

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

8. Jahrgang

Februar 1955

Heft 2

DIE EDVARD MUNCH-AUSSTELLUNG IN MÜNCHEN UND KÖLN

(Mit 2 Abbildungen)

Den großen, vollen Klang des Lebenswerkes, wie wir Älteren ihn so unvergesslich in der Erinnerung haben von jener Gesamtschau in Mannheim und Berlin (1926 von G. F. Hartlaub veranstaltet und dann 1927 in wesentlichen Teilen für Berlin übernommen und erweitert), vermag die Ausstellung von 1954/55 zwar nicht zu vermitteln, sie bleibt dennoch für uns eines der wichtigsten künstlerischen Ereignisse der Nachkriegszeit. Sie ist nicht nur weit weniger umfangreich, es fehlen auch entscheidende Bilder: nicht der „Frühling“, das Meisterwerk der späten 80er Jahre, nicht der „Tanz“ (wohl das schönste Bild des „Lebensfrieses“), keine Fassung des „Kranken Mädchens“ sind zu sehen, von den Männerbildnissen in ganzer Figur nicht der imposante Konsul Sandberg (heute im Museum in Göteborg), nicht das „Selbstbildnis mit der Flasche“ von 1906, aus den 20er Jahren nicht das beste der Pferdebilder, das „Gespann im Schnee“, ganz abgesehen davon, daß die Graphik zwar eindrucksvoll, aber doch nur fragmentarisch (namentlich in Köln nach Zurückhaltung wichtiger Leihgaben) zu Worte kommen konnte. Freilich, damals lebte Munch selber noch und konnte viel beitragen zum Gelingen der Ausstellungen, auch konnten die Veranstalter freier wählen, es gab keine politischen Spannungen. Was unter den so veränderten und erschwerenden Umständen dennoch zusammengekommen ist, mit starker Unterstützung auch von norwegischer Seite, das bleibt ein mit großem Dank registriertes Verdienst Ernst Buchners.

Völlig verändert ist durch das Intervall von fast drei Jahrzehnten auch die Situation des deutschen Betrachters. War Munch in den 20er Jahren bei Künstlern und Kennern auch schon sehr bekannt und hochgeschätzt, so bedeuteten die Ausstellungen doch eine Wirkung in die Breite von bisher nicht gekanntem Ausmaß. Museen und Sammler kauften, in farbigen Reproduktionen gehörten fortan einige der Hauptwerke zum Bestand des häuslichen Wandschmucks. Munch hatte nicht nur seinen festen Platz in der Kunstgeschichte erobert, er blieb auch „en vue“ für die ganze folgende Generation. So handelt es sich heute auch für diejenigen, die nicht die Mannheim/Berliner Ausstellung gesehen haben, nicht mehr um eine Begegnung mit bestürzend Neuem, sondern um eine Wiederbegegnung mit der verpflichtenden Möglichkeit, zu prüfen und neu zu werten.

Die öffentliche Kritik hat dazu, soweit ich sehe, bisher nicht allzu viel beigetragen. Man wiederholt gern jene längst gefundenen Formeln vom Schilderer der Lebensangst, von der Morbidität der *fin de siècle*-Stimmung, sexueller Hybris, Kultivierung des Sensationellen und Pathologischen, Proklamation der *bohème* als Nährboden des Schöpferischen. Daß gegenüber der Verflüchtigung des Gegenständlichen im Impressionismus das Bildthema als solches wieder Gewicht erhält und daß der Mensch mit der Aura seines seelischen Erlebens wiederentdeckt wird, gilt als Munchs große Tat. Gewiß ist das so, aber wir reagieren heute stärker auf die Tatsache, daß nicht das literarisch Ansprechbare allein, sondern die Form, in der es vergegenwärtigt wird, den Zauber dieser Bildwelt ausmacht.

