wie die Radierung „Die Bleiche“ (Woll, Nr. 248) oder das Litho „Der Dank an die Gesellschaft“ (Woll, Nr. 123), die keine Zuschreibung an den Avantgardisten Munch nahe legen. Dies zeigt, daß eine ernsthafte Auseinandersetzung mit dem Graphiker Munch eigentlich erst jetzt möglich ist, und sie wird noch spannende Aspekte seines Werkes zu Tage fördern.

Es sei deswegen in diesem Zusammenhang auf eine viel kleinere Publikation hingewiesen – die wohl erste Ausstellung mit Munch-Graphik nach Erscheinen des Werkverzeichnisses. Die Hamburger Kunsthalle richtete anlässlich der Schenkung eines Pastells aus dem Umkreis des Gemäldes „Das kranke Kind“ eine Studioausstellung ein, in der auch die Farbvarianten des Lithos „Das kranke Kind“ zu sehen waren. Uwe M. Schneede verweist darauf, daß das Resultat „paradoxaer Weise Unikate auf der Grundlage einer Vervielfältigungstechnik“ waren (S. 19). Wie man aus Erzählungen weiß, gab Munch den Druckern blindlings Anweisungen, die Farben zu variieren, um anschließend die mißlungenen Arbeiten auszusortieren, was der Autor treffend mit der Arbeitsweise in Andy Warhols Factory vergleicht (S. 28). Interessant ist es vor allem, anhand eines konkreten Bildes einmal zu beobachten, daß Munch dies nicht um des Spieles oder der Effekte willen tat, sondern daß ihm die Farbe half, „Seelenlagen technisch zu ermitteln, die anders nicht zu formulieren gewesen wären“

3 JAMES HOFMAIER: Max Beckmann. Catalogue raisonné of his Prints; 2 Bände Bern 1990.

(S. 29). Ein ausführlicher Vergleich mit Zeitgenossen wie Henri Toulouse-Lautrec wäre hier eine spannende Fragestellung.

Doch es ist nicht nur die Druckgraphik, die bei Munch voller Entdeckungsmöglichkeiten steckt. Das Buch Poul Erik Tøjners, der inzwischen das Louisiana Museum in Humlebæk leitet, erhebt keinen wissenschaftlichen Anspruch. Nach einer etwas emphatisch geratenen Einleitung zur Biographie stellte er ein spannendes Pasticcio aus Munchs Texten, seinen berühmten Bildern, weniger bekannten Gemälden, Zeichnungen und Druckgraphiken, eigenhändigen – zum Teil überzeichneten – und dokumentarischen Photographien sowie handschriftlichen Texten zusammen. Man könnte sich diesen Querschnitt wunderbar als Ausstellung vorstellen, wie es sie so noch nicht gab.

Tøjner sieht Munch aus der Perspektive des Kenners der zeitgenössischen expressiven Malerei, etwa eines Per Kirkeby – dem das Buch gewidmet ist – oder Georg Baselitz, und dies ist eine erfrischende Idee. Gerade die fragmentarischen und die späten Werke gewinnen so eine ganz eigene Kraft. Besonderes Gewicht erhalten in diesem Buch zu Recht die Texte, die Munch mit unterschiedlichen Buntstiften schrieb und gelegentlich illustrierte. Eine ganze Reihe dieser Blätter ist abgebildet. Munchs Texte, die bislang ausschnittsweise, vor allem zur Deutung seiner Bilder und des Werkprozesses, herangezogen wurden, sind eine Entdeckung. Es ist eine eigene Sprache, die er spricht – knapp und doch poetisch, sachlich beschreibend, aber auch so, daß die Sprache ihre eigenen Bilder entwickelt. Man sollte Munch vielleicht als Dichter des Expressionismus ansehen. Um so bedauerlicher ist es, daß der Verlag nicht auch eine deutschsprachige Ausgabe dieses schönen Buches anbietet, da doch Munch in Deutschland seine ersten Mißerfolge und Erfolge erntete. Eine wissenschaftliche Edition der Schriften Munchs erweist sich nach diesem Buch als eines der dringendsten Desiderate.

ANDREAS STROBL

*Staatliche Graphische Sammlung
München*

Theorie der Fotografie, Bd. 4: 1980 – 1995. Eine Anthologie, hrsg. und eingel. von Hubertus von Amelunxen; München: Schirmer/Mosel 2000; 416 S., 27 SW-Abb; ISBN 3-88814-729-8; € 49,80

Mit dieser Textsammlung setzt Hubertus von Amelunxen das 1980 von Wolfgang Kemp initiierte Unternehmen fort, wichtige deutsche wie internationale Aufsätze, Statements und Interviews zur Fototheorie der deutschsprachigen Leserschaft zugänglich zu machen. Die Bände 1–3 der „Theorie der Fotografie“ umfassen chronologisch geordnet den Zeitraum von 1839 bis 1980. Der aktuelle Band versteht sich als Fortsetzung der Reihe. Mit dem Wechsel des Herausgebers sind jedoch tiefgreifende inhaltliche Schwerpunktverschiebungen eingetreten, die es erforderlich machen, genauer zu lesen und zu vergleichen, weil dadurch eine Meinungsbildung über den Begriff der Fototheorie stattgefunden hat. Vielleicht klingt diese Äußerung ein wenig