

**EDVARD MUNCH  
ERNST LUDWIG KIRCHNER**

*E. Munch*

*E. L. Kirchner*

**GALERIE THOMAS**



# **EDVARD MUNCH**

# **ERNST LUDWIG KIRCHNER**

9. November 2012 - 19. Januar 2013

Kuratiert von  
Dr. Dr. Dieter Buchhart

Katalogbeiträge von  
Dr. Dr. Dieter Buchhart  
Prof. Dr. Dr. Gerd Presler  
Prof. Øivind Storm Bjerke

**GALERIE THOMAS**



# INHALT

Vorwort	7
Kapitel I Ausgestellte Werke – PORTRAIT	11
Edvard Munch – Ernst Ludwig Kirchner Dieter Buchhart	23
Kapitel II Ausgestellte Werke – LANDSCHAFT	41
„Was habe ich mit Munch zu schaffen?“ Ernst Ludwig Kirchner und Edvard Munch Gerd Presler	61
Kapitel III Ausgestellte Werke – SELBSTPORTRAIT	75
Kapitel IV Ausgestellte Werke – RÜCKZUG AUFS LAND	89
Der Einfluss Munchs und Kirchners auf den Nachkriegsexpressionismus Øivind Storm Bjerke	111
Kapitel V Ausgestellte Werke – HOLZSCHNITT	119
Kapitel VI Ausgestellte Werke – FIGUREN	143
Biographien im Zeitgeschehen	162
Ausgestellte Werke nach Kapiteln	172
Ausgestellte Werke in alphabetischer Reihenfolge	174



# VORWORT

Es zählt zu den Freuden unserer Galerie, sich immer wieder mit den Werken von Edvard Munch und natürlich auch denen von Ernst Ludwig Kirchner zu beschäftigen und so haben wir beide Künstler bereits in Einzelausstellungen in der Galerie Thomas präsentiert. Es ist nun das erste Mal, dass das Schaffen dieser beiden grossen Künstler in einer gemeinsamen Präsentation und in diesem Katalog umfänglich und konzentriert gegenübergestellt wird.

Nur einmal, anlässlich der Sonderbundausstellung 1912 in Köln, sind sich Ernst Ludwig Kirchner und Edvard Munch persönlich begegnet, wobei dieses kurze Aufeinandertreffen wohl nicht als ein wirkliches Kennenlernen bezeichnet werden kann.

Unabhängig davon, dass sich Ernst Ludwig Kirchner, der besonders auf seine Autonomie bedacht war, stets verwehrt, je von einem anderen Künstler in irgendeiner Weise beeinflusst worden zu sein, hat der 16 Jahre ältere Norweger Edvard Munch als zeitgenössischer Wegbereiter eine wichtige Rolle gespielt. Andererseits aber zeigen sich in den späteren Werken Edvard Munchs durchaus Spuren der farbintensiven Malerei des jungen Brücke-Künstlers.

Die biographischen Gemeinsamkeiten der beiden Künstler, die aufgrund ihrer Empfindsamkeit und ihrer seelischen Konstitution schwere psychische Krisen durchlebten, führten dazu, dass sie mit ihren sozialen Strukturen brachen und den Rückzug in das Landleben antraten. Die Motive, die Munch rund um das norwegische Ekely und Kirchner in der Davoser

Bergwelt fand, waren die der allernächsten Umgebung und hatten in ihrer Unmittelbarkeit eine grosse Bedeutung für die zurückgezogen lebenden Künstler.

Eine weitere Übereinstimmung bildet das bedeutende graphische Werk der beiden Künstler, deren Schaffensdrang und Experimentierfreude, besonders im Holzschnitt aber auch in der Lithographie, Blätter von unglaublicher Schlagkraft hervorgebracht hat.

Aber es geht in dieser Ausstellung nicht nur um Gemeinsamkeiten, sondern eben auch um die Unterschiedlichkeiten, die in der Gegenüberstellung um so deutlicher werden. Einer der auffälligsten Punkte ist hierbei sicher der jeweils eigene Pinselstrich, an Expressivität bei Kirchner einzigartig. Sogar im Holzschnitt ist bei Kirchner in vielen Fällen die lebendige Linie das dominante Element, während andererseits Munch die Wirkung der Fläche meisterlich beherrscht. Auch die verschiedene Auffassung des Portraits wird deutlich sichtbar. Der wirtschaftlicher denkende Munch verstand es immer wieder, auch Aufträge für sich zu gewinnen, wobei er sich in der künstlerischen Ausführung dann erstaunlich frei fühlte. Die Portraits von Ernst Ludwig Kirchner zeugen vom unbeugsamen Selbstverständnis des Künstlers, der sich in seinen Portraits immer auch ein wenig selbst spiegelt.

Mein besonderer Dank gilt all denen, die uns tatkräftig mit ihren Bildern für diese Ausstellung unterstützt haben. Meinen herzlichen Dank möchte ich auch Dr. Dr. Dieter Buchhart aussprechen, der durch seine grosse Kennerchaft des Werkes von Edvard Munch mit Feingefühl und Sachverstand diese Ausstellung mit uns kuratiert hat.



Silke Thomas







P O R T R A I T



Ernst Ludwig Kirchner *Kopf Ludwig Schames* 1918 (S. 136)

In Munchs Œuvre spielen Porträts eine bedeutende Rolle. Vorerst entstanden Bildnisse seiner Familie, Freunde und Bekannten, vor allem von Künstlern. Nach der Jahrhundertwende mehrten sich die Aufträge seiner Förderer, Freunde und Sammler und die Porträtmalerei wurde für den Künstler zu einer wichtigen Einnahmequelle. Das verstärkte Interesse an Munchs Bildnissen fand auch in der Presse ihre Anerkennung: „Die Porträts strahlen von Leben und sind meisterlich charakteristisch in Ausdruck und Bewegung.“<sup>1</sup>

Munch variierte seine Porträts oft in zwei oder mehreren Versionen zum Teil in unterschiedlichen Techniken und Formaten. Er schuf Ausdrucksporträts, in denen er suchte, nicht die Oberfläche sondern, im Sinne Henrik Ibsens und anderer zeitgenössischer Autoren, die Persönlichkeit zu analysieren und auch die verborgenen menschlichen Seiten aufzudecken. So auch in dem Porträt von Inger Desideria Barth (S.14), geborene Jahn (1885-1950), die mit dem Oberarzt Peter Barth verheiratet war, der ihr Porträt bei Munch in Auftrag gab. Das Bild wurde von den Nationalsozialisten aus der Sammlung der Hamburger Kunsthalle als entartet beschlagnahmt und vom Osloer Kunsthändler Holst Halvorsen bei einer Auktion von Munchs Malereien aus deutschen Museen 1939 versteigert.

Munchs Porträtauffassung findet in Kirchners Werken zwar ihren Widerhall, wobei er jedoch stets neue Lösungen findet. Kirchner fertigte Porträts vor allem seiner Freunde und Bekannten an, wobei das Genre nie die Bedeutung erlangte wie in Munchs Œuvre. Auch verfolgte er nicht die Idee jeweils mindestens zwei Gemäldefassungen anzulegen. Das Porträt von Nele van de Velde (S. 16), zeigt die Tochter des Architekten und Designers Henry van de Velde, die Kirchner

Anfang 1918 kennengelernt hatte. Der Blick der Dargestellten, die eine rote, von Kirchner geschnitzte, Skulptur hält, wirkt fern und in sich gekehrt, als ertaste sie die Figur, ohne diese zu sehen. Die Linienführung und die malerische Dichte erinnern noch an seinen expressiven scharfkantigen, dynamischen Stil, der ihn vor dem Ersten Weltkrieg zum Chronisten des großstädtischen Lebens gemacht hatte. Und doch ist die innerliche Leere, die Konzentration auf Farbe und Form im deutlichen Gegensatz zu Munchs Streben nach einem Seelenspiegel der Dargestellten zu erkennen, denn „man hat vor einigen Porträts [Munchs] das bestimmte Gefühl, daß die Dargestellten in ihrem Wesen bis ins letzte erfaßt sind ...“<sup>2</sup>. Noch deutlicher wird das Kunstwollen Kirchners in PorträtHolzschnitten wie der *Kopf Ludwig Schames* (S. 136). Der Künstler strebt wider dem spröden Material eine hohe Differenziertheit und Intensität an, die er mit teils sehr feinen Schraffuren, teils verzahnten Linien erzielt. Wie in dem Porträt von Nele van de Velde (S. 16), mit ihren großen blauen Augen schenkt Kirchner auch den Augen von Ludwig Schames mit feinen Schraffuren besondere Aufmerksamkeit. Gustav Schiefler hatte bereits in der Einleitung zum zweiten Band des graphischen Werkverzeichnisses angemerkt: „Sehr merkwürdig – und zugleich Aufschluß gebend für das Wesen der Hieroglyphe – ist die mannigfaltige und wechselnde Art, wie Kirchner die Augen zeichnet und sie dadurch zu einer immer von neuem überraschenden Licht- und Lebensquelle des Gesichts macht. Meist behandelt er das rechte und das linke völlig abweichend voneinander und weist einem jeden seine besondere Funktion der Charakterisierung zu.“<sup>3</sup> DB

1 in: Morgenbladet, 17. 10. 1904, o.S.

2 Rosenhagen, Hans in: Der Tag, 7.1. 1905. o.S.

3 Gustav Schiefler. Die Graphik E. L. Kirchners. Band II. Berlin 1931. S. 14

# EDVARD MUNCH

## Inger Barth

Öl auf Leinwand

1921

130,5 x 100,5 cm

signiert und datiert unten rechts

Woll 1400

Provenienz

- Kunsthalle Hamburg (1923 - 37)
- Im Zuge der Beschlagnahme 'entarteter Kunst' wurde das Werk aus dem Museum entfernt und verkauft
- Harald Holst Halvorsen Kunsthandel (1939)
- Thomas Olsen (1939)
- Privatsammlung

Ausstellungen

- Commeter, Hamburg 1921. Edvard Munch. Damenbildnis. Nr. 12 (nicht gesichert)
- Harald Holst Halvorsen, Oslo 1939. Edvard Munch. Dame i blatt. Nr. 38
- Kunstneres Hus, Oslo 1951. Edvard Munch. Nr. 96
- Kunstnerforbundet, Oslo 1958. Edvard Munch. Nr. 34
- Steinernes Haus, Frankfurt am Main 1962-63. Edvard Munch. Nr. 55
- Kunsthalle, Kiel 1979. Edvard Munch. Nr. 24
- München, Hamburg, Berlin, 1994-95. Wanderausstellung Edvard Munch. Nr. 29
- Pinacothèque de Paris, Paris 2010. Edvard Munch ou 'l'Anti-Cri'. Nr. 90 mit Farbabb.
- Kunsthall Rotterdam, Rotterdam 2010/2011. Edvard Munch

Literatur

- Bischoff, Ulrich. Edvard Munch. Köln 1993. S. 80 f.
- Eggum, Arne. Edvard Munch. Portretter. Oslo 1994. S. 221
- Bischoff, Ulrich. Edvard Munch. 1994. S. 113

Der Arzt Peter Christian Barth (1872-1941) war ein persönlicher Freund von Edvard Munch.

Er beauftragte den Künstler 1921, seine Frau, Inger Desideria Barth, née Jahn (1884-1950), zu portraituren. Wie für ihn üblich, führte Munch das Portrait in zwei Versionen aus.

Bereits zwei Jahre nach der Fertigstellung gelangte das Portrait in die Kunsthalle Hamburg. Dort wurde es 1937 als 'entartet' beschlagnahmt und von dem Kunsthändler Harald Holst Halvorsen in Oslo erworben.

In seinem Besitz befand sich nach 1937 ein großer Teil der in deutschen Museen beschlagnahmten Munch-Werke, die er rechtmäßig erwarb. Über seine eigene Galerie und norwegische Auktionshäuser verkaufte Halvorsen die Werke bis in die 1950er Jahre. Das Gemälde *Inger Barth* kaufte, wie das 2011 zu einem Rekordpreis versteigerte Werk *Der Schrei*, der Reeder und Millionär Thomas Olsen.



ERNST LUDWIG KIRCHNER

## Portrait Nele van de Velde

Öl auf Leinwand

1918

71 x 60 cm

signiert und datiert oben links

rückseitig signiert, datiert und betitelt sowie mit Nachlass-Nr. Da/Ba 4

Gordon 514

Kirchner datiert dieses Bild 1917, aber in Wirklichkeit entstand es im März/ April 1918, wie ein Brief an Nele von 1919 dokumentiert. Ebenfalls im Jahr 1918 schuf Kirchner den Holzschnitt *Junges Mädchen mit Zigarette (Nele van de Velde)*, Dube 332, dessen Komposition der des Gemäldes ähnelt.

Provenienz

- Nachlass des Künstlers
- Galerie Würthle, Wien (1963)
- Galerie des 20. Jahrhunderts, Wien, als langfristige Leihgabe
- Galerie Thomas, München (1992)
- Privatsammlung
- Ausstellungen
- Kunstmuseum, Sankt Gallen; Kunstverein, Hamburg; Kestner-Gesellschaft, Hannover; Kunsthalle, Bremen; Von der Heydt-Museum, Wuppertal, 1950/51. Ernst Ludwig Kirchner. Werke aus dem Nachlass zum ersten Mal in Deutschland aus Anlass seines 70. Geburtstages. Nr. 15
- Literatur
- Kirchner Archiv, Wichtrach. Photoalbum III, 66 '1917'
- Grohmann, Will. Das Werk Ernst Ludwig Kirchners. München 1926. Abb. 54
- Kirchner, Ernst Ludwig. Briefe an Nele. München 1961. Mit Abb. auf dem Buchumschlag
- Galerie Thomas, München 2008. Meisterwerke IV – Werke des Deutschen Expressionismus. S. 80 ff, Farbabb. S. 81

Henry van de Velde besuchte seinen Freund Kirchner 1918 im Sanatorium Bellevue in Kreuzlingen und brachte seine Tochter Nele mit. Der Künstler und das junge Mädchen, angehende Künstlerin, begannen zu korrespondieren. Immer wieder bat er sie, nach Davos zu kommen. Doch es vergingen mehr als zwei Jahre, bis Nele im Oktober 1920 anreiste, begleitet von ihrer Mutter. Täglich ging sie mit Block und Bleistift den steilen Weg von Frauenkirch hinauf zur winzigen Hütte Kirchners am Nordrand der 'Stafel'. Der sonst so misstrauische Künstler vertraute ihr seine 'Werkstattgeheimnisse' an und teilte ihr seine Gedanken mit. Nach dem Besuch führten sie ihre Korrespondenz weiter, sahen sich jedoch nie wieder.

Das Gemälde bedeutete Kirchner viel, selbst in finanziell schwierigen Zeiten trennte er sich nicht davon.

Es bewahrt eine menschlich wertvolle Begegnung und den Dialog zwischen dem Maler und seiner Schülerin.



EDVARD MUNCH

## Sitzende junge Frau

Öl auf Leinwand

1916

136 x 110 cm

signiert und datiert unten rechts

Woll 1204

Provenienz

- Städtische Galerie Frankfurt a. M. (1921-1937)
- Harald Holst Halvorsen
- Thomas Olsen
- Privatsammlung
- Ausstellungen
- Kleis, Kopenhagen 1917, Edvard Munch. Nr. 25 (Ung sortklædt Kvinde)
- Blomqvist, Kristiania 1918. Edvard Munch. Nr. 32 (Ung pike)
- Valand, Göteborg 1918. Edvard Munch. (Ung sittanda flicka)
- Städel, Frankfurt 1931. Edvard Munch. Nr. 174 (Sitzende Dame)
- Harald Holst Halvorsen, Oslo 1939. Edvard Munch. Nr. 33 (Sittende dame - portrett av fru B.)
- Kunstneres Hus, Oslo 1951. Edvard Munch. Nr. 84
- Kunsthaus, Zürich 1952. Edvard Munch. Nr. 60
- Sao Paulo, Biennale 1953-54. Nr. 13
- Steinernes Haus, Frankfurt am Main 1962-63. Edvard Munch. Nr. 49
- Museum Allerheiligen, Schaffhausen 1968. Edvard Munch. Nr. 77
- Kunsthalle, Kiel 1979. Edvard Munch. S. 50, Nr. 19
- Literatur
- Bischoff, Ulrich. Edvard Munch. 1985. S. 126 f.
- ReVision – Die Moderne im Städel 1906-1937. Stuttgart 1991/92. S.106;
- Bischoff, Ulrich. Edvard Munch. 1994. S.. 113

1916 lebte Munch bereits seit einigen Jahren in Kragerø, Norwegen, hatte jedoch auch ein großes Haus in Ekely bei Oslo erworben. Er nutzte diese geräumigen Häuser als Ateliers, baute sich aber auch Außenateliers wo seine Gemälde 'aushärten' konnten. Munch füllte alle Räume mit seinen Gemälden, da er es liebte, von ihnen umgeben zu sein. Er hatte sein ganzes Leben lang Portraits gemalt. Es gab solche, die er im Auftrag malte, zunehmend jedoch auch Portraits von Freunden und Bekannten, die ihn besuchten. Die hier Dargestellte ist Frøydis Mjølstad, eine Freundin von Munch, die auch auf anderen Gemälden portraitiert ist.



EDVARD MUNCH

## Das kranke Kind I

Farblithographie auf Papier  
1896  
42 x 56 cm Darstellung  
signiert unten rechts  
Woll 72 III, Schiefler 59

Provenienz  
- Privatsammlung, Nizza

In dem Gemälde *Das Kranke Kind* (Abb. S. 64) und der Graphik verarbeitete Munch den Tod seiner damals 15jährigen Schwester Sophie, die 1877 an Tuberkulose gestorben war.





# EDVARD MUNCH – ERNST LUDWIG KIRCHNER

DIETER BUCHHART

Ernst Ludwig Kirchner und Edvard Munch lernten sich persönlich bei ihrem einzigen Zusammentreffen auf der 'Sonderbund'-Ausstellung in Köln 1912 kennen. Kirchner zeigte sich menschlich beeindruckt: „In Cöln lernten wir Munch kennen ... Er ist mir sehr sympathisch, eine feine Persönlichkeit.“<sup>1</sup> Auf künstlerischer Ebene verwehrt er sich jedoch Zeit seines Lebens gegenüber jeglicher Beeinflussung: „Gauguin und Munch sind wirklich nicht meine Väter, es tut mir leid.“<sup>2</sup>

Munch verfolgte seinerseits die Entwicklung der deutschen Expressionisten mit Interesse. So verfasste er 1932 eine Rezension über eine Ausstellung der modernen deutschen Kunst und verwies im speziellen auf Kirchner: „Vielleicht hat diesmal Kirchner am besten gewirkt.“<sup>3</sup>

Die künstlerische Gegenüberstellung von Munch und Kirchner vereint zwei große Künstler. Auf der einen Seite der Norweger Munch, der zu den großen Pionieren der Moderne zählt. Seine Auseinandersetzung mit der Einsamkeit, der Liebe und dem Tod ist unvergleichlich eindringlich. Er beschreibt die Krise, die Vergänglichkeit und das Verschwinden des Individuums im Zeitalter der Industrialisierung. Der Vorläufer und Begründer des Expressionismus thematisierte die tiefsten menschlichen Gefühle und Grunderfahrungen schonungslos und treffend. Seinem Werk, das von existenziellen Krisen und Brüchen begleitet und zugleich von höchster Konsequenz bestimmt war, wird jenes des sechzehn Jahre jüngeren Kirchners gegenüber gestellt.

Kirchner, der deutsche Maler, Graphiker und Bildhauer und Gründungsmitglied der Künstlergruppe 'Brücke', war einer der Hauptvertreter des Expressionismus.

Als einer der künstlerisch vielseitigsten Künstler der 'Brücke' entwickelte er, beeinflusst von Vincent van Gogh, Munch, den Fauvisten und der Afrikanischen und Polynesischen Kunst, seinen eigenen expressiven

Stil und wurde mit seinem zunehmend scharfkantigen, dynamischen Stil vorerst zum Chronisten des großstädtischen Lebens.

In den meisten umfassenden Publikationen zur Künstlergruppe 'Brücke' oder Kirchner wird auf die Bezugnahme des Expressionisten auf Munch hingewiesen. So verweist Donald E. Gordon 1968 in seinem Werkverzeichnis mehrfach auf Kirchners Bezüge unter anderem zur Frontalität der Figuren in dessen frühen Werken.<sup>4</sup>

Munch zählt auch in Horst Jähners Abhandlung zur Brücke von 1991 neben van Gogh und Paul Gauguin zu den „großen Vorbilder[n]“<sup>5</sup> und Gerd Presler übernimmt 2007 Munchs eigene Worte, wenn er ihn als „Schneepflug“ bezeichnet, der „den Weg frei für kommende Generationen“ machte.<sup>6</sup>

Jürgen Schultze hatte wiederum Ähnlichkeiten und Unterschiede der beiden Künstler in einer Forschungspublikation zu Munch im Zwiespalt zwischen Kirchners Ablehnung jeglicher Beeinflussung und den sichtbaren Parallelen abgehandelt.<sup>7</sup> Und Dorothee Hansen verweist darauf, wie sich die 'Brücke-Maler' „von dem dynamischen spätimpressionistischen Pinselstrich van Goghs angeregt“ unter dem Einfluss Munchs hin zu einem „ruhigeren, großflächigen Stil“ entwickelten.<sup>8</sup> Interessanterweise sieht jedoch gerade der große Munch Spezialist Arne Eggum den Einfluss Munchs auf Kirchner als eher gering.

Er merkt an, dass „vielleicht ganz irrtümlich oder auf jeden Fall sehr übertrieben“ Munch „als selbige Voraussetzung für die Brücke charakterisiert“ worden war.<sup>9</sup> Die Formulierung „Voraussetzung“ scheint auf den ersten Blick stark übertrieben, doch würde die Lesart, Munch als „Schneepflug“ für die folgenden Generationen zu sehen, ihn tatsächlich zu einer der „Voraussetzungen“ der deutschen Expressionisten und eben auch Kirchners verstehen lassen, ebenso wie Albrecht

Abb. Edvard Munch mit Radierplatte und Stichel in Dr. Lindes Garten, Lübeck 1902

Dürer, van Gogh oder Gauguin – Künstler, die eine entscheidende Veränderung und Öffnung des Kunstbegriffes bewirkt haben.

Curt Glaser formuliert anlässlich der Sonderbundaussstellung: „Munch blieb auch jetzt noch ganz abseits der neuen Bewegung. Und um so geheimnisvoller ist es, wie er mit ihr verbunden war. Er hat die große, einfache Form, er hat die reine Farbe, er hat Ausdruck und Seele. Er ist der Typus dessen, was die neue Zeit will, und seine entscheidenden Werke liegen fast zwanzig Jahre zurück. Bis in die Einzelheiten reichen die Übereinstimmungen. Es gibt Holzschnitte von Munch mit blauen Menschenleibern. Es war Wahnsinn, als er sie schuf. Heut ist die Methode gefunden. Er zeichnete Köpfe mit Riesenaugen. Niemand verstand ihn. Heut ist der Sinn offenbar. Heut entdeckt man das alles wieder, man erinnert sich dieser Dinge.“<sup>10</sup>

Dass Munch einer der ganz großen der Kunstgeschichte, ein Vorreiter, ein Wegbereiter, ja ein Schneepflug für die nachkommenden Künstler des 20. Jahrhunderts war, ist unbestreitbar.

Im Folgenden sollen die Parallelen dieser beiden Künstler sowohl in ihrer Kunst als auch ihrem Leben erörtert werden, wobei vorerst ein Exkurs zu Munchs künstlerischer Radikalität angezeigt scheint.

### **Munchs Radikalität**

Munchs Beitrag zur Moderne ist ein höchst experimenteller und unkonventioneller. Sein Verständnis von der Verletzung der Oberfläche seiner Bilder ist ebenso unorthodox wie sein Farbauftrag und seine radikalen Experimente mit dem Material selbst in den 1880er und 1890er Jahren.<sup>11</sup>

Munch betonte in nie dagewesener Radikalität die materiale Qualität von Farbe und Bildträger und schuf so einen eigenwilligen und zugleich entscheidenden Beitrag zur Moderne, wenn auch die Lesart seiner Werke zumeist biographisch und symbolistisch geprägt ist und mit dem Fokus auf seine unvergleichlich schonungslose und treffende Thematisierung der tiefsten menschlichen Gefühle und Grunderfahrungen verknüpft ist.<sup>12</sup> Auch gab Munch, wie Kirchner, die Figuration in keiner seiner vielen Entwicklungsphasen auf, wodurch

seinen Werken nach der Jahrhundertwende etwas scheinbar Unzeitgemäßes anhaftet.

Munch selbst beschrieb seine Verweigerung, den Schritt zur Abstraktion zu vollziehen, als einen Gegensatz zum modernen Stil, der als bewusster Widerstand gegen den „Modernismus“ verstanden werden könnte<sup>13</sup>. Dabei handelt es sich jedoch keineswegs um ein reaktionäres Festhalten an Veraltetem, sondern vielmehr um die konsequente Fortsetzung einer künstlerischen Auseinandersetzung, die bereits in Munchs frühesten Werken einsetzt und von Brüchigkeit, Verschiebung und Vertauschung bestimmt wird.

Das Experiment als – gewagtes – Vorhaben mit unsicherem Ausgang ist Teil dieses künstlerischen Konzepts und markiert sowohl seinen unkonventionellen Umgang mit dem Material, als auch das Überschreiten der konventionellen Grenzen zwischen den künstlerischen Medien der Druckgraphik, der Zeichnung, der Malerei, der Plastik, der Photographie und des Films.<sup>14</sup>

Erst Mitte der 1940er Jahre widersetzten sich Künstler wie Jean Fautrier, Jean Dubuffet, Emil Schumacher und Jackson Pollock dem tradierten Verhältnis von Malerei und Form in einer mit Munch vergleichbaren Radikalität. So wird der Versuch des deutschen Künstlers Emil Schumacher „den Zerstörungsakt dem Bilde ein[z]uverleiben“<sup>15</sup> als „fortgesetzter, wiederholter Angriff auf das Bild“ verstanden, denn der Künstler brauche „den Widerstand einer Materie“. Die geschundene Materie, die Farbe und der Bildträger, erzählen „ihre Geschichte, ihr Schicksal, ihren Leidensweg“ selbst.<sup>16</sup> Schumacher kratzt, sticht, schabt oder schneidet, wie Munch bereits mehr als ein halbes Jahrhundert zuvor, die Farblagen mit einem Spachtel, Messer oder Nagel und integriert die durch den Trocknungsprozess pastoser Farbaufgaben gebildeten Risse, Farbschollen und Faltungen in seine Bildsprache.