Trotzdem wird immer vom Inhalt ausgegangen werden müssen. Wohl keine Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts hat so sehr wie die Edvard Munchs — darin Rembrandt vergleichbar — autobiographischen Charakter, die Landschaften nicht ausgenommen, als Ausdruck eines mit jeder Lebensperiode sich wandelnden individuellen Weltgefühls. Ein totes Ding, ein Stilleben, ist für Munch als Gegenstand seiner Malerei undenkbar. So ist mit klugem Bedacht von den Veranstaltungen sowohl in München als in Köln eine Reihe von gemalten Selbstbildnissen an den Anfang der Ausstellung gehängt. Hier begegnet man auch sofort den spätesten künstlerischen Zeugnissen des annähernd Achtzigjährigen, den im Ausland schon berühmt gewordenen, bei uns jetzt zum erstenmal gezeigten drei Selbstbildnissen von 1939, 1940 und 1942 (sonst leider nichts aus dem letzten Schaffensjahrzehnt, das in Deutschland besonders interessiert haben würde). Die Frage, ob sich hier Steigerung oder Nachlassen der Kräfte manifestiert, hat zu schroff gegensätzlichen Urteilen geführt. Das mag an der verschiedenen Fragestellung liegen, mit der man an sie herantritt. Wer es noch nicht gewußt hat, kann es vor diesen Spätwerken beglückt feststellen, daß der Greis vollkommen jener Sphäre unheilvoller Bedrohung, die seine mittlere Lebenszeit bestimmt hat, entwachsen ist, daß er mit männlicher Gelassenheit, als ein Überwinder, mit dem Tode Zwiesprache hält. Das ist eine nachträgliche Rechtfertigung für seinen Lebenskampf, der aus voll durchlittener Krankheit am Dasein die heilenden Kräfte vorbildhaft zu gewinnen verstanden hat. Als *documents humains* werden sie immer ihren hohen Wert behalten. Das aber darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß sie als künstlerische (speziell auch malerische) Leistungen nicht über das früher Erreichte hinausgehen, sondern dahinter zurückbleiben. Sie wiederholen mit schwächeren Kräften. Auch das frappierendste dieser Selbstbildnisse — stehend auf altersmatten Beinen, hochaufgerichtet zwischen Uhr und Bett, ein herrlich gefundenes natürliches Sinnbild — hat nicht mehr die vibrierende Pinselschrift von ehemals, resümiert klug von van Gogh über Ensor bis Matisse europäische und dazu auch eigene ältere Ergebnisse. Der Kopf erinnert in der verschleifenden Manier etwa an die Köpfe der Lindeschen Knaben, aber ein Vergleich lehrt, wie viel matter sie geworden ist. Munch bleibt bis an sein Lebensende der begabte große Maler, als den schon das Selbstbildnis des 23jährigen ihn ausweist, er war es lange bevor er seine künstlerische Weltmission erfüllt und bleibt es lange darüber hinaus. Jene höchste Erfüllung aber schenkt ihm nur das eine fruchtbare Dezennium etwa von der Mitte des letzten Jahrzehnts des 19. bis etwa zur Mitte

des ersten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts. Nur damals hat seine Kunst — Malerei sowohl als Graphik — die zündende Kraft, das Sensationelle und Aktuelle, das die Welt bewegt hat. Es gibt aber eine Aktualität, die zugleich Manifestation des Genies bedeutet. So leicht sie in jeder unmittelbaren Gegenwart bezweifelt und als modisch zeitbedingt herabgesetzt zu werden pflegt, so sehr erweist sie sich vor der Geschichte als das Beständige. „Le temps ne respecte rien, qui est fait sans lui“, sagt ein französischer Atelier-spruch.

Natürlich schließt das nicht aus, daß noch lange das Einmalige und Geniale nachklingt und auch — bei Munch besonders auffallend — schon vorausdeutend sich ankündigt. Im Großen gesehen aber kommt es langsam herauf und verschwindet wieder, so sehr auch ein hohes Maß handwerklichen Könnens früh sich entfaltet — schon ein Gemälde von 1884 wie der „Morgen“, ganz unter dem Einfluß von Christian Krogh gemalt, übertrifft das Vorbild (Abb. 1) — und so sehr in späteren Varianten früher gefundener Bildprägungen das Gewaltige erkennbar bleibt.

Für die Frühzeit sind einige wenig bekannte Zeichnungen aufschlußreich: weil sie handwerklich meisterhaft sind und weil sich in manchen Bildnisköpfen schon jene erst viel später im Großen realisierte magische Beseeltheit ankündigt. Deutlich wird in der weiteren Entwicklungszeit auch der immer noch unterschätzte Einfluß der französischen Malerei, der sehr wechselreich gewesen ist und gelegentlich gar vom eigensten Wege vorübergehend abzudrängen scheint, zur Gewinnung der künstlerischen Grundlagen aber (übrigens auch in der Graphik) unbedingt notwendig war. Es gibt eine Landschaft, die aussieht, als sei sie von Monet gemalt. Degas und auch Manet sind offensichtlich studiert, und sehr eigenwillige pointilistische Versuche werden lange geübt (sogar im Selbstbildnis am Fenster von 1909 noch einmal vergrößernd aufgenommen). Auch die ersten Kompositionen sinnbildhaften Charakters (der Kuß, die Eifersucht, das Geschrei u. a.) versuchen es noch mit differenzierter französischer Malweise und bekommen erst in der späteren graphischen Fassung, erleichtert durch das vereinfachende Schwarz-Weiß, ihre endgültige, schlagkräftige Form.

