

**Zeitschrift:** Wissen und Leben  
**Herausgeber:** Neue Helvetische Gesellschaft  
**Band:** 24 (1921-1922)

**Artikel:** Edvard Munch  
**Autor:** Glaser, Curt  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-749026>

### **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:** 30.06.2025

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

Sitten, eine Kulturgeschichte seiner Zeit, wie er sie im Spiegel seiner weiten Seele voll gütiger Laune und hochgemuter Bosheit miterlebte.

Feine humanistische Prediger dort, Ausleger des Gotteswortes und Spieler griechischer Komödien; das öffentliche Leben gestellt auf Geist und Wort; Prediger als Staatsmänner und mit dem Schwert gegürtet. Starke, volksmäßige Weltleute hier, Träger des breiten Volkswillens und Sachwalter des Wortes der Menge; das öffentliche Leben gestellt auf Geist und Tat; Künstler, die zu Staatsmännern werden und am Schwert die besonnene Hand. Das war Zürich und das war Bern, der Kirchenstaat und die Bürgerkirche. Die deutsche Bibel dort, Staatsreden und Zeitbücher hier Gipfel des Schrifttums ihres Jahrhunderts.

FREIBURG (Schweiz)

JOSEF NADLER



## EDVARD MUNCH

Das Schaffen des produktiven Geistes gliedert sich nach den Stufen des Alters, das der Mensch erreicht. Träume der Jünglingszeit weichen der klaren Einsicht männlicher Reife, und das nahende Alter kündigt sich durch eine freie Überlegenheit, da die enge Verhaftung mit den Dingen dieser Welt sich zu lösen beginnt, da entrücktes Schauen Abstand gewährt von allem Kleinen, wie das Auge, das weitsichtig wird, nur noch die größeren Zusammenhänge wahrnimmt.

Jedes Meisters Lebensweg weist diese Stufen, wie Frühling, Sommer, Herbst die Zeiten der Schöpfung bedeuten, bis des Winters Leichentuch die Erde deckt, um neues Erwachen vorzubereiten. Tizian wie Rembrandt wuchsen so. Und es ist immer das Zeichen echten Künstlertums und wahrer Größe, dass der innere Reichtum des Menschen für ein ganzes Leben sich zeugungsfähig erweist. Im echten Feuer der Jugend glaubt mancher sich zum Künstler bestimmt. Aber wenn der kurze Traum ausgeträumt ist, wenn die natürlichen Kräfte versiegen, dann trägt er das harte Los, zum Nachahmer seiner selbst, zum Handwerker seiner Kunst verurteilt zu sein.

Vieler Künstler Dasein endete mit dieser herben Enttäuschung. Wenige Begabungen erweisen sich stark genug, um nicht am ersten erreichten Ziele zu verweilen, sondern weiter zu schreiten, gleich dem Wanderer im Gebirge, dem jede überwundene Höhe den Blick auf neue Gipfel öffnet.

Edvard Munch gehört zu der Zahl dieser Wenigen, Ausgewählten. Er erwies sein Künstlertum durch die überraschende Reife seiner frühen Schöpfungen. Aber er bestand die eigentlichen Prüfungen in dem freien Anstieg seines Weges, der von Jahrzehnt zu Jahrzehnt immer neuen Reichtum entfaltete. Er erntete Widerspruch und Ruhm mit den Werken seiner Jugendzeit. Aber er sorgte sich niemals um die Erhaltung des Erworbenen, er wurde nicht zum faulen Rentner selbstgeschaffenen Gutes, er ließ Freunde und Bewunderer hinter sich, kümmerte sich nicht um den Vorwurf, als ein Abtrünniger zu gelten, sondern stellte sich immer von neuem frei und unbefangenen Auges der Umwelt gegenüber.