Während Schumachers „Verletzungen“ der Farblage in den 1950er Jahren von der Kunstkritik jedoch als Ausdruck der eben erlebten Katastrophe des Zweiten Weltkrieges, dem „dramatischen Leidgesicht der Erde“<sup>17</sup> verstanden wurde, suchte die Kunstkritik Munchs unkonventionellen Umgang mit dem Material in den 1880er und 1890er Jahren noch als „willkürliche Farbenexperimente“<sup>18</sup> zu disqualifizieren. Als Munch *Das kranke Kind* (S.64) im Oktober 1886 erstmals unter dem Titel *Studie*



Edvard Munch in seinem Freiluft-Atelier in Ekely, ca. 1927

in der Høststillingen (Herbstausstellung) in Kristiania der Öffentlichkeit präsentierte, folgte ein Sturm der Entrüstung. Die *Studie* wird als „roh ausgeführt“<sup>19</sup> oder als ein „halbfertiger Entwurf“<sup>20</sup> beschrieben, das Fragmentarische auf der Ebene des Flüchtligen bezeichnet.

*Das kranke Kind (Studie)* wird zum Brennpunkt von Munchs früher experimenteller Auseinandersetzung mit der Materialität des Mediums der Malerei, seinen Experimenten mit Materialisierung und Dematerialisierung in den 1880er Jahren. Seine intensive Arbeit mit dem Farbkörper als autonomes Bildmittel ist prozesshaft und kalkuliert die Dialektik von Zerstörung und Schöpfung, wobei die Pinselstriche, Spachtelzüge, Mischfarben und Kratzer als Spuren dieses Arbeitsprozesses haptisch und reliefartig belassen sind. Dabei bestimmte insbesondere das Fragmentarische die zeitgenössische Kritik an Munchs Werken der 1880er und Anfang der 1890er Jahre als ein den Kunstwerken innewohnender Fragment-Charakter, der als vielfach diskutierter Aspekt der Moderne als Ausdruck von Flüchtigkeit und Bruchstückhaftigkeit verstanden werden kann.

Munchs Umgang mit dem Bilduntergrund und Material ist höchst unkonventionell.

Mit Werden und Vergehen, Zerstörung und Schöpfung setzt sich der Künstler auseinander in der Auflösung und Verschmelzung von Figuren mit dem Hintergrund, ihrer eigenwilligen Überschneidung des Bildrandes, dem Kratzen in die Farboberfläche bis hin zu seiner 'Rosskur', dem Aussetzen vieler Werke im Freien bei Regen und Schnee. Dabei experimentierte Munch im Sinne des Fragmentarischen ununterbrochen mit Material und Motiv. Munchs Interesse an der Unmittelbarkeit und Experimentalität seines Farbauftrags und sein unkonventioneller Umgang mit Motiv und Material öffnen bereits zur Jahrhundertwende einen Ausblick ins 20. Jahrhundert. Experiment und Zufall sind integraler Teil von Munchs künstlerischem Konzept. Sein Umgang mit dem Material und die Betonung des Prozessualen seiner Arbeiten im Sinne des tatsächlichen Verschwindens von Materie weist ihn über seine Generation hinaus als Vorreiter aus.

Mit der sogenannten 'Rosskur' integriert Munch nicht nur den Zufall, sondern auch den natürlichen Zerfall als Werkkomponente in seinen Schaffensprozess. In seinem Spätwerk erklärt er das Prozesshafte und das Temporäre als tatsächlich physisches Verschwinden von Materie zum allgemeinen Ausdruck von Vergänglichkeit seiner materialbasierten Modernität.



Edvard Munch *Karikatur von Henrik Lund*  
1905, Öl auf Leinwand, Woll 643, Munch-museet

### Kirchners Begegnung mit Munchs Werken

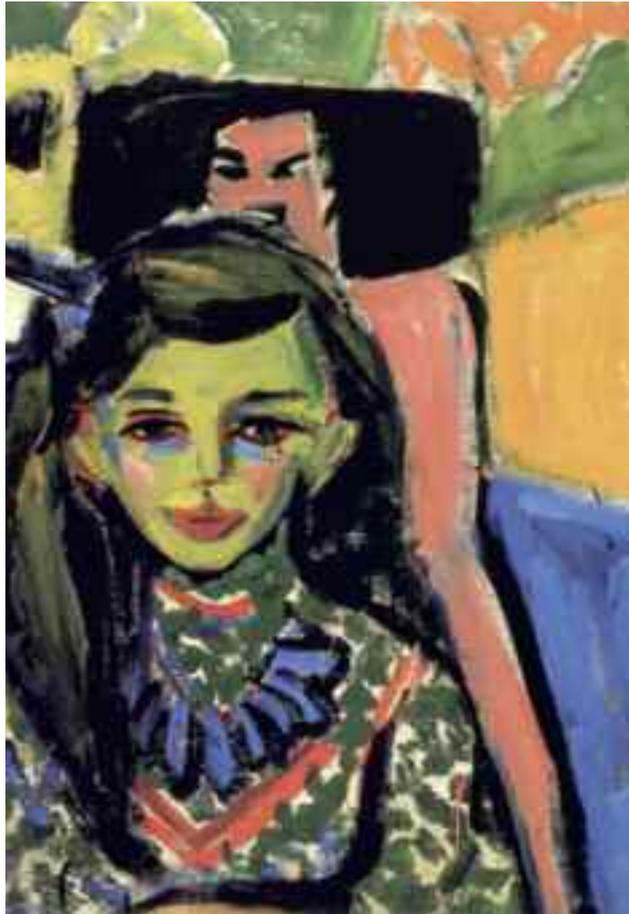
Die Werke Munchs lernte Kirchner spätestens 1906, ein Jahr nach der Gründung der 'Brücke' in Dresden, kennen. Munch hatte dort vom 11. bis zum 25. Februar zwanzig Gemälde im 'Sächsischen Kunstverein' präsentiert. Mit einer begrenzten Auswahl einiger Hauptwerke „wurde Munchs expressiver Kolorismus eindrücklich vermittelt“<sup>21</sup>. Dabei überwogen die Werke ab der Jahrhundertwende, die von einem starken dekorativen Einsatz von Farbe, Linien und Fläche, einem Streben nach Monumentalität und Kolorit geprägt waren.

Zu jener Zeit boten sich in Deutschland zahlreiche Gelegenheiten, bei denen der junge Kirchner Munchs Werke gesehen haben könnte.<sup>22</sup>

Doch auch die von Stanislaw Przybyszewski 1894 herausgegebene umfangreiche Monographie zu Munch<sup>23</sup>

war bekannt und verfügbar wie auch Abbildungen von Werken in Kunstzeitschriften.<sup>24</sup> In der Folge versuchte die 'Brücke' Kontakt zu Munch aufzunehmen, um ihn zu einer Ausstellungsbeteiligung einzuladen.<sup>25</sup> Bereits in Kirchners frühesten Werken wie *Erich Heckel und Modell im Atelier* von 1905 (Gordon 5) oder *Frauenkopf vor Blumenvase*, 1906 (Gordon 11), wendet Kirchner Munchs „Frontalitätsprinzip“<sup>26</sup> der Vordergrundfigur(en) und deren charakteristisches Überschneiden der Bildkanten an. Auch das Kolorit von Werken Munchs wie *Harry Graf Kessler* (Woll 576) von 1905 oder *Haus am Fjord* (Woll 535) spiegelt sich in den frühen Werken Kirchners wider.

In der Folge finden sich eine Reihe von Werken, die in der Gegenüberstellung auffällige Parallelen der beiden Künstler wiedergeben. So findet das Frontalitätsprinzip in *Karikatur von Henrik Lund* (oben links) von Munch und in Kirchners *Fränzi vor geschnitztem Stuhl* (oben rechts)



Ernst Ludwig Kirchner *Fränzi vor geschnitztem Stuhl*  
1910, Öl auf Leinwand, Gordon 122, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

in vergleichbarer Deutlichkeit Anwendung. Beide, Henrik Lund und Fränzi, sind in offenen Pinselzügen mit gelbgrünlichen Gesichtern gleich einem geradezu aggressiven Close-up in der Photographie, den Betrachter direkt konfrontierend, leicht aus der Bildmitte verschoben als Frontfigur gegeben. Der Mittelgrund ist bei beiden Darstellungen von einem figurativen Motiv bestimmt.

So trug Munch, an die rechte Seite des Kopfes und der Schulter von Henrik Lund geradezu angeschmiegt, das Zinnoberrot des Kleides der gelbgesichtigen Frau Lund vor einem Blumenbukett an der rechten Bildkante auf, während Kirchners, eine Frauengestalt assoziierender, geschnitzter Stuhl sich gleich einem bunten Schatten an Fränzi schmiegt. Dabei sind die Figuren vor einem durchaus unterschiedlichen Hintergrund gegeben. Während Munch einen Raum mit violetten Wänden in übersteigter Perspektive andeutet und sich die Decke

in hellen Farbtönen nach oben öffnet, schafft Kirchner ein weitgehend abstraktes Spiel von stark farbigen Flächen, das über Munchs, von psychischer Spannung aufgeladenen, Raum hinausgeht und der Befreiung von Farbe und Form verschrieben ist. Munch weist in seinem farbexpressionistischen Werk bereits voraus auf die drückende räumliche Enge des Gemäldezyklus freudloser Liebesmotive, *Das grüne Zimmer*, welchen er in seiner schaffensreichen Zeit im Seebad Warnemünde in den Jahren 1907 und 1908 anfertigte, einer Zeit, die von intensiven malerischen und photographischen Experimenten geprägt war und insbesondere in seinem malerischen Werk zu markanten stilistischen Veränderungen führte.

Das Werk *Henrik Lund* verweist bereits auf diese expressiven, von starkem Kolorit und unmittelbarem Farbauftrag geprägten, Arbeiten.

Doch auch Munchs Porträtauffassung findet in Kirchners Werken ihren Widerhall.<sup>27</sup> So erinnert das *Bildnis Erich Heckel* von 1910/20 (S.29 links) an Munchs Männerbildnisse wie jenes von *Harry Graf Kessler*, 1906 (S.29 rechts). Beide Männer sind ganzfigurig mit Anzug und Hut vor einem, den Bildhintergrund durchschneidenden, auffällig diagonal verlaufenden Weg gegeben. Doch während die linke Hand Heckels lässig in der Hosentasche ruht, stützt sich jene Kesslers hinter seinem Sakko auf seinen Spazierstock.

Die lässige Geste in Kirchners Porträt seines Freundes findet sich jedoch in anderen Porträts Munchs wie jenen von Walter Rathenau (Woll 744/745) oder seines Freundes Jappe Nilssen (Woll 832).

Trotz Ähnlichkeiten ist die Komposition Kirchners jedoch stärker auf die Schräge des Weges mit der markanten Parallelführung des rechten Schuhs Heckels und dessen Schulter angelegt, während Munchs Figur stärker der Schräge entgegenarbeitet. So finden sich zwar in einigen Porträts Kirchners Bezugnahmen auf jene Munchs, wobei das Kunstwollen des deutschen Expressionisten stets eine neue Lösung zu finden scheint. Trotz heftiger Abwehr Kirchners gegen jegliche Beeinflussung durch Munch<sup>28</sup> scheint diese auffällig, wenn auch keineswegs epigonal. Kirchner bedient sich mancher bildlicher Strategien Munchs und übersetzt diese in seine eigenen Bildkreationen. So schrieb Max Pechstein 1919 an Georg Biermann: „Wir erkannten unser gleiches Sehnen, unsere gleiche Begeisterung für die gesehenen van Goghs und Munchs ... für letzteren war Kirchner begeistert.“<sup>29</sup> Diese von Pechstein beschriebene „Begeisterung“ für Munch drückt sich im Frühwerk Kirchners aus, wobei der Künstler eben stets seine eigenen neuen künstlerischen Wege fand.

### **Munchs Begegnung mit den Werken der deutschen Expressionisten und Kirchners**

Die Malerei der Fauvisten und deutschen Expressionisten fand auch bald in den Werken Munchs ihren Niederschlag.<sup>30</sup> Dies belegen unter anderem seine malerischen Stilexperimente zur Zeit seines Aufenthaltes im Seebad Warnemünde in den Jahren 1907 und 1908, die insbesondere in seinem malerischen Werk zu markanten stilistischen Veränderungen führte. Seine Arbeiten waren expressiv von starkem Kolorit und unmittelbarem Farbauftrag bestimmt.

Wie eine Tagebuchaufzeichnung Schieflers belegt, konnte Munchs Reaktion auf Werke der jungen Expressionisten zuweilen heftig ausfallen: „Als Munch bei uns ist, packe ich ein Paket mit Lithographien aus, das mir Schmidt-Rottluff zur Ansicht geschickt hat. Beim Besehen der Blätter sagt er: ‚Der ist verrückt.‘ Dann fügt er aber gleich hinzu: ‚Nun sage ich dasselbe von ihm, was die anderen immer von mir sagten. Gott soll uns helfen, wir gehen schweren Zeiten entgegen.‘ Aber er findet, daß die Verteilung von Schwarz und Weiß sehr gut ist.“<sup>31</sup> Munch war schockiert von der Radikalität der Werke, interessierte sich jedoch dafür. Schiefler berichtete Karl Schmidt-Rottluff von Munchs geradezu schockartiger Reaktion und setzt fort: „Folgenden Tages sagte er, er hätte immer an die Lithographien denken müssen, da steckt etwas sehr merkwürdiges drin und er wäre sehr gespannt, weiteres von ihnen zu sehen.“<sup>32</sup> Schmidt-Rottluffs Reaktion war hoch erfreut und er hielt fest: „Ich schätze Munch sehr.“<sup>33</sup>

Munchs großes Interesse an dieser avantgardistischen Kunstbewegung hielt er auch in einem Brief vom 9. Mai 1908 an Schiefler fest: „Habe mit groszer Freude in Norwegische Blätter über die Ausstellung ‚die Brücke‘ gelesen – / – Es werde mich sehr freuen mit den Maleren einmal zusammenkommen – Die Ausstellung wird in Kristiania sehr gut thun und macht grosze Aufsehen –.“<sup>34</sup> Diese Äußerungen können in zweierlei Hinsicht gedeutet werden. Einerseits als ein Wunsch, die Künstler der ‚Brücke‘ persönlich kennenzulernen, oder andererseits auch mit ihnen ausstellen zu wollen.<sup>35</sup>

Munch drückte offensichtlich auch gegenüber den ‚Brücke‘-Künstlern seine Bereitschaft aus, mit ihnen auszustellen, da Schmidt-Rottluff am 18. Juni 1908 schreibt: „Es freut mich sehr, daß Sie mit der ‚Brücke‘ ausstellen wollen.“<sup>36</sup> Obwohl Munch offensichtlich seine Teilnahme an einer Ausstellung im Dresdner Kunstsalon Emil Richter zugesagt hatte, schickte er jedoch keine Bilder, was möglicherweise mit seinem schlechten psychischen und physischen Zustand zusammenhing. So kam es nie zu einem Auftritt Munchs bei einer Kunstschau der expressionistischen Vereinigung.<sup>37</sup> Wenn auch Munchs Interesse an den Werken der ‚Brücke‘ Künstler offensichtlich war, so schien eine Teilnahme an einer deren Ausstellungen jedoch keineswegs von besonderem Interesse für den Norweger. Einerseits war Munch stets skeptisch gegenüber künstlerischer



Ernst Ludwig Kirchner *Bildnis Erich Heckel*  
1910, Öl auf Leinwand, Gordon 167  
Karl Ernst Osthaus Museum, Hagen



Edvard Munch *Harry Graf Kessler*  
1906, Öl auf Leinwand, Woll 696  
Neue Nationalgalerie, Berlin

Gruppenbildung und andererseits konnte er als zusehends anerkannte Künstlerpersönlichkeit auch kaum etwas gewinnen, wäre vielmehr das Aushängeschild der Ausstellung geworden.<sup>38</sup>

Dass Munch von seinen Zeitgenossen stets Kenntnis hatte, geht auch aus einer Äußerung von 1913 hervor, wobei er seine Abneigung gegen Gruppenbildung und Zuordnung zu einer bestimmten Kunstrichtung festhält: „Wenn sich ein Maler zu einer Richtung bekennt, nagelt er sich damit an die Wand fest. Richtungen gibt's ja gar nicht. Aufgaben, neue Aufgaben entdeckt man. Jetzt sind die Schatten an der Reihe. Für den Realismus war es die Fassade. Für den Impressionismus der Charakter. Jetzt sind es die Schatten und die Bewegungen. Die Schatten, wie sie der Gefangene in seiner Zelle sieht, die seltsamen, grauen Schattenstreifen, die fliehen und sich nähern. Die wie Fächer auseinandergleiten und wieder zusammengleiten, sich biegen und zerspalten.“<sup>39</sup>

Doch auch nach Warnemünde zeigen insbesondere Munchs Aktdarstellungen nach 1912 und dessen Landschaften den Einfluss Kirchners und der deutschen Expressionisten. Mit zunehmend frei und flüchtig aufgetragenen Farben von starkem Kolorit lösten sich diese Werke weitgehend von ihren Gegenstandsreferenzen. In *Getreideernte* (S. 92) von 1917 sind die schemenhaften Körper der Erntearbeiter und Erntearbeiterinnen kaum mehr durch die Farbe modelliert, das Feld löst sich in rosa, gelbe und grünliche freie Farbflächen auf, deren Pinselzüge ein spannendes Vibrieren erzeugen. Auch der Himmel gleicht mit großen sichtbaren Bereichen der grundierten Leinwand und grob aufgetragenen hellrosa und blauen Farbpartien einer abstrakten Komposition.

#### **Parallelen in Holzschnitten Munchs und Kirchners**

Im Herbst 1896 beginnt Munch sich eingehend mit dem Holzschnitt auseinanderzusetzen und schafft in kurzer Zeit seine ersten fünf Holzschnitte, unter anderem *Mondschein I* (S. 132) und *Melancholie I*. Die ersten Abzüge sind von stark experimentellem Charakter. Munch beschäftigt sich mit dem Druckprozess, der Vermittlung zwischen verschiedenen Materialien und sucht das Potential der Druckfarbe und des Ausgangsmaterials Holz auszuloten.

Weshalb Munch die Holzstruktur bereits in seinen frühen Drucken mit einbezieht, kann nur bedingt mit Einflüssen anderer Künstler erklärt werden. So findet sich bei Paul Gauguins Abzügen von *Noa Noa* aus 1893/94 zwar ebenfalls eine von sparsamem Farbauftrag abhängige Transparenz, doch arbeitet dieser mit Hirnholzplatten, der durch Widerstandsfähigkeit gekennzeichneten Technik des Holzstiches folgend, quer zur Faser, womit die Holzmaserung an Bedeutung verliert.

Abgesehen von Paul Herrmanns mit Lithographien kombinierten Farbholzschnitten mit dezenter Holzzeichnung lassen sich bei zeitgenössischen Holzschnitten keine weiteren Anhaltspunkte feststellen. Nahe liegend ist Munchs Interesse an der Natur des Holzes mit seinen Berliner Experimenten zur Materialität der Bildmittel in Zusammenhang zu bringen. So spielen in seinen Berliner Werken und auch den Holzschnitten sowohl der Faktor Zufall, als auch der Verlust an Neutralität des Untergrundes eine wichtige Rolle, wobei sich durch den Druckvorgang der direkte Materialbezug verschiebt, ein Abdruck im Sinne einer Spur resultiert.

Munch repräsentiert visuell die Art des Schaffens der Natur durch die Übertragung der Holzmaserung auf den Abdruck in den meisten seiner Holzschnitte. Die Präsenz des Ausgangsmaterials bedeutet nicht nur die Wiedergabe einer natürlichen Struktur, sondern ist auch ein Verweis auf dessen jährliches Wachstum und somit den Faktor Zeit, den der zufällige Ausschnitt repräsentiert und selbst veranschaulicht. Es ist die Spur der Natur und zugleich die Materialität des Ausgangsstoffes Holz, die Munch in und auf das Papier als Bilduntergrund druckt und seinen Schaffensprozess mit jenem der Natur zusammenführt.

Munchs Holzschnitte sind sowohl vom akzentuierten Einsatz der Holzmaserung als auch von Farb- und Formexperimenten geprägt. Dabei entwickelte der Künstler seine charakteristische Herangehensweise, die Holzstücke in oft mehrere Teile mit einer Laubsäge zu zerlegen und diese puzzleartig zusammengefügt als ein zusammenhängendes Stück zu drucken. Die Möglichkeit der unterschiedlichsten Kombinationen ermöglichte eine variantenreiche Farbpalette und Kombinatorik. Die changierenden und abtönenden Effekte erreicht er mittels seiner Experimente mit dickflüssiger und fetthaltiger Farbe, teils ungleichem und sparsamem Farbauftrag,



Edvard Munch *Zum Walde I*  
1897, Holzschnitt, Woll 112

der Durchlässigkeit auf die Holzmaserung und dem Belassen von Walzspuren des Farbauftrags.

Dabei erweiterte Munch seine druckgraphischen Experimente mit Farbe, Form und Kombinatorik durch unterschiedliche Einfärbungen ungeteilter Holzstöcke, verschiedenfarbige Papiere als akzentuierte Farbtöne des Papiers bis hin zur Verwendung von Papierschablonen, zusätzlichen Linoleumplatten, der Kombination mit anderen Drucktechniken, wie auch mittels Handkolorierungen.<sup>40</sup>

Kirchner setzte sich seit seinen künstlerischen Anfängen mit dem Holzschnitt auseinander.<sup>41</sup> Sein umfangreiches graphisches Schaffen betont dessen Bedeutung für den Künstler: „Nirgends lernt man einen Künstler besser kennen als in seiner Graphik.“<sup>42</sup> Der Holzschnitt war für Kirchner „die graphischste aller graphischen Techniken“<sup>43</sup>, die zu seinen Hauptausdrucksmitteln zählte. „Vom reinen Flächenstil, der noch Anklänge an den Jugendstil verrät und die Holzstruktur wie bei Munch in die Gestaltung einbezog, gelangte er allmählich zu einer verfeinerten Mitteilungform.“<sup>44</sup>



Ernst Ludwig Kirchner *Wettertannen*  
1919, Holzschnitt, Dube 392

Die Gegenüberstellung von Munchs und Kirchners unterschiedlichen Farbvarianten ihrer Holzschnitte zeigen Parallelen und deutliche Unterschiede. In Munchs *Zum Walde I* (oben links) von 1897 geht ein sich umarmendes Paar dicht aneinander gedrückt auf einen Wald gleich einer undurchdringbaren Wand zu. Die vom Betrachter abgewendeten Rückenfiguren scheinen zu einer gemeinsamen Form vereinigt. Der Mann in dunklem Anzug ist mit feinen Ritzungen konturiert, während der scheinbar nackte Körper der Frau mit flächenhaften Aussparungen herausgearbeitet ist. Eine Umrisslinie unterhalb ihrer Füße verweist jedoch auf den Gewandraum eines völlig durchsichtigen Kleides, dessen Transparenz ein Wechselspiel zwischen Entblößen und potentiell Bedecken initiiert.

Zugleich schafft Munch durch den Helldunkel-Kontrast der Körper ein farbiges Gegensatzverhältnis der Geschlechter, deren völlige Verschmelzung unmöglich scheint.

Dem gegenüber stehen in Kirchners *Wettertannen* von 1919 (oben rechts) zwei menschliche Gestalten, die wie kleine Schatten unterhalb der riesenhaften Bäume



Sonderbund Ausstellung in Köln 1912

gegeben sind. Während bei Kirchner die Tannenbäume im Vordergrund stehen, konzentriert sich Munch auf das Menschenpaar, dessen Gefühlszustände sich in den Farbvarianten des Waldes widerzuspiegeln scheinen. Den runden Linien Munchs setzt Kirchner verzahnte gezackte Linien, Schraffuren und Aufrasterung entgegen, wodurch die Vielfalt mit der Bearbeitung des Materials Holz gesteigert wird. Beide Künstler experimentieren mit verschiedensten Farbvarianten in ihren Holzschnitten und graphischen Blättern. Die Maserung des Holzes, die sich auch in einigen Blättern Kirchners betont findet, steht jedoch stets bei Munch stärker im Vordergrund als beim deutschen Expressionisten. Kirchner konzentriert sich mehr auf die eigene künstlerische Bearbeitung des Materials, statt der zufälligen Holzmaserung zu viel Bedeutung beizumessen.

In seinen Porträts erlangt er dabei eine unvergleichliche Differenzierung der Schraffuren und Ornamentik innerhalb der Flächen, die zum Ausdrucksträger der Dargestellten wird.

Die zahlreichen Unikate beider Künstler belegen ihre unentwegte Suche, das experimentelle Potential sowohl der künstlerischen Produktionsprozesse als auch von Thema und Motiv ohne Rücksicht auf historische Gattungsgrenzen auszuloten.

### Die Sonderbund-Ausstellung

Auf der Sonderbund-Ausstellung in Köln 1912 wird Munch schließlich nicht nur gleichwertig mit Paul Cézanne, Vincent van Gogh und Paul Gauguin präsentiert, sondern auch rezipiert: „Man stößt auf Cézanne, van Gogh, Gauguin als die Väter der jüngsten Vergangenheit. ... Ein vierter jedoch bleibt, dessen Schaffen noch tiefer, geheimnisvoll mit dem neuen Wollen unserer Zeit verknüpft ist, der Norweger Edvard Munch.“<sup>45</sup> Er war der einzige lebende Künstler, dem ein eigener Saal, Saal 20, gewidmet wurde und „neben van Gogh, die Rolle des Stammvaters der Expressionisten gegeben“<sup>46</sup> wurde. Die Begegnung mit mehreren der 'Brücke' Künstlern, die dort ebenfalls ausstellten, untermauerte „seine Position innerhalb der Expressionistischen Kunst“.