Dann kommt die reiche Folge — es ist die Zeit des „Lebensfrieses“ — hintergründig-unheimlicher Bilder von suggestiver Prägnanz wie „Abend auf der Karl Johan-Straße“ (Abb. 4), „Am Totenbett“ (im Gegensatz zum Katalog plaudiere ich für Ansetzung etwa ins gleiche Jahr), „Die tote Mutter“, „Das Haus am Strande“. Wie hier jeder Pinselstrich, jeder Farbton „sitzt“, nicht ein Thema allegorisch umschrieben, sondern zum überzeugend gestalteten Sinnbild einer Lebenssituation erhoben wird, das bleibt eines der unergründbaren Wunder der schöpferischen Persönlichkeit. Alles, was erklärend herangezogen wird, vom Vorbild Toulouse-Lautrecs, der gleichgestimmten norwegischen Literatur, der Magie der nordischen Landschaft und des nordischen Menschentums, das bleibt nur am Rande wichtig. Munch und nur er ist es, der gültig für alle Zeiten dem so komplexen wie differenzierten Geisteszustand der Jahrhundertwende anschaulbare und damit überwindende künstlerische Gestalt gegeben hat. Nachtwandlerisch ist sein Weg und er kann, selber bedroht, gelegentlich abgleiten: „Madonna“, „Asche“ oder „Marats Tod“ (früher richtiger einfach „Die Mörderin“ genannt) haben leicht pathologische Züge.

Daneben stehen die Bildnisse, die auch immer klarer geformt, immer tiefdeutiger werden. Das Bildnis der Schwester, schon von 1892, in ganzer Figur vor schlichtem Hintergrund, bedeutet den Durchbruch; es steht zunächst noch vereinzelt da. Die Malmittel werden einfacher, nicht mehr reine Anschauung wird gestaltet, sondern Vision eines Menschentypus. Wie wenig indessen das Psychologische als solches als künstlerisch ausschlaggebend gewertet werden darf, ergibt ein Vergleich der großen reifen Reihe von standbildhaften Einzelporträts mit einem Frühversuch von 1885, dem Bildnis des ebenfalls stehend dargestellten Malers Jensen-Hjell. Motivisch ist alles schon da, große Silhouette vor schlichtem Grund, auch die seelenkundliche Erfassung lag Munch offensichtlich schon damals im Blut, doch mit den unsicheren, noch uneigen impressionistischen Darstellungsmitteln gerät alles ins Witzig-Karikaturistische, was in solcher Aufdringlichkeit vom Künstler selbst kaum gemeint war; wenn später, wie beim Dr. Jacobsen von 1909, ein ironisierender Unterton mitschwingt, so geschieht das unbeschadet der Wucht und Größe. Erst wenn ganz selbst gewonnene Möglichkeiten des farbigen, zeichnerischen und kompositionellen Ausdrucks hinzugewonnen sind, wird auch das Psychologische überzeugend. Immer handelt es sich bei den besten Arbeiten in erster Linie um Malerei, nicht um charakterologische Versuche um ihrer selbst willen. — Als die reifste Portrait-Leistung, jedenfalls in der Ausstellung, erscheint die der vier Linde-Söhne von 1903, wohl das schlechthin bedeutendste vielfigurige Gruppenbildnis der letzten hundert Jahre. Es verdiente eine eigene Werk-Monographie. Ist es auch nicht in einer einzigen Sitzung entstanden, wie vermutet worden ist (Röthel), so ist doch solche Annahme verführerisch, weil sich mit höchster Weisheit in der Verwendung aller künstlerischen Wirkmittel ein Geist kühner Improvisation verbindet, wie er für diese Sternenstunde der Kunst charakteristisch ist.

Schon im zweiten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts macht es sich bemerkbar, daß die Aufnahmen neuer Bildvorwürfe, so temperamentvoll sie oft konzipiert sind, nicht mehr zur sicheren Prägekraft von früher heranreifen: „Das Abwracken eines Schiffes“, das „Galoppierende Pferd“, auch die Bildnisse der Damen Glaser und Perls von 1913 haben nicht mehr die gewohnte psychologische Schärfe, so reich auch die Palette bleibt, und das Mittelbild der Wandmalereien für die Aula der Universität in Oslo, „Die Sonne“, ist nicht nur in der ausgestellten Vorarbeit, sondern auch in der Ausführung im Großen ein Versuch, der über die Kraft geht. Groß gesehen, wenn auch ohne den tiefen poetischen Zauber mondbeglänzter älterer Arbeiten, aber urwüchsig-mächtig, schwingend in der Sprache der Linien, bleiben lange noch die großen norwegischen Landschaften, bis dann auch mit dem „Winter in Kragerö“ ein grandios angepacktes Problem — Nahsicht und Fernsicht zu verbinden — in sechsjähriger Arbeit nicht mehr voll gemeistert wird. Auffallend bleibt, wie eine bedrohende menschliche Situation noch einmal unerhörten Aufschwung gibt: die eigene Todesnähe („Spanische Grippe“), gespiegelt im Selbstbildnis des Kranken im Stuhl von 1919. Das ist nicht nur als ergreifende persönliche Aussage, sondern auch als künstlerische — geniale Abkürzungen in der Farbgebung und in der Pinselführung — Altersstil im Sinne der großen alten Meister.