Als Munch seinen Weg antrat, galt der Grundsatz naturalistischer Milieuschilderung in dem Kreise norwegischer Maler, dem er seine erste Bildung und Schulung verdankte. Die große europäische Bewegung, die der Romantik folgte, warf ihre Schatten auch an das ferne Gestade der nordischen Felsenküste, auf der bislang nur ein spärliches Pflänzlein eigenen Kunstschaffens erblüht war. Eine junge Bohême, wie sie Hans Jäger in seinem viel befehdeten Roman geschildert hat, regte ihre Flügel in der düsteren, freudlosen Hafenstadt Kristiania, deren Bewohner bislang nur das eintönige Dasein täglicher Arbeit in Handelshäusern und Werkstätten gekannt hatten. Wie Hans Jäger sie schildert, von dem es heißt, er sei der einzige Mensch gewesen, der niemals eine Unwahrheit gesagt habe, so malte Christian Krogh diese Welt. Wahrheit war erster Grundsatz. Das Alltägliche galt als einzig würdiger Vorwurf der Malerei. Armut und Elend gaben die bevorzugten Motive. Das Bild eines kranken Mädchens, das von der Mutter betreut im sonnendurchleuchteten Zimmer sitzt, war das erste große Werk, mit dem Munch als Vierundzwanzigjähriger die Probe eines ungewöhnlichen Talentes bestand.

Das ganze Wissen der Generation, in die er hineinwuchs, ist in dem Werke niedergelegt. Munch hatte nicht gefeiert, seit er dem Künstlerberufe sich zugewandt hatte. Er gehörte niemals

eigentlich zu dem engeren Kreise jener „Christiania-Bohème“, die ihr Leben in einem halb artistischen Spiel veränderte. Er genoß das Schauspiel dieser Existenzen mehr als ein Zuschauer, und er fand in ihm die Motive seiner ersten Bilder, die von Liebe und Leidenschaft, von Jugend und Sterben erzählen. Munch war ein Arbeiter und ein Beobachter. Früh schon gab ihm ein Staatsstipendium Gelegenheit, nach Paris zu gehen, und aus dem Atelier Léon Bonnats fand er bald den Weg zu den jungen Künstlern, sah die Werke Pissarros und der Neoimpressionisten, fand Zugang zu der Welt Paul Gauguins.

Er war ein Lernender, doch er trug die Vorstellung einer eigenen, noch ungeborenen Welt in sich. Er übte sich in Bildern sonniger Pariser Straßen, in der Farbentechnik der Impressionisten, aber schon ehe er sein großes Bild des kranken Mädchens vollendete, wußte er, dass sein eigener Weg ein anderer war. Im Freundeskreise nannte er das Bild seinen „Abschied vom Impressionismus“, und zur gleichen Zeit mit dem großen stand ein kleines Gemälde auf der Staffelei, in dem Munch das Thema auf eine neue, auf seine eigene Art erprobte. Alles Beiwerk fiel fort. Der Künstler hielt sich nicht mehr bei der Schilderung von Innenraum und Beleuchtung auf. Er nahm nur die Gruppe des kranken Kindes und der trauernden Mutter, und von dieser Gruppe wieder nur die Hauptelemente, das durchgeistigte Profil des Kindes, die Trauergebärde der Mutter, die zwei Hände, die wie zum Abschied sich finden. Der epische Bericht wandelt sich in das lyrische Stimmungsbild.

Die Munch ablehnten, liebten es, ihn einen Illustrator zu nennen. Sie sahen seine Motive und mehr noch die Interpretationen wohlmeinend übereifriger Freunde, aber sie übersahen die Form, in der allein diese Motive lebendig wurden, verkannten, dass in der Bemühung um diese Form die eigentliche künstlerische Arbeit Munchs sich erschöpfte. Gewiss ist es richtig, Munch ist niemals ein Stillebenmaler gewesen. Es gibt nicht eine einzige „nature morte“ in seinem umfangreichen Werke. Ihn interessierte die lebendige Natur. Er wollte immer darstellen. Und er glückte darin allen großen Meistern germanischen Stammes. Aber er war darum so wenig ein Illustrator, wie Dürer es war, als er seine Apokalypse, wie Holbein, als er seinen Totentanz zeichnete. Und

wie Dürer und Holbein als Zeitgenossen Raffaels und Tizians ihren Rang und ihre Geltung behaupten, wie Rembrandt nicht geringer geachtet wird, weil Rubens neben ihm, als Vertreter eines anderen Volkstums, schuf, so steht Munch in seiner Zeit neben den großen Franzosen, deren Meisterschaft eine andere ist als die seine.

