

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 30 (1943)
Heft: 12

Artikel: Munch und Matisse als Graphiker
Autor: Rumpel, Heinrich
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-24335>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

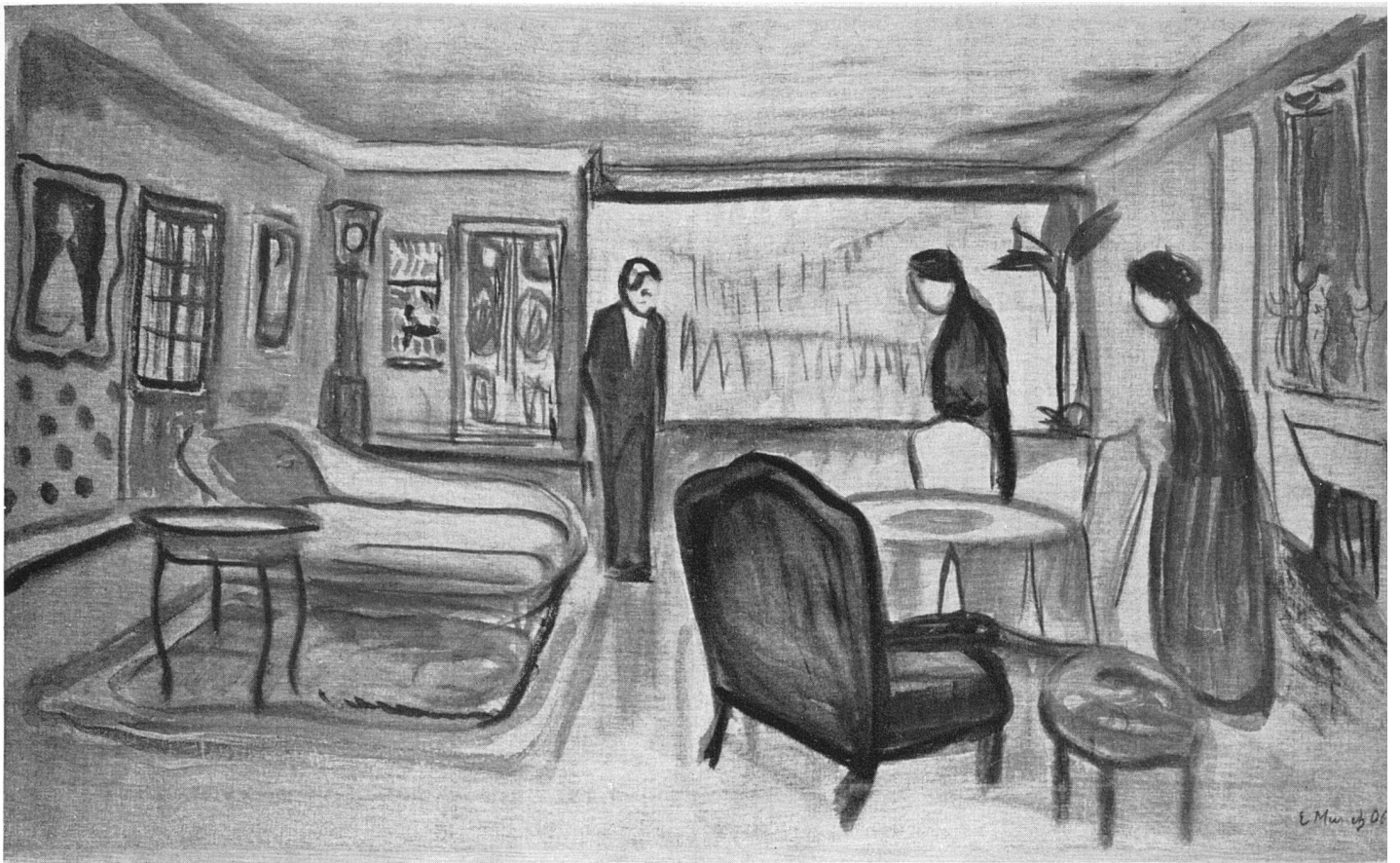
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 05.02.2025

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



Öffentliche Kunstsammlung Basel

Edvard Munch *Szene aus Ibsen Ghosts* 1901

Heimat. Mag es sein wie es will, es wird lebendig sein. Denn dieses ursprüngliche Talent kennt das Geheimnis dauernder Wandlung, altert aber nicht dabei. Jetzt vollendet Munch sein achtzigstes Lebensjahr. So lange hat er ein als Tragödie empfundenenes Leben ausgehalten und ihm immer neue Deutungen abgewonnen. Als Sieger steht er nun da, getragen von der Verehrung mehrerer Generationen.

