**Zeitschrift:** Librarium : Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft = revue de la Société Suisse des Bibliophiles

**Herausgeber:** Schweizerische Bibliophilen-Gesellschaft

**Band:** 8 (1965)

**Heft:** 1

**Artikel:** Edvard Munchs Graphik

**Autor:** [s.n.]

**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-388022

**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:** 12.07.2025

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

Hier wird durch das «Wie» die Sinnbildlichkeit des ganzen Gedichts, die schon vom Beginn her spürbar war, offenbar. Es gestaltet das Erlebnis von der verwandelnden Kraft der Erkenntnis, die nach langem Ringen wie eine unerwartete Gnade einem geschenkt wurde. Diese Erkenntnis gipfelt in der Zusammenschau der Gegensätze, die sich überraschend als zu einer Einheit gehörend erweisen.

Die Spannung des Gegensätzlichen spiegelt sich in den Vokalen des Gedichts: in der 1. Verszeile die Spannung vom u zum i, die lautphysiologisch bedingt ist als eine Spannung von unten nach oben und die ihre Entsprechung im geistigen Bereich hat (man vergleiche Wurzel, Ursprung, Urgrund, unten und andere mit Gipfel, Wipfel, Himmel, First und anderen); ebenso kann man hinweisen auf das hervortretende e besonders in Zeile 3, das die Vorstellung der Ausdehnung und Ferne bewirkt; u, i und e treten in den Verbindungen von ei und eu auf (leicht, erreicht, neu in der 1. Strophe), das heißt auch vom Lautlichen her eröffnet sich die Einsicht, daß die Gegensätze sich zu einer Einheit zusammenschließen können. In der 2. und insbesondere der 3. Strophe herrscht ein ausgeglichener, ein gewissermaßen beruhigter Vokalbestand vor; neben und zwischen die Gegensätze u und i treten ei, o und a und das spitze i rundet sich (in Strophe 3) zum ü, das man als Verbindung von u und i auffassen kann; die Spannung von u zu den «oberen» Vokalen reicht in Strophe 3 nur bis zu dem in der Mitte liegenden Vokal a oder den Verbindungen von i und u und u und a.

Carossa hat dieses kleine, helle Gedicht in jeder Ausgabe seiner Verse an die Spitze gestellt und es ohne Überschrift gelassen. Es ist wohl Symbol seiner Lebenserfahrung: Wir steigen zu immer reineren, wunderbareren Erkenntnissen auf, die unser Dasein sinnvoll erscheinen lassen; wir ahnen dabei die Nähe einer uns überlegenen Macht, die unseren Weg geleitet.

Im Dezemberheft 1964 ist der Schlußvermerk zur Rubrik «Können Sie lesen?» auf Seite 183 infolge einer Verkettung unglücklicher Umstände samt allen Druckfehlern ungelesen durch alle Kontrollen geschlüpft. Die Redaktion bittet zerknirscht um Entschuldigung und gibt hiermit den Text fehlerfrei wieder: «Aus ‹Interpretationen moderner Lyrik. Anläßlich der Germanistenverbandstagung in Nürnberg herausgegeben von der Fachgruppe Deutsch-Geschichte im Bayerischen Philologenverband›. Verlag Moritz Diesterweg, Frankfurt am Main 1958[5].» Die obige Interpretation stammt aus derselben, 112 Seiten starken Schrift.

# EDVARD MUNCHS GRAPHIK

*Im Flamberg-Verlag in Zürich erscheint in wenigen Wochen ein Werk, das durch den hohen Rang von Bild, Text und Reproduktion unter Kennern Aufsehen erregen wird. Es handelt sich um eine Übersicht über das graphische Werk des großen Norwegers Edvard Munch (1863–1944), dargeboten in 245 schwarzweißen Wiedergaben und 12 Farbtafeln in Offset, die von J. Chr. Sørensen & Co. AG in Kopenhagen hervorragend gedruckt wurden. Der dänische Dichter und Kunsthistoriker Ole Sarvig hat dazu eine in die Tiefe führende Einleitung geschrieben; für ihn zeigen die graphischen Werke deutlicher als die Ölgemälde den einheitlichen Sinn der Kunst Edvard Munchs: Spiegelung und Deutung der Grundsituationen im eigenen Lebensdrama und im menschlichen Drama überhaupt zu sein. Die höchst dankenswerte Großzügigkeit des Verlags ermöglicht es uns, aus Sarvigs Buch eine Textprobe sowie sieben Farbtafeln zu reproduzieren, die letzteren so auf die Gesamtauflage verteilt, daß jedem unserer Hefte ein Blatt beigegeben werden kann. Unsere Leser werden leicht «ihr» Bild erkennen können; wir zeigen Werke aus den Jahren:*

*1895: ein Viersteindruck, «Madonna» betitelt: auf schwarzem Grund die liebend hingegebene Frau unter dem Rahmen mit Spermatozoen und dem werdenden Kind;*

*1896: ein Farbholzschnitt: «Angst». Unter einem wie von Flammen geröteten Himmel eine Gruppe Menschen in Trauerkleidern und mit leeren, weißen Gesichtern – der ins angstvolle Leben hineingestoßene Mensch;*

*1896: «Melancholie am Strand», Farbholzschnitt. Der sinnende Einsame in der Einsamkeit einer norwegischen Landschaft am Meer;*

*1897: «Zum Walde», Farbholzschnitt mit dem Motiv der brutalen Verführung;*

*1898: «Zwei Frauen am Meeresstrand»;*

*1901: Farblithographie: Aktbild einer Grünäugigen, von Munch «Die Sünde» betitelt;*

*1931: grauschwarzer Farbdruck, ein Frauenbildnis, «Birgitte», auch «Das gotische Mädchen» genannt, nach Sarvig ein Antlitz, «unvergleichlich in seinem Ernst und seiner Würde».*

*Der Flamberg-Verlag setzt mit dieser zeitnahen, packenden Publikation eine Linie seiner Tätigkeit fort, auf der einige Werke von hohem bibliophilem Rang stehen. Wir erinnern an seine von Max Hunziker monumental illustrierte Ausgabe von Grimmelshausens «Simplicissimus» und an das «Hohe Lied» und Mörikes Novelle «Mozart auf der Reise nach Prag» mit Felix Hoffmanns Bildschmuck. Von Max Hunzikers Handätzungen zu Grimmelshausen erscheinen im kommenden Herbst je 174 handsignierte Blätter auf Japanpapier in zwei Pergamentkassetten.*

Um die Jahreswende 1893/94 nahm eines der eigentümlichsten Werke in der Geschichte der graphischen Kunst seinen Anfang. Der damals dreißigjährige Norweger Edvard Munch begann um diese Zeit, das Werk seiner frühen Mannesjahre, den «Lebensfries», dessen stürmische Aufnahme er wenige Jahre zuvor in Berlin erlebt hatte, aus der Malerei in die Graphik umzumünzen und ihn zunächst als Kaltnadelradierungen auf Kupferplatten, dann als Lithographien auf den Stein und nach Verlauf einiger Jahre auch auf den Holzstock zu übertragen. – Diese frühen Drucke bedeuteten bereits viel mehr als eine bloße Übertragung des Materials in ein anderes künstlerisches Medium. Eher verhielt es sich so, daß die ganze in Munchs Malerei zum Ausdruck kommende Bildwelt im Bewußtsein und in der mythischen Schau des Künstlers zu einem solchen Grad von Wirklichkeit und Festigkeit herangereift war, daß er sich berechtigt fühlte, sie nunmehr als Graphik zur vollen Entfaltung zu bringen. Der graphischen Kunst ist, wo sie über das bloße Porträt und den Prospekt hinausgeht und sich komplexeren Vorstellungsinhalten, beispielsweise historischen, zuwendet, der Hang zur vereinfachenden Überhöhung, zur Legendarität, eigen. Sie muß etwas allgemein Bekanntes auch allgemeingültig repräsentieren. Folgerichtig setzt Edvard Munchs graphisches Werk in dem Augenblick ein, da er eine solche Forderung zu befriedigen vermochte. Es war ein kritischer Augenblick. Die Vorstellungswelt des Naturalismus war in Auflösung geraten. Frankreichs Impressionisten hatten eben begonnen, mit neuen Augen zu sehen, wie alles Bekannte unter dem Einfluß des Lichtes verfremdet und relativ wird. Die Wirklichkeit aller Legenden aber hatte den Schlaf der Jahrhunderte geschlafen, höchstens unterbrochen durch das Erscheinen von Hans Christian Andersens Weihnachtsrose ...

Aber der Umstand, daß Edvard Munch an der Wende zweier Zeitalter lebte, erklärt nicht alles. Damit wird das Geschehnis nur akzentuiert. Einen der wesentlichen Gründe dafür, daß Edvard Munchs Graphik in solcher Monumentalität entstehen konnte, muß man viel eher in der besonderen norwegischen Bewußtheitslage suchen, welcher neben anderen Eigenschaften ein hochentwickelter Sinn für das Ethische und, was ja offensichtlich ist, für das Dramatische eignet. Auf literarischem Gebiet offenbart sich dies etwa in Henrik Ibsens großer Gestalt. Edvard Munch tritt mit einem Rest jener Gesundheit auf, die er von seinem Land geerbt hat, in welchem sie eine Charaktereigenschaft ist. Er bindet seine Visionen und die Sprache seiner Kunst an die Menschengestalt selbst. Und diese steht hier noch rein und monumental da, durchglüht von innerem Leben und bewußtem seelischem Drama, im Gegen-

satz zu jener Kristallisation des Intellekts, die weiter im Süden, in den alten Kulturländern Europas, im Impressionismus und im aufkeimenden Kubismus sichtbar wird.

Es ist kein Zufall, daß Edvard Munchs Leben und Wirken mit demjenigen August Strindbergs zusammenfällt – beide verkehrten in ihren gemeinsamen Berliner Jahren auch miteinander –; denn in Munchs Bildwelt wie in den Dramen Strindbergs sieht man tatsächlich zum letztenmal in unserer gegenwärtigen Kulturepoche das Menschenleben monumental dargestellt und, wenngleich mit modernen Vorstellungsinhalten, an die Menschengestalt gebunden. Nach Strindberg und Munch hat sich *der Mensch* in der modernen bildschaffenden Kunst – jedenfalls wo diese die Linien der Entwicklung bestimmt hat und Ausdruck der Zeit ist – nicht mehr auf rechtmäßige Weise behaupten können. Dies gilt vor allem für jene bildende Kunst, die sich selbst ihre Formen schafft und sich im bisherigen Verlauf des Modernimus darauf beschränkte, die Menschengestalt nur noch ornamental als ein Element des Bildes und anderen Bildelementen gleichgeordnet zu verwenden oder von ihr ganz und gar zu abstrahieren. Deutlich bezeichnend für diese Tendenz ist das Fehlen der Porträtkunst, ja aller künstlerischen Menschenschilderung im Modernismus. Seine Ästhetik setzt, wie es im Kubismus besonders anschaulich wird, eine Entwertung und Auflösung der Menschengestalt voraus. Entweder wird diese aus dem ästhetischen Interesse völlig entlassen und einer mehr traditionellen Kunstauffassung überantwortet, oder aber man läßt sie zu dämonischen, mitunter auch grotesken Rudimenten verkümmern.

Es war ihm unmöglich, jener Welt zu entsagen, die sich nach und nach rings um ihn und in ihm als das Munchsche Universum entfaltete: eine Landschaft der Seele, spontan zunächst aus Impressionen entstanden, dann aber, wie bei jedem echten Expressionismus, in konkreten Häusern, Orten und Menschen, denen er in seinem Leben begegnet war, lokalisiert. Seine Größe und die faszinierende Wirkung, die er auf alle die ausübt, die in seine Kunst einzudringen beginnen, beruhen zum großen Teil darauf, daß er als der einzige bildende Künstler bewußt und entschlossen auf dem Saum verblieb, der zwei Jahrhunderte voneinander scheidet und von dem aus die Künstler der nachfolgenden Generation ihre Reise in die See der menschlichen Landflüchtigkeit und des tiefen Unbewußten antraten – daß er dort aber nicht stehenblieb, um zu genießen, sondern um uns eine schmerzliche und schöne Legende der wesentlichsten Elemente des menschlichen Lebens zu geben.