Kirchner war mit insgesamt drei Gemälden – *Parklandschaft*, *Das Boskett*, und *Badende*<sup>47</sup> – in Saal 16 gemeinsam mit anderen 'Brücke'-Malern vertreten. Möglicherweise löste unter anderem diese „Rolle des Stammvaters“ die ablehnende Haltung Kirchners gegenüber jeglichem Versuch, Munch als sein Vorbild zu bezeichnen, aus:

„Ich habe nie etwas mit Munch zu tun gehabt und bin sowohl im technischen Aufbau wie im Inhalt und seelischem Empfinden das totale Gegenteil von ihm.“<sup>48</sup>

Kirchner zählte in der Sonderbund-Ausstellung zur jungen deutschen Avantgarde, die ihren Vorbildern zwar eine gewisse Referenz erwiesen, doch ebenso den Bruch mit diesen suchten.

Den großen Respekt, der Munch jedoch entgegengebracht wurde, hielt August Macke in einem Brief an Munch fest: „Ich glaube, es ist Ihnen eine große Freude, daß heute ein sehr großer Teil der jüngsten und lebendigsten Künstler bei uns mit sehr sehr großer Ehrfurcht Ihr Werk betrachtet. Bei den großen Conflicten, die es bei uns jetzt gibt, stehen Sie über den Parteien. Wir 'Jungen' heben Sie auf den Schild.“<sup>49</sup>

### **Existentielle Krisen im Leben Munchs und Kirchners und ihr Rückzug in die Natur**

Sein künstlerischer Erfolg und Durchbruch in Deutschland nach der Jahrhundertwende änderte in den folgenden Jahren nichts an Munchs tiefer Krise, die sich in Alkoholabhängigkeit und psychischen Problemen widerspiegelte. Im August 1908 übersiedelte Munch nach Kopenhagen. Seine psycho-physische Krise erreichte nun ihren Höhepunkt.

Nach Alkoholabusus, Halluzinationen, Verfolgungswahn und beginnender Beinlähmung lässt sich Munch am 3. Oktober 1908 nach einem Nervenzusammenbruch in die Nervenlinik von Dr. Daniel Jacobson, einem dänischen Nervenarzt, im Kochsvej 21 in Kopenhagen einweisen. Sieben Monate wird er von Dr. Jacobson behandelt und verlässt erst Anfang Mai 1909 in körperlich und geistig stabiler Verfassung das Sanatorium.<sup>50</sup>

Nach seiner Rückkehr nach Norwegen mietete er in der kleinen Küstenstadt Kragerø an der Küste Südnorwegens das geräumige Holzhaus 'Skrubben', wo er sein erstes großes Freiluftatelier einrichtete.

Er begann nun, unabhängig vom Sujet, Werke der 'Roskur' auszusetzen, wodurch der Einfluss der Witterung zusehends zum allgemeinen künstlerischen Ausdruck für Alterung und Verfall wurde. Seine Motive suchte er in seiner näheren Umgebung, im Garten, Wald, den Schären oder seinem Atelier. So widmete er sich in seinen Landschaftsbildern ausdrücklich den Landschaftspanoramen der zerklüfteten, kargen Fjordlandschaft mit vorgelagerten Schären, welche sich

deutlich von den Seelenlandschaften der Jahrhundertwende unterscheiden. Die großen Schneefelder der Winterlandschaften sind im Kontrast zu Felsen oder Wiesenstreifen mit farblichen Nuancen gesteigert, wobei die Dynamik der Formen und der Weitblick das Naturerlebnis selbst zelebrieren.

Neben der Landschafts- und Porträtmalerei begann sich Munch fortan intensiv mit der Aktdarstellung auseinanderzusetzen, da er sich erst zu diesem Zeitpunkt ohne Probleme leisten konnte, Modelle zu engagieren. Vorerst suchte er Modelle für seine Entwürfe für den Wettbewerb zur Ausstattung der Aula Magna der Universität Kristiania. Als sich das Projekt jedoch zu Ende neigte, wandte sich Munch nach 1912 verstärkt der Aktdarstellung an sich zu. Munch setzte sich mit dem Doppelakt, dem gleichgeschlechtlichen Verhältnis zweier Frauen wie auch Mann und Frau auseinander und begann sich für die Beziehung zwischen Künstler und Modell zu interessieren.

Nach dem Kauf des Anwesens Ekely setzte sich Munch in seinen Landschafts-, Feldarbeiter-, Garten- und Interieurbildern auch hier mit seiner nächsten Umgebung auseinander. Weiterhin beschäftigten ihn auch Themen wie das Verhältnis zum anderen Geschlecht, der Verführer, oder der Künstler als gesellschaftlicher Außenseiter. Seine Erkrankung an der spanischen Grippe 1919 führte zu einer erneuten Auseinandersetzung mit Vergänglichkeit und der erfahrenen Todesnähe in mehreren Variationen.

Während er im Leben immer stärker auf Distanz zu Frauen, seinen Bekannten und Freunden ging und zusehends zurückgezogen auf seinem Gut Ekely lebte, pflegte er bis zu seinem Lebensende weiterhin weibliche Modelle zu beschäftigen.

Vergleichbar mit Munch stürzte auch Kirchner, ausgelöst durch den Ersten Weltkrieg, in eine schwere existentielle Krise. Nachdem sich am 27. Mai 1913 die 'Brücke' aufgelöst hatte, meldete sich Kirchner zu Beginn des Ersten Weltkrieges 'unfreiwillig freiwillig', in der Hoffnung, die Waffengattung selbst wählen zu können, zum Militär. Im Frühjahr 1915 wurde er zur Mansfelder Feldartillerie nach Halle an der Saale einberufen, konnte jedoch dem militärischen Drill während seiner Ausbildung zum Soldaten nicht standhalten, erlitt einen

Nervenzusammenbruch und wurde Anfang November endgültig aus dem Militär entlassen. In seinen Selbstporträts der folgenden Jahre ist seine Verzweiflung und sein fragiles Nervenkostüm ablesbar. Nach Klinikaufenthalt in Königstein im Taunus im Sanatorium von Dr. Oscar Kohnstamm und in der Folge in verschiedenen Sanatorien in Berlin und Königstein wird seine Medikamentenabhängigkeit vom Schlafmittel Veronal und Morphium festgestellt, die sich in der Folge verschärfen sollte. 1917 suchte er auch in Davos Heilung und übersiedelte im folgenden Jahr in die Schweiz auf die Stafelalp oberhalb von Frauenkirch. 1921 gelang es dem Künstler, seine Sucht vorläufig zu überwinden und es begann eine gesundheitlich stabilere Phase in seinem Leben, wobei er unter anderem unter den kalten Wintern in Davos litt und zunehmend depressiver wurde.<sup>51</sup>

Zuerst auf der Stafelalp, dann im Haus 'In den Lärchen' und schließlich auf dem Wildboden setzte Kirchner sein umfangreiches Werk fort. Er malte Bauern bei der Arbeit und visionäre Landschaften, die den überwältigenden Eindruck der Alpenlandschaft erfassen.

Neben malerischen, zeichnerischen und graphischen Werken fertigte er wieder Möbel und freie plastische Arbeiten.

Im Jahr 1910 schuf Munch sein Gemälde *Der Mörder* (S.35 oben), das, vergleichbar mit Kirchners Gemälde *Der Wanderer* von 1922 (S.35 unten), kurz nach dessen Genesung entstand.

In *Der Mörder* schreitet die Dreiviertelfigur in dunklem Violett und Kobaltblau mit Hut bekleidet auf den Betrachter zu, wobei die Bewegung durch das transparente vorgelagerte rechte Bein und die Flüchtigkeit der dargestellten Figur angedeutet ist. Der in die Tiefe führende, mit breiter roter Linie eingefasste Weg ist seitlich von Felsformationen, die an jene bei Kragerø erinnern, und in Stirnhöhe des *Mörders* von der Hintergrundlandschaft begrenzt.

Der Hell-Dunkel-Kontrast der seitlichen Felsformationen zeigt die menschliche Spaltung in positiv und negativ, gut und böse an. Das transparente, grüne Gesicht ist durch breite gelbweiße Pinselstriche ergänzt und bleibt ohne Mund und Nase gleich einer Maske anonym. Die vorwärtsschreitende Figur, die verstümmelten Finger

der angespannten Hände, die sich deutlich vom hellen Untergrund abheben und die rechts neben der Figur heruntertinnende violette und rötliche Farbe steigern die Dramatik der Szene.

Ob die Tat bereits begangen wurde und sich der Täter auf der Flucht befindet, wie in der Literatur behauptet wird,<sup>52</sup> oder der Mann sich auf dem unausweichlichen Weg zu seinem Opfer, zum Mörder werdend, ist, bleibt offen.

Die Transparenz wird jedoch zum Ausdruck der sowohl physischen als auch psychischen Bewegung als spannungsvolle Durchlässigkeit zwischen Vergangenheit und Zukunft, Geschehenem und Erwartetem.

Kirchner bezieht sich in dem fast gleichformatigen Gemälde *Der Wanderer* sowohl in der mittigen Platzierung des nach vorn schreitenden Mannes als auch dem Weg, der von Berghängen, vergleichbar den Felsformationen Munchs, und einer Hintergrundlandschaft begrenzt wird.

Beide Künstler setzen ihren Hauptakteur in ihre sie selbst umgebende Landschaft. Doch während Munch einen Mörder bedrohlich auf den Betrachter zuschreiten lässt, entwirft Kirchner einen Wanderer, der sich geschwächt auf einen Gehstock stützt. Der genesene, jedoch geschwächte Künstler blickt geradezu argwöhnisch aus dem Bild und ist in Bedeutungsperspektive weitaus größer, gleich einem Riesen, in die Landschaft eingefügt. Das Bild ist weitgehend in grün-blauer Farbigkeit gehalten, nur eine gelbliche Kapelle und vereinzelte violette Konturen stechen hervor. Gleich einem Gegenbild setzt Kirchner Munchs berühmtem *Der Mörder*, sowohl im Kolorit als auch motivisch, einen kränklichen Wanderer mit klar erkennbaren Gesichtszügen des Missmutes entgegen. Der flüchtende Täter oder im Begriff des Mordes gegebene Mann Munchs wird in Kirchners Werk zu einem Spiegelbild eines Skeptikers mit ungewisser Zukunft.

Sein Misstrauen, das Kirchner seinen Freunden und Geschäftspartnern entgegen brachte, findet sich in den Erinnerungen des Kunsthändlers Günther Franke beschrieben: „Man spürt fast die pathologische Anlage zur Kritik, mit der er auch seine nächsten Freunde und Mäzene verletzt.“<sup>53</sup>



Edvard Munch *Der Mörder* 1910, Woll 906

Ernst Ludwig Kirchner *Der Wanderer* 1922, Gordon 677





Edvard Munch *Herbstarbeit in der Nähe des Treibhauses* 1923-25 (S.45)

Ernst Ludwig Kirchner *Heuernte* 1924-26 (S.93)



Die Darstellungen der ländlichen Arbeit wie der Getreideernte zeigt in Werken wie Munchs *Herbstarbeit in der Nähe des Treibhauses* von 1923-25 (links oben und S.45) und Kirchners *Heuernte* von Mitte der 1920er Jahre (links unten und S.93), markante Unterschiede.

So rückt Munch das eigentliche Geschehen in den Mittelgrund, während gelb blühende Stauden von der linken Bildseite her das Bildgeschehen dominieren und dynamisieren.

Die etwas ungelenten Figuren Kirchners dominieren wiederum mit ihren verschiedenen Tätigkeiten das Bildgeschehen. Doch auch Werke wie *Bergwaldbäume* (Gordon 530) von 1918 zeigen deutliche Differenzen zu Munchs Versuch, die Landschaft zu dynamisieren, geradezu zum Schwingen zu bringen.

Kirchners Malstil wurde ab 1925 flächiger und Munchs von zunehmender Flüchtigkeit bestimmt, wie in *Das Rote Haus* (Woll 1570) von 1926 ablesbar ist.

Ende der zwanziger Jahre entwickelte Kirchner einen sehr eigenwilligen, zwar weiterhin gegenständlichen, jedoch stärker abstrahierenden Stil. Das Werk der beiden Künstler hatte sich stilistisch und formal nun endgültig markant auseinander entwickelt.

Werke beider Künstler wurden von den Nationalsozialisten aus deutschen Museen und Privatsammlungen als 'entartete Kunst' konfisziert – 639 von Kirchner und 82 Werke von Munch. Die Diffamierung seiner Person und seines künstlerischen Werks verstärkten Kirchners persönliche Krise, der seit 1932 wieder morphiumsüchtig war. Am 15. Juni 1938 nahm er sich das Leben. Über den Selbstmord Kirchners informierte spätestens Ottilie Schiefler Munch: „Sie werden gehört haben, daß Kirchner aus dem Leben ging, da er die Last der heutigen Zeit hat nicht ertragen können.“<sup>54</sup>

In den letzten Jahren vor seinem Tod setzte sich Munch in seiner selbst gewählten Isolation zunehmend mit der Einsamkeit und dem Altern auseinander: „Das ist ja auch sonderlich völlig zu verschwinden – daß du mußt – daß die Stunde kommen muß, wo du dir selbst sagen kannst – nun hast du 10 Minuten noch 5 Minuten und dann wird es passieren – dann wirst du spüren wie du nach und nach zu Nichts wirst.“<sup>55</sup> Am 23. Januar 1944 stirbt Edvard Munch in seinem Haus in Ekely.

Der Einfluss Munchs auf Kirchner lässt sich sowohl in Malerei als auch Druckgraphik vom Früh- bis zum Spätwerk verfolgen, wobei sich nach dem Auftreten der jungen Künstlergemeinschaft auch Munch von deren Flächenhaftigkeit und Farbigkeit beeinflussen ließ. Doch auch Parallelen in den Leben von Munch und Kirchner sind auffällig, ihre existentiellen Krisen und deren, zumindest temporäre, Überwindung.

Beide Künstler, der eine in der Küstenlandschaft Norwegens, der andere in der Schweizer Berglandschaft, widmeten sich Motiven ihrer näheren Umgebung und ihrem Atelier. Dabei zeigen sich erstaunliche Parallelen jener zwei berühmten Künstler, die sich nur einmal tatsächlich getroffen haben, jedoch deutlich gegenseitig beeinflusst haben, wenn auch kaum motivisch, sondern stärker stilistisch und formal. Fast ist man versucht Kirchner teilweise Recht zugeben, dass er „im Inhalt und seelischen Empfinden das totale Gegenteil von ihm“<sup>56</sup> war. Die gegenseitigen Übernahmen mancher bildlicher Strategien waren nie epigonal, sondern führten stets zu neuen, radikalen Bildfindungen.

# ANMERKUNGEN

- 1 Brief Kirchners vom Juni/Juli 1912 an Gustav Schieffler. In: Ernst Ludwig Kirchner, Gustav Schieffler: Briefwechsel 1910-1935/1928, Stuttgart 1990, Nr. 27.
- 2 Gerd Presler: Ernst Ludwig Kirchner. Die Skizzenbücher. Ekstase des ersten Sehens, Monographie mit Werkverzeichnis, Davos und Karlsruhe 1996, Skb 38-45.
- 3 Briefentwurf von Edvard Munch an Luise Schieffler von Dezember 1932. In: Edvard Munch, Gustav Schieffler, Briefwechsel, Band II 1915—1935/43, Hamburg 1990, Nr. 859a.
- 4 Donald E. Gordon: Ernst Ludwig Kirchner, Werkverzeichnis, München 1968, u.a. S. 48 und 65.
- 5 Horst Jähner: Künstlergruppe Brücke. Geschichte einer Gemeinschaft und das Lebenswerk ihrer Repräsentanten, Berlin 1991, S. 33-35.
- 6 Vgl. Gerd Presler: „Was habe ich mit Munch zu schaffen?“. Ernst Ludwig Kirchner und Edvard Munch, in der vorliegenden Publikation. Auch: Gerd Presler: Die Brücke, Reinbek bei Hamburg 2007, S. 112.
- 7 Jürgen Schultze: Beobachtungen zum Thema: „Munch und der deutsche Expressionismus“. In: Henning Bock und Günter Busch (Hrsg.): Edvard Munch. Probleme – Forschungen – Thesen, München 1973.
- 8 Vgl. auch Dorothee Hansen: „Wir Jungen‘ heben Sie auf den Schild“. In: Munch und Deutschland, Hamburger Kunsthalle [9. Dezember 1994 – 12. Februar 1995], Hamburg 1994, S. 231.
- 9 Arne Eggum publizierte seine Überlegungen zum ersten Mal im Ausstellungskatalog „Die Brücke – Edvard Munch“, die 1978 im Munch-museum stattfand. Hier zitiert nach der deutschen Übersetzung: Arne Eggum: Die Brücke und Edvard Munch. In: 1905-1935: Expresjon! Edvard Munch – tysk og norsk kunst i tre tiår, Ausstellungskatalog, Munch-museet [13. Oktober 2005 – 8. Januar 2006], Oslo 2005, S. 72.
- 10 Curt Glaser: Entwicklungsprobleme. In: Der Tag, Berlin 28. 9. 1912, o.S.
- 11 Vgl. Dieter Buchhart: Das Verschwinden im Werk Edvard Munchs. Experimente mit Materialisierung und Dematerialisierung, Dissertation, Wien 2004, S. 69ff.
- 12 Vgl. Øivind Storm Bjerke: Form und Sinngehalt in den Werken von Edvard Munch. In: Dieter Buchhart [Hrsg.]: Edvard Munch – Zeichen der Moderne, Fondation Beyeler [18. März – 15. Juli 2007], Basel und Ostfildern 2007, S. 24-31. Mørstad, Erik (Red.): Edvard Munch. An Anthology, Oslo 2006.
- 13 Vgl. u.a. Loshak, David: Space, Time and Edvard Munch. In: Burlington Magazine, April 1989, S. 273ff.
- 14 Vgl. Dieter Buchhart: Edvard Munch – du „traitement de cheval“, de la photographie et du film muet en tant qu’expression de la peinture moderne du xxème siècle. In: Dieter Buchhart: Edvard Munch ou l’Anti-Cri’, Ausstellungskatalog, Pinacothèque de Paris [19. Februar – 18. Juli 2010], Paris 2010, o.S.
- 15 Emil Schumacher: Sieben Aphorismen, zit. nach: Emil Schumacher Retrospektive, Ausstellungskatalog, Galerie nationale Jeu de Paume, Paris, Hamburger Kunsthalle, Hamburg, Haus der Kunst, München 1997, S. 145.
- 16 Werner Schmalenbach: Emil Schumacher, Köln 1981, S. 43.
- 17 Albert Schulze-Vellinghausen (1961). Zit. nach Emil Schumacher, Köln 1981, S. 64.
- 18 N.N.: Kunst und Wissenschaft. Edvard Munch...DRA. In: Deutscher Reichs-Anzeiger und Königlich Preußischer Staats-Anzeiger, Nr. 269, 12. November 1892, o.S.
- 19 Aubert, Andreas: Kunstneres 5te Høstutstilling. Af Andreas Aubert IV. In: Morgenbladet, 9. November 1886, o.S.
- 20 In: Morgenbladet vom 9. November 1886. Zit. nach Schneede, Uwe M.: Edvard Munch. Das kranke Kind. Arbeit an der Erinnerung, Frankfurt am Main 1984, S. 9.

- 21 Jan Kneher: Edvard Munch in seinen Ausstellungen zwischen 1892 und 1912, Worms am Rhein 1994, S. 225.
- 22 Ebd., S. 189-243.
- 23 Stanislaw Przybyszewski: Das Werk des Edvard Munch. Vier Beiträge von Stanislaw Przybyszewski, Franz Servaes, Willy Pastor, Julius Meier-Graefe, Berlin 1894.
- 24 Vgl. auch Horst Jähner: Künstlergruppe Brücke. Geschichte einer Gemeinschaft und das Lebenswerk ihrer Repräsentanten, Berlin 1991, S. 35.
- 25 Die Kontaktaufnahme und Ausstellungsangebote an Munch finden sich ausführlich unter anderem diskutiert in: Gerd Presler: „Was habe ich mit Munch zu schaffen?“. Ernst Ludwig Kirchner und Edvard Munch, in der vorliegenden Publikation.
- 26 Werner Hofmann: Zu einem Bildmittel Edvard Munchs. In: Alte und Neue Kunst. Wiener Kunstwissenschaftliche Blätter, Sonderabdruck aus: 3. Jg., Bd. 1, Wien 1954, S. 36.
- 27 Vgl. auch Dorothee Hansen: „Wir Jungen' heben Sie auf den Schild“. In: Munch und Deutschland, Hamburger Kunsthalle [9. Dezember 1994 – 12. Februar 1995], Hamburg 1994, S. 231.
- 28 Vgl. Gerd Presler: 'Was habe ich mit Munch zu schaffen?'. Ernst Ludwig Kirchner und Edvard Munch, in der vorliegenden Publikation.
- 29 Zit. nach: Arne Eggum: Die Brücke und Edvard Munch. In: 1905-1935: Expresjon! Edvard Munch – tysk og norsk kunst i tre tiår, Ausstellungskatalog, Munch-museet [13. Oktober 2005 – 8. Januar 2006], Oslo 2005, S. 60. Der Reichsbote, Berlin, 26. April 1906, o.S.
- 30 Vgl. auch Dorothee Hansen: „Wir Jungen' heben Sie auf den Schild“. In: Munch und Deutschland, Hamburger Kunsthalle [9. Dezember 1994 – 12. Februar 1995], Hamburg 1994, S. 231.
- 31 Tagebuchaufzeichnung von Gustav Schiefler vom 29. April 1907. In: Edvard Munch, Gustav Schiefler, Briefwechsel, Band I 1902-1914, Hamburg 1987, Nr. 319, S. 244.
- 32 Brief von Gustav Schiefler an Karl Schmidt-Rottluff vom 4. Mai 1907, in dem er von dem Besuch Edvard Munchs und Richard Dehmels berichtet. Zit. nach: Arne Eggum: Die Brücke und Edvard Munch. In: 1905-1935: Expresjon! Edvard Munch – tysk og norsk kunst i tre tiår, Ausstellungskatalog, Munch-museet [13. Oktober 2005 – 8. Januar 2006], Oslo 2005, S. 62.
- 33 Brief von Karl Schmidt-Rottluff an Gustav Schiefler, undatiert. Zit. nach: Arne Eggum: Die Brücke und Edvard Munch. In: 1905-1935: Expresjon! Edvard Munch – tysk og norsk kunst i tre tiår, Ausstellungskatalog, Munch-museet [13. Oktober 2005 – 8. Januar 2006], Oslo 2005, S. 62.
- 34 Brief von Edvard Munch an Gustav Schiefler vom 9. Mai 1909. In: Edvard Munch, Gustav Schiefler, Briefwechsel, Band I 1902-1914, Hamburg 1987, Nr. 387, S. 278.
- 35 Vgl. Anmerkung Arne Eggums. In: Edvard Munch, Gustav Schiefler, Briefwechsel, Band I 1902-1914, Hamburg 1987, Nr. 387, S. 278.
- 36 Brief von Karl Schmidt-Rottluff an Edvard Munch vom 18. Juni 1908. Zit. nach: Arne Eggum: Die Brücke und Edvard Munch. In: 1905-1935: Expresjon! Edvard Munch – tysk og norsk kunst i tre tiår, Ausstellungskatalog, Munch-museet [13. Oktober 2005 – 8. Januar 2006], Oslo 2005, S. 64.
- 37 Vgl. Gerd Presler: 'Was habe ich mit Munch zu schaffen?'. Ernst Ludwig Kirchner und Edvard Munch, in der vorliegenden Publikation.
- 38 Vgl. Jan Kneher: Edvard Munch in seinen Ausstellungen zwischen 1892 und 1912, Worms am Rhein 1994, S. 243. Auch Arne Eggum: Die Brücke und Edvard Munch. In: 1905-1935: Expresjon! Edvard Munch – tysk og norsk kunst i tre tiår, Ausstellungskatalog, Munch-museet [13. Oktober 2005 – 8. Januar 2006], Oslo 2005, S. 64-72.
- 39 Zit. nach Büttner, Erich: Der leibhaftige Munch. In: Thiis, Jens: Edvard Munch, Berlin 1934, S. 97.
- 40 Vgl. Dieter Buchhart: Das Verschwinden im Werk Edvard Munchs. Experimente mit Materialisierung und Dematerialisierung, Dissertation, Wien 2004, S. 124-181.
- 41 Zu Kirchners Holzschnitten u.a.: Günther Gercken: Ernst Ludwig Kirchner. Farbige Druckgraphik, München 2008.
- 42 Lothar Grisebach (Hrsg.): E. L. Kirchners Davoser Tagebuch, Köln 1968, S. 190.
- 43 Ebd., S. 191.
- 44 Horst Jähner: Künstlergruppe Brücke. Geschichte einer Gemeinschaft und das Lebenswerk ihrer Repräsentanten, Berlin 1991, S. 180.
- 45 Curt Glaser: Entwicklungsproblem. In: Der Tag, Berlin, 28. 9. 1912.
- 46 Arne Eggum: Die Brücke und Edvard Munch. In: 1905-1935: Expresjon! Edvard Munch – tysk og norsk kunst i tre tiår, Ausstellungskatalog, Munch-museet [13. Oktober 2005 – 8. Januar 2006], Oslo 2005, S. 72.
- 47 Vgl. Barbara Schaefer (Hrsg.): 1912 – Mission Moderne. Die Jahrhundertschau des Sonderbundes, Ausstellungskatalog, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud [31. August – 30. Dezember 2012], Köln 2012.
- 48 Hans Delfs (Hrsg.): Ernst Ludwig Kirchner. Der gesamte Briefwechsel. 'Die absolute Wahrheit, so wie ich sie fühle', Band 3, Briefe von 1930 bis 1942, Zürich 2010, Nr. 3315.
- 49 Brief von August Macke an Edvard Munch vom 29. März 1913, Munch-museet, Oslo.
- 50 Dieter Buchhart: Edvard Munch and Denmark, Ausstellungskatalog, Ordrupgaard [4. September - 6. Dezember 2009], Munch-museet [21. Januar - 18. April 2010], Ostfildern 2009.
- 51 Vgl. u.a. Donald E. Gordon: Ernst Ludwig Kirchner, Werkverzeichnis, München 1968, S. 107-144. Magdalena M. Moeller und Roland Scotti (Hrsg.): Ernst Ludwig Kirchner: Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Druckgrafik, Ausstellungskatalog, Kunstforum Wien [8. Dezember 1998 – 28. Februar 1999], München 1998.
- 52 Vgl. u.a. Arne Eggum: James Ensor and Edvard Munch. Mask and Reality. In: James Ensor. Edvard Munch, Emil Nolde, Norman Mackenzie Art Gallery University of Regina, Saskatchewan (Kanada) 1980, S. 29; Matthias Arnold: Edvard Munch, Reinbek bei Hamburg 1986, S. 123; Simon Maurer in: Guido Magnaguagno (Hrsg.): Edvard Munch, Museum Folkwang Essen [18. September – 8. November 1987], Kunsthaus Zürich [19. November 1987 – 14. Februar 1988], Bern 1987, Kat. 86.
- 53 Doris Schmidt (Hrsg.): Briefe von Günther Franke, Porträt eines deutschen Kunsthändlers, Köln 1970, S. 125
- 54 Briefentwurf von Otilie Schiefler an Edvard Munch vom 12. Oktober 1938. In: Edvard Munch, Gustav Schiefler, Briefwechsel, Band II 1915-1935/43, Hamburg 1990, Nr. 892.
- 55 Manuskript Munch-museet T 2761, ca. 1889, S. 21.
- 56 Hans Delfs (Hrsg.): Ernst Ludwig Kirchner. Der gesamte Briefwechsel. 'Die absolute Wahrheit, so wie ich sie fühle', Band 3, Briefe von 1930 bis 1942, Zürich 2010, Nr. 3315.