Der Verfasser hat ihm vier Jahrzehnte lang Grüße zugerufen, kritisch verehrend; jetzt möchte er dem Achtzigjährigen auch vorbehaltlos ein Wort der Liebe sagen. Sie gilt dem Tapferen, der die Schrecken des Daseins überwunden hat, indem er sie groß darstellte, der dem Dämonischen eine eigene Schönheit abgewonnen hat, indem er es kämpferisch realisierte.

Munch und Matisse als Graphiker

von Heinrich Rumpel

Einer der Vorzüge der Ausstellung «Ausländische Kunst in Zürich» im Sommer 1943 bestand darin, daß sie dem Besucher reizvolle Vergleichsmöglichkeiten zwischen den Werken verschiedener und besonders moderner Künstler gestattete. Und auch deswegen machte sie diese so anregend, weil sie eigentlich immer ganz unerwartet sich einstellten, womit dem Betrachter zugleich der besondere Charakter einer bald widerspruchsvollen, bald harmonisierenden Lebendigkeit der aus ja

nicht von vornherein aufeinander abgestimmtem Kunstbesitz zusammengesetzten Ausstellung bewußt wurde. Manches derart offenbar gewordene künstlerische Gegenstück ließe sich anführen; eines wollen wir näher betrachten: dasjenige, das sich aus den Verschiedenheiten und den Verbindungen zwischen der Graphik von Munch und der von Matisse ergab. Denn Munch und Matisse waren gerade mit ihrem graphischen Schaffen gut und eindrucksvoll vertreten.