Ist der ganze Inhalt der göttlichen Kunst Renoirs die wohligh ruhende Existenz, die Objektivierung eines Daseins, das an die Idealwelt der klassischen Antike erinnert, so steht Munch dem Dasein subjektiv als ein Mitempfindender, ein Erleidender gegenüber. Innere Gesichte drängen ihn zu äußerer Darstellung. Er ist eine dichterisch lyrische Natur, der nicht die Gabe des Wortes oder der Töne, sondern des bildlichen Ausdruckes zu teil wurde. In jenem Bilde des *kranken Mädchens* verkörperte sich zum ersten Male in reiner Form eine dieser von der Wirklichkeit weit abgelösten Visionen des jugendlichen Meisters. Aber man soll nicht glauben, dass sie etwa in einem trance-ähnlichen Traumzustande leicht hingeschrieben wurden. Das innere Gesicht fand in bewusster Arbeit seine äußere Form. Jahrelang beschäftigten den Künstler seine Erfindungen. Ersten Fassungen folgten neue Bearbeitungen, in denen immer klarer und reiner der Bildgedanke durchgeformt erscheint. Und die Gemälde wurden in Radierung, Lithographie und Holzschnitt in das Schwarz-Weiß übersetzt, um oft erst in den graphischen Techniken die letztmögliche Lösung zu finden.

Als Munch die ersten Ausstellungen seiner Werke veranstaltete, begegnete er Hohn und Entrüstung, und auch die zu ihm standen, sahen in ihm bestenfalls einen interessanten Sonderling, dessen Schaffen außer jedem Zusammenhang mit der lebenden und lebensfähigen Kunst stand. Er teilte das Schicksal aller Pfadfinder und Vorläufer. Es brauchte die ganze Sicherheit und alles Selbstvertrauen eines starken Charakters, um sich gegen eine Welt zu behaupten. Aber die Zukunft hat ihm Recht gegeben. Sein Werk fand Bestätigung in einer Nachfolge, die ihn zum Führer einer ganzen Generation junger Künstler werden ließ. Der deutsche „Expressionismus“, der um die gleiche Zeit einsetzte, als Munch, der fast fünfzehn Jahre wesentlich in Deutschland verbracht hatte, wieder in die Heimat zurückkehrte, dankt ihm die entscheidenden Anregungen. Die Umkehr, die in der polaren Gegensätzlichkeit

des Begriffspaares, Impressionismus—Expressionismus, angedeutet ist, hatte sich bereits im Jahre 1885 in dem Gegensatz der zwei Fassungen von Munchs *krankem Mädchen* vollzogen. Von der male-  
rischen Wiedergabe einer natürlichen Situation war Munch zu der Schöpfung einer freien Komposition übergegangen, deren Teile Träger eines Stimmungsausdrucks sind, und die alle zusammen-  
klingen zu einem einheitlichen Gesamtrhythmus. Die Formen sind in großen und stark sprechenden Konturen zusammengefasst. Die Farben sind abgelöst von der Wiedergabe einer Naturgegebenheit, sie folgen einer eigenen Gesetzlichkeit, sind gleich den Harmonien einer musikalischen Komposition die melodische Umkleidung des rhythmischen Gefüges der Formen.

Alles, was der spätere Expressionismus geschaffen hat, lag vorgebildet in Munchs früher Kunst. Aber als seine Werke Bewunderer und Nachahmer fanden, schritt Munch selbst weiter. Er nahm es auf sich, als ein Abtrünniger zu gelten, da sein Weg neue Richtungen wies. Da seine Nachfolger das „Los von der Natur“ auf ihre Fahnen schrieben, das Munch selbst zuerst in seinem *Abschied vom Impressionismus* verkündet hatte, fand er den Weg zurück zur Natur. Aber es war nicht eine Rückkehr zum Impressionismus, wie die neuen Bewunderer seiner alten Werke meinten, sondern es war das natürliche Reifen einer gesunden Kunst, die keinem vorgefassten Willen untertan ist, vielmehr allein dem inneren Zwange eines von dem Genius besessenen schöpferischen Menschen.