Zum gut gearbeiteten und würdig gestalteten Katalog ist zu bemerken, daß sich bei

den nur stillkritisches zu ermittelnden Daten noch manche Unsicherheit bemerkbar macht — es fehlt ja für die Gemälde noch ein sorgfältig gearbeitetes Oeuvre-Verzeichnis — und daß ein alter Irrtum sich eingeschlichen hat: der zweite „Fries“ ist nicht für das Foyer des Reinhardt'schen Theaters in Berlin gemalt, hat hier nur vorübergehend Aufnahme gefunden — übrigens niemals allgemein zugänglich —, als er sich für das Zimmer im Lindeschen Haus in Lübeck, für das er bestellt ist, als ungeeignet erwies. (Man sollte also nicht vom Reinhardt-Fries, sondern vom Linde-Fries sprechen; vergl. auch den wichtigen Aufsatz von Ludwig Thormählen im „Museum der Gegenwart“ Jahrg. I 1930/31. S. 124 ff.) Und wie schmerzlich berühren die Notizen über den ehemaligen Munch-Besitz in deutschen Privatsammlungen und Museen! Heute sind Werke höchsten Ranges bei uns nur noch in den Galerien von Lübeck und Köln, in gemessenem Abstand auch in Hamburg und Bremen zu finden. Was sonst neu in der Nachkriegszeit erworben werden konnte (in Berlin, Hannover, Mannheim, München, Münster, Stuttgart, Wuppertal), das sind durchweg Arbeiten nur mittleren Ranges. Möchte es im Lauf der Zeit gelingen, wenigstens einige der früher schon so fest bei uns beheimateten Werke wie das Essener „Haus am Strande“, das Mannheimer „Selbstbildnis mit Palette“ oder das souverän gebaute und gemalte Rathenau-Bildnis aus norwegischen Privatsammlungen für das Land zurückzugewinnen, das dem Künstler am frühesten Liebe und Verständnis entgegengebracht und bis heute bewahrt hat.

Carl Georg Heise

EUROPÄISCHE MEISTER DES 18. JAHRHUNDERTS IN DER ROYAL ACADEMY VON LONDON

(Mit 3 Abbildungen)

Nach dem früher einmal in den Sälen der Royal Academy gemachten Versuche, die europäische Malerei des 17. Jahrhunderts in einem internationalen Gesamtüberblick zu zeigen, ist nun die gleiche Zusammenfassung auch mit dem 18. Jahrhundert gewagt worden. Mit dem Erfolge, daß über 600 größtenteils qualitätvolle Gemälde und Zeichnungen der Hauptschulen in bunter, vielleicht allzubunter Mischung betrachtet werden können, so daß sich der Besuch für alle, kunsthistorische Fachleute wie kunstinteressierte Laien, in hohem Maße lohnt — aber auch mit dem Resultat, daß der nachdenkliche Besucher das Ausstellungslokal verläßt, „still wondering what the eighteenth century is about“, wie es in der Besprechung des „Burlington Magazine“ abschließend heißt.

Obwohl das Executive Committee Kunsthistoriker vom Range K. T. Parkers und J. Byam Shaws einschließt, erwies sich doch das persönliche Schwergewicht des Präsidenten Sir Gerald Kelly als so entscheidend für die Auswahl, daß gegenüber seinen subjektiven Neigungen und Abneigungen eine wirksame Vertretung des objektiven historischen Standpunktes nicht durchzusetzen war. Man sieht infolgedessen zwar viel Schönes im einzelnen, gewinnt aber von dem Gesamtkomplex als solchem einen äußerst einseitigen und mangelhaften Begriff.

Um mit Italien zu beginnen, so steht für den Organisator hier die venezianische Kunst so dominierend im Vordergrund, daß von einer Vertretung der übrigen Schulen kaum die Rede sein kann. Von der Neapler Malerei sind lediglich ein paar Zufallsproben von