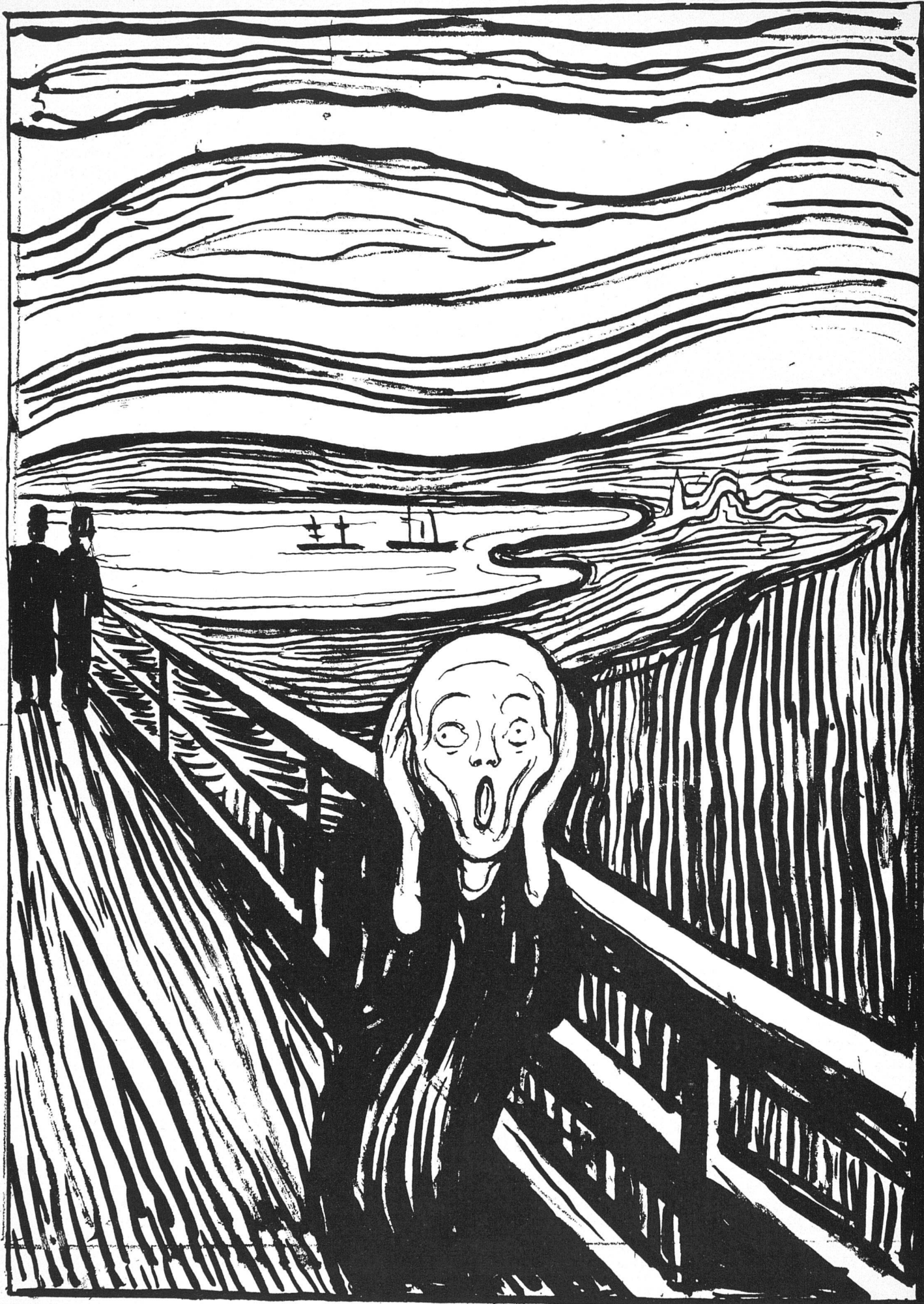
Henri Matisse Federzeichnung 1938

Bei Munch waren ungefähr alle Stufen seiner klaren Entwicklung belegt: vom Selbstbildnis 1895 (bekanntlich hat der Norweger als Graphiker erst 1893 zu arbeiten begonnen) und dem von Gustav Schiefler ins Jahr 1896 datierten «Kranken Mädchen», zwei Lithographien, über den etwas späteren farbigen Holzschnitt «Zwei Menschen» und den «Urmensch» (1905) bis zur «Feuersbrunst» und der «Letzten Stunde» (1920/21). Von Matisse, dessen Entwicklung differenzierter ist und gewisse Überschneidungen kennt, sah man neben zwei früheren Radierungen Lithographien verschiedener Entstehungszeit; einige der schönsten sind Eigentum des Zürcher Kunsthauses.

Von Munch weiß man, daß er aus der Berührung mit der französischen Kunst am Ausgang des 19. Jahrhunderts bedeutende Anregung erfahren hat, zugleich aber auch von ihr in seinem eigenen Wesen sehr bestärkt worden ist. Als Anreger wären zu nennen: Vallotton (in den stimmungshaften Imponderabilien des Interieurs), Lautrec (vor allem allgemein auf dem von ihm neu erschlossenen Gebiet der farbigen Lithographie), Degas, Forain. Théodore van Gogh zeigte Munch Arbeiten von Vincent und von Gauguin, die ihn tief beein-

druckten. Wie alle die genannten Maler, darf man auch Munch zu den Überwindern des Impressionismus zählen.