II

LANDSCHAFT



Edvard Munch *Strandmystik* 1892, Öl auf Leinwand, Woll 281, Sammlung Würth

Edvard Munch *Meereslandschaft* 1897 (S. 128)



In den meisten Landschaftsdarstellungen Munchs wurden diese zum Projektionsraum menschlicher Stimmungen und Gefühle. Dabei suchte er in Werken wie *Der Tanz des Lebens* (S.56) oder *Lebensbaum* (S.52) Figur und Landschaft miteinander in Beziehung zu setzen, in ihrem motivischen Zusammenspiel Gefühlslagen wie Einsamkeit und Melancholie auszudrücken.

Im Sommer 1892 schafft er in Åsgårdstrand bereits seine ersten symbolistischen Landschaften, darunter *Strandmystik* (links oben): „Das Mystische wird immer vorhanden sein – entstehen – je mehr man entdeckt, um so mehr wird es Dinge geben, die man sich nicht erklären kann.“<sup>1</sup> Dieser Mystizismus erfährt in dem vielarmigen Lebewesen, den amorphen Steinen und der weißen trollartigen anthropomorphen Gestalt in *Strandmystik* eine besondere Steigerung. Ein Kritiker der *Aftenposten* kommentierte dies nüchtern als „große Tintenfische mit langen Armen, die der Länge nach mit dem Gesicht auf dem Boden liegen“.<sup>2</sup> Die Metamorphose der Natur, die Vermenschlichung der Elemente lassen jedoch an die nordische Sagenwelt denken. Als Munch 1897 das Motiv in einen Holzschnitt übersetzte, verzichtete er auf die symbolischen Versatzstücke mystischer Meeresgeister. Er übertrug die *Strandmystik* in eine *Meereslandschaft* (links unten und S. 128) mit phallus-artiger Lichtreflexion und einem Baumstumpf, dessen Wurzelwerk die Fangarme eines Tintenfisches assoziiert.

In Werken wie *Die Einsamen* (S. 126), *Badende Knaben* (S. 146) und *Badende Jünglinge* (S. 124) bildet die Strandszenerie die Bühne seiner Auseinandersetzung mit zwischenmenschlichen Beziehungen. Während *Die Einsamen* die Vereinsamung der beiden Protagonisten ausdrückt, denen es unmöglich scheint zu kommunizieren, ist in *Badende Knaben* und *Badende Jünglinge* der Ausschluss und die Isolation eines der Badenden aus der Gruppe bezeichnet. Während in dem Gemälde ein Knabe, seine Scham bedeckend, das Thema der Pubertät zu bezeichnen scheint, ist der ausgewachsene junge Mann im Holzschnitt durch die Verschränkung seiner Arme in einer deutlich ablehnenden Körpersprache gegeben.

Auch Kirchner hatte in seinen Werken vor dem Ersten Weltkrieg, beispielsweise *Zwei grüne Mädchen mit rotem Haar* (S. 148), die Landschaft zumeist als Hintergrund, teils zu Farbflächen abstrahiert, für Figurenkompositionen verwendet. In Werken wie *Landschaft, Weg mit Bäumen* (S.44), *Fehmarndorf* (S.50 unten) und *Küstenlandschaft* (S.50 oben) widmete er sich jedoch ausschließlich der Landschaftswiedergabe. Mit von van Gogh beeinflussten dynamisierenden Pinselzügen schuf er in *Landschaft, Weg mit Bäumen* ein 'unmittelbares und unverfälschtes' Farb- und Form-Spiel. In seinem Aquarell *Frauen und Kinder auf einem Steg* (S.51) sind die Frauen und Kinder noch kleine Staffagefiguren der Landschaft, während in *Zwei grüne Mädchen mit rotem Haar* die beiden Akte das Bildgeschehen dominieren.

Beide Künstler veränderten nach ihren tiefen Krisen und ihren Rückzügen auf das Land ihre Landschaftsauffassungen. Bei Kirchner wurden die Landschaften zunehmend zum Hauptthema, die Berghütten, Dörfer, die arbeitenden Bauern und Tiere dienten zusehends als Staffage. Werke wie *Rastende Spaziergänger* (S.100) und *Alpsonntag* (S.95) präsentieren noch die weitgehend entindividualisierten Dargestellten gleich Gruppenporträts vor einer Hintergrundlandschaft. Auch in *Heuernte* (S.93) bildet die Landschaft den Hintergrund, während der Holzschnitt *Bergtannen im Nebel* (S.105) ganz der Landschaft als Thema verschrieben ist.

Nach seiner Rückkehr nach Norwegen 1909 unterscheiden sich Munchs Landschaftspanoramen der zerklüfteten, kargen Fjordlandschaft mit vorgelagerten Schären deutlich von den Seelenlandschaften der Jahrhundertwende. In *Herbstarbeit in der Nähe des Treibhauses* (S.45) werden die beiden Feldarbeiter zur Staffage für seine dynamische Landschaftsdarstellung. Munchs Rückzug aufs Land wird offensichtlich. DB

1 Zit. nach Stang, Ragna. Edvard Munch. Der Mensch und der Künstler. Königstein 1979. S. 79

2 Kritiker der *Aftenposten* in seiner Rezension von Munchs Einzelausstellung im Gebäude des Juweliers Tostrup in Kristiania am 14.9.1892.



ERNST LUDWIG KIRCHNER

Landschaft, Weg mit Bäumen



EDVARD MUNCH

Herbstarbeit in der Nähe des Treibhauses



ERNST LUDWIG KIRCHNER

### Landschaft, Weg mit Bäumen

Öl auf Malkarton

1907

35,1 x 40,9 cm

rückseitig signiert

Gordon 25

Provenienz

- Erna Kirchner, Frauenkirch bei Davos
- Walter Kern, Uttwil (erworben 1939)
- Rätus Kern, Zürich (seit 1968, durch Erbschaft)
- Privatsammlung, England

Ausstellungen

- Seattle Art Museum, Seattle 1968-1969; Pasadena Art Museum, Pasadena 1969; Museum of Fine Arts, Boston 1969. Ernst Ludwig Kirchner - A Retrospective Exhibition. Nr. 6, S. 40 mit Abb.

Literatur

- Museum Ludwig, Köln 1996. Die Expressionisten, Vom Aufbruch bis zur Verfemung. S. 52/53, Abb. 56

Ein Künstler, dessen Einfluß Kirchner nicht von sich wies, war Vincent van Gogh. Zunächst waren Kirchner und seinen Freunden nur Reproduktionen seiner Werke bekannt, doch 1905 zeigte die Dresdner Galerie Arnold, die die internationale Avantgarde förderte, eine Ausstellung mit fünfzig Gemälden von Goghs. Drei Jahre später fand eine große Retrospektive mit einhundert Gemälden im Kunstsalon Richter in Dresden statt. Die Brücke-Künstler waren überwältigt von den Farben, der Pinselführung und dem Ausdruck. Van Gogh hatte bereits erreicht, was die jungen Künstler anstrebten.



EDVARD MUNCH

### Herbstarbeit in der Nähe des Treibhauses

Öl auf Leinwand  
1923-25  
73,5 x 91,1 cm  
signiert unten rechts  
Woll 1481

Provenienz  
- Rolf Hansen (1949)  
- Privatsammlung



EDVARD MUNCH

### Junge Frau und Butterblumen

Öl auf Leinwand  
1909  
52,5 x 85 cm  
signiert unten rechts  
Woll 901

Provenienz  
- Privatsammlung Conrad Langaard, Galleri K, Oslo 1987  
- Privatsammlung, Stockholm 1993  
- Privatsammlung Kunsthuset, Oslo 1995  
- Privatsammlung  
Ausstellungen  
- Dioramalokalet, Kristiania 1911. Edvard Munch. Nr. 85 "Pige og smorblomster"  
- Thannhauser, München 1912. Edvard Munch. Nr. 21 "Junges Weib"  
- Joel, Stockholm 1913. Edvard Munch  
- Complesso del Vittoriano, Rom 2005. Edvard Munch. Nr. 34  
- Pinacothèque de Paris, Paris 2010. Edvard Munch ou 'l'Anti-Cri'. Nr. 63 mit Farbabb.







ERNST LUDWIG KIRCHNER

### Küstenlandschaft

Tinte auf Papier

1913

26,5 x 34,3 cm

rückseitig mit Nachlass-Stempel  
und bezeichnet 'F Be/Aa 4'



ERNST LUDWIG KIRCHNER

### Fehmarndorf

Lithographie auf Bütten

1908

27,7 x 32,7 cm Darstellung /

29 x 46,5 cm Blattgröße

signiert unten rechts,

bezeichnet 'Handdruck' unten links

rückseitig gestempelt 'Unverkäuflich E.L. Kirchner',  
sowie mit Nachlass-Stempel und Numerierung

'L 521', 'K 3598' und '3222'

von diesem Blatt sind nur 7 Exemplare bekannt

Dube L 49 I



ERNST LUDWIG KIRCHNER

### Frauen und Kinder auf einem Steg

Aquarell auf Papier

1905

33,8 x 42,7 cm

signiert und datiert unten links

rückseitig Nachlass-Stempel und bezeichnet 'A Dre/Aa 1'

Das Werk ist im Ernst Ludwig Kirchner Archiv Wichtrach/Bern dokumentiert.

Dort ist es, entgegen der Datierung des Künstlers, auf 1907 datiert.

Es wird angenommen, daß Kirchner sein Frühwerk vernichtet und spätere Arbeiten zurückdatiert hat.



EDVARD MUNCH

### Lebensbaum

Aquarell und farbige Kreide

ca. 1910

25 x 76 cm

Mit einer Registrierungsbestätigung des Munch Museums, Oslo, vom 17.07.2009

Provenienz

- Privatsammlung Norwegen (1910 - 2010)

- Privatsammlung Deutschland

Ausstellungen

- Pinacothèque de Paris, 2010. Edvard Munch ou 'l'Anti-Cri'. Nr. 67 mit Farbabb.

Munch schuf für das Rathaus von Oslo das Gemälde *Leben* (Woll 938), das im 'Edvard Much-Raum' hängt. Das Aquarell ist eine der vorbereitenden Studien.



EDVARD MUNCH

## Das Leben

Aquarell auf Papier

1910

13 x 21 cm

Provenienz

- Privatsammlung, Norwegen

- Privatsammlung, Norwegen

Ausstellungen

- Pinacothèque de Paris, Paris 2010. Edvard Munch ou 'l'Anti-Cri'. Nr. 68 mit Farbabb.

Das Werk ist eine weitere vorbereitende Studie für das Gemälde *Leben*, das Munch für das Rathaus von Oslo schuf (siehe S. 52).



EDVARD MUNCH

## Der Tanz des Lebens



Farbkreide auf Papier

um 1900

25,6 x 40,8 cm

signiert unten rechts

Mit einer Registrierungsbestätigung des Munch Museums, Oslo, vom 10.02.2009

Provenienz

- Berta Folkedal

- Privatsammlung (bis 1980)

- Privatsammlung, Norwegen

Ausstellungen

- Pinacothèque de Paris, Paris 2010. Edvard Munch ou 'l'Anti-Cri'. Nr. 47 mit Farbabb.

Die Szene, dargestellt am Asgardstrand des Oslo Fjords, stellt die drei Stufen des Frauenlebens dar: Mädchen, Erwachsene und alte Frau. Das junge Mädchen sehen wir links, in einem hellen, geblühten Kleid. Die erwachsene Frau steht in der Mitte, in einem roten Kleid, mit einem Mann an ihrer Seite, während die alte Frau, in einem dunklen Kleid, am rechten Bildrand steht.









# „WAS HABE ICH MIT MUNCH ZU SCHAFFEN?“

## ERNST LUDWIG KIRCHNER UND EDVARD MUNCH

GERD PRESLER

### Einsame Begegnung

Sie sind sich einmal kurz begegnet: Ernst Ludwig Kirchner und Edvard Munch. Anlässlich der 'Sonderbund-Ausstellung' in Köln zeigten die „aktiven Brücke-Mitglieder“ Kirchner, Heckel<sup>1</sup> und Schmidt-Rottluff vom 25. Mai bis 30 September 1912 ihre Werke in prominenter Umgebung. Von Vincent van Gogh war das Gemälde *Kartoffeleesser* und ein *Selbstbildnis mit Palette*, von Paul Cezanne *Bauer in blauem Kittel* zu sehen, dazu der *Tiger* von Franz Marc, gerade noch rechtzeitig fertig geworden. Im Haus 'Am Aachener Tor' präsentierte Edvard Munch in einem eigenen Saal zweiunddreißig Gemälde.

Voller Stolz berichtete er nach Oslo: „Ich habe einen sehr großen Saal bekommen, 10 m x 15 m. Es ist der größte der Ausstellung ... hier kommt das Wildeste zusammen, das in Europa gemalt ist ... Der Kölner Dom wird in seinen Grundfesten zittern.“<sup>2</sup>

Mit van Gogh und Cezanne feierte man ihn als Wegbereiter einer neuen, modernen Kunst.

August Macke sandte einen Gruß, gratulierte und drückte seine Hochachtung aus: „Ich glaube, es ist Ihnen eine große Freude, daß heute ein sehr großer Teil der jüngsten und lebendigsten Künstler bei uns mit sehr großer Ehrfurcht Ihr Werk betrachtet. Bei den großen Conflicten, die es bei uns jetzt gibt, stehen Sie über den Parteien. Wir >Jungen< heben Sie auf den Schild.“<sup>3</sup>

Auch Kirchner war beeindruckt. „In Cöln lernte ich Munch kennen ... Er ist mir sehr sympathisch, eine feine Persönlichkeit,“<sup>4</sup> schrieb er dem Hamburger Landgerichtsdirektor Gustav Schiefler. „Ich sah ihn einmal in Cöln, wo wir eine halbe Stunde zusammen die Ausstellung [Sonderbund 1912] besahen.“<sup>5</sup>

E.L. Kirchner 1923

## Lebenslange Abwehr

Eines fällt sogleich auf: „sympathisch ... feine Persönlichkeit“: Das sind Aussagen zur Person des großen Norwegers, nicht aber zu seiner Kunst. Die Brücke-Mitglieder haben den Menschen Edvard Munch, nicht aber den 'Schaffenden' geschätzt. Sie wehrten sich dagegen, mit ihm verglichen, nahe oder gar zu nahe an ihn herangerückt zu werden.

Kirchner wies die Feststellung, die 'Brücke' sei von Munch beeinflusst, zurück – lebenslang: „Man hat uns als Abkömmlinge von Munch hingestellt. Eine historische Fälschung ...“ Er ist nicht „der Vater von uns allen“.<sup>6</sup>

Vor allem für sich selbst lehnte Kirchner das „Märchen der Munchabstammung“ entschieden ab. „Was habe ich mit Munch zu schaffen? Wir sind doch Gegensätze. Ich habe doch nie ein Geheimnis daraus gemacht, ... daß ich von Dürer und Rembrandt viel lernte ... Aber von Munch habe ich nie etwas gehalten, von dem kann man wirklich nichts lernen, dazu ist er viel zu schwach in der Form und im Stile.“<sup>7</sup>

Seine Abwehrhaltung steigerte sich mit fortschreitender Zeit und wurde schließlich maßlos, verletzend: „... es hat mich immer gewurmt, wenn man meine Arbeit, die rein und naiv aus meinem Leben und Empfinden entstand, als so eine Art Anhängsel und Ableger von Munch einschätzte. Wenn man Dürer und Rembrandt genannt hätte, aber einen schwächlichen Hippokonder wie Munch, ...“<sup>8</sup>

Das war 1924. Als die Galerie Ferdinand Möller fünf Jahre später – vom 1. April bis 1. Mai 1929 – eine Ausstellung mit 70 Graphiken von Edvard Munch zeigte, klang im Katalog an, Munch habe „den Künstlern der 'Brücke' für die Befreiung der druckgraphischen Kunst aus den Zwängen konventioneller Überlieferung die ersten Impulse gegeben“. Kirchner schrieb dem Galeristen, griff ihn unverblümt und direkt an: „Warum Sie diesen süßen Norveger M. ausstellen, wenn Sie wirklich sich für deutsche Kunst einsetzen und so nur den Unsinn von seiner angeblichen Vaterschaft bestätigen helfen, ist mir nicht klar ...“<sup>9</sup>

Diese schroffe Sprache kennzeichnete nicht nur den in Briefen und Veröffentlichungen ausgetragenen Diskurs. Sie hatte längst jenen inneren, einsamen Raum erreicht,

der im Skizzenbuch vorliegt. „Munch schwach und schlecht ... es fehlt Leben und Sinnlichkeit“<sup>10</sup>, notiert Kirchner dort.

Wie ein Resümee klingt, was er schließlich dem Kunsthändler Curt Valentin 1937 in zwei Briefen mitteilt: „Ich habe nie etwas mit Munch zu tun gehabt und bin sowohl im technischen Aufbau wie im Inhalt und seelischem Empfinden das totale Gegenteil von ihm.“

„Meine Arbeit, mein ganzer Weg, mein Charakter ist der strikte Gegensatz zu Munch. Der ist ein Ende, ich ein Anfang ... Meine Bilder besonders die frühen strömen Lebensfreude und Lust aus, keine Melancholie und dekadentes wie die Munchs.“<sup>11</sup>

Kirchners Einspruch berührt ein grundsätzliches Problem. Bis heute wird oft schnell und leichtfertig verglichen, her- und abgeleitet. Zumeist diktiert eine oberflächlich assoziative Sichtweise den Irrtum. An klingende Gemeinsamkeiten, auf eigenen Wegen gefunden, werden zu Abhängigkeiten erklärt. Kirchner konnte damit umgehen: „... schreibt über meine Cassirer Ausstellung wieder so ein Idiot, meine Anfänge ständen im Zeichen Munchs, immer noch derselbe Blödsinn und Ungerechtigkeit ... Ach es ist zu Verzweifeln, daß dieser Blödsinn nie ausgerottet wird ...“<sup>12</sup>

Er fragt: „Warum müssen denn nun durchaus alle kräftigen Sachen von außen beeinflusst sein.“<sup>13</sup> Er sieht sich als Vorreiter, schildert sein Werk als eigenständig, unabhängig: „Gauguin und Munch sind wirklich nicht meine Väter, es tut mir leid.“<sup>14</sup>

Eine solche Reaktion – auch in ihrer Heftigkeit – ist nachvollziehbar. Kein Künstler hört es gern, wenn über ihn gesagt wird, er male, zeichne, skizziere wie ein anderer, wobei der Vorwurf mitschwingt, er nähre sich an fremdem Tische. An dieser Stelle war Kirchner überaus empfindlich. Lebenslang behauptete er seine Unabhängigkeit und bestritt jeden Funken von Epigonalität.<sup>15</sup>

Dafür ein Beispiel: 1923 erschien ein Buch von Gustav Schiefler zur 'graphischen Kunst Edvard Munchs'<sup>16</sup>. Der Hamburger Landgerichtsdirektor hatte es ihm im Juli zugeschickt: „Eben habe ich das ... Munch-Buch ... eingepackt und lasse es als Drucksache an Sie abgehen, ...“<sup>17</sup> Kirchner bestätigt den Empfang am 6. August 1923 – eher



Ernst Ludwig Kirchner, Plakat der Ausstellung Paul Gauguin in der Galerie Arnold Dresden 1910, Dube H 713

wortkarg: „Ihr Munch-Buch ... ist sehr schön.“ Bei Durchsicht hatte er bemerkt: Schiefler erwähnt ihn mit keinem Wort. Andere stehen im Mittelpunkt und werden als Träger der Entwicklung genannt: Cézanne, Picasso, van Gogh, Matisse. Vor allem aber: Mit raumgreifenden Worten umreißt Schiefler die Sonderstellung von Edvard Munch: „Kaum jemals ist der Umschwung der Form von einer Form des künstlerischen Ausdrucks zu einer anderen ... so deutlich vollzogen worden, wie ... mit dem Auftreten Edvard Munchs.“

Diese vorwärtsweisende Leistung sieht er vor allem in der Graphik Munchs: „Munch verstand es, jeder Technik den Stempel seiner Persönlichkeit aufzuprägen ...“ Schiefler schreibt dem Norweger die „Ausnutzung der Holzmaserung“ zu „... durch Anwendung des Hohl-eisens gemildert, dessen flachgrabender Funktion es gelingt, verbindende Mittel- und Übergangstöne zu erzielen“.<sup>18</sup>

Das muss Kirchner tief getroffen haben.<sup>19</sup> Er widerspricht Gustav Schiefler umgehend: „Ich arbeite sehr wohl mit dem Hohlisen, und noch mehr mit dem



Gustav Schiefler, Edvard Munchs graphische Kunst, 1923

Geißfuß, mit dem sehr viele Holzschnitte gemacht sind bei mir. Ich habe seinerzeit als erster die Schraffierung [Zeichnung mit Parallel- und Gitterschraffur] wieder angewandt im Jahre 1910.“<sup>20</sup>

„Ich ... als erster“, das will er berücksichtigt sehen, gerade von Schiefler. Und so fordert er „Nachbesserung“: „Falls Sie Lust hätten und die Gelegenheit sich ergibt, wäre ich nicht abgeneigt, eine solche Publikation [wie über Edvard Munch] über meine Arbeit bei Arnold erscheinen zu lassen. Sie würden den Text schreiben, und ich suche die Abbildungen aus, ... das gäbe ein schönes Buch mit ca. 100 Abbildungen.“<sup>21</sup>

Kirchner behauptet den uneingeschränkten Primat: „Wer einmal getrunken hat von meinem Wein, dem schmeckt kein anderer mehr.“<sup>22</sup>

Sein Selbstverständnis als Künstler lässt keine andere Möglichkeit zu – und Gustav Schiefler<sup>23</sup> gibt nach, lenkt ein, gesteht Kirchner „eigene Maßstäbe“ zu: „Ich muß in der Tat sagen, ich wüßte nicht, wenn ich mir z. B. die ganze Reihe Ihrer Graphik in der Erinnerung





Verein Berliner Künstler, Katalog der Sonder-Ausstellung des Malers Edvard Munch aus Christiania vom 5. bis 19. November 1892

linke Seite: Edvard Munch, *Das Kranke Kind* 1885/86, Öl auf Leinwand, Woll 130 Nasjonalgalleriet, Oslo

vor dem Geiste Revue passieren lasse, wo da eine Anknüpfung an Munch zu finden sein sollte.“<sup>24</sup>

Zugleich aber weist er auf den für ihn, der nicht in die Auseinandersetzungen einbezogen werden möchte, entscheidenden Punkt hin: „In der Wertschätzung Munchs stimme ich ... mit Ihnen nicht überein, aber darauf kommt es ja nicht an. Jedenfalls kann von einer Verwandtschaft in keinem andern als dem ganz allgemeinen ... Sinne die Rede sein, daß zwei in derselben Zeitepoche lebende Menschen in derselben leben.“

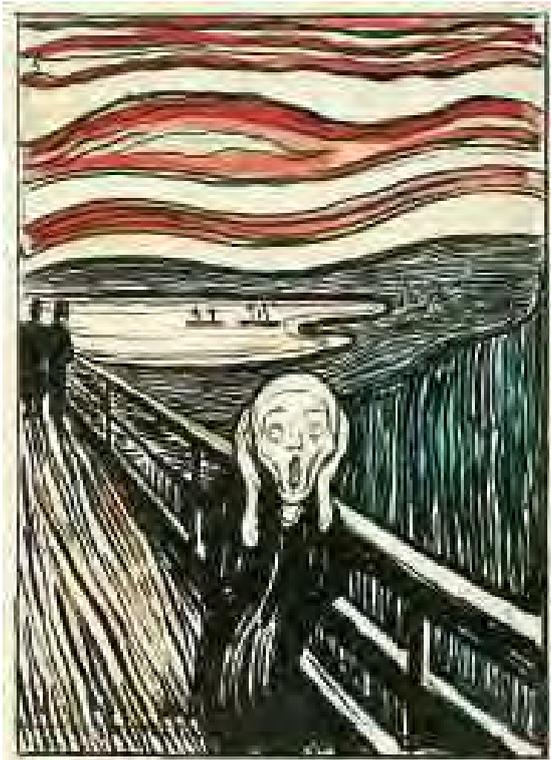
### Edvard Munch – der Schneepflug

Gustav Schiefler, ruhig, ausgeglichen, hier, was nicht zu oft passiert, bestimmt, führt an, was Kirchner übergeht, ignoriert: Die Mitglieder der 'Künstlergruppe Brücke' und vor allem auch er selbst agieren in bis dato unbekanntem Freiräumen. Das ist nicht zuletzt Edvard Munch zu danken. Er hat sie erkämpft. Viele Jahre stand der schweigsame Norweger allein, schmerzhaft verletzt durch Verleumdungen, ungerecht zurückgewiesen, Adressat offenen Spottes. 1886 schrieb der Kunsthistoriker Andreas Aubert, als Munch

in Oslo sein Gemälde *Das kranke Kind* (S.64) zeigte: „Munch hat Genie. Aber er steht in der Gefahr, daß es vor die Hunde geht ... 'Krankes Kind' ... ist lediglich eine ausrangierte, halbverwischte Skizze.“<sup>25</sup>

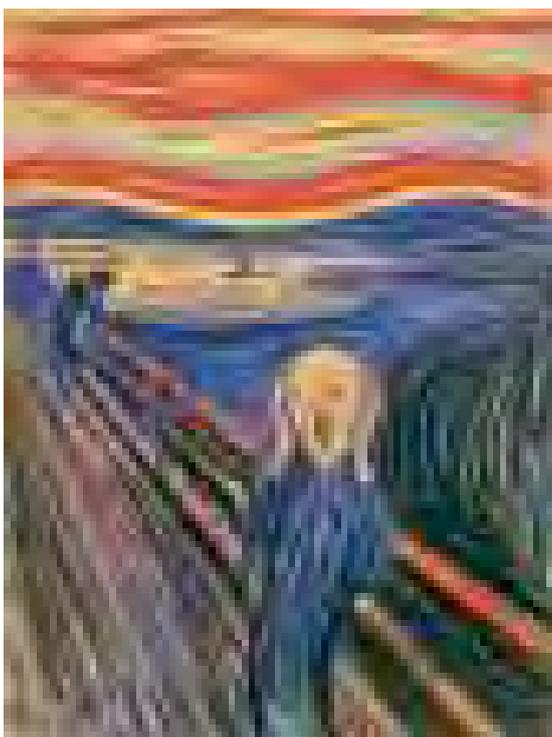
Munch selbst notierte bitter: „Kein Gemälde hat in Norwegen so viel Ärgernis erregt. – Als ich am Eröffnungstag den Saal betrat, standen die Menschen dicht gedrängt vor dem Bilde – man hörte Geschrei und Gelächter.“

Dieses Nichtbegreifen, dieses auch abwehrende Nichtbegreifen-Wollen, wiederholte sich oft. 1892 ereignete sich in Deutschland ein geradezu unglaublicher Vorfall. Anlässlich einer Ausstellung im 'Verein Berliner Künstler' startete die Kritik wiederum auf das „Unvollendete“ in Munchs Gemälden, sprach von „Phantasien eines wild gewordenen Farbenkastens“ und von Bildern, „in jäher Hast auf Leinwand oder Pappe hingebürstet.“<sup>26</sup> Vorzeitig geschlossen, war der Spuk nach wenigen Tagen vorüber „mit furchtbarem Krawall ... Pfeifen und Jöhlen und schließlich einer regelrechten Keilerei.“<sup>27</sup> Ein Affront, zumal gegen einen ausländischen Gast.



