

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

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

45. Jahrgang

Juni 1992

Heft 6

Ausstellungen und Tagungen

MUNCH UND FRANKREICH

(mit vier Abbildungen)

Vom 23. September 1991 bis zum 5. Januar 1992 fand im Musée d'Orsay in Paris die Ausstellung *Munch et la France* statt, die anschließend vom 3. Februar bis 21. April im Munch Museet Oslo und vom 1. Juni bis zum 9. August in der Schirn Kunsthalle Frankfurt gezeigt wird. Am 17. und 18. Oktober 1991 wurde als Bestandteil des Rahmenprogramms im Musée d'Orsay ein internationales Kolloquium zum gleichen Thema abgehalten.

Munchs Rückkehr nach Frankreich war ein Triumph. Mit nahezu fünfzig Gemälden und hundertdreißig Zeichnungen, Lithographien und Holzschnitten war er in den Ausstellungsräumen des Musée d'Orsay den Hauptmeistern der zeitgenössischen französischen Avantgarde gegenübergestellt. Für das Pariser Publikum ist Edvard Munch eine Entdeckung, denn in den Museen der französischen Hauptstadt ist er bis heute nur mit einem einzigen Bild vertreten (*Rodins „Denker“ im Garten von Dr. Linde* im Musée Rodin). Für drei Monate präsentierte sich nun das Werk des Malers innerhalb einer breitangelegten Begegnung mit der norwegischen Kultur der Jahrhundertwende. Ein musikalischer Zyklus stellte die zeitgenössischen Komponisten, eine Filmreihe die Regisseure vor. Das von den höchsten politischen Repräsentanten Frankreichs und Norwegens geförderte Unternehmen erinnert an die Begeisterung für das geheimnisvolle Land im Norden, die im ausgehenden 19. Jahrhundert Paris schon einmal ergriffen hat. Heute steht der Maler Edvard Munch im Mittelpunkt; vor genau hundert Jahren, als der junge Künstler aus Kristiania in der französischen Metropole lebte, war er ein Unbekannter. Munch blieb während seines dreijährigen Frankreichaufenthaltes 1889

bis 1891 ein Außenseiter, der Sprache nicht mächtig, mittellos, angewiesen auf die Gesellschaft seiner Landsleute. Sogar nach 1892, dem Zeitpunkt seines skandalumwitterten Durchbruchs in Deutschland, ignorierte ihn die französische Kritik hartnäckig. Zwar stellte er seit 1896 regelmäßig auf den Salons des Indépendants aus, erreichte jedoch nie öffentliche Aufmerksamkeit. Auch auf dem Kunstmarkt konnte er sich nicht etablieren; die französischen Museen übergingen ihn, er fand auch keine privaten Mäzene. Wenn das Musée d'Orsay jetzt Munchs französische Jahre in das Zentrum eines Forschungs- und Ausstellungsprojektes stellt, erlangen damit vor allem die Bilder nachträglich Interesse und Anerkennung, mit denen Munch seinerzeit vergeblich versuchte, in Frankreich zu reüssieren.

Das Thema ist deutlich umrissen: Aufgenommen sind nur diejenigen Werke Munchs, die während der Frankreichaufenthalte oder als deren unmittelbare Ergebnisse entstanden; der Schauplatz Berlin ist bewußt ausgespart. Diese Beschränkung schärft den Blick für sehr enge thematische und formale Bezüge zur zeitgenössischen französischen Malerei. Die künstlerische Vielfalt der Pariser Szene zwischen 1885 und 1908, den Eckdaten der Ausstellung, repräsentieren einzelne Werke, die exemplarisch die Überfülle des verfügbaren Vorbilderschatzes vertreten. Durch die direkte Gegenüberstellung werden bislang summarisch angenommene Einflüsse konkretisiert. Auf archivalische Nachrichten kann sich die Auswahl nicht stützen. Weder Briefe noch Tagebuchaufzeichnungen überliefern, welche Ausstellungen er besuchte, welche Werke ihn besonders beeindruckt haben oder welche Künstler er persönlich kennengelernt hat. Munch verbirgt seine Quellen und wird sich auch später nie zu seinen Vorbildern bekennen. Sie aus der kritisch vergleichenden Betrachtung der Werke zu rekonstruieren, ist das Ziel von Rodolphe Rapetti und Arne Eggum, die gemeinsam die Konzeption entwickelt haben.