Indessen hat Munch die Thematik der Pariser Künstler seiner Zeit keineswegs einfach übernommen. Durch Veranlagung sowohl als durch seinen Verkehr in der der Problematik des Zeiterlebens durchaus nicht fremden Bohème von Oslo (er hat ihre psychische und physische Gestimmtheit in unvergleichlichen Radierungen festgehalten) fand er sich geistig auf die Weltstadt vorbereitet. Wesentliche Themen seiner Graphik (und sie decken sich auf weite Strecken mit denen seiner Malerei) sind ihm ganz ursprünglich: die wechselvollen Beziehungen zwischen den Geschlechtern, die Frau als leidendes und mißhandeltes, freilich auch umgekehrt Leiden verursachendes und mißhandelndes Geschöpf des Mannes, Zustände seelisch-körperlicher Bedrängnis, angsterfüllte Traumgesichte, Krankheit und Tod. In ihrer Gestaltung geht der schwerblütige Nordländer großenteils andere Wege als die Franzosen, indem er sich nicht auf die Darstellung der Vielfalt sichtbarer oder rational faßbarer Erscheinungen beschränkt, sondern immer auch deren metaphysischen Gehalt andeutet. Das gilt sogar für seine Bildniskunst, die auch



Edvard Munch *Der Schrei* Lithographie 1895

innerhalb seiner Graphik einen bedeutenden Platz einnimmt. Hinter jener ausgeprägten Frontalstellung, die Munch seinen Modellen gegenüber vorzugsweise innehält und die Jens Thijs mit seinem Drang erklärt, dem Leben gerade in die Augen zu schauen, spürt der Betrachter auf seinen besten Blättern etwas wie die Abgründigkeit eines lauernden Fatums, das den Blick von den Erscheinungen des Diesseits abzieht und in dunkle und gleichsam okkulte Bezirke saugt. Ein wunderbares Beispiel dieser Art befand sich mit der Lithographie «Ibsen im Café» auf der Zürcher Ausstellung.

Das Element des Unentrinnbaren, Mystisch-Tragischen, das die Kunst von Munch bedeutsam mitbestimmt, scheint uns in seiner Graphik am stärksten zum Ausdruck zu gelangen: und in ihr wiederum am nachhaltigsten in der Lithographie und im Holzschnitt. Munch erreicht diesen Ausdruck mit den anscheinend gegensätzlichen, aber von ihm überlegen vereinten Mitteln der expressiven, aber nie eigentlich deformierenden Linie (und zwar der einzelnen wie des Linienbündels) und der vorwiegend dunklen, oft seltsam sich ausbeulenden, expressiven Fläche. Beide, Linie und Fläche, behalten durchaus ihr Eigenleben, und doch scheint keine ohne die andere existieren zu können, wie Munch sie denn auch durch ihr Beieinander die gerade in der Graphik so schwer zu bestimmende Dimension des Raumes erzeugen läßt. Farbige Werte hat Munch in der Lithographie und auch im Holzschnitt häufig eingesetzt, aber in der formalen Strukturierung seiner Blätter tragen sie keine ausschlaggebende Rolle; ihre Funktion beruht in der Präzisierung seelischer Vorgänge, die sie zuweilen mit einem unüberbietbaren Raffinement geben.

Matisse ruht ganz in der Überlieferung der großen französischen Malerei, auch wenn er als Fauve mit Derain, Vlaminck und den anderen scheinbar zügellos sich gegen die Tradition erhob. Er ist nur in Frankreich möglich, und auch dort weniger in Paris, als in mediterranen Zonen, in denen Lebensfreude und heiterer Gleichmut einen wohlklingenden Seinsrhythmus schaffen. Man hat Matisse als legitimen Erben von Delacroix bezeichnet, und sicherlich ist er diesem in einer verhaltenen, sordinierten Weise nahe gekommen; andererseits sind aber auch Beziehungen zu Ingres nachweisbar. Hauptthema der Kunst von Matisse ist die Frau: aber er sieht sie nicht als dämonisch-beunruhigendes Weib, wie Munch sie schildert, sondern als blumenhaftes, kapriziöses Wesen, in dem viele Fäden der Schöpfung zusammenlaufen. Im Atelier, im Innenraum oder in der Landschaft verfolgt er sie in der Unzahl ihrer Bewegungen, beobachtet sie unablässig von der ruhigen Haltung bis tief in die Entrückung des Schlafes.