Edvard Munch, *Das Geschrei*  
 Farb-Lithographie 1895  
 Schiefler 32, Woll 38

Edvard Munch, *Der Schrei*  
 1895, Pastell auf Karton, Woll 372, Auktion Sotheby's  
 3.5.2012, verkauft für 119,9 Millionen Dollar



Munch nahm es gelassen, schrieb nach Oslo: „Ja, nun ist die Ausstellung eröffnet – und erweckt kolossale Verärgerung – ... die Zeitungen führen sich schrecklich auf.“<sup>28</sup> „Unglaublich daß etwas so Unschuldiges wie Malerei einen solchen Aufruhr erwecken kann – Du fragst, ob ich nervös bin – Ich habe 6 Pfund zugenommen und mich nie so wohl befunden.“<sup>29</sup>

Eines hatte er für alle Zeit begriffen: Welcher Journalist, welcher Ausstellungsbesucher kann schon mit einem radikal gewagten Leben und dem Zerbruch des Bisherigen umgehen?

Auch als er 1906 zwanzig Gemälde in Dresden ausstellte, fiel die Kunstkritik über ihn her; „Gleichgültig gegen jede zeichnerische Form ... streicht er seine Bildnisse und Bildnisfiguren nach unkultivierter Urvölker Art in krassen Farben zusammen.“<sup>30</sup> Doch Munch war zu dieser Zeit schon unerreichbar. 1908/9 resümierte er die Erfahrungen der Jahre voller Zurückweisung und schrieb in sein Skizzenbuch: „Einsam wie ich im Grunde immer gewesen bin.“<sup>31</sup> Dr. Max Linde, der Lübecker Augenarzt und Sammler, wusste, wovon er sprach, als er 1908 zusammenfasste: „Durch die jahrelange Verkenntung, die höhnischen Angriffe der Presse und das Martyrium seelischen und körperlichen Leidens ... ist er [Munch] menschen-scheu geworden.“<sup>32</sup> Dieses 'Martyrium' endete nicht, ging weiter und weiter. Gustav Schiefler berichtet am 4. Januar 1924 in einem Brief an Ernst Ludwig Kirchner: „Ich habe ... die Erfahrung gemacht, daß Munch-Blätter ... von dem Rezensenten einer katholischen Zeitung als obszöne Schmierereien gebrandmarkt wurden.“<sup>33</sup>

Damit lässt sich festhalten: Die volle Wucht der Ablehnung, Nichtachtung und Zurückweisung einer neuen Zeit traf, wie kaum einen sonst, Edvard Munch.

Als er sie durchstand, machte er den Weg frei für die kommende Generation, war, wie er selbst schrieb, der „Schneepflug“. Zu den „Nutznießern“ gehörten die Mitglieder der 'BRÜCKE', gehörte Ernst Ludwig Kirchner.

An einem Beispiel wird dieser Akt der Befreiung besonders deutlich: Dr. Linde hatte 1902 von der „künstlerischen Ekstase“ bei Munch geschrieben „durch welche eine neue, schöpferische Umgestaltung der Naturwerte eintritt“.<sup>34</sup> Da ist zunächst die Beobachtung, dass

Munch die Linie aus ihrer memorierenden, statisch-beschreibenden Funktion löst. Im Gemälde *Der Schrei*<sup>35</sup> durchzittern schwingende Wellen die Komposition. Sie formulieren nicht statische Bildzusammenhänge. Sie verdichten vielmehr ein dynamisches, länger andauerndes, sich ausbreitendes akustisches Ereignis. Die Linie übernimmt das Bildgeschehen: Sie krümmt sich in Spannung, versammelt in Wellen sich ausbreitende Energie, ergreift die Vordergrundfigur, die sich unter dem Anprall windet.

Ein kostbares Erbe, das hier weitergegeben wurde. Einer, der diese neu errungenen Freiheiten in Anspruch nahm, war Ernst Ludwig Kirchner.

Will Grohmann sieht die Zusammenhänge und spricht von der „Linie, die nach einem besonderen Gesetz geordnet erscheint, man könnte es das Gesetz der Spannung nennen ... Die Welt, das Leben sind erfüllt von solchen Spannungsenergien.“<sup>36</sup>

Wie Kirchner Großstadtsituationen, Gebirgslandschaften in ihrer  $\alpha$ -perspektivischen und akustischen Dynamik; wie er Tanz und Zirkus als versammelte Energie in Linien fasst, das ist seine Schrift – und zugleich die Nutzung jenes gestalterischen Neulandes, das der 'Schneepflug' mit Namen Edvard Munch freigelegt hatte.

### Bittere Pfeile

Ernst Ludwig Kirchner sah das nicht, konnte nicht wert- und einschätzen, was durch Edvard Munch möglich geworden war. Sein ich-zentrierter Charakter ließ das nicht zu. „Mich hat diese weichliche formlose Malerei und Grafik von ihm eher abgestoßen“<sup>37</sup>, schrieb er 1930. Anerkennung und Dankbarkeit war seine Sache nicht. Kirchner konnte immer und in jeder Lage bittere Pfeile abschießen – gegen seine Konkurrenten, seine Widersacher und auch gegen seine Freunde<sup>38</sup>, auch gegen Gustav Schiefler.

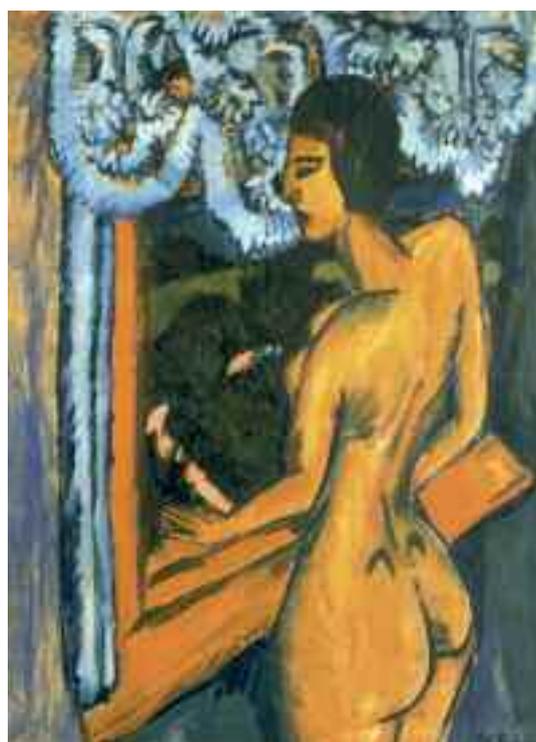
Dessen Hochachtung und vor allem dessen Einsatz für Person und Werk von Edvard Munch stachelte Kirchner immer wieder auf.<sup>39</sup>

Seine Briefe enthalten Jahr um Jahr Bemerkungen, die nur aus seiner Sicht zutreffen. So schrieb er nach dem Besuch einer international besetzten Ausstellung in Zürich 1925 an Schiefler: „Die Deutschen wirken durch Nolde und Schmidt-Rottluff noch am besten, Franzosen



Edvard Munch *Weiblicher Akt – Anna*  
1920, Öl auf Leinwand, Woll1322  
Sarah Campbell Blaffer Foundation, Houston

Ernst Ludwig Kirchner *Brauner Akt am Fenster*  
1912, Öl auf Leinwand, Gordon 260  
Privatsammlung



sehr weich und salonglatt, Munch sehr flau und schlecht ... Munch wird in seinem Alter ganz naturalistisch und sehr roh und gefühllos in der Farbe. Es ist traurig, das zu sehen.“<sup>40</sup> Kaum, daß er dieses vernichtende Urteil über Munch abgegeben hat, spricht er von sich selbst. Er sei nach dem Besuch der Ausstellung „sehr froh, sehr sicher und selbstbewußt wieder an [seine] eigene Arbeit gegangen“.

Den Hintergrund für ein so maßloses Verhalten liefert er 1927: „Wenn Sie Munch erwähnen, wäre es gut, den Unterschied zwischen seinem und meinem Schaffen etwas schärfer zu präzisieren ... Munchs Bilder schildern doch Seelenzustände während meine menschliche Grundwahrheiten geben. Und das Wichtigste, die Mittel, sind doch ganz andere.“<sup>41</sup>

Der Hieb war unübersehbar und er sollte treffen. Nur wenige Tage später bat Kirchner Schiefler um Rat. Es ging um die Festsetzung von Preisen für druckgraphische Blätter. Der Dresdner Galerist Ludwig Gutbier<sup>42</sup> hatte 50.– bis 80.– Mark vorgeschlagen und die Preisgestaltung begründet mit dem Hinweis: „Munch hätte auch keine höheren Preise!“ Kirchner reagierte heftig und schrieb: „Mir ist ziemlich Wurst, was Herr Munch verlangt.“<sup>43</sup>

Es sind Kleinigkeiten, die Kirchners Zorn hervorrufen: 1927 gab Gustav Schiefler in der Gesellschaft der Bücherfreunde Hamburg die Broschüre 'Meine Graphik-Sammlung' heraus. Edvard Munch wird in drei eigenen Kapiteln behandelt; Kirchner unter 'Die Künstler der Brücke' subsumiert. Das ist in seinen Augen eine Provokation, denn Schiefler wusste, daß Kirchner sich schon lange von der Künstlergruppe losgesagt hatte. Dann kommt Schiefler schließlich auf Seite 60 doch noch unter der Überschrift 'Die Jahre nach 1914' auf Kirchner zu sprechen: „Seit 1914 trat Ernst Ludwig Kirchner als ausgezeichnete Künstler innerhalb meines Blickkreises ...Gegen Ende 1916 bat er, ..., ich möchte ihm für eine Publikation ... eine Würdigung seiner Graphik schreiben und schickte mir zu diesen Zwecke eine dicke Mappe, die gleichsam die Quintessenz des von ihm Geschaffenen enthielt. Die Durchsicht dieses Querschnitts durch sein graphisches Werk festigte in mir die Gewißheit seiner überragenden Bedeutung, ... und so steht mein Besitz an Kirchnerscher Graphik neben der Munchs zahlenmäßig und an Bedeutung an erster Stelle.“ (S. 64)

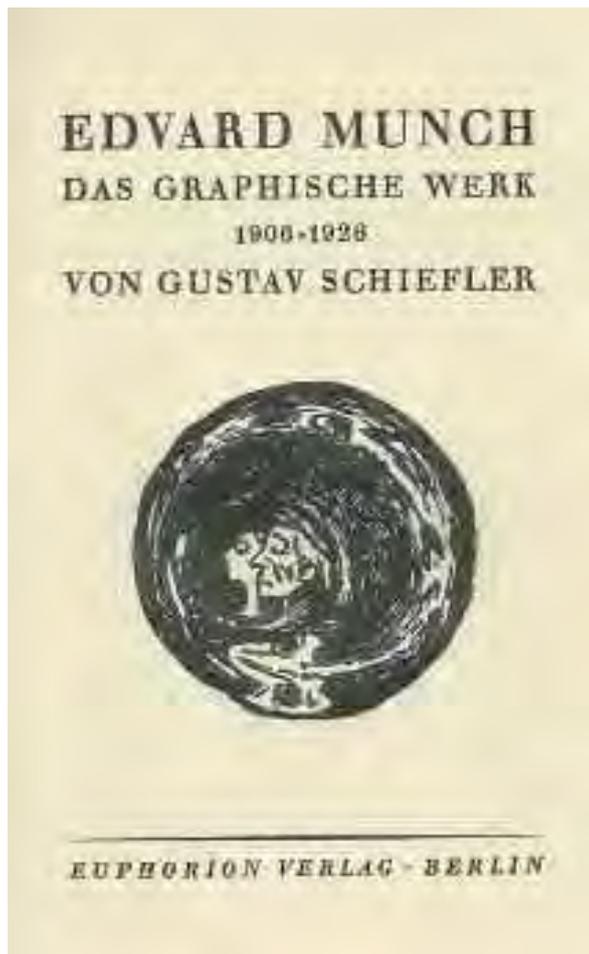
Der letzte Hinweis mag Kirchner ein wenig versöhnt haben. Ein wenig!

Dann aber kam 1928 die Gelegenheit, erneut den Primat einzufordern – und Kirchner wäre nicht Kirchner, wenn er sie ungenutzt verstreichen ließe: Schiefler hatte den 2. Band des Werkverzeichnisses von Munchs Druckgraphik herausgegeben. Am 29. Juli 1928 fragt er bei Kirchner an: „Ich bin neugierig zu hören, was Sie zu dem Munch-Bande sagen.“<sup>44</sup>

Kirchner antwortet zwei Tage später: „Lieber Herr Direktor, herzlichen Dank für Ihre frdl. Zeilen und den Munchkatalog. Ich vermißte leider die Widmung, die Sie sonst in die Bücher schrieben, die ich von Ihnen habe. Die Ausstattung des Buches ist recht gut, und hat der Verlag von meinem<sup>45</sup> recht viel gelernt im guten Sinne, nur der Deckel sieht langweilig aus und paßt nicht recht. Die späten Lithos von Munch sind recht glatt und die Porträts photographisch. Aber wenn einer diesen gesellschaftlichen Weg in der Kunst machen will, muß er wohl so arbeiten, sonst wird er eben nicht angenommen. Der erste Band ist mir trotz der ärmeren Ausstattung lieber, weil er stärker ist künstlerisch. Die Form ist bei Munch im Alter zerflossen. Er hat eigentlich keine. Ihr Text ist glänzend geschrieben und sehr gut und richtig gewiß. Daß die neue deutsche Kunst ihm viel gegeben hat, kommt selbst in den Abbildungen heraus ... Er ist gewiß eine sympathische Erscheinung und leichter zu behandeln als unsereins.“<sup>46</sup>

Augenscheinlich ist: Kirchner reagiert mit der gleichen 'Strategie' wie 1923, als Gustav Schiefler ihm den Band über 'Edvard Munchs Graphische Kunst' zusandte.<sup>47</sup>

Zunächst versucht er ihn mit einer spitzen Bemerkung zu verunsichern. Dann 'bucht' er die gelungene Ausstattung des Werkverzeichnisses auf sein Konto: „... hat der Verlag von meinem viel gelernt im guten Sinne“. Munch stellt er als angepassten, in seinen Mitteln stark nachlassenden Künstler hin, dem „viel von der deutschen Kunst gegeben wurde“. Damit ist Kirchner bei dem Künstler angekommen, der ihm der wichtigste ist: Bei sich selbst. Und er dreht gewissermaßen den 'Spieß' um: Nicht die deutsche Kunst habe viel von Munch erhalten, sondern Munch erhielt viel von der deutschen Kunst. Und deren wichtigster Repräsentant – das meint Kirchner letztlich – ist (natürlich) er selbst.



Gustav Schiefler, Edvard Munch.  
Das graphische Werk, Band 2, Euphorion Verlag, 1928

Schiefler antwortet knapp: „Es tut mir leid, daß ich in dem Munch-Katalog die Widmung vergessen habe; es ist selbstverständlich nicht absichtlich geschehen, ...“<sup>48</sup> Auf Kirchners 'Spitzen' geht er nicht ein. Er weiß, daß es sinnlos ist, mit Kirchner zu streiten. Doch dieser legt schon drei Tage später unbeirrt nach: „Die Lithos von Munch erscheinen mir sehr matt und kraftlos, wenn auch vielleicht elegant. Sie müssen entschuldigen, wenn ich Ihnen meine wahre Meinung schreibe ... ich glaube gewiß, daß Munch ein sympathischer Mensch ist. Aber seine Kunst ist den wirklichen Zielen abtrünnig geworden ... Das kann ich nicht verstehen. Vielleicht war er immer nicht stark genug, um eigene Wege zu gehen ... Das soll natürlich nichts gegen seine Kunst sagen, nur zeigen, daß es falsch ist, ihn zum Vater der deutschen Moderne zu stempeln, ...“<sup>49</sup>

Das ist nun auch für den geduldigen Juristen zu viel. Er schreibt Kirchner und wird ungewohnt deutlich: „Darin aber haben Sie gewiß unrecht, wenn Sie Munch in Verdacht gesellschaftlicher Aspirationen irgendwelcher

Art haben. Wenn Sie sähen, in welcher absoluten Einsamkeit er lebt und keine anderen Rücksichten kennt als die, seiner Kunst zu leben, würden Sie das nicht sagen.“<sup>50</sup> Der Einwand und der Widerspruch irritiert Kirchner keineswegs.

Unbeeindruckt schreibt er zurück, entschuldigt sich formal und halbherzig für seine Wortwahl, nimmt aber von dem, wie er Munchs Arbeiten der letzten Jahre einschätzt, nichts zurück: „Ich erhielt Ihren Brief vom 18. Sie sind sehr freundlich, meine Grobheit in puncto der Munchgrafik so liebenswürdig aufzunehmen ... Ich bin vielleicht gegen die Munchschen Sachen ... eingenommen, weil man mir immer wieder öffentlich vorwirft, ich sei ein Nachahmer von ihm.“ Dann spricht er kurz von anderen Dingen, um dann doch noch einmal zuzuschlagen: „Ich würde es künstlerisch und menschlich als Rückschritt oder Ende empfinden, wenn ich so wie M. nach starken, formal strengen früheren Arbeiten in einen weichen Altersstil versänke. Die Kunst ist in steter Entwicklung.“<sup>51</sup>

Dass Kirchner nicht bereit war, auch nur einen Millimeter von seinem Urteil über Munch abzurücken, halten Erinnerungen des Münchner Kunsthändlers Günther Franke fest, der ihn im August 1928 in Frauenkirch besuchte: „Ich habe damals einige Tage bei ihm zugebracht und war überrascht und auch erschrocken über diesen sensiblen Menschen, der in seinen Angriffen messerscharf verurteilte, was nicht seinen Vorstellungen entsprach. Darum seine Polemik gegen Munch ... Man spürte die fast pathologische Anlage zur Kritik, mit der er auch seine nächsten Freunde und Mäzene verletzte ...“<sup>52</sup>

### „Einsam, wie ich immer war“

Wie konnte es zu einem solchen unschönen Briefwechsel und zu einem so harten Urteil kommen, in dem Kirchner jedes Mittel recht war, seine Meinung über Munch gegen Schiefler durchzusetzen? Der Grund liegt am Tage: Kirchner ist Munch zu nahe, deshalb muss er ihn wegstoßen. Sein auf die eigene Person zentriertes Selbstverständnis schreit geradezu auf, wenn ein anderer und nicht er 'als Erster' gesehen und behandelt wird.

Diese für ihn unerträgliche Situation lag vor, als Kirchner am 5. Juni 1928 von Schiefler einen Brief erhielt: „Meine Frau und ich wollen jetzt für eine kurze Zeit nach Norwegen fahren und dort auch Munch besuchen, der uns dazu aufgefordert hat, d.h. nicht etwa, um bei ihm zu wohnen. Dazu ist er in seinem Junggesellenheim nicht eingerichtet, und es würde ihn umwerfen. Aber wir freuen uns darauf, ihn wiederzusehen.“<sup>53</sup>

Nach seiner Rückkehr berichtet er am 27. Juli: „Wir haben von der Reise sehr viel Genuß gehabt. Zunächst waren wir 4 Tage mit Munch in Oslo zusammen, ...“<sup>54</sup> Kirchner fühlte sich zurückgesetzt, verletzt. Nicht zu ihm, zu Munch war Gustav Schiefler mit seiner Frau gereist.

Und so beginnt Kirchner eine Auseinandersetzung, in der er dem Autor des Munch-Werkverzeichnisses vorwirft: „Er [Munch] ist gewiß eine sympathische Erscheinung und leichter zu behandeln als unsereins.“<sup>55</sup>

Im Hintergrund schwelt die nicht abgeschlossene Arbeit am 2. Band des Werkverzeichnisses der Druckgraphik von Ernst Ludwig Kirchner<sup>56</sup>, also des

Werkverzeichnisses seiner Druckgraphik. Die Vorbereitungen hatten sich endlos hingezogen. Gustav Schiefler hatte Kirchner schon 1923 in Frauenkirch besucht, um die Arbeit voranzutreiben. Jahr um Jahr verging. Es kam zu Verzögerungen, nicht zuletzt durch den Verleger Dr. Rathenau. Diese Zusammenhänge kannte Kirchner. Oft genug hatte er sich darüber mit Gustav Schiefler brieflich ausgetauscht. Nun aber, da der 2. Band des Werkverzeichnisses der Druckgraphik von Edvard Munch vorliegt, erarbeitet von Gustav Schiefler, empfindet er nur eins: Andere sind für Gustav Schiefler wichtiger als ich. Die Folge: Er schlägt gleichsam um sich. Gegen Munch. Und auch gegen Schiefler. Diesem macht er den Vorwurf, seine – Kirchners – Sache zu verschleppen und hinter andere Veröffentlichungen zu stellen.

Der antwortet: „Sehr geehrter Herr Kirchner! Ich bin selten von etwas so überrascht gewesen, wie durch Ihren Brief ... Ich begreife Ihren Unmut über den lang-samen Fortgang, aber die Schlüsse, die Sie daraus ziehen, sind abwegig ... Aber es geht mir letzthin gegen den Geschmack, mich gegen diesen Vorwurf zu verteidigen. Es scheint Ihr Schicksal zu sein, daß Sie die Menschen, die sich für Sie einzusetzen bemüht sind, vor den Kopf und von sich stoßen ... Es sollte mir sehr leid tun, wenn sie durch Ihre – wie gesagt an sich durchaus berechnete Ungeduld und durch Ihr Mißtrauen das Zustandekommen eines schönen Werkes in letzter Stunde in Frage stellten. Aber ich will mich nicht der Hoffnung verschließen, daß Sie sich noch besinnen.“<sup>57</sup> Schiefler verhält sich generös, bewahrt Haltung.

Kirchner merkt, er ist zu weit gegangen und bedauert seine „Kampfstimmung ... Ich bin Ihnen ja für die jahrelange Förderung vielen Dank schuldig und möchte nur, daß unser 2ter Band bald herauskommt.“<sup>58</sup> Wirklich 'besonnen' hat er sich nicht. Auch in der weiterlaufenden Zeit überwindet Kirchner das Trauma, seine künstlerische Arbeit sei von Munch abhängig, und deshalb müsse er hinter dem 'Schneepflug' zurückstehen, nicht.

1931 schreibt er an Ludwig Justi<sup>59</sup>: „Warten wir, bis das deutsche Volk so weit ist, daß es deutsche Maler anerkennt, ohne für sie solche Pseudoväter wie Munch ... nötig zu haben.“<sup>60</sup>

### **Kirchner: unversöhnt – 'BRÜCKE' versöhnt**

„Was habe ich mit Munch zu schaffen“, so Kirchners heftige Abwehr. Sie haben sich nur einmal gesehen.

Kein Brief, kein Gruß fand den Weg nach Oslo – und doch war ihm der ferne Norweger ein Stachel im Fleische, ein Konkurrent, den er niederkämpfen musste. Unversöhnt mit Munch starb Kirchner 1938. Es findet sich keine Zeile, mit der Kirchner seine ablehnende Haltung gegenüber dem Mann, der einsam wie er selbst durchs Leben schritt, geändert hätte.