Munchs späteres Wirken und Schicksal entwickeln sich im weiteren sehr folgerichtig aus den Verhältnissen, unter denen er in seinem Elternhaus aufwuchs. Sein Vater, Christian Munch, ein norwegischer Arzt, heiratete als Vierundvierzigjähriger eine viel jüngere Frau, die nach der Geburt von fünf Kindern noch in jungen Jahren an Tuberkulose starb. Edvard Munch war beim Tod seiner Mutter noch sehr jung, und da auch seine beiden älteren Schwestern leidend waren und dahinsiechten – die eine starb früh gleichfalls an Tuberkulose, die andere litt an Schwermut –, ist es verständlich, daß Krankheit und Tod die Atmosphäre des Heims, in dem er heranwuchs, bestimmten und das Gemüt des Knaben prägten. Das erste Hauptwerk seiner Malerei, «Krankes Mädchen», aus dem Jahre 1886, und mehrere Blätter seiner Graphik geben Kunde von diesen Kindheitserinnerungen. Das Bild zeigt ein vom Tode gezeichnetes junges Mädchen, das in einem Stuhl am Fenster sitzt, während hinter ihm in tiefem Kummer eine Frauengestalt steht – sicherlich inspiriert von der Schwester seiner Mutter, der jungen Tante Karen, die nach dem Tod der Mutter den Haushalt für Dr. Munch führte und für Edvard viel bedeutete. Eine primitive Deutung seines Gefühlslebens aus seinen

Kunstwerken will hierin – vielleicht sogar mit einigem Recht – einen «Mutterkomplex» erkennen, hervorgerufen durch den frühen Tod der Mutter und die innige Zuneigung des Knaben zu der Tante, die den Kindern die Mutter zu ersetzen suchte. In der ganzen Familie Munch scheint übrigens niemand besonders vital gewesen zu sein, und Edvard Munch, der so früh die Melancholie und das Bedrückende des bürgerlichen Milieus kennengelernt hatte, suchte in seinem späteren Leben stets, sich davon freizuhalten und als Künstler außerhalb der bürgerlichen Gesellschaft zu leben. Er heiratete nie, nicht etwa aus Angst vor der Frau, wie man hätte meinen können, sondern eher aus Angst vor seiner eigenen Bereitschaft zur Hingabe und der daraus folgenden großen Verletzbarkeit, die nicht Gewalt über ihn gewinnen und ihn in seinem Werk stören sollte. Er wußte, daß er sein Leben begrenzen mußte, um das durchführen zu können, was er als seine Aufgabe erkannte. Die Bilder erzählen davon: Er wollte lebendig bleiben, wollte gleichsam ein Baum sein, der sich von totem Laub nährt; das heißt aber von den Menschen, die sich in der Gesellschaft zur Ruhe begeben und starre, bewußtlose Bürger werden. Und doch war gerade diese norwegische Bürgerlichkeit die erste Voraussetzung dafür, daß er so schaffen konnte, wie er es tat, und ihm war der naive Drang des großen Künstlers eigen, gerade von denen verstanden und erfaßt zu werden, von denen er doch Distanz genommen hatte, um ihr Leben, so wie er es sah, unbehindert zu schildern.

Den Entschluß zum «Lebensfries» faßte er in Saint-Cloud in Gesprächen mit seinem Freund Goldstein, was aus der berühmt gewordenen Tagebucheintragung hervorgeht: «Ich will nicht mehr Interieurs und lesende Leute und strickende Frauen malen. Es sollen lebendige Menschen sein, die atmen und fühlen und leiden und lieben. Ich werde eine Reihe solcher Bilder malen. Die Leute sollen das Heilige an ihnen verstehen und davor wie in einer Kirche den Hut abnehmen.»

Hatte er früher in einer Art dramatischer Kunst den Kampf des menschlichen Ichs und sein Unterliegen vor den Mächten des Lebens dargestellt, so schilderte er nach 1908 das bewahrte Ich, das sich hinter dem Gesicht verpuppt hat, schildert es mit Ergriffenheit, wo er Unschuld antrifft, sonst aber mit ätzender Klarheit. Die Dämonen sind jetzt machtlos und erscheinen nur noch in den Tierdarstellungen, die er uns in einer Reihe von Lithographien aus dem Kopenhagener Zoologischen Garten zeigt, wie ja auch das Drama des menschlichen Lebens selbst, das für ihn früher ein priesterliches Anliegen war, jetzt zu einem Scherz geworden ist und eine eigene, schöne, klare und ganz befreite Form im satirischen Bildgedicht «Alpha und Omega» erhält.