Die Graphik von Munch kann, obgleich sie nicht wesensverschieden davon ist, neben seiner Malerei allein bestehen. Die Graphik von Matisse ist in einem sehr verfeinerten Sinne Vorbereitung und Ergänzung dessen, was er als Maler leistet. Sie hat ihr eigenes Entwick-

lungsgesetz, wenn sich auch, wie bei Munch, die künstlerische Laufbahn des Malers aus ihr ablesen läßt: das Tasten in den Anfängen, das Revolutionierend-Wilde dann, gewisse aus dem Kubismus gewonnene Einflüsse darauf, und schließlich jene Reife, der nichts von Erstarrung anhaftet, sondern die vollendete Ausgewogenheit formaler Verhältnisse und vitaler Vorgänge im Bilde schafft, in einer Atmosphäre, die sich, vom Schimmer des Magischen umhüllt, jedem brutalen Zugriff entzieht.

Auch Matisse regiert als Graphiker die Linie in allen ihren Erscheinungsformen, vom andeutenden Umriß bis zur verstreubenden Hauptader. Er hat sich ihrer früh schon bedient, um psychische Spannung aus einer weiblichen Physiognomie herauszusezieren und in knappsten Ausdruck zu fassen (etwa in den von Waldemar George ins Jahr 1916 datierten Bleistiftzeichnungen), hat die Linie zwanzig Jahre später in Aktzeichnungen aus dem Stenogramm befreit und ihr ornamentale Spannweite gegeben. Matisse hat freilich zwischendurch, etwa in jenem «Akt im Lehnstuhl» der Zürcher Ausstellung und in anderen Lithographien derselben Epoche, male- risch-realistische Wirkungen gesucht, indem er dichte Strichlagen zur Wiedergabe dunkler Hautfalten zwischen diagonal und vertikal geführte Linien gesetzt hat, die Glanz und Straffung der Haut hervortreten lassen. Aber auch hier gibt es nie ein Zuviel des Schwunges, das sentimentaler Erwägung entspränge, nie ein Übermaß der Aussage, das die Verliebtheit des Malers in sein Werk übertrieb. Der frühe wie der spätere Matisse kennen den Wert der Beschränkung, jeder Strich in der Ausführung ist bei aller Lust am Psychologisieren stets einem im letzten Sinne künstlerischen Zweck zugeordnet.

Die Graphik von Munch und die von Matisse tragen beide den Gesamtausdruck einer durch scharfen Intellekt gebändigten Spontaneität. Diese verbindet sich bei dem Norweger mit einer geheimen Sehnsucht zum Manifest, wobei ihn allerdings gesteigerte Auffassungsfähigkeit und sicherer künstlerischer Geschmack niemals ins Propagandistisch-Plakatmäßige abirren lassen, während den Franzosen visuelle Sensibilität und äußerste Selbstkritik davon abhalten, sich mit draufgängerischer Offenheit zu äußern. Seine Zeichnung bleibt immer intim mit einem wundervollen dekorativen Einschlag, die Zeichnung von Munch dagegen legt die Tendenz zur Verallgemeinerung überhaupt nie und sogar den Drang zur Monumentalität nur selten ganz ab. Weder Munch noch Matisse lehnen rundweg jede physiognomische Charakterisierung ab, aber fast immer unterstellen sie sie der Erfassung eines bestimmten Typs. Höchstens könnte man finden, daß, wo Matisse Reden und Schweigen weiblicher Glieder wiedergibt, er zugleich auch das Vibrieren und Entspannen eines weiblichen Nervensystems kennzeichnet, womit er natürlich auch in gewissem Ausmaß personifiziert: eine Art der physiologisch-psychologischen Charakteristik, die dem Franzosen wesensgemäß ist, während sie dem

Nordländer wahrscheinlich nur als Maniertheit gelten könnte. Darüber hinaus erweist sich Munch als Dramatiker, der die Wildheit und Zerrissenheit des menschlichen Daseins aus eigener Artung heraus bejaht und mit allen seinen künstlerischen Mitteln gestaltet,

Matisse aber folgt als der Jüngere in der Abwandlung eines, wenn man so will, künstlerischen Naturgesetzes auf die dramatische Epoche der Cézanne, Gauguin, van Gogh und setzt die Weisheit des durchdachten Spiels an die Stelle tragisch-schicksalshafter Größe.

Ein Brief Edvard Munchs

Mitgeteilt von Karl Scheffler

Dieses ist der Brief, der in dem Aufsatz über den achtzigjährigen Edvard Munch gelegentlich des Hinweises auf den «Lebensfries» erwähnt wird. Er wird mitgeteilt, weil er nicht nur biographisch aufschlußreich ist, sondern auch interessant für den Kunstfreund und Literaturkenner. Geschrieben ist er in einem gebrochenen Deutsch und ohne Interpunktion; wiedergegeben wird er in einer besser Leserlichen Form und mit einigen unwesentlichen Auslassungen, sonst aber wörtlich.

«Sehr verehrter Herr Redakteur!

Obwohl spät, danke ich Ihnen für Ihren Brief gelegentlich meines sechzigjährigen Geburtstags.

Er hat mich sehr erfreut.

Oft denke ich an Ihre Artikel . . . 1902 über meine damals in der Sezession ausgestellte Reihenfolge Gemälde, welche ich «Lebensfries» betitelt habe.

Viele Künstler haben ja eine künstlerische Idee, welche zu einer fixen Idee geworden ist – Arbeiten, welche diese besonders lieb haben. So ist mirs auch mit dieser Reihenfolge Gemälde gegangen.

Ich habe diese Arbeiten sehr lange, fast 15 Jahre beisammen behalten, bis ich zuletzt mich überreden ließ, einige der Hauptwerke an Galerien in Bergen und Christiania zu verkaufen. Damit war ja das Werk zersplittert, und es läßt sich schwer gut machen.

So ging es Bildhauer Rubek in «Wenn die Toten erwachen.»

So Rodin mit seiner «Hölle». (Das war ja auch als eine Art Lebensfries gedacht.) So ging es wohl auch Ibsen selbst.

Vielleicht ist es auch richtig, daß es zersplittert werden mußte und daß die Idee sich nicht ausführen läßt.

Für mich ist es interessant, daß ich Ibsen 1895 in Christiania den Lebensfries in einer Ausstellung gezeigt habe. Ich mußte ihm alles erklären. Besonders interessierte ihn das Bild «Das Weib». Sie werden es vielleicht erinnern . . .

Im Jahre 1899 ist das Werk Ibsens «Wenn die Toten erwachen» erschienen. Sie werden darin die drei Weiber Maja, Irene und die Diakonissin in mehreren Gruppen, ganz wie die drei Weiber in meinem Bild finden. Be-

sonders ist die Ähnlichkeit stark in der schwarzen Figur zwischen den Bäumen, immerals Schatten Irene folgend. Auch «Melancholie», der Mann, der am Ufer sitzt, werden sie finden. Dieser Fries ist ja auf verschiedenen Stellen, aber existiert doch und ich arbeite immer dann und wann noch darauf.

Mit bestem Gruß und Dank Ihr sehr ergebener

Edvard Munch

Sköien, bei Christiania, 11. Februar 1924.

Lehrreich wäre eine Untersuchung, wie weit Ibsen tatsächlich durch Munch, der Dichter vom Maler angeregt worden ist. Daß auch Ibsen – in seiner Spätzeit – zyklisch dachte, daß seine letzten Dramen unsichtbar miteinander verbunden und etwas wie ein Gesamtdrama sind, ist mit Händen zu greifen. Als dritten nennt Munch den Bildhauer Auguste Rodin und die von diesem projektierte, leider nicht vollendete «Porte de l'enfer». Dieser Hinweis gewinnt Bedeutung, weil Rodin mit seinem motivenreichen «Höllentor» bewußt wieder Verbindung mit einer neuen Baukunst suchte, und weil Munch, als er den «Lebensfries» ersann, eine neue Form von architektonisch bezogener Wandmalerei vor Augen hatte. Daß zu diesen Griffern in Zukünftiges auch Ibsens Dramenzyklus vom «Baumeister Solneß», ja bereits von «Hedda Gabler» bis «Wenn wir Toten erwachen» gut paßte, vertieft die Bedeutung des Vorgangs und gibt dem Brief Munchs ein eigenes Gewicht.