Das erste Jahr seines Frankreichaufenthaltes charakterisiert Munch später als „kurzes Aufflackern meiner impressionistischen Periode“. 1889 war er kein Anfänger mehr, seit 1880 lebte er als Künstler, hatte regelmäßig gemalt, ausgestellt und sich 1884 Fritz Thaulows „Freilichtakademie“ angeschlossen. Nun galt es, sich von der naturalistischen Malweise seiner norwegischen Lehrer wieder zu lösen, deshalb richtete Munch sein Interesse auf Paris und damit auf die Impressionisten. Mit Ansichten der Seine bei wechselnden Lichtverhältnissen, Stadtlandschaften, Landpromenaden und Caféhausszenen nimmt er bewußt ihre Themen auf. Zahlreiche der zwischen 1889 und 1891 entstandenen Bilder erweisen sich als formale Auseinandersetzung mit der impressionistischen Technik, insbesondere mit den Werken von Sisley oder Monet. Ihre Sujets jedoch konnten Munchs Interesse an der Darstellung existentieller Themen nicht befriedigen. Ein augenfälliges Beispiel für eine formale Anlehnung an ein französisches Vorbild bei gleichzeitiger Vertiefung psychologischer Gehalte bietet die Gegenüberstellung von *Rue Lafayette*, 1891 (Oslo, Nasjonalgalleriet) mit Gustave Caillebottes *Un balcon boulevard Haussmann* von 1880 (Privatbesitz) (Abb. 1a und b). Zitiert sind die Konstruktion des Bildaufbaus, die scharfe Perspektive und die unvermittelte

Kombination der Größenverhältnisse. Dagegen haben die helle Farbskala, die zerfließenden Kontraste und die rhythmische, parallele Pinselführung auf durchscheinender Leinwandgrundierung mit Cailleottes Maltechnik keinerlei Gemeinsamkeiten mehr. Auch Munchs Spiel mit Komplementärfarben entspricht nicht der harmonischen Palette des Studienobjektes. Anders als bei der Vorlage erscheint zudem die Oberflächenstruktur bei Munch uneinheitlich: Der diagonalgestellten, stabförmigen Strichführung der Straßenflucht ist der ornamental schlängelnde Farbauftrag der Balkonszene deutlich entgegengesetzt. Dadurch isoliert Munch die Figur und verwandelt die impressionistisch beruhigte Szene Cailleottes in eine schwindelerregende, präfuturistische Konfrontation zwischen dem einsamen Betrachter und dem tosenden Straßenverkehr.

Spätestens *Die Nacht*, 1890 (Oslo, Nasjonalgalleriet) (Abb. 2), läßt sich mit keinem stimmungsmäßig verwandten französischen Gegenstück mehr vergleichen. Im sogenannten „Manifest von St. Cloud“ hatte Munch sich 1889 programmatisch losgesagt von den Interieurs mit ihren lesenden und strickenden Staffagefiguren und statt dessen als Gegenstand der bildenden Kunst den lebendigen Menschen gefordert, der atmet und fühlt, leidet und liebt. Das menschliche Psychodrama, dessen Darstellung im Zentrum seiner Arbeit stehen wird, erscheint in der *Nacht* noch im impressionistischen Stilkostüm. Zeitgenössische Kritiker waren es, die eine Verbindung zu Monets *Un coin d'appartement*, 1895 (Paris, Musée d'Orsay) geschlagen haben, ohne dabei zu übersehen, daß Munch die friedliche Langeweile eines bürgerlichen Nachmittages in die explosive Stille drückender Einsamkeit verkehrt hatte.