Der Mann befreite sich von dem dumpfen Gefühle der Lebensangst, das den Jüngling verfolgte. Freier steht er in einer Welt, die er nicht mehr als ein Leidender erlebt. Die Freude am Dasein übertönt die Ichsucht einer Subjektivität, die sich selbst in jede Erscheinungsform der Außenwelt projizierte. Wie er selbst freier dem Leben, so stehen Munchs Menschen nun freier der sie umgebenden Natur gegenüber. Seine Geschöpfe sind nicht mehr gleichsam Selbstinkarnationen des Künstlers, Verkörperungen geheimster Seelenregungen. Sie sind nicht mehr gebunden an sein inneres Erlebnis, sie sind frei gesehen, und sie führen eine unabhängige Existenz.

Munchs Kunst machte einen ähnlichen Wandel durch wie die seines Landsmannes, des Dichters Knut Hamsun. Auch Hamsuns lyrische Jugendromane werden abgelöst von einer wundervoll

epischen Entfaltung. Der Dichter, der in seiner Jugend jede Erscheinung der Natur auf sich selbst bezogen hatte, der in jedem Baum und jedem Insekt sich selbst erlebt hatte, entdeckte nun erst in Wahrheit den Menschen und die Welt. Er sieht das Wunder des Lebens nicht mehr in dem eigenen Ich, sondern in jedem, auch dem unscheinbarsten Wesen der Außenwelt. Er wird zum Erzähler, der sich liebevoll in seinen Gegenstand vertieft. Er sucht nicht mehr den anregenden Vorwurf. Er begnügt sich mit dem scheinbar nichtigen, erlebnisarmen Dasein norwegischer Fischerdörfer. In dieser kleinsten Welt spiegelt sich ihm die größte.

Genau in der gleichen Kurve bewegt sich die Entwicklung der Kunst Edvard Munchs. Selbst im Porträt, der scheinbar objektivsten Aufgabe der Malerei, hatte er mehr fast von sich als von den dargestellten Menschen gegeben. Seine eigene Geistigkeit lauerte hinter den Zügen seiner Modelle. Er legte im Bilde seine Beziehung zu dem dargestellten Menschen nieder. Er steigerte individuelle Charakterzüge zu typischer Allgemeingültigkeit. Er wählte mit Vorliebe bedeutende Modelle, zeichnete eine ganze Porträtgalerie seiner berühmten Zeitgenossen, unter denen Strindberg und Ibsen, Obstfelder und Mallarmé voranstellen.

Jetzt nimmt Munch den Menschen rein als Erscheinung, mehr in seiner körperhaften als seiner geistigen Existenz. Eine neue Freiheit ist erreicht, die Freiheit des Künstlers wie des Menschen, der malerischen Behandlung wie der Beziehung des Künstlers zum Dargestellten und der Stellung des Porträtierten im Raume.

In Kragerö, wo Munch in den Jahren 1910 bis 1912 im wesentlichen lebte, ist eine Reihe der großen Bildnisgestalten entstanden, und hier, in dem einsamen entlegenen Fischerdorfe am Fjord von Kristiania, strömten ihm aus einer neuen Umgebung neue Motive in Fülle zu. Der alte Formenvorrat, der ihm durch zwei Jahrzehnte gedient hatte, war verbraucht. Neue Menschen und eine neue Natur bezeichnen den Beginn einer neuen Schaffensperiode.

Munchs ganze Entwicklung drängte zu dieser Zeit über das gerahmte Bild hinaus zur Wand. Es war eine glückliche Fügung, dass ihm nun, da er innerlich dafür reif geworden war, eine große Aufgabe zufiel, die ihm Gelegenheit bot, das neuerworbene Können frei auszuwirken. Aus der Größe der Auffassung erwächst die

monumentale Form, die der riesenhaften Dimension der Wandflächen des Festsaaes der Universität von Kristiania angemessen war. Dem Sinn der Aufgabe ordnet sich das individuelle Ich unter. In der einfachen Natur, den einfachen Menschen findet Munch nun das Sinnbild der Ewigkeit. Er braucht nicht die Gestalten der klassischen Mythologie oder der historischen Überlieferung. Aber er begnügt sich doch auch nicht, beziehungslose Bilder ruhender Existenz an die Wände der Aula zu malen. Er wagt es, die Sonne selbst in den Mittelpunkt seines Gemäldezyklus zu stellen. Ihre Strahlen durchdringen die Welt seiner Schöpfung. Ein Alter, der unter den Ästen eines riesigen Baumes dem Enkel erzählt, wird zum Sinnbild der Geschichte, eine mächtige Frau im Kreise ihrer Kinder zur Alma mater, zum Gleichnis der Fruchtbarkeit wie der Forschung, die sich in der ersten natürlichen Neugierde der Kinder vorkündigt.

Jahrelang hat sich Munch mit dem großen Werke beschäftigt, bis endlich alle Widerstände überwunden waren, und bis die endgültige Fassung der vierteiligen Komposition die Wände des Saaes schmückte. Bekundete sich vordem das Fortschreiten vom ersten Entwurf zur letzten Formung in einer Konzentration, die fast bis an die Grenze des Abstrakten heranreichte, so nimmt nun die Arbeit den umgekehrten Weg. Die einfachste Formung steht am Beginn. Sie gibt nur die bestimmenden Hauptlinien, geschlossene Silhouetten, alle Gestalten in großzügiger Zeichnung konzentriert. In neuen Redaktionen wird malerische Bereicherung gesucht, die Landschaft wird stärker individualisiert, die räumlichen Beziehungen werden geklärt, das Gerüst der ersten Erfindung überall mit Form umkleidet und in eine reiche und starke Farbigkeit gebettet.

Die Kunst unserer Zeit hat keinen schöneren Raum geschaffen als den Festsaal der norwegischen Universität, der Munchs männliche Kraft auf ihrer strahlenden Höhe zeigt, und der am Eingang steht der jüngsten und großartigsten Entfaltung seiner Malerei. Munchs Kunst, die ernst und düster begann, ist nun festlich und blühend geworden. Als letztes in dieser Welt entdeckte er die Schönheit. Aber er entdeckte sie nicht in der Außenwelt, sondern in seiner eigensten Vision.

Immer weniger bedeutet für Munch das eigentliche Motiv. Nichts widerstrebt ihm mehr als die vorhandene Schönheit, wie

sie tausendfältig die herrliche Landschaft des Kristianiafjordes bietet, an dem Munch in Hvitsten ein Stück Landes an farbenreich felsiger Küste besitzt. Eine Kunst, die ihre Ordnung in sich selbst sucht, vermeidet den wohlgepflegten Garten. Die Schönheit des Bildes ist eine andere als die der Natur. Das Unscheinbarste ist dem Künstler willkommen. Im äußerlich Häßlichsten entdeckt er alle Herrlichkeiten.

Munch brauchte immer lange Zeit, um ein Motiv innerlich zu verarbeiten. Es ist merkwürdig, mit einem wie geringen Formenschatz er auskommt. Durch viele Jahre war seine Vorstellung erfüllt von den Farben und Formen, die er in dem Städtchen erlebte, in dem er eine Reihe seiner Jugendjahre verbracht hatte. Wie früher die Natur von Aasgaardstrand, so wurde nun endlich die Felsenküste von Hvitsten zum Hauptinhalt seiner Landschaftskunst. Und wie er einstmals mit Menschen von der Art, wie sie in Hans Jägers Romanen auftreten, seine Landschaft bevölkerte, so jetzt mit den einfachen Landleuten, die Knut Hamsun in seinen späten Büchern schilderte. Der Gegensatz zwischen Mensch und Umwelt ist geschwunden. Der Mensch schaut nicht mehr angstvoll in die Weite, und die Landschaft ist nicht mehr Ausdruck seiner inneren Stimmungen. Eines geht frei im anderen auf. Mensch und Tier sind gleichsam aufgesaugt in dem größeren Zusammenhang, der von einem Malerauge als Einheit geschaut wurde.

Immer reiner tritt in Munchs spätem Schaffen der Maler hervor. Der Farbauftrag gewinnt an Breite und Fülle. Aus Flecken und Strichen wachsen große Flächengebilde zusammen. Die Schärfe der Zeichnung ist gemildert. Die früher manchmal brutale Gewaltbarkeit der Farbmaterie schmilzt zu weicheren, milderer Tönen. Die Formen runden sich sanfter. Die Farben sind schmeichelnd wie Perlmutterflächen. Der Pinselstrich ist schmiegsam geworden. Jede Härte ist geschwunden. Aus dem Charakteristischen wird das Schöne.

In diesen letzten Bildern hat sich Munch ganz frei gemacht von allen Fesseln der Idee. Er durfte es Nachfolgern und Nachahmern überlassen, Konsequenzen zu ziehen, die nicht auf dem Wege seines Schaffens gelegen waren. Er nahm den Vorwurf auf sich, unmodern zu scheinen, da er der inneren Stimme vertraute, die ihm immer den rechten Weg gewiesen hat. Da sein Leben

dem sechzigsten Jahre sich nähert, bestand seine Kunst die letzte Prüfung, indem sie wiederum die Zeugungsfähigkeit erwies, die auf jeder Stufe neuen Lebensalters sich in neuer Form künstlerischen Ausdrucks bewähren muss.

Ewige Jugend ist dem Menschen versagt. Sie schiene gleich unerträglich wie ewiger Frühling. Wie dem Frühling der Sommer, so folgte in Munchs Schaffen dem *Fries des Lebens* die reife Pracht der Universitätsbilder. Und da der Herbst naht, fand seine Kunst neue Erfüllung in dem üppigen Farbenreichtum der Bilder ländlichen Daseins und badender Menschen, die als vorläufiger Abschluss das Werk von vier schaffensreichen Jahrzehnten glücklich bekrönen.

BERLIN

CURT GLASER



## DIE WIEDERAUFROLLUNG DER SCHULDFRAGE IN DEUTSCHLAND<sup>1)</sup>

### I

Die Tagung deutscher und französischer Pazifisten, die am Sonntag, den 11. Juni d. J., im deutschen Reichstage stattfand, wird jedem Teilnehmer unvergesslich sein. Hervorragende Gelehrte beider Länder hatten hier den Mut, in einer gemeinsamen großen Kundgebung zu erklären, dass sie zusammen den Versuch unternehmen wollen, den Abgrund, der heute die beiden Länder trennt, zu überbrücken. Eines aber wurde auch von den französischen Pazifisten, die im schroffsten Gegensatze zu den Chauvinisten ihres eigenen Landes stehen, mit aller Entschiedenheit hervorgehoben: wie gegensätzlich auch die Strömungen in Frankreich sein mögen, in einem Punkte ist sich das ganze Volk einig, nämlich darin, dass Frankreich nicht den Krieg gewollt habe, sondern

---

<sup>1)</sup> Vor einigen Wochen kündete ich einen Artikel von mir an über den Prozess Fechenbach-Cossmann und seine Bedeutung in der „Schuldfrage“. Inzwischen traf vorliegender Artikel von Herrn Schweitzer ein, der dasselbe Problem behandelt. Eine andere Auffassung vertritt Herr Heinrich Kanner in seiner eben erschienenen Broschüre: *Der Rechtsweg zur Revision des Friedensvertrages, wegen neu aufgefundener Beweismittel*. Verlag „Friede durch Recht“. Ludwigsburg bei Stuttgart. — In der nächsten Nummer nehme ich Stellung zu Schweitzer und Kanner zugleich. — Bovet.