Man spürt deutlich den freien Atem des Überstandenhabens, des «Nachher», in der langen Reihe der Lithographien, die in diesem Jahr ihren Anfang nimmt und bis weit darüber hinaus, auch noch über das Jahr 1920 hinaus, fortgesetzt wird. Munch ist Mensch unter Menschen geworden. Er hat sich mit dem Leben abgefunden, verteidigt sich aber zugleich gegen die Formen, in denen es offenbar existiert, indem er diese mit sicherer Meisterschaft schildert. War er früher der Dichter unter den Malern gewesen, so ist er jetzt weit mehr Maler als Dichter, wenngleich er auch weiterhin noch oft auf seine alten Visionen zurückgreift und ihm gerade in der Graphik neue Fassungen dieser Motive gelingen. Aber die neuen Höhepunkte, zu denen es in diesem wesentlichen, wenn nicht wesentlichsten Teil seines Werkes kommen mußte, sind – abgesehen von einer immer größer werdenden Stofflichkeit seiner Holzschnitte – dort zu finden, wo er wieder Seher wird und *neue* Dinge sieht. So etwa in den Angstvisionen, die gegen das Jahr 1920 in Holzschnitt und Lithographie entstehen und mit denen er end-

gültig anerkennt und bekräftigt, daß eine andere Wirklichkeit, ohne Antlitz und Verwurzelung, begonnen hat, verschieden von der, in welcher er seinen «Lebensfries» schuf. Auch die schmerzlich-schönen Frauenbildnisse, die um das Jahr 1930 im Holzschnitt entstehen, zeigen eine Erlösung von der kalten Meisterschaft des Porträtisten an und sind ein Zeugnis dafür, daß sein langer Kampf um das Erkennen der Frau nun mit einem Sieg seinen Abschluß gefunden hat. Eine bewundernswerte Entwicklung, die schon genügte, Munch mit Recht den Großen der Kunst zuzuzählen.

Edvard Munch war keine tragische Gestalt, wie es große Persönlichkeiten oft sind, sondern eher ein Lebenskünstler neuer und ungewöhnlicher Art: der erkennende, künstlerische Mensch, der nur Rücksicht auf seine Konzentration nimmt und auf nichts sonst. Es lag nicht die kalte, erschreckende Einsamkeit des Genies über seinem Leben in der Atelierburg *Ekely* bei Oslo; sie war einfach die Lebensform und der Existenzraum eines Menschen, der seiner Berufung nach nur das eine sein will: Künstler. – Vielleicht war Munchs Existenz das reinste und, neben demjenigen van Goghs, eines der größten Künstlerschicksale unserer Epoche. Es ist symptomatisch und fast symbolisch, wie Munch aus jenem Geisteskampf der achtziger und neunziger Jahre, welcher sich entweder in bürgerliches Denken entleerte oder sich in Nihilismus auflöste, als Individualität hervorging. Hier trifft man ihn mitten im Kampf, sich das, was der Zeit innewohnte, im Erlebnis anzueignen, und zwar in der ausgeprägtesten Form des künstlerischen Individualismus: so nämlich, daß er das menschliche Bewußtsein in einem eigenen Bilduniversum einfängt, es begrenzt, es aber auch unendlich klar werden läßt wie einen die Welt widerspiegelnden Mikrokosmos – und dabei doch zugleich erdrückt wird, weil er sein All wie eine lastende Kathedrale über sich erbaut hat. Dann aber sieht man, wie er schließlich aus diesem Schmerz ausbricht in das Licht und in den Tag, als Künstler heil und als Mensch bestätigt, und wie er schließlich in den späten Mannes- und Greisenjahren reich an Erinnerungen in den Ruinen der gesprengten «Kathedrale» seines Bewußtseins umherstreift.

## UM DEN «PAPIERTOD»

*Zwei Briefe*

*Pfr. Dr. Markus Jenny, Zürich,*
*an Dr. Paul Scherrer, Zürich*

Sehr geehrter Herr Präsident!

Darf ich mit einer Frage an Sie gelangen, die öffentlich zu beantworten unter Umständen dringend sein könnte?

Vor einigen Tagen vernahm ich, die «Schaffhauser Nachrichten» hätten neulich die sensationelle Nachricht verbreitet, alle nach 1900 gedruckten Bücher seien zum Sterben binnen längstens 200 Jahren verdammt. Es sei jetzt festgestellt worden, daß in allen modernen Papierherstellungsverfahren eine Säure verwendet werde, die dieses Papier langsam, aber sicher innert dieses Zeitraumes zerstöre. Ausgenommen seien natürlich Büttenpapiere und andere, nach älteren Verfahren hergestellte Schreibstoffe.

Ich war erschüttert, als ich das hörte. Denn die Nachricht war für mich völlig neu. (Mag sein, daß diese Tatsachen in der Fachwelt bereits bekannt sind.) Natür-