

Und wenn man nach Präzedenzen für die van Dyck'sche Erweiterung des überkommenen ikonographischen Schemas sucht, so braucht man sich nur an die im späteren Cinquecento, namentlich in Venedig, aufkommende Tendenz zu erinnern, Martyrienszenen aller Art mit Befehlshabern auszustatten, die hoch zu Roß aus dem figurenreichen Getümmel emporragen, wobei das Attribut der entrollten Fahne jeweils seine dekorativ bereichernde Rolle spielt. Besonders im Werk von Paolo Veronese lassen sich nicht wenige Darstellungen dieser Art nachweisen, und es kann kaum einem Zweifel unterliegen, daß van Dyck mit einigen von ihnen während seines venezianischen Aufenthaltes fruchtbringende Bekanntschaft geschlossen hat.

Hermann Voss

## DAS MUNCH-MUSEUM IN OSLO

### *Mit 1 Abbildung*

Seitdem Jens Thiis 1908 durch Erwerbungen von Bildern Edvard Munchs als kühner Pionier den Anfang gemacht hatte zu dem stattlichen Munch-Saal, der, durch spätere Spenden und Ankäufe vermehrt, etwa dreißig Gemälde zumeist großen Formates enthält, war das National-Museum in Oslo bis vor kurzem die zentrale Stelle der Begegnung mit dem Werk des Künstlers. Dazu kamen die Wandgemälde in der Aula der Universität und außer der Gemäldereihe zum „Lebensfries“ im Gemeinschaftsraum der Schokoladenfabrik Treya neuerdings eine Reihe Einzelstücke, Gemälde und Aquarelle, die der Sammler Rolf Stenersen dem neuen Studentenheim zur Ausschmückung des Hauses zur Verfügung gestellt hatte.

Seit der Eröffnung des Munch-Museums am 29. Mai dieses Jahres ist die Stadt Oslo nicht nur im Besitz eines ersten modernen Museums, sondern ein neuer Mittelpunkt ist entstanden, die Kunst des größten norwegischen Malers zu studieren. Munch hat, als er achtzigjährig am 23. Januar 1944 starb, seinen gesamten künstlerischen Nachlaß seiner Vaterstadt bedingungslos vermacht, ein Nachlaß von über 1000 Malereien, 4500 Zeichnungen und Aquarellen, 15 000 graphischen Blättern, 6 Skulpturen und endlich einer beträchtlichen Zahl von Kupferplatten und Steinen, einigen Druckpressen, sowie einer Bibliothek von 6000 Bänden und einem archivalischen Material von Fotos, Zeitungsausschnitten und persönlichen Aufzeichnungen.

Dieser bedeutende Nachlaß wird seit 1946 von Johan H. Langaard, dem Direktor des Museums, zusammen mit seinem Assistenten Reidar Revold verwaltet. Die jetzige Eröffnungsausstellung in dem 1961–63 errichteten Museum gibt mit etwa 170 Bildern und einer gleichen Anzahl von Zeichnungen und graphischen Blättern einen ersten Einblick in die Art dieses Nachlasses, dessen endgültige Benutzung, besonders was die Zeichnungen betrifft, noch mancher konservatorischer Mühewaltung bedarf. Um so mehr ist diese Ausstellung in dem Neubau zu begrüßen, der im Stadtteil Tøyen in bewußt betriebener Dezentralisation abseits vom zentraler gelegenen National-Museum nach Vorschlägen von Direktor Langaard aufgrund einer Konkurrenz von den Architekten Gunnar Fougner und Einar Myklebust aufgeführt ist. Das zumeist einstöckige Ge-

bäude fällt sowohl im Äußeren als im Inneren durch wohlthuende Schlichtheit auf; es wird dadurch die Absicht betont, auf keinen Fall die Aufmerksamkeit des Besuchers abzulenken, zumal es sich ja hier nicht immer um abgeschlossene Kunstwerke, sondern auch um spontane Niederlegungen und Skizzen handelt. Im Außenbau wechseln die weißen Kunststeinflächen mit dunkel gebeizten Holzpartien. Im Innern bilden helle Holzverkleidungen der Wände einen anspruchslosen Hintergrund für die mit schwachen Leisten gerahmten Bilder, und es ist vorteilhaft, daß man einen entsprechenden Hintergrund auch dort geschaffen hat, wo um den Mittelkern des Gebäudes geweißte Backsteine weniger günstige Wandlösungen sind. Auf eine gute Raumverteilung ist viel Mühe und Überlegung verwandt, und aus der Erfahrung kann bestätigt werden, daß die angestrebte Absicht einer möglichst freien Wechselbewegung zwischen den Bildern bestens erreicht ist. Dazu gehört, daß der eine der beiden Mittelpunkte des Gebäudes, der Vortragssaal, für Einführungen und ähnliches gedacht, durch Türen auf mehreren Seiten in den Bezirk der schmaleren Ausstellungsräume einbezogen ist, während der andere, ein offener Gartenplatz, an denjenigen der Innenräume grenzt, der zum Ausruhen und Verweilen eingerichtet ist. Nahe dem Eingang führen Stufen zu einem Korridor, an dem außer den Arbeitszimmern der Raum für die Studiensammlung liegt; an der entgegengesetzten Seite kommt man in das nicht ganz anspruchslose Restaurant, das auch von der Straße aus zugänglich ist. Im Kellergeschoß ist außer der geräumigen, noch im Aufbau befindlichen Photo- und Restauratorenwerkstatt vor allem das Gemälde-depot zu bemerken, das ähnlich dem der Hamburger Kunsthalle, durch verschiebbare, dichtgestellte Gitterwände die dauernde Übersicht über die Bildbestände gewährleistet.