Menschlich anders verhielten sich später zwei 'aktive Brücke-Mitglieder' der Dresdner und Berliner Jahre. Max Pechstein schrieb in seinen 'Erinnerungen': „Dem braven, in ausgetretenen Bahnen wandelnder Spießler waren wir willkommene Objekte zum Belachen und Verspotten. Aber das beirrte uns nicht. Stolz fühlten wir uns als Träger einer Mission, dem Holländer van Gogh, dem Norweger Edvard Munch in der Kunst verwandt.“<sup>61</sup>

Und Erich Heckel sandte am 12. Dezember 1938 dem unnahbaren, einsamen Mann auf Gut Ekely einen Gruß: „Heute an Ihrem 75. Geburtstag gedenke ich Ihrer mit meinen herzlichen Wünschen für Sie und Ihr Werk, das in seiner Intensität und Menschlichkeit mir immer bewundernswert und bedeutungsvoll sein wird. In Verehrung Ihr Erich Heckel.“ Das ist nobel. Heckel war ein anderer Charakter als Kirchner. Bei ihm enden Streit und Verletzung.

Was Erich Heckel schrieb, mag das richtige Wort sein zum Thema: Edvard Munch und die Maler der Brücke. Ein Wort, zu dem Ernst Ludwig Kirchner nicht fand.

### **Nachtrag**

Eine große menschliche Gemeinsamkeit – das klang an – verbindet Ernst Ludwig Kirchner und Edvard Munch. Beide führen mit ihrem Leben den Nachweis: Die Kunst kann einen so intensiven Anspruch ausüben, dass daneben jede andere Bindung zurücktreten muss. Munch hielt diese Ausschließlichkeit in einer Skizzenbuchnotiz fest: „... ich ging allein, alleine ... wie ich im Grunde immer gewesen bin.“<sup>62</sup>

1913/14 schrieb er: „... meine Kunst [hat] mich mein ganzes Leben hindurch völlig in Anspruch genommen ... meine Kunst fordert meine ganze Kraft.“<sup>63</sup> Und

am 14. April 1933 fasste er zusammen: „Mein Leben, das ich in den zurückliegenden vierzig Jahren der Kunst geweiht habe, verlief wie ein Ritt auf einem wilden Pferd. Bei dem wilden Ritt hat der Reiter viele Früchte aus den Kronen der Bäume gepflückt – und er hatte den Blick auf ungewöhnliche, außerordentliche Landschaften. Nun sehe ich zurück, sehe, was ich durch den wilden Ritt niedergerissen habe.“<sup>64</sup> Schließlich schrieb er am 10. Januar 1934, zehn Jahre vor seinem Tode: „Ich lebe gänzlich wie ein Eremit.“<sup>65</sup>

Gleiches gilt für Ernst Ludwig Kirchner. Auch er vertraute seinem Skizzenbuch an: „Die Kunst ist meine einzige Geliebte. Ich blieb ihr treu. Deshalb hat auch sie mich nie verlassen.“<sup>66</sup> 1919 äußert er sich im Katalog einer Ausstellung: „Meine Arbeit kommt aus der Sehnsucht nach Einsamkeit. Ich war immer allein, je mehr ich unter Menschen kam, fühlte ich meine Einsamkeit, ausgestoßen, trotzdem mich niemand ausstieß ... Das reine Wollen macht einsam ... Das ist der Grund der Einsamkeit, daß ich immer weiter mußte. Ich fühlte alle Leiden, alle Freuden. Die Welt ist so reich, wie wenig konnte ich aus ihr schaffen, wie wenig helfen. Ich durfte nie angehören, ich bin heimatlos. Nichts blieb mir am Ende, als allein die Einsamkeit und die Sehnsucht nach weiter.“<sup>67</sup>

Munch zog sich in die Einsamkeit seines Gutes Ekely zurück, blieb unauffindbar in seinen dreiundvierzig Ateliers rund um den nördlichen Oslofjord; Kirchner suchte die Abgeschiedenheit des Landwassertales in den Bergen nahe Davos, ganz fixiert auf sich und seine künstlerische Arbeit.

Beiden ist eigen, daß sie die Einsamkeit suchten, an ihr litten, sie ertrugen und so jene Kräfte fanden, die ihr Werk bestimmen.

### **Für Ruth Kainen und Sarah Epstein**

# ANMERKUNGEN

- 1 Erich Heckel lernte Edvard Munch schon 1907 bei einem Besuch in Hamburg kennen. Gustav Schiefler machte sie miteinander bekannt.
- 2 Brief an Jappe Nilssen, Munch-museet, Oslo
- 3 Brief von August Macke an Munch vom 29. März 1913, Munch-museet, Oslo. Munch notierte später: „Nach der Sonderbundaussstellung in Köln 1912 [...] bekam ich einen Brief von ihm, wo er sagte: Wir werden Sie auf unserem Schild tragen. Hier in Oslo hat man mich 20 Jahre lang zwischen die Schilde geklemmt.“
- 4 Ernst Ludwig Kirchner – Gustav Schiefler, Briefwechsel 1910-1935/38, Stuttgart 1990, Brief 27, Juni/Juli 1913
- 5 Ernst Ludwig Kirchner – Gustav Schiefler, Briefwechsel 1910-1935/38, Stuttgart 1990, Brief 131
- 6 Kirchner, Schmidt-Rottluff, Nolde, Nay ... Briefe an den Sammler und Mäzen Carl Hagemann, 1906-1940, Ostfildern-Ruit 2004, Brief Kirchners vom 23. Dezember 1930, Nr. 354
- 7 Ernst Ludwig Kirchner – Gustav Schiefler, Briefwechsel 1910-1935/38, Stuttgart 1990, Brief 264 vom November 1924
- 8 Ernst Ludwig Kirchner, Der gesamte Briefwechsel, 'Die absolute Wahrheit, so wie ich sie fühle', Band 2, Briefe von 1924 bis 1929, herausgegeben und kommentiert von Hans Delfs, Zürich 2010, Nr. 1354 Brief an Will Grohmann vom 11. 11. 1924
- 9 Eberhard Roters, Galerie Ferdinand Möller. Die Geschichte einer Galerie für Moderne Kunst in Deutschland 1917-1956, Berlin 1984, S. 104ff. Brief vom 27. April 1929.
- 10 Presler Skb 102/36. Gerd Presler, Ernst Ludwig Kirchner. Die Skizzenbücher, Monographie und Werkverzeichnis, Davos/Karlsruhe 1996. In 'Das Werk Ernst Ludwig Kirchners', von W. Grohmann, München 1926, S. 12: „Voller Form sein ist für ihn voller Wirklichkeit sein [...] aber der Sinn der Form [...] scheint für ihn nur erfüllt zu sein, wenn die Sinnlichkeit des Erlebens [...] sichtbar bleibt.“
- 11 Ernst Ludwig Kirchner, Der gesamte Briefwechsel, 'Die absolute Wahrheit, so wie ich sie fühle', Band 3, Briefe von 1930 bis 1942, herausgegeben und kommentiert von Hans Delfs, Zürich 2010, Nr. 3315, 3406
- 12 wie 11. Nr. 1369 Brief an Will Grohmann vom 28. November 1928
- 13 Presler Skb 38/45
- 14 Presler Skb 38/45
- 15 Um diesen Rang zu dokumentieren, griff er nicht selten zur Vor-Datierung
- 16 Schiefler Edvard Munchs Graphische Kunst, Verlagsanstalt Ernst Arnold, Dresden, Arnolds Graphische Bücher 6, Dresden 1923
- 17 Ernst Ludwig Kirchner – Gustav Schiefler, Briefwechsel 1910-1935/38, Stuttgart 1990, Brief 207 vom 29. Juli 1923
- 18 Ernst Ludwig Kirchner – Gustav Schiefler, Briefwechsel 1910-1935/38, Stuttgart 1990, Brief 208
- 19 Ernst Ludwig Kirchner – Gustav Schiefler, Briefwechsel 1910-1935/38, Stuttgart 1990, Brief 73. Kirchner hatte schon in einem Brief an Schiefler vom 23.3.1917 geschrieben: „Ich war es, der vor langen Jahren den Holzschnitt wieder ausgrub und erneuerte [...]“
- 20 Ernst Ludwig Kirchner – Gustav Schiefler, Briefwechsel 1910-1935/38, Stuttgart 1990, Brief 229 vom 6. Dezember 1923. Kirchner wiederholt seinen Primat im Holzschnitt am 26. März 1927 (Nr. 379) in einem Brief an Schiefler, nun mit allem Nachdruck: „Ich möchte Ihnen hier noch einmal die reine Wahrheit auf Ehre und Gewissen [...] sagen, [...] Ich habe als Pennäler für meinen Vater alte in Holz geschnittene Papierfabrikzeichen ausbessern und neu schneiden müssen und hierbei den Reiz und die Technik des Holzschnittes mir zu eigen gemacht und für meine eigene Arbeit verwendet.“ Um den Beweis anzutreten, dass er schon als „Pennäler“ Holzschnitte schuf, fügt Kirchner in „Die Graphik Ernst Ludwig Kirchners von Gustav Schiefler, Band II, 1917-1924 solche frühen Holzschnitte als Buchillustration ein: Dube H 915,919,922,932,

- 21 Ernst Ludwig Kirchner – Gustav Schieffler, Briefwechsel 1910-1935/38, Stuttgart 1990, Brief 208
- 22 Presler Skb 73/56. Siehe auch: Davoser Tagebuch, 6. August 1919. „Ja, ja, wer von meinem Wein trank, der mag keinen anderen.“
- 23 Schieffler schrieb 1923: „Ihm [Kirchner] ist ein sicheres Gefühl für das ihm Gemäße eingeboren, und darum hat er das Recht, sein eigener Maßstab zu sein“ schrieb Gustav Schieffler in 'Das Kunstblatt, E. L. Kirchner in Davos', Potsdam 1923, S. 83
- 24 Ernst Ludwig Kirchner – Gustav Schieffler, Briefwechsel 1910-1935/38, Stuttgart 1990, Brief 268 vom 4. Januar 1925.
- 25 zitiert nach: Arne Eggum, Edvard Munch. Gemälde, Zeichnungen und Studien, Stuttgart 1986, S.46
- 26 R.S. [Reinhold Schlingmann] : Aus unseren Kunstsalons, in: Berliner Tageblatt, 8. November 1892
- 27 Erich Büttner, Nachwort in: Jens Thiis, Edvard Munch, Berlin 1934, S.83
- 28 Undatierter Brief an Munchs Tante Karen Bjölstad, in: Familien-Briefe 1949, Nr.126
- 29 Brief an Karen Bjölstad vom 17. 11.1892, Munch-museet, Oslo, Familien-Briefe Nr.129
- 30 Bruno Gersch, Kunst und Kultur. Sächsischer Kunstverein, in: Deutsche Wacht, Dresden, Februar 1906
- 31 Presler Skb 41/25
- 32 Dr. Max Linde 1908 an Eberhard Grisebach in: Maler des Expressionismus im Briefwechsel mit Eberhard Grisebach, Hamburg 1962, S.10
- 33 Ernst Ludwig Kirchner – Gustav Schieffler, Briefwechsel 1910-1935/38, Stuttgart 1990, Brief 268
- 34 Max Linde, 'Edvard Munch und die Kunst der Zukunft', Berlin 1902
- 35 ebenso in der Lithographie (Schieffler 32, Woll 38), die den ursprünglichen Titel bewahrt *Das Geschrei*
- 36 Will Grohmann, Handzeichnungen von Ernst Ludwig Kirchner, Dresden 1925, S.35f.
- 37 wie Anmerk 4, Brief 354
- 38 „Es macht betroffen, wie er seine besten Freunde tief verletzen konnte.“ Prospekt zu: Hans Delfs, Ernst Ludwig Kirchner, Der gesamte Briefwechsel, Zürich 2010
- 39 Davoser Tagebuch, November/Dezember 1926: „Jetzt steht in der Zürcher Zeitung, Munch habe gesagt, er habe ein Bild »wie Kirchner« gemalt. Das halten die Leute für ein Lob. Ich weiß, daß Munch längst darauf sieht, was ich mache und vieles bereits nachgemacht hat. Für die Öffentlichkeit aber wird der Spieß herumgedreht und gesagt, ich hätte es von ihm gestohlen. Ach es ist gemein, wie soll man dagegen an?“
- 40 Ernst Ludwig Kirchner – Gustav Schieffler, Briefwechsel 1910-1935/38, Stuttgart 1990, Brief 331 vom 2. Oktober 1925
- 41 Ernst Ludwig Kirchner – Gustav Schieffler, Briefwechsel 1910-1935/38, Stuttgart 1990, Brief 411 vom 20. Oktober 1927
- 42 1873-1951
- 43 Ernst Ludwig Kirchner – Gustav Schieffler, Briefwechsel 1910-1935/38, Stuttgart 1990, Brief 414a vom 16. November 1927. Siehe auch Presler Skb 38/63-66
- 44 Ernst Ludwig Kirchner – Gustav Schieffler, Briefwechsel 1910-1935/38, Stuttgart 1990, Brief 450 vom 29. Juli 1928
- 45 Gustav Schieffler, Die Graphik E. L. Kirchners, Band 1: bis 1916, Euphorion-Verlag, 1926, Bolliger 70
- 46 Ernst Ludwig Kirchner – Gustav Schieffler, Briefwechsel 1910-1935/38, Stuttgart 1990, Brief 451 vom 31. Juli 1928
- 47 siehe Anmerkung 16
- 48 Ernst Ludwig Kirchner – Gustav Schieffler, Briefwechsel 1910-1935/38, Stuttgart 1990, Brief 452 vom 5. August 1928
- 49 Ernst Ludwig Kirchner – Gustav Schieffler, Briefwechsel 1910-1935/38, Stuttgart 1990, Brief 453 vom 8. August 1928
- 50 Ernst Ludwig Kirchner – Gustav Schieffler, Briefwechsel 1910-1935/38, Stuttgart 1990, Brief 454 vom 18. August 1928
- 51 Ernst Ludwig Kirchner – Gustav Schieffler, Briefwechsel 1910-1935/38, Stuttgart 1990, Brief 455 vom 24. August 1928
- 52 Briefe an Günther Franke, Porträt eines deutschen Kunsthändlers, hrsg. von Doris Schmidt, Köln 1970, S.125
- 53 Ernst Ludwig Kirchner – Gustav Schieffler, Briefwechsel 1910-1935/38, Stuttgart 1990, Brief 448
- 54 Ernst Ludwig Kirchner – Gustav Schieffler, Briefwechsel 1910-1935/38, Stuttgart 1990, Brief 449
- 55 siehe Anmerkung 45
- 56 im Euphorion Verlag, Berlin 1931
- 57 Ernst Ludwig Kirchner – Gustav Schieffler, Briefwechsel 1910-1935/38, Stuttgart 1990, Brief 496 vom 3. Januar 1929
- 58 Ernst Ludwig Kirchner – Gustav Schieffler, Briefwechsel 1910-1935/38, Stuttgart 1990, Brief 497 vom 7. Januar 1929
- 59 1876 – 1957, Direktor der Nationalgalerie Berlin
- 60 Ernst Ludwig Kirchner, Der gesamte Briefwechsel, 'Die absolute Wahrheit, so wie ich sie fühle', Band 3, Briefe von 1930 bis 1942, herausgegeben und kommentiert von Hans Delfs, Zürich 2010, Nr. 2502 vom 23.03.1931
- 61 Max Pechstein, Erinnerungen, Wiesbaden 1960, S. 23
- 62 Presler Skb 41/25
- 63 Presler Skb 79/4
- 64 Presler Skb 148/6R
- 65 Edvard Munch, Katalog Kunstverein Hamburg 1985, S. 25
- 66 „Die Malerei ist eine heißblütige Geliebte mit tausend Schmerzen umwerbe ich sie aber sie gibt auch Stunden wie ein süßes schönes Weib [...]“ (Presler Skb 62/3)
- 67 Bolliger 5. Galerie Ludwig Schames in Frankfurt

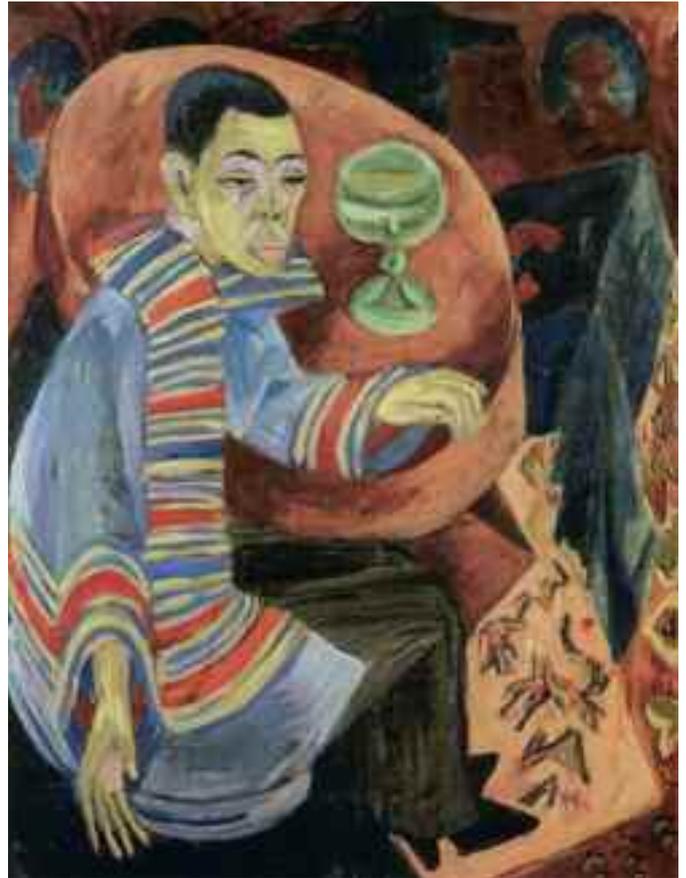
III

SELBSTPORTRAIT

links: Ernst Ludwig Kirchner *Der Trinker, Selbstbildnis*  
1915, Öl auf Leinwand, Gordon 428  
Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg

Mitte: Edvard Munch, *Selbstporträt mit Zigarre*  
1908/09 (siehe S. 80)

rechts: 'Eine liebende Dame – sie liebt Tabak'  
Karikatur in der Zeitschrift 'Vikingen'  
am 12. Oktober 1895 anlässlich einer Ausstellung  
in der Galerie Blomqvist in Kristiania.



„Mein Weg hat entlang einem Abgrund, einer bodenlosen Tiefe geführt. Ich habe von Stein zu Stein springen müssen. Ab und zu habe ich den Pfad verlassen, habe mich in das Menschengewimmel im Leben gestürzt. Aber immer musste ich wieder zurück auf den Weg entlang dem Abgrund. Dem Weg muss ich folgen, bis ich in die Tiefe stürze. Die Lebensangst hat mich begleitet, solange ich mich erinnern kann,“<sup>1</sup> notiert Munch. Kaum ein Künstler hat sich derart intensiv und schonungslos mit seiner eigenen Person auseinandergesetzt und verweist sowohl in buchstäblichen als auch zahlreichen allegorischen Selbstbildnissen auf die autobiographischen Verflechtungen seines Œuvres.

1895 porträtiert er sich in dem berühmten *Selbstbildnis mit Zigarette* als „Inbegriff des modernen Künstlers“<sup>2</sup> und schuf zugleich die Lithographie *Selbstporträt (mit Knochenarm)* als Sinnbild des symbolischen Selbstbildnisses. Sein Konterfei taucht körperlos aus einer

tiefschwarzen Fläche auf. Gleich einer Gedenktafel für einen Verstorbenen verewigte der Künstler ursprünglich seinen Namen mit Jahresangabe am oberen Bildrand in Blockbuchstaben und schloss die Bildfläche nach unten mit einem skelettiierten Unterarm ab.

Nach seiner Schussverletzung 1902 führte er in den Jahren seiner schweren Krise in einer Reihe von Selbstporträts seine Verletzlichkeit vor, die er durch den Verlust eines Fingergliedes schmerzlich erfahren hatte. In einem Brief an Jappe Nilssen schreibt Munch am 12. November 1908: „Es sind ja Wunden aus Norwegen – die mir das Leben zu einer Art Hölle gemacht haben.“ Während Munch in Deutschland der künstlerische Durchbruch gelingt, spiegeln seine Selbstporträts eine sich durch Alkoholabhängigkeit und psychische Probleme zunehmend verschärfende tiefe Krise wider. Nach einem schweren Nervenzusammenbruch in Kopenhagen 1908 ließ er sich in die Nervenklinik



von Dr. Daniel Jacobson einweisen. Während seines Klinikaufenthaltes fertigte er die Lithographie *Selbstporträt mit Zigarre* (oben Mitte und S.80) an. Versatzstückartig paraphrasiert er Kompositionselemente von *Madonna* (S. 156) wie die sie umspülenden Wellen und ihre Kopfhaltung. Seine eine Gesichtshälfte ist verschattet und trotz Zigarre wirkt er müde und leer.

Mit dem Beginn des Ersten Weltkrieges begann sich auch Kirchner intensiver mit seinem Selbst auseinanderzusetzen. Nach seiner Einberufung konnte er dem militärischen Drill nicht standhalten und erlitt schlussendlich einen Nervenzusammenbruch und wurde Anfang November 1915 endgültig aus dem Militär entlassen. In seinen Selbstporträts dieser Jahre wie einer Zeichnung von 1915 ist seine Verzweiflung und sein fragiles Nervenkostüm ablesbar. Dabei zeigen die Parallelen zum berühmten Gemälde *Der Trinker* (oben links) eine vergleichbare bodenlose Desillusionierung und

Depression. Im Holzschnitt *Der Kranke* (1919/1920, S. 82) ist das Profil des Künstlers im rechten unteren Eck angeschnitten. Der Raum scheint zu schwanken, das grob geschnittene nackte Mädchen in der Raummitte gleich einer Illusion im Raum verschnitten. Dem Künstler kam der feste Boden unter den Füßen durch seine Drogenabhängigkeit und seine zerrüttete Psyche abhanden. Beide Künstler haben während ihrer Krisen ihre Bodenhaftung und Illusionen verloren. Das vorläufige Ende seiner Krise markiert Kirchner mit seinem Farbholzschnitt *Selbstbildnis und Frauenprofil* (S.85) von 1926, in dem der Künstler weit ausgeglichener dem Betrachter entgegenblickt, während das Frauenprofil vom Betrachter abgewendet in sich ruhend gegeben ist. Kirchner scheint nun, zumindest vorläufig, der Zukunft mit größerem Optimismus entgegenzublicken. DB

1 Munch-museet, MM T 2648b. Zit. nach Stang, Ragna. Edvard Munch. Der Mensch und der Künstler. Königstein 1979. S. 24  
2 Ebd., S 48.

EDVARD MUNCH

## Selbstporträt

Lithographie auf Papier  
1895/1906  
ca. 45 x 32 cm Darstellung  
signiert unten rechts  
Woll 37 IV, Schiefler 31

Provenienz  
- Privatsammlung, Norwegen

Munch hatte sich ursprünglich mit einem quer am unteren Bildrand liegenden Skelettarm dargestellt. Später überdeckte er diesen auf dem Stein mit lithographischer Tusche, ebenso seinen Namen und die Jahreszahl 1895 entlang des oberen Randes.





EDVARD MUNCH

### Selbstporträt mit Zigarre

Lithographie auf Papier

1908-09

56,6 x 45,5 cm Darstellung

signiert unten rechts

Woll 313, Schiefler 282



ERNST LUDWIG KIRCHNER

### Selbstbildnis

Bleistift auf Papier

1915

37 x 32,3 cm

signiert und datiert unten links

ERNST LUDWIG KIRCHNER

Der Kranke

Holzschnitt auf Japanpapier

1919-1920

15 x 11 cm Darstellung / 18,4 x 14,6 cm Blattgröße

rückseitig handschriftlicher Brief von E.L.Kirchner

Probedruck des 1. Zustands

Dube H 401 I



Abb in Originalgröße



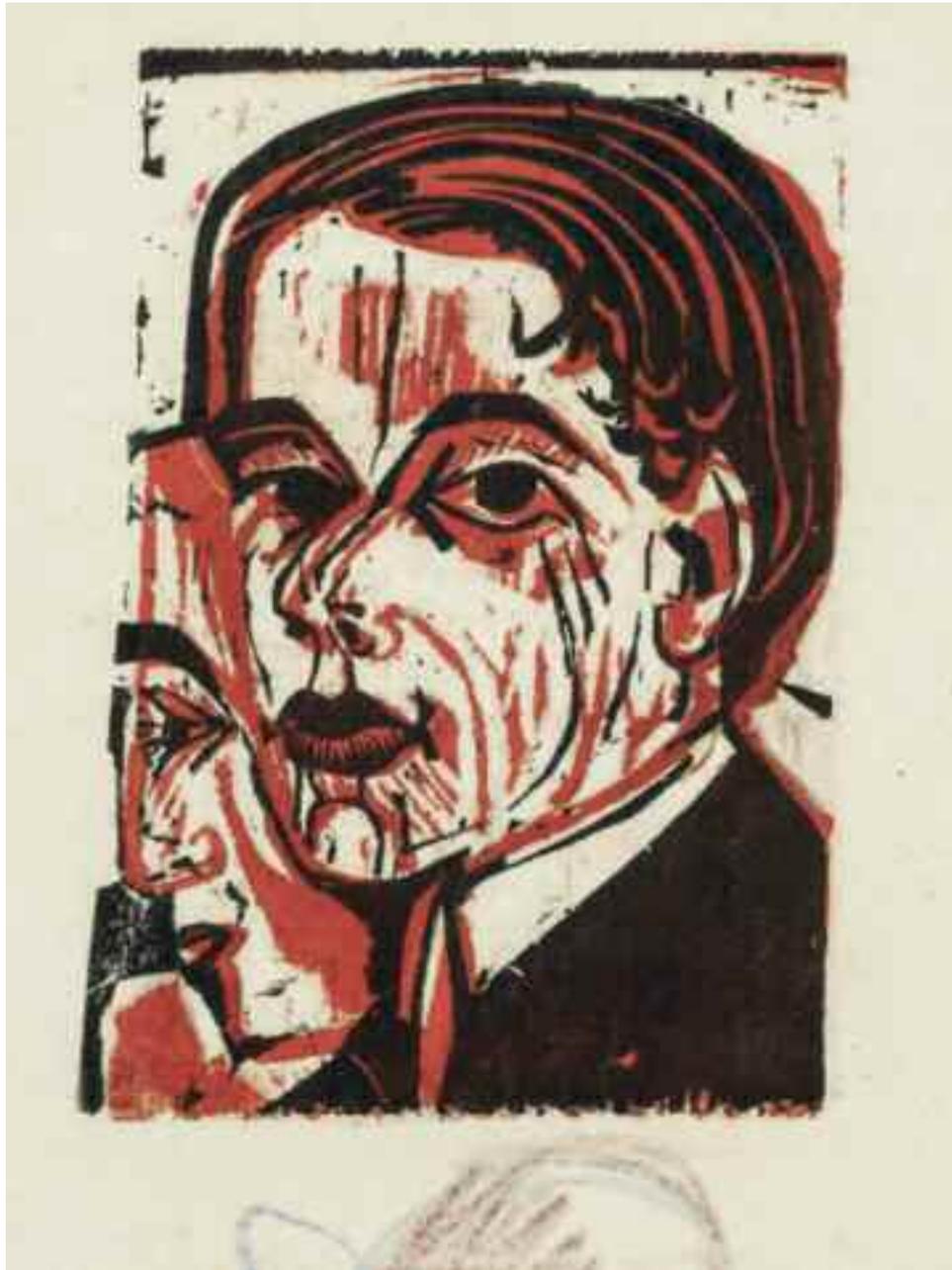
EDVARD MUNCH

### Selbstbildnis im Schatten

Lithographie auf Velin  
1912

31,1 x 27,3 cm Darstellung / 47,1 x 34,4 cm Blattgröße  
signiert unten rechts

Auflage teils auf festem Japanpapier gedruckt, teils auf Velin  
Woll 395, Schiefler 358



ERNST LUDWIG KIRCHNER

### Selbstbildnis und Frauenprofil

Farbholzschnitt von 2 Stöcken auf Karton  
1926

16,6 x 10,5 cm Darstellung / 20,3 x 14,8 cm Blattgröße

Zustandsdruck, rückseitig Druck des Farbholzschnitts *Selbstportrait* Dube H 549 II  
Dube H 550 I





IV

RÜCK

ZUG AUFS LAND



Edvard Munch in Ekely, ca. 1930

Ernst Ludwig Kirchner's Haus auf dem Wildboden, Davos



Die Parallelen im Leben von Munch und Kirchner sind auffällig. Vergleichbar Munch, der sich nach seinem Nervenzusammenbruch im Jahr 1908 in Kopenhagen in die südnorwegische Küstenstadt Kragerø und später nach Ekely immer stärker zurückzog, übersiedelte Kirchner nach seiner durch den Ersten Weltkrieg ausgelösten schweren existentiellen Krise in die Schweiz, nach Frauenkirch am Fuß der Stafelalp. Beide Künstler, der eine in der Küstenlandschaft Norwegens, der andere in der Schweizer Berglandschaft, widmeten sich Motiven ihrer näheren Umgebung in Garten und Wald, den Schären oder dem Bergland und ihrem Atelier.