1890 belegt eine Notizbucheintragung Munchs Auseinandersetzung mit den Prinzipien des Symbolismus. Mangelnde Sprachkenntnisse dürften eine dezidierte Auseinandersetzung mit dem literarischen Symbolismus verhindert und ihn erneut auf das Studium der Werke festgelegt haben. Munchs Definition des Symbolismus als „Verwandlung der Natur entsprechend den Stimmungen des Künstlers“ kommt einem subjektiven Bekenntnis gleich. Das Bild *Melancolie* markiert 1891 durch die reduzierte Ausstattung, die schematisierte Landschaft und den Verzicht auf räumliche Präsenz die Assimilation symbolistischer Gestaltungsmerkmale. Immer noch ist Munch der Reagierende, der die Ausbildung einer neuen Stilrichtung beobachtet, um ihre künstlerischen Mittel in seinen Formfindungsprozeß einzubeziehen. Eindeutig identifizierbarer Vorlagen bedurfte er dazu offensichtlich immer weniger. Gauguins Konzentration auf die menschliche Gestalt mußte Munch auf der Suche nach dem Ausdruck des Existentiellen bekräftigen, ohne daß konkrete Einflüsse in den frühen 90er Jahren schon nachweisbar würden. Erst 1896, als Munch sich verstärkt dem Holzschnitt zuwendet, wird Gauguin als Vorbild unübersehbar präsent. Munch lebt mittlerweile vorwiegend in Berlin und kommt nur noch sporadisch nach Frankreich, um sich der Pariser Druckereien zu bedienen oder um die Salons des Indépendants zu besuchen, an denen er seit 1896 regelmäßig teilnimmt. Vor allem die Einzelausstellung bei Bing im April des gleichen Jahres hatte ihn in den Pariser Künstlerkreisen bekannt gemacht. Von nun an ist er nicht nur ein Suchender, sondern auch ein An-

reger. Mit den Fauves verbindet Munch gegenseitige Inspiration und Bestätigung. Die provokant primitive Komposition, der rauhe Malstil und die grellen, ungemischten Farben finden bei ihm zur gleichen Zeit Verwendung wie bei Matisse. Munchs Akzeptanz in der locker verbundenen Gruppe der Fauves belegt Raoul Dufy in dem Bild *Drei Sonnenschirme*, 1906 (Houston, The Museum of Fine Arts), das in Aufbau und Farbwahl Munchs *Mädchen auf der Brücke*, ca. 1902 (Moskau, Puschkinmuseum), aufgreift. Der Ankauf dieses Bildes durch den berühmten russischen Sammler Ivan A. Morosov hatte in Paris großes Aufsehen erregt. Schließlich war der gegenseitige Respekt zwischen Munch und den Fauves groß genug, um 1906 gemeinsam in einem Saal im Salon des Indépendants auszustellen.

Mit zwei Versionen des *Tod des Marat*, 1907 (beide Oslo, Munch Museet) schließt die Ausstellung. Munch hat das Thema, das biographisch auf einen mißglückten Schuß auf seine Verlobte Tulla Larson zurückzuführen ist, insgesamt fünfmal aufgegriffen. Die Ausstellung sucht den Vergleich zwischen der großformatigen Fassung 1907 (Oslo, Munch Museet) (*Abb. 3a*) und Pierre Bonnard's *L'Homme et la Femme*, 1900 (Paris, Musée d'Orsay). Im Katalogtext begründet Rapetti diese Gegenüberstellung mit motivischen und kompositorischen Gemeinsamkeiten; das Thema selbst geht natürlich auf Davids *Marat* zurück. Eggum sieht dagegen die Parallele zu Matisse und beruft sich auf Ähnlichkeiten in Farbauswahl und Strichführung. Munch selber nennt auch einen Namen: Paul Cézanne. Als Referenz vor dem Meister ist im Vordergrund ein Stilleben mit Hut und Obstschale plazierte. „Beiläufig im Hintergrund“, wie Munch es selber kommentiert, erscheinen eine Mörderin und ihr Opfer.

Aus dieser Konstellation entwickelt Philippe Dagen, Paris, in seinem Kolloquiumsreferat ein klassisches Paragone-Motiv. Munch hat sich, wie Dagen anhand der verschiedenen, 1906 bis 1908 entstandenen *Variationen der Badenden* (alle Oslo, Munch Museet) nachweist, mit Cézanne auseinandergesetzt und damit eine Technik aufgegriffen, der schon Matisse, Derain, der junge Picasso oder Braque gehuldigt hatten. Munchs „ebensogut wie von Cézanne behandeltes“ Stilleben sei dagegen nicht uneingeschränkt als Hommage zu verstehen. Schon die Fauves hatten Cézanne angegriffen und mehr Dramatik und Expression im Ausdruck gefordert. In bewußtem Gegensatz zu Cézanne verabschiedete Munch auch dessen Konzeption des *L'art pour l'art* und konfrontierte die selbstgenügsamen Gegenstände Cézannes mit der menschlichen Tragödie, mit Mord und Totschlag.