Die Zurückhaltung in Aufbau und Ausstattung unterstreicht den Sinn dieses Museums, den auch die Eröffnungsausstellung bewußt zur Schau stellt. Anders als der große Munchsaal des Nationalmuseums, wo in fast erdrückender Fülle die bekannten Meisterwerke – Das kranke Mädchen, Der Tag danach, Mädchen auf der Brücke u. a. – nebeneinander hängen, führt der Inhalt des Munch-Museums in den ganz persönlichen Schaffensbereich des großen norwegischen Malers ein. Mit gutem Grund hat man Edvard Munch „den größten Sammler von Munchs Werken“ genannt, und es ist bekannt, daß er sich, je älter er wurde, je schwerer von seinen Bildern trennte. Denn er brauchte diese, auch die aus frühen Tagen, besonders solche, deren Themen sein Fühlen und Denken ständig bewegten, er brauchte sie bei seinem immerwährenden Suchen nach neuem Ausdruck. Die Ausstellung stellt ebenso den ideenmäßigen Zusammenhang seiner Werke, die ihm niemals etwas Endgültiges waren, heraus, wie sie auch eine Vorstellung vermittelt von seinem bis ins hohe Alter lebendigen Feingefühl für Farbenklänge und deren Anteil am Ausdrucksgehalt. Diese Vorstellung nun wird ungemein bereichert auch da, wo sie aufgrund der lange bekannten Meisterwerke schon festzuliegen schien. Gerade für die so reiche und wichtige Periode der achtziger und neunziger Jahre, im näheren und weiteren Bereich der Themen „Leben und Tod“ gibt es zahlreiche interessante Ergänzungen; es seien genannt die beiden Varianten zum „Tod im Krankenzimmer“ (Kat. 32 und 33) oder „Die Stimme“ (Kat. 40) oder „Pubertät“ (Kat. 29), wahrscheinlich die frühest erhaltene Fassung dieser bekannten Bildschöpfung,

die ein Modellstudium deutlich vor Augen stellt. Überraschend sind Bilder, wie „Tod am Steuer“ (Kat. 38), das fast ins Literarische führt, das in den neunziger Jahren einmal ausgestellt war, dann aber von dem Künstler nie wieder gezeigt wurde, oder die bisher unbekannte Prozeßdarstellung (Kat. 56), einige Jahre vor der Jahrhundertwende entstanden. Unter den Bildnissen ist neben so eindrucksvollen Stücken wie der Gestalt von Munchs Arzt, Professor Jacobson (Kat. 95, endgültige Fassung: Kopenhagen, Statens Museum for Kunst) oder der lebensgroßen Skizze zu dem Bildnis Friedrich Nietzsches (Kat. 77), nach dessen Tod mit Hilfe einer Photographie gemalt, vor allem auf die Auswahl der sehr zahlreichen Selbstbildnisse hinzuweisen (1895, 1906, 1916, 1926, 1939, 1940, 1940/42, 1943), unter denen eines der letzten das erschütterndste ist: es stellt den Künstler in ganzer Figur zwischen Uhr und Bett dar (Abb. 4). Unter den bisher wenig bekannten Handzeichnungen sind es auch wieder einige der neunziger Jahre – Studie zum „Vampyr“ (Kat. 303) oder zur „Melancholie“ (Kat. 291) –, die andeuten, wie sehr weitere Veröffentlichungen dieses Studienmaterials die Kenntnis des schöpferischen Prozesses im Gesamtwerk von Munch erweitern werden. Selbstverständlich erscheinen die graphischen Blätter in sehr gewählten Drucken und Zuständen – so fünf verschiedene Fassungen des „Kranken Mädchens“ (Kat. 254 – 258); Vergleichsmöglichkeiten mancher Radierungen (Kat. 186, Zwei Menschen) und Holzschnitte (Kat. 218, Zwei Liebende am Strand) mit den ausgestellten Platten geben besonders für letztere Aufschlüsse über die persönliche Form, mit der Munch sich durch Zersägen der Holzplatten den Farbdruck erleichterte.

Der Einblick in den künstlerischen Nachlaß Munchs erstreckt sich endlich auch auf die dekorativen Arbeiten, die ihm bekanntlich, soweit sie Aufträge waren, manche Schwierigkeiten machten. Es ist wertvoll, daß der Vortragsraum des Museums Wandfläche genug bietet, außer anderen Entwürfen für die Aula der Universität das große Wandbild „Forscher“ (Kat. 158) aufzunehmen, das zuerst an der Stelle hing, wo später die abgewandelte Komposition „Alma Mater“ angebracht wurde.

Lilli Martius

## REZENSIONEN

MARVIN C. ROSS, *Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*. Vol. I: Metalwork, Ceramics, Glass, Glyptics, Painting. XVIII/116 S., 55 Taf., 1 Farbabb. Washington, D.C. 1962, Dumbarton Oaks Research Library and Collection.

M. C. Ross, ausgezeichneter Kenner vor allem der spätantiken und byzantinischen Kleinkunst, hat den ersten seines auf zwei Bände berechneten Kataloges der exquisiten Sammlung spätantiker und byzantinischer Kunst in der Dumbarton Oaks Collection vorgelegt und damit, das darf gleich eingangs hervorgehoben werden, der Forschung einen sehr großen Dienst erwiesen. Einen wissenschaftlichen Katalog dieses Teiles der Dumbarton Oaks Collection gab es bislang nicht; wenn auch ein großer Teil der aufgeführten Kunstwerke bereits publiziert war (zu einem nicht geringen Teil durch den