So zeigen insbesondere Munchs Werke nach 1912 den Einfluss Kirchners und der deutschen Expressionisten. Mit zunehmend frei und flächig aufgetragenen Farben mit starkem Kolorit lösten sich diese Werke weitgehend von ihren Gegenstandsreferenzen. In *Getreideernte* (S.92) von 1917 sind die schemenhaften Körper der Erntearbeiter und Erntearbeiterinnen kaum mehr durch die Farbe modelliert, das Feld löst sich in rosa, gelbe und grünliche freie Farbflächen auf, deren Pinselzüge ein spannendes Vibrieren erzeugen. Auch der Himmel gleicht mit großen sichtbaren Bereichen der grundierten Leinwand und grob aufgetragenen hellrosa und blauen Farbpartien einer abstrakten Komposition.

Die Darstellungen der ländlichen Arbeit wie einer Getreideernte zeigen in Werken wie Munchs *Herbstarbeit in der Nähe des Treibhauses* (S.45) von 1923-25 und Kirchners *Heuernte* (S.93) von Mitte der 1920er Jahre markante Unterschiede. So rückt Munch das eigentliche Geschehen in den Mittelgrund, während gelb blühende Stauden von der linken Bildseite her das Bildgeschehen dominieren und dynamisieren. Die etwas starren Figuren Kirchners dominieren wiederum mit ihren verschiedenen Tätigkeiten das Bildgeschehen.

Doch auch Werke wie *Alpsonntag* (S.95) von 1918, eine kleine Fassung der monumentalen Version, zeigen deutliche Differenzen zu Munchs Versuch die Landschaft zu dynamisieren, geradezu zum Schwingen zu bringen. Die vielfigurige Darstellung im langen Querformat gibt das Leben der Bergbauern nicht während der Arbeit, sondern als eine Art Gruppenporträt im Sonntagsgewand wieder. Mit groben Pinselzügen deutet der Künstler in der skizzenhaften Darstellung eine stilisierte Personenwiedergabe an, wodurch die Dargestellten zu Repräsentanten der Bergbauern an sich werden, ohne die Intention ihre Persönlichkeit zu analysieren.

Das ländliche Leben bearbeiteten beide Künstler auch in ihrem graphischen Werk intensiv. So finden sich bei Kirchner zahlreiche feinnervige Holzschnittdarstellungen unter anderem von Hirten, Kühen, Ziegen und Heuarbeiten bis hin zum *Milchmädchen mit Kanne* (S.103), das in seiner ornamentalen Flächengestaltung einen Höhepunkt in Kirchners Holzschnittkunst markiert. Den bäuerlichen Szenen Kirchners entgegen finden sich in Munchs Graphiken eine Reihe von Arbeiter- und Pferdedarstellungen wie die Radierung des *Galoppierenden Pferdes* (S.98), in der er sich akzentuiert mit einer geradezu filmischen Tiefenflucht auseinandersetzt.

Kirchners Malstil wurde ab 1925 flächiger und Munchs von zunehmender Flüchtigkeit bestimmt. Ende der zwanziger Jahre entwickelte Kirchner einen sehr eigenwilligen, zwar weiterhin gegenständlichen, jedoch stärker abstrahierenden Stil. Das Werk der beiden Künstler hatte sich stilistisch und formal nun endgültig markant auseinander entwickelt, wobei ihre Motivwahl nach ihren schweren persönlichen Krisen weiterhin vom Rückzug aufs Land und einer zunehmenden Vereinsamung geprägt waren. DB



EDVARD MUNCH

Getreideernte



ERNST LUDWIG KIRCHNER

Heuernte



EDVARD MUNCH

### Getreideernte

Öl auf Leinwand

1917

75 x 100,5 cm

signiert unten links

rückseitig bezeichnet 'MRK XI'

Woll 1244

Provenienz

- Christian Schou
- Haakon Onstad (1933 bis nach 1976)
- Privatsammlung, Europa
- Ausstellungen
- Blomqvist, Kristiania 1918. Edvard Munch. Nr. 29 "Kornhost".
- Nationalgalerie, Berlin 1927. Edvard Munch. Nr. 175 "Ernte"
- Nasjonalgalleriet, Oslo 1927. Edvard Munch. Nr. 226 "Indhøsting"
- Stedelijk Museum, Amsterdam 1937. Edvard Munch. Nr. 36 "Schooven binden"
- Göteborgs Konstmuseum, Gothenburg 2002-03. Edvard Munch. Nr. 39
- Fondation Beyeler, Basel 2007. Edvard Munch. Nr. 215
- Pinacothèque de Paris, 2010. Edvard Munch ou 'l'Anti-Cri'. Nr. 65 mit Farbabb.
- Literatur
- Göteborgs Konstmuseum, Gothenburg 2002-03. Edvard Munch. S. 110
- Thurmann-Moe, Jan. Edvard Munchs "Rosskur" als Vorläufer informeller Techniken. In: Schriftenreihe des Museums am Ostwall. Informel. Material und Technik. 2004, Bd. IV, S. 52



ERNST LUDWIG KIRCHNER

### Heuernte

Öl auf Leinwand

1924-26

90 x 120 cm

signiert oben links, rückseitig signiert, betitelt

und bezeichnet sowie mit Nachlass-Stempel,

bezeichnet 'KN-Da/BC 26'

Gordon 787

Museum Biberach, Leihgabe aus Privatbesitz

Provenienz

- Nachlass des Künstlers
- Kirchner-Erbengemeinschaft, Biberach
- Ausstellungen
- Kunstmuseum, Bern 1933. Ernst Ludwig Kirchner. Nr. 52
- Literatur
- Kirchner-Archiv, Photoalbum III des Künstlers, Nr. 286
- Degreif, Uwe; Brunecker, Frank (Hrsg.). Ernst Ludwig Kirchner im Braith-Mali-Museum Biberach, Biberach 2004, S. 69 mit Farbabb.



ERNST LUDWIG KIRCHNER

## Alpsonntag

Öl auf Leinwand

1921

50 x 121 cm

signiert unten rechts

rückseitig signiert, datiert, betitelt und mit  
Nachlass-Stempel, bezeichnet 'Da/Bc 21'  
Gordon 710

Provenienz

- Nachlass des Künstlers
  - Dr. Othmar Huber, Glarus, Schweiz
  - Parke-Bernet, New York, 1958, Auktion 1797, Nr. 90
  - Privatsammlung, New York (1958)
  - Privatsammlung, Los Angeles (1965)
  - Galerie Kornfeld, Bern 1975, Auktion Moderne Kunst, Kat. 438 Farbt. 3
  - Privatsammlung, Schweiz (ab 1975)
  - Privatsammlung, Deutschland (ab ca. 1986)
- Ausstellungen
- Kunstmuseum, Chur 1953. Ernst Ludwig Kirchner, Gemälde und Graphik aus der Davoser-Zeit. Nr. 21 mit Abb.

Die Gemälde *Alpsonntag*, *Szene am Brunnen* (Kunstmuseum Bern) und *Sonntag der Bergbauern* (Bundeskanzleramt, Berlin) von 1923/24 sind mit 170 x 400 cm die monumentalsten Darstellungen des Lebens der Bergbauern, das für Kirchner vor allem in den ersten Jahren in Davos ein Schlüsselthema war. Kirchner begann bereits 1920, sich mit den monumentalen Fassung zu beschäftigen und schuf 1921 das Gemälde *Alpsonntag* als kleine Fassung.

Die monumentalen Gemälde mußte er in einem eigens zu diesem Zweck gemieteten Arbeitsraum malen, da die Türen und Zimmer seines Bauernhauses zu klein waren.

Während der Arbeit bezeichnete Kirchner sein Bild als *Dimanche l'après-midi sur l'Alpe*. Er bezog sich damit auf Georges Seurats berühmtes Gemälde *Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte*. Wo Seurat in seinem Meisterwerk das Bürgertum an einem Sonntagnachmittag in Paris darstellte, beschreibt Kirchner den Sonntag der Bergbauern.

Kirchner, aus der Großstadt Berlin kommend, war beeindruckt vom einfachen und harten Leben der Bauern, die eng mit der Natur und ihrem Rhythmus verbunden waren. 1925 schrieb er für Will Grohmann, der die erste Monographie vorbereitete: „Durch schwere Krankheit geläutert beginnt für Kirchner in der Schweiz eine neue Art des Sehens und Schaffens an der Hand des Erlebnisses der Berge. Mit ihr geht Hand in Hand die Zuneigung zu den Bewohnern, den Bergbauern ...“



ERNST LUDWIG KIRCHNER

Alpsonntag





EDVARD MUNCH

### Galoppierendes Pferd

Radierung und Roulette auf Papier

1915

39,7 x 33,9 cm

signiert unten rechts

Woll 501, Schiefler 431



ERNST LUDWIG KIRCHNER

### Ziegen im Föhn

Holzschnitt auf Papier  
1918

35 x 41 cm Darstellung / 42,8 x 49,8 cm Blattgröße  
signiert unten rechts, bezeichnet 'Eigendruck' unten links  
rückseitig mit Nachlass-Stempel und Nachlass-Nr. 'H355'  
Dube H 376



ERNST LUDWIG KIRCHNER

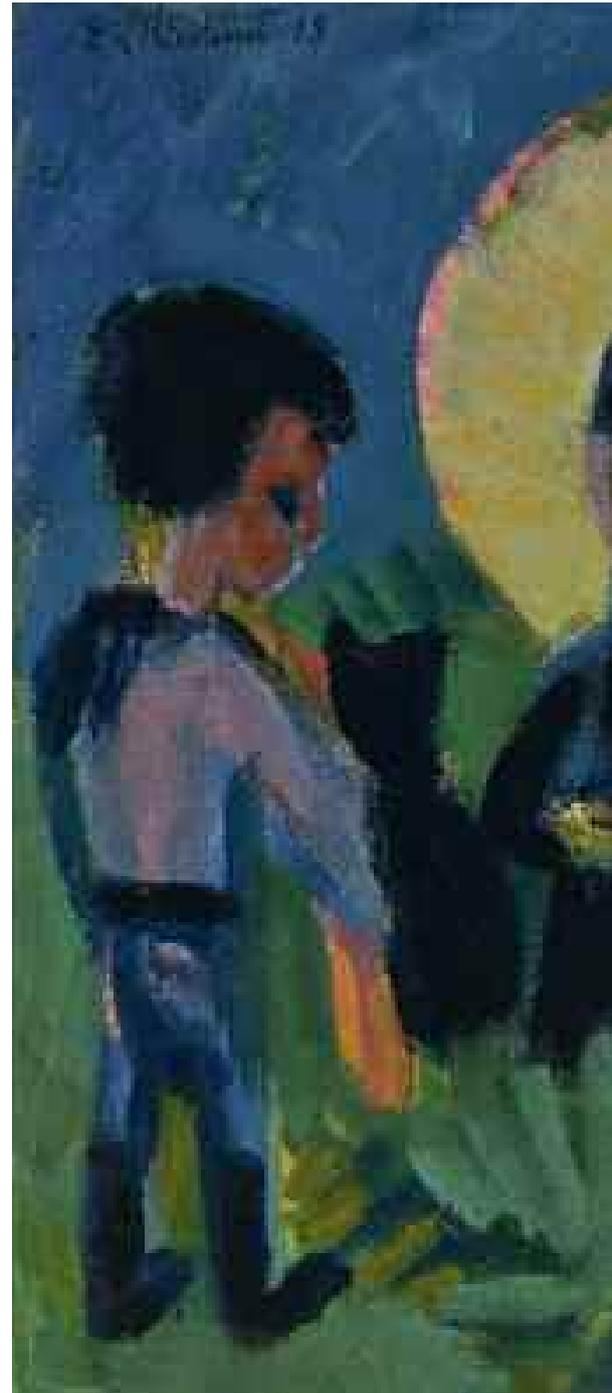
### Kühe im Schnee

Holzschnitt auf Papier  
1918

37 x 31 cm Darstellung / 47,3 x 38,9 cm Blattgröße  
signiert unten rechts, mit Widmung unten Mitte  
Dube H 380

ERNST LUDWIG KIRCHNER

## Rastende Spaziergänger



Öl auf Leinwand, auf Leinwand

1918

34,5 x 49,5 cm

signiert und datiert oben links, eingeritzt 'K' oben rechts  
rückseitig mit Nachlass-Stempel, bezeichnet 'KN-Da/Bh3'

Gordon 532

Provenienz

- Kirchner Nachlass

- Galerie Iris Wazzau, Davos (1984)

- Privatsammlung, Hamburg

Ausstellungen

- Galerie Nierendorf, Berlin 1963. E. L. Kirchner. Aquarelle, Bilder, Zeichnungen. Zum 25. Todestag. Abb. 22

- Galerie Iris Wazzau, Davos 1983. Expressionismus in Davos. Abb. 1

- Kirchner Museum, Davos 2007. Kirchners Katzen. S. 42 Abb.





EDVARD MUNCH

### Arbeiter im Schnee

Lithographie und Holzschnitt auf Papier  
1912

ca. 63 x 48 cm Darstellung

signiert unten rechts und nummeriert unten links 'NO 7'

Woll 414 I, Schiefler 385



ERNST LUDWIG KIRCHNER

### Milchmädchen mit Kanne

Holzchnitt auf Japanpapier

1921

63 x 39,4 cm Darstellung / 66,5 x 43,5 cm Blattgröße

Dube H 439/III



EDVARD MUNCH

### Grabende Arbeiter

Lithographie auf Bütten, handkoloriert

1920

43 x 60 cm

signiert unten rechts

Woll 648, Schiefler 484



ERNST LUDWIG KIRCHNER

### Bergtannen im Nebel

Holzschnitt auf chamois Velin  
1918  
40,5 x 36 cm Darstellung  
rückseitig mit Nachlass-Stempel  
Dube H 369 II



ERNST LUDWIG KIRCHNER

### Bauer und Mädchen auf Waldweg

Tusche und Kohle auf Kupferdruckpapier  
1920  
49,7 x 34,8 cm  
rückseitig mit Nachlass-Stempel und Nachlass-Nr.  
'P Da/Bc 16'



ERNST LUDWIG KIRCHNER

### Das Dorli

Holzschritt auf Fließpapier

1917

47,5 x 38 cm Darstellung / 53,3 x 42,5 cm Blattgröße

am unteren Rand mit einer nicht mehr lesbaren Signatur

und einer längeren Widmung

Dube H 307/ II



ERNST LUDWIG KIRCHNER

### Bogenschützen (auf dem Wildboden Davos)

Aquarell und Tusche über Bleistift auf Papier

1935-1937

28,8 x 21,1 cm

rückseitig signiert und betitelt

Provenienz

- Hans und Lotte Rohner
- Sammlung Max Muggler
- Galerie Kornfeld, Bern (2007)
- Privatsammlung

Ausstellungen

- Kirchner-Museum, Davos 1996. Ernst Ludwig Kirchner. Die Skizzenbücher. Ekstase des ersten Sehens. Skizzenbuch 148. S. 342 Abb.
- Kirchner-Museum, Davos 2008-2009. Der Neue Stil, Ernst Kirchners Spätwerk. S. 89







# DER EINFLUSS MUNCHS UND KIRCHNERS AUF DEN NACHKRIEGSEXPRESSIONISMUS

ØIVIND STORM BJERKE

Der Einfluss Munchs und Kirchners auf den Nachkriegsexpressionismus war vielschichtig: Auf allgemeiner Ebene entspricht ihre Bedeutung der Rolle, die die beiden Künstler bei der Entstehung und Entwicklung des Expressionismus als historisches Phänomen in der Kunstgeschichte spielten; spezieller lässt sich dies an dem Einfluss ablesen, den sie gesondert, wenn auch teilweise simultan auf einzelne Künstler hatten.

Nach 1945 suchten viele deutsche Künstler ihren Platz in der internationalen Kunstszene. Die meisten von ihnen widmeten sich formalen und materiellen Aspekten und ließen die Figuration außen vor. Jene Kunsthistoriker, die ihr Hauptaugenmerk auf Stil und Ikonographie richteten, vergaßen dabei häufig die Bedeutung, die dem Experimentieren mit Materialien bei der Entwicklung des künstlerischen Ausdrucks zukommt. Munch und Kirchner spielten in dieser Hinsicht eine wichtige Rolle, beispielsweise in ihrer Verwendung von Holz als Material für die Bildgestaltung und im Falle Kirchners als Ausgangsmaterial für Skulpturen. Künstler betrachten die Bearbeitung von Materialien und die physische Beschaffenheit der Oberfläche als Teil dessen, was ihren Werken Leben einhaucht, ebenso, wie die Behandlung der Materialien einen Teil ihres psychologischen Gehalts vermittelt. Die Betonung der Verletzlichkeit und des Zerfalls von Materialien veranschaulicht somit den physischen Übergang vom Leben zum Tod.

Sowohl Munch als auch Kirchner griffen bei der Motivwahl auf eigene Erlebnisse zurück. Ihr Expressionismus hatte persönliche Wurzeln und erzählt von ihren eigenen Auseinandersetzungen mit existenziellen Fragen.

Man könnte sagen, dass eines der Grundprinzipien ihrer Weltanschauung der Widerstand des Einzelnen gegen die Masse war. Mit persönlichem Engagement und der Identifikation mit den eigenen Motiven schufen sie eine kraftvolle Dramaturgie, die auf einen Höhepunkt zu steuerte und großen Wert auf die dramatischen und performativen Aspekte ihrer Werke legte. Die Bilder bieten ein weites Spektrum, von Figuren in idyllischen Landschaften bis hin zur modernen Stadt als Kulisse für menschliche Dramen.

Munch verwendet eine Ikonographie, bei der das Alltägliche und das Fremde gegeneinander ausgespielt werden. In seinen Arbeiten neigen Alltäglichkeiten dazu, zu etwas Erschreckendem und Bedrohlichem zu mutieren: Die Lebenden sehen sich vielleicht nur noch als Schatten oder gar als Tote; ein Felsbrocken oder eine Baumkrone kann sich plötzlich in ein Ungetüm verwandeln. Trotzdem widmet Munch all seine Darstellungen von mit der Natur zu einem organischen Ganzen verschmelzenden Männern und Frauen der Bejahung des Lebens. Kirchner verfolgte zu Anfang seiner künstlerischen Laufbahn ein ganz ähnliches Konzept, hatte jedoch darüber hinaus einen viel tieferen Bezug zu den gesellschaftlichen Spannungen des modernen Stadtlebens als sein älterer Kollege Munch.

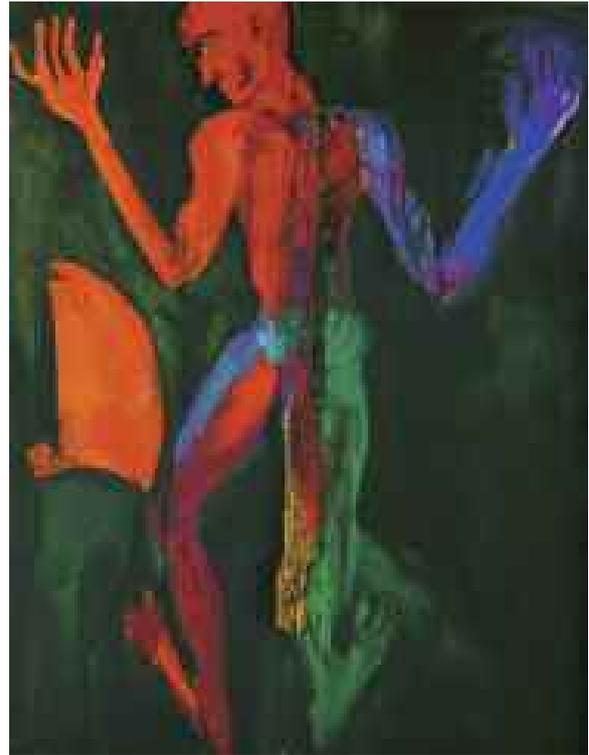
Die Kunst des frühen 20. Jahrhunderts in der Tradition der deutschen Romantik wird oft mit Worten wie 'erhaben', 'gotisch', 'unheimlich' oder 'dekadent' beschrieben. Diese Begriffe lassen darauf schließen, dass die nordeuropäische Kunst als anticlassisch, sinnlich, phantastisch und mit existenziellen Fragen befasst gilt.

Holzskulpturen in Kirchners Atelier, 1911





Georg Baselitz *Big Night*  
2008/10, Holzschnitt



Rainer Fetting *Mann und Axt*  
1984, Öl und Holz auf Leinwand, Sammlung Thomas

Grand Canyon, Island und Nordnorwegen Elemente dieser Tradition auf.

Munch zählte zu Jim Dines künstlerischen Vorbildern, was diesem die Loslösung von der auf dem traditionellen Pop-Art-Repertoire basierenden Ikonographie erleichterte; außerdem inspirierte Munch ihn dazu, mit Holzschnitten zu arbeiten (S. 112 rechts). Ab 1975 orientierten Dines Werke sich unmittelbar an Munchs Einsatz einer Laubsäge und an seiner Praxis, jedes einzelne Teil des Holzschnitts wie in einem Puzzle einzufärben. Jasper Johns fertigte eine Werkreihe unter dem Titel 'Between the Clock and the Bed' (S. 116), in der er Munchs Gemälde *Selbstportrait. Zwischen Uhr und Bett* (S. 117) aus dem Jahr 1940 paraphrasiert. Johns' Lithographie einer Kaffeekanne mit Bleistiften gefüllt und vorne einem blutigen Arm, ist von Munchs *Selbstbildnis (mit Knochenarm)* inspiriert, einer Lithographie mit einem skelettierten Arm im Vordergrund.

In den Werken Warhols ist der Einfluss Munchs sowohl in ikonographischer als auch in technischer Hinsicht erkennbar. Warhol besuchte das Munch-Museum 1973

und sein Interesse an Munch erwachte erneut, als die New Yorker Galleri Bellman 1983 eine Munch-Ausstellung organisierte. Warhol erhielt damals von der Galerie den Auftrag, drei von Munchs berühmten Motiven in Gemälden neu zu bearbeiten: *Selbstbildnis mit Knochenarm*, *Madonna – Die Brosche – Eva Mudocci* und *Madonna*. Warhol schuf insgesamt 15 Gemälde und plante eine Graphikserie, die auf Grundlage dieser Motive entstehen sollte. Obwohl Probeabzüge (S. 114) existieren, wurde die Serie niemals fertiggestellt. Die Tatsache, dass Warhol sich Munch'schen Themen widmete, lässt sich durchaus als Anerkennung des Stellenwertes dieser Werke als Ikonen der Popkultur und als Beispiel für postmoderne 'Appropriation Art' sehen. Außerdem zeigte er damit eine Form der Wertschätzung für Munchs Verwendung unterschiedlicher Materialien.

#### **Der Einfluss des deutschen und nordischen Expressionismus nach dem Krieg**

Viele Künstler, die schon vor 1933 tätig waren und bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein Werke schufen, blieben in ihrer Malerei auch nach dem Krieg



Andy Warhol *Madonna und Selbstbildnis nach Munch* 1984, Siebdruck

der Tradition des figurativen Expressionismus verhaftet. Etablierte Expressionisten wie Oscar Kokoschka hatten großen Einfluss auf die englische Kunst, während Max Beckmann in den USA eine ähnliche Rolle spielte. Erich Heckel lehrte bis 1955 in Karlsruhe und Emil Noldes Ungemalte Bilder symbolisierten für viele den Sieg der Kunst über Unterdrückung und Zensur. Ernst Wilhelm Nay, Bruno Krauskopf und Rolf Nesch zählen zu jenen deutschen Künstlern, die ab den Dreißigerjahren in Norwegen lebten und arbeiteten. Francis Bacon, der zeitweise in Deutschland wohnte, unter anderem 1930 in Berlin, entwickelte in der Nachkriegszeit eine ganz eigene Form des Expressionismus, die Elemente des Surrealismus einschloss.