Eine so rationale, von kunstimmanenten Kriterien gelenkte Rezeption französischer Werke wollte kein weiterer Kolloquiumsteilnehmer Munch unterstellen. Gleichzeitig wurde die psychische Disposition des Künstlers als Basis der Werkinterpretation übereinstimmend abgelehnt. Seit der ersten Publikation (Przybyszewski 1894) hatte die Biographie als Deutungsgrundlage stilkritische Fragestellungen überdeckt. Dagegen konzentriert sich Reinhold Heller, Chicago, auf die Analyse des Formfindungsprozesses. Er rekonstruiert die Entwurfsphase und belegt daraus Munchs Unabhängigkeit gegenüber konkreten französischen Vorbildern. Zudem beweisen seine theoretischen Äußerungen schon früh sein Verständ-

nis der symbolistischen Konzeption, das sich am Ende in einem selbständigen, dem französischen vergleichbaren Formenvokabular manifestiert.

Insgesamt hatten alle Kolloquiumsbeiträge das Ziel, Munch aus der ihm traditionell zugewiesenen Außenseiterposition zu befreien. In den Referaten von Régis Boyer, Paris, und Henri Usselman, Göteborg, wurde Munchs Frankreichaufenthalt in den historischen Rahmen einer generationsübergreifenden romantischen Skandinavienmode von Seiten der Franzosen und einer förmlichen Parishörigkeit der Künstler aus den nordischen Ländern gespannt. Wie Munch im Kreis seiner Landsleute in Frankreich lebte, wurde von Thomas Millroth, Stockholm, am Beispiel des Salons von Ida Molard geschildert; für Munchs Berliner Jahre sind solche Details seit langem aufgearbeitet (zuletzt Kat. Ausst. Mannheim 1981). Kirk Varnedoe, New York, verweist schließlich auf die grundsätzlich unterschiedlichen sozialen Voraussetzungen zwischen Munch und den prägenden französischen Künstlern; weder Toulouse-Lautrecs Sarkasmus noch Gauguins Zivilisationsekel entsprechen seiner puritanisch geprägten Einstellung. Diese Unabhängigkeit vom intellektuellen Klima Frankreichs verhalf Munch zu der Opposition gegen die möglichen Vorbilder, die zur Wahrung eines persönlichen Stils notwendig war. Trotz der übermächtigen Tradition, wegen der es Munch nach Paris gezogen hatte, erlag er deshalb nie der Gefahr des Epigontums.

Sabine Schulze

AUSSTELLUNGEN UND PUBLIKATIONEN ZUM JUBILÄUMSJAHR VON OTTO DIX (mit drei Abbildungen)

Ausst. Kat. *Otto Dix zum 100. Geburtstag 1891-1991*, Galerie der Stadt Stuttgart/Nationalgalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin. Hrsg. von Wulf Herzogenrath und Johann Karl Schmidt. Buchhandelsausgabe: Stuttgart, Hatje 1991.

Ausst. Kat. *Otto Dix zum 100. Geburtstag. Zeichnungen, Pastelle, Aquarelle, Kartons, Druckgraphik, Glasfenster aus eigenen Beständen*. Veröffentlichungen der Städt. Galerie Albstadt 71. Städtische Galerie Albstadt 1991.

Otto Dix zum 100. Geburtstag. Symposium. Städtische Galerie Albstadt 1991.

Ulrike Rüdiger, *Griße aus dem Krieg. Die Feldpostkarten der Otto-Dix-Sammlung in der Kunstgalerie Gera*. Kunstgalerie Gera 1991.

Ausst. Kat. *Otto Dix. Arbeiten auf Papier. Ausst. zum 100. Geburtstag in der Kunstgalerie Gera*. Kunstgalerie Gera 1991.

Hans Ulrich Lehmann, *Otto Dix. Die Zeichnungen im Dresdner Kupferstich-Kabinett. Katalog des Bestands*, hrsg. anlässlich der Ausst. des Kupferstichkabinetts *Otto Dix zum 100. Geburtstag. Die Dresdner Sammlung. Graphik und Zeichnungen* im Albertinum, Dresden 1991.