Viele junge deutsche Künstler fanden durch Karl Otto Götz und seine Beziehung zur Künstlergruppe CoBrA zum Expressionismus zurück. Götz, der als Wehrmachtsoldat von 1941 bis 1945 in Norwegen stationiert war, war das einzige deutsche Mitglied von CoBrA, was neben den Situationisten auch Helmut Sturm, Heimrad Prem, Hans Peter Zimmer und Lothar Fischer inspirierte – jene Künstler, die 1958 die Gruppe SPUR gründeten,

zu der später auch Hans Matthäus Bachmayer hinzu-stieß. Die Künstlergeneration, die in den Fünfzigern und Sechzigern zur Reife gelangte, experimentierte ausgiebig mit Materialien und Techniken, widmete sich der Selbstbeobachtung und erkundete die dramatischen Aspekte figurativer Medien. Diese Experimentierfreude speiste sich aus den Prinzipien, die auch den kreativen Prozessen Munchs und Kirchners zugrunde lagen. Asger Jorn machte skandinavische, niederländische, belgische, französische und deutsche Künstler, die sich mit dieser experimentellen Tradition identifizierten, mit einer Lebensphilosophie bekannt, die auf der dialektischen Beziehung zwischen Leben und Tod basiert.

Jorns Anklänge an den Frühexpressionismus und sein Interesse am nordischen Mystizismus wurden durch Joseph Beuys verstärkt. Beuys' Schüler Anselm Kiefer nahm Munchs Verwendung der physischen Eigenschaften der Intaglioplatte als integraler Bestandteil zum Ausgangspunkt und hauchte so dem Holzschnitt neues Leben ein. Kiefer nutzt die Maserung und die einzigartige Struktur des Holzes in ähnlicher Weise wie Munch bei seinem Holzschnitt *Der Kuss*, der von einem mit



Salomé *Southern Hemisphere* 1982, Mischtechnik auf Leinwand, Sammlung Thomas

Unebenheiten und Dellen übersäten Holzklötzchen gezogen wurde. Die Künstlergeneration, die ihren Durchbruch in den Siebziger Jahren hatte – zu ihr gehören Jörg Immendorf und Georg Baselitz – interessierte sich wieder verstärkt für den Holzschnitt (S. 113 links). Baselitz' Anleihen bei Munch zeigen sich in seinen aggressiven Figuren, der melancholischen Atmosphäre seiner Gemälde und Drucke sowie den fein strukturierten Oberflächen und organischen Formen; seine Holzskulpturen sind ganz offensichtlich dem Einfluss Munchs zu verdanken. A. R. Penck hingegen geht an seine Zeichnungen, Gemälde und Skulpturen eher systematisch und konzeptuell heran, auch wenn sein Stil mehr mit dem figurativen Expressionismus gemein hat.

Die 'Neuen Wilden' waren ein Nebenprodukt des studentischen Milieus, das in den Siebziger Jahren rund um die Vorlesungen Karl Horst Hödickes entstanden war. Von den Künstlern dieser Gruppe, die damals international kaum Beachtung fanden, sind Rainer Fetting (S. 113 rechts), Helmut Middendorf, Salomé (oben), Luciano Castelli und Elvira Bach in unserem Kontext am interessantesten. Ihre vielfältigen Bezugnahmen auf

Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff und Erich Heckel brachten diese wesentlich älteren Künstler zurück in das öffentliche Bewusstsein. Die Neuen Wilden fanden ihre bevorzugten Motive häufig in ihrer geschlechtlichen Identität und der Hektik des Großstadtlebens. Eine der unabhängigen Stimmen außerhalb des in Berlin ansässigen Künstlerzirkels war Gustav Kluge, dessen Kunst sowohl stilistisch als auch ikonographisch von den Werken Munchs und Francis Bacons inspiriert ist. Die italienischen Transavantgardisten wurden ungefähr zur gleichen Zeit populär, jedoch mit ausgefeilter und klassisch orientierter Figuration, auch wenn Francesco Clemente in diesem Punkt eine Ausnahme darstellt. Clemente besuchte 1982 eine Ausstellung mit Werken Munchs und nahm noch im selben Jahr ein Holzschnittprojekt in Angriff, bei dem die Oberflächenstruktur des Materials Teil des Drucks war. Der Einfluss des internationalen Expressionismus wurde durch den Dänen Per Kirkeby noch verstärkt, der 1987 ein Buch über Munch veröffentlichte. Der analytisch veranlagte Kirkeby sublimiert die expressionistische Tradition und bringt auf seinen Gemälden, die in erster Linie Naturmotive darstellen, klassische und romantische Impulse ins Gleichgewicht.



Jasper Johns *Between the Clock and the Bed* 1981, Enkaustik auf Leinwand, MoMA, New York

Die neue Figuration der Achtzigerjahre wies stilistische und ikonographische Bezüge zu den Anfängen des Expressionismus auf, wenn auch ohne jegliche unmittelbare stilistische Geschlossenheit. Im Vergleich zu den Aneignungsstrategien Duchamps, die in dieser Zeit besonders für photographisch arbeitende Künstler relevant waren, erschienen viele nordische Künstler als rückwärtsgewandt. Besonders amerikanische Kritiker brandmarkten sie als Vertreter einer dekadenten Rückschrittlichkeit in der zeitgenössischen Kunst, weshalb ihnen in der amerikanischen Kunstszene ein richtiger Durchbruch versagt blieb. Susan Rothenberg gehört zu den wenigen neoexpressionistischen Künstlern im Amerika der Achtziger Jahre. Ihre Reihe dunkler Gemälde von 1987 weist eine starke Affinität zu den Nachtgemälden Munchs auf.

Zu jenen, die mit ihren Werken die Grundlage für die in der heutigen Kunst so charakteristische biographische Fixierung auf den Körper schufen, zählen Munch, Kirchner und die frühen österreichischen Expressionisten. Dank ihres langen Aufenthalts in New York hat Maria Lassnig auch Impulse aus dem amerikanischen abstrakten Expressionismus in ihre Kunst in-

tegriert. Die zeitweise gewalttätige und sadomasochistische Beziehung zum menschlichen Körper, wie man sie bei den österreichischen Künstlern der Nachkriegszeit findet – häufig kombiniert mit Performance und physischer Erkundung –, leistet einen originären Beitrag zum Expressionismus. Arnulf Rainer und Günter Brus stehen beispielhaft für zeitgenössische Künstler, die sich ikonographisch auf Munch beziehen; für Brus' Zeichnungen gilt dies auch in stilistischer Hinsicht.

Der belebende Einfluss des expressionistischen Erbes auf die bildende Kunst unserer Zeit macht deutlich, dass es sich beim Expressionismus um weit mehr als nur einen Kunststil handelt. Die Verwendung autobiographischer Faktoren sowie die körperliche Selbsterfahrung und deren Materialisierung spielen für die experimentelle Herangehensweise an die künstlerische Technik ebenfalls eine bedeutende Rolle. Dies spiegelt sich häufig in der Nutzung innovativer Materialien und Medien wider. Die Einbeziehung autobiographischer Elemente durch Munch und Kirchner machte sie für jüngere Künstler, die ihre Rolle in der Nachkriegszeit zu bestimmen versuchten, zu wichtigen Vorbildern.



Edward Munch *Selbstbildnis. Zwischen Uhr und Bett*  
1940-43, Öl auf Leinwand, Woll 1764

V

HOLZSCHNITT



Ernst Ludwig Kirchner *Mit Schilf werfende Badende* 1910, Farbholzschnitt, Dube 160

Edvard Munch *Mondschein I* 1896 (S.132)



Die Holzschnitte von Munch und Kirchner zählen zu den Höhepunkten ihrer Werke. Munch revolutionierte um die Jahrhundertwende sowohl mit seinem akzentuierten Einsatz der Holzmaserung als auch seinen Farb- und Formexperimenten den Holzschnitt wie kein anderer seit Albrecht Dürer. Auch seine charakteristische Herangehensweise, die Holzstöcke in oft mehrere Teile mit einer Laubsäge zu zerteilen und diese puzzleartig zusammengefügt als ein zusammenhängendes Stück zu drucken, öffnete neue Möglichkeiten.

Kirchner setzte sich seit seinen künstlerischen Anfängen mit dem Holzschnitt auseinander, der, beeinflusst von Jugendstil und Munch, zu einem seiner Hauptausdrucksmittel wurde. Die Gegenüberstellung der schemenhaften grob konturierten Figuren wie in Kirchners *Mit Schilf werfende Badende* (links oben) und Munchs feinnervigen Darstellungen in *Die Einsamen* (S. 126) oder *Mondschein I* (links unten und S. 132) spiegelt einerseits eine vergleichbare Experimentierlust wider und andererseits Kirchners frühen abstrahierenden, kantigen von Unmittelbarkeit geprägten Holzschnittstil. Zunehmend distanzierte er sich vom Verzicht auf Details und der bewussten Vergrößerung und setzte Munchs runden Linien in Werken wie *Akt mit schwarzem Hut* (S. 121) oder

*Kopf Ludwig Schames* (S. 136) verzahnte gezackte Linien, Schraffuren und Aufrasterungen entgegen. Dabei misst er der vielfältigen formalen künstlerischen Bearbeitung des Holzstockes mehr Bedeutung als der von Munch betonten Holzmaserung zu.

Beide Künstler experimentieren mit verschiedensten Farbvarianten in ihren Holzschnitten und graphischen Blättern. Die Maserung des Holzes, die sich auch in einigen Blättern Kirchners betont findet, steht jedoch stets bei Munch stärker im Vordergrund als beim deutschen Expressionisten. Kirchner konzentriert sich vielmehr auf die eigene künstlerische Bearbeitung des Materials, als der zufälligen Holzmaserung zu viel Bedeutung beizumessen und erlangt dabei eine unvergleichliche Differenzierung der Schraffuren und Ornamentik innerhalb der Flächen als Ausdrucksträger des Dargestellten. Demgegenüber konzentriert sich Munch insbesondere in seinen Farbvarianten auf die Schilderung von menschlichen Gefühlszuständen im Spannungsfeld der Geschlechter. Die Suche beider Künstler, das experimentelle Potential sowohl der künstlerischen Produktionsprozesse als auch von Thema und Motiv ohne Rücksicht auf historische Gattungsgrenzen auszuloten, verbindet sie.

DB

ERNST LUDWIG KIRCHNER

**Akt mit schwarzem Hut**

Holzschnitt auf Papier

1911

66,5 x 22,3cm Darstellung / 78 x 34 cm Blattgröße

signiert und datiert '07' unten rechts, bezeichnet 'Handdruck' unten links

am unteren Rand mit Widmung: 'Herrn Doktor S. Bauer mit vielem Dank E. L. Kirchner März 32'

Dube H 207 III

Provenienz

- Nachlass des Künstlers
- Privatsammlung



EDVARD MUNCH

## Badende Jünglinge

Farbholzschnitt auf festem Velin

1899/gedruckt 1917

37,5 x 44,5 cm Darstellung / 47 x 60 cm Blattgröße

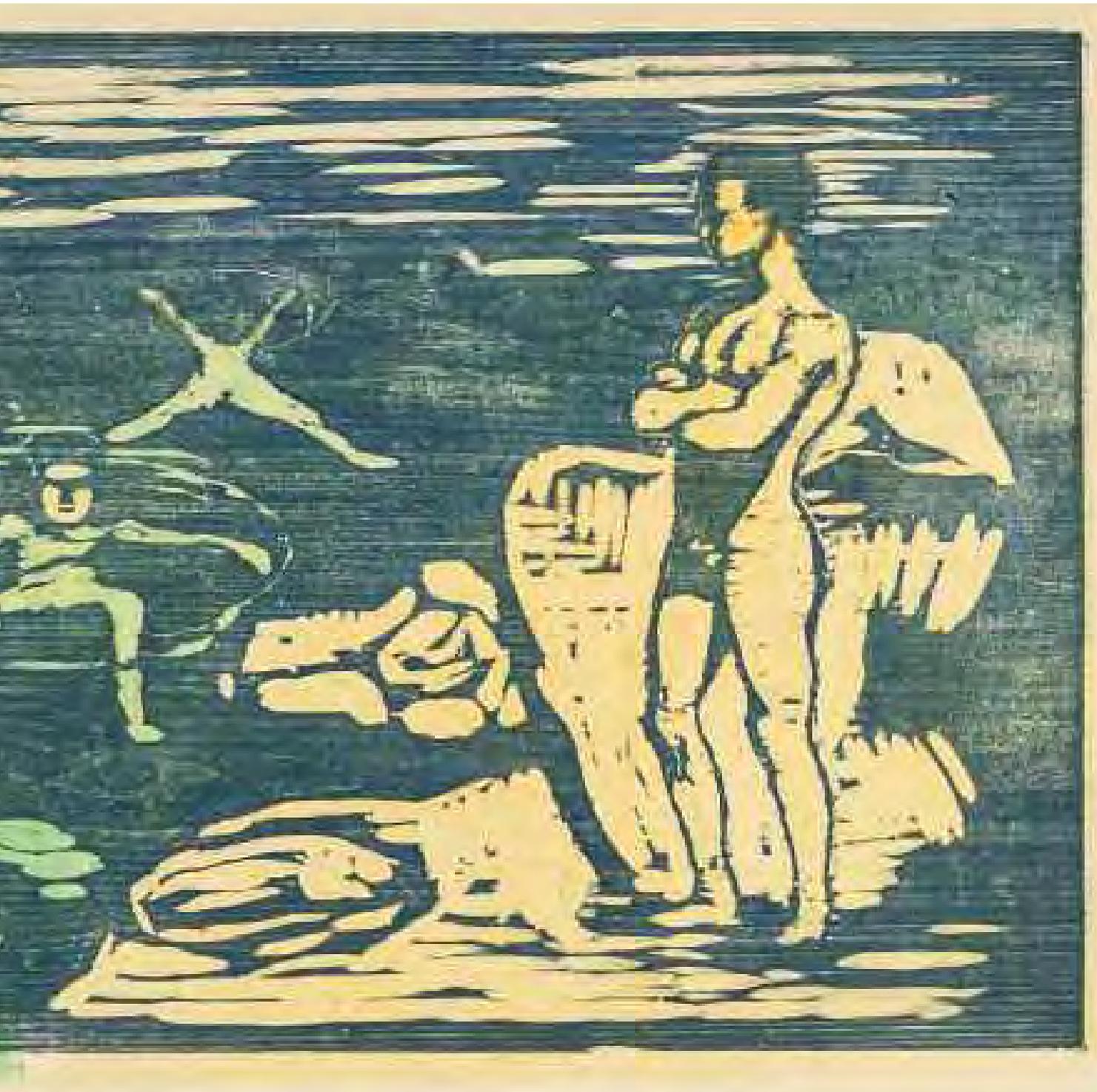
Woll 150 II, Schiefler 127

Seltener Druck, da statt Orange ein helles Gelb verwendet wurde.

Provenienz

- Marlborough Fine Art, London
- Marlborough Galerie, Zürich
- Privatsammlung, Japan
- Privatsammlung





EDVARD MUNCH

Zwei Menschen. Die Einsamen

Farbholzschnitt auf Papier  
1899/gedruckt um 1917  
39,4 x 55,5 cm Darstellung / 52,5 x 66,5 cm Blattgröße  
signiert unten rechts  
Woll 157 III 4, Schiefler 133

Provenienz

- Privatsammlung  
Ausstellungen

- Pinacothèque de Paris, Paris 2010. Edvard Munch ou 'l'Anti-Cri'. Nr. 53 mit Farbabb.





EDVARD MUNCH

## Meereslandschaft

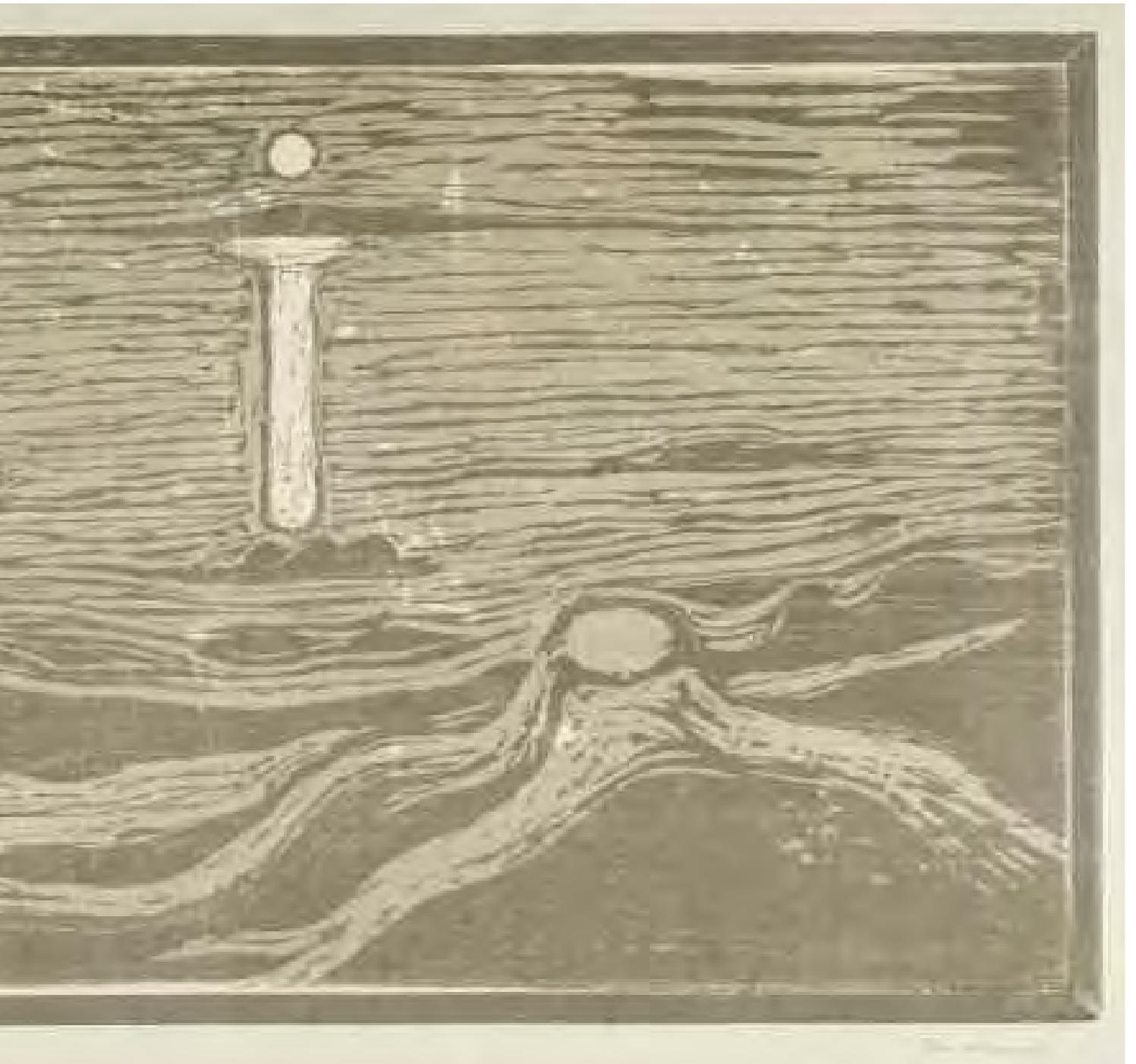


Farbholzschnitt auf Japanpapier  
1897, gedruckt nach 1906  
37,1 x 57,1 cm Darstellung / 46,7 x 64,5 cm Blattgröße  
signiert unten rechts  
Woll 117 III, Schiefler 125

Provenienz

- Marlborough Fine Art Ltd., London
- Marlborough Fine Art Ltd., Zürich
- Privatsammlung, Japan
- Privatsammlung

Der Holzschnitt ist eine seitenverkehrte Darstellung eines Motivs, das Munch in zwei 1892 datierten Ölgemälden und einer, vermutlich zur selben Zeit entstandenen, lavierten Zeichnung dargestellt hat.



ERNST LUDWIG KIRCHNER

## Die ewige Sehnsucht

Holzschnitt auf Fließpapier

1918

38 x 31 cm Darstellung / 44,3 x 34 cm Blattgröße

signiert, datiert '17' und bezeichnet 'Eigendruck' '17' und mit Widmung

Probedruck des 1. Zustands von Blatt 8 der Folge zu Petrarca's 'Triumph der Liebe'

Dube H 350 I

Provenienz

- Privatsammlung



EDVARD MUNCH

## Mondschein I

Farbholzschnitt in fünf Farben auf Papier

1896

40 x 46 cm Darstellung

signiert unten rechts

Woll 90 IV, Schiefler 81 A

Provenienz

- Privatsammlung, Oslo

Ausstellungen

- Pinacothèque de Paris, Paris 2010. Edvard Munch ou 'l'Anti-Cri'. Nr. 38 mit Farbabb.

- Kunsthal Rotterdam, Rotterdam 2010/2011. Edvard Munch.





EDVARD MUNCH

Der Kuss auf das Haar

Farbholzschnitt auf Papier

1915

49 x 59,5 cm Darstellung

Woll 545 VII

Dieser Abzug stammt vom Künstler selbst.

Provenienz

- Privatsammlung

Ausstellungen

- Pinacothèque de Paris, Paris 2010. Edvard Munch ou 'l'Anti-Cri'. Nr. 76 mit Farbabb.





ERNST LUDWIG KIRCHNER

## Kopf Ludwig Schames

Holzschnitt auf festem gelblichem Japanpapier  
1918  
57,5 x 26 cm Darstellung / 61,8 x 41 cm Blattgröße  
mit Stempelsignatur unten rechts  
rückseitig numeriert 'KH 64' (gestrichen) und 'KH 63'  
Dube H 330 III

Provenienz  
- Nachlass des Künstlers  
- Privatsammlung



EDVARD MUNCH

## Mädchen auf der Brücke

Farbholzschnitt auf Papier

1920

49,7 x 42,7 cm Darstellung / 63 x 50 cm Blattgröße

signiert unten rechts

Woll 628 III, Schiefler 488 III

Provenienz:

- Galerie Thomas, München
- Privatsammlung, Deutschland



Die Methode der Variation eines Themas zeigt sich als entscheidender Impuls im Werk von Edvard Munch. Sowohl in verschiedenen Techniken, von Gemälden, Aquarellen, Zeichnungen, Gouachen, Pastellen und Druckgraphiken als auch in der jeweiligen Technik setzte Munch seine Auseinandersetzung mit einem Thema fort. Dabei zeigt sich die gegenseitige Befruchtung, die aus der Arbeit an einem Thema in den verschiedenen Medien stattfindet. Erst im Nebeneinander der verschiedenen Techniken, von Gemälden und Graphiken, erhält das Zusammenspiel der Einzelbilder den vollen orchestralen Klang, mit allen Ober- und Untertönen. 'Variation' meint für Edvard Munch eben mehr als die aus Gründen der Abwechslung vorgenommene abweichende Wiederholung, denn 'Variation' als die aus der Musik geläufige ästhetische Kategorie ist für Munch ein zentrales Gestaltungsprinzip.

*Mädchen auf der Brücke* zählt wie die großen Themen *Madonna*, *Melancholie* oder *Das Kranke Kind* zu den eindrucksvollen Beispielen von Munchs Gestaltungsprinzip der Variation. So zeigt die Lithographie *Auf der Brücke* (S. 141) fünf weiß gekleidete Frauen auf dem Pier, während der mit Lithographie kombinierte Holzschnitt *Mädchen auf der Brücke* (S. 138) nur drei an das rechte Geländer gestützte Frauen zeigt. Doch nicht nur im Motivischen lag die Variation des Themas, sondern auch durch die Handkolorierung – in *Auf der Brücke* schuf Munch ein Unikat. Oder er deckte im Holzschnitt

mit einer Papierschablone das Kleid der mittleren Frau ab, fügte eine neue Zinkplatte zu und variierte eine Graphik in unterschiedlichsten Nuancierungen.

Wenn auch die Variation kein zentrales Gestaltungsprinzip im Schaffen Kirchners ist, so zeigen sich doch Parallelen. So schuf der Künstler zum Thema des *Bergwaldes* unterschiedliche Varianten, die an die Herangehensweise Munchs erinnern, da das grundlegende Motiv bestehen bleibt und so in seiner Variabilität neue Sichtweisen eröffnet. Die mehrfachen Gemäldeversionen zeigen sowohl eine farbliche Variation als auch in der Rhythmik und dem Verhältnis der Baumstämme zueinander. In dem Holzschnitt *Bergtannen im Nebel* (S. 105 links) ist das Motiv wie in den Gemäldedarstellungen auf die Tannen und ihre Wipfel konzentriert, die aus dem Nebel auftauchen, während der Künstler in der Tuschezeichnung *Bauer und Mädchen auf Waldweg* (S. 105 rechts) das Geschehen auf die Protagonisten fokussiert. In den Holzschnitten *Bergtannen im Nebel* und Munchs *Tannenwald im Schnee* (Woll 466) und *Garten im Schnee II* (Woll 468) von 1913 zeigen sich wieder Parallelen der beiden Künstler: nicht nur motivisch, sondern auch in der Kontrastführung zwischen Nebel und Schnee und den Bäumen. Beide Künstler hatten sich zur Entstehung der jeweiligen Holzschnitte nach ihrem Zusammenbruch bereits aufs Land zurückgezogen und motivisch ihrer ländlichen Umgebung zugewendet.

DB



EDVARD MUNCH

### Auf der Brücke

Handkolorierte Lithographie auf Bütten

1912/13

40 x 53 cm Darstellung / 48,2 x 64,5 cm Blattgröße

signiert unten rechts

Woll 416, Schiefler 380

Provenienz

- Atelier des Künstlers (bis 1922)
- Sammlung Familie Beyer (1922 - 2009)
- Privatsammlung Deutschland

WIT

F I G U R E N

Ernst Ludwig Kirchner

links: *Rückenakt mit Katze*

1929, Tuschfeder laviert auf Papier, 49 x 36 cm

rückseitig mit Nachlass-Stempel und bezeichnet 'F Da/Bg 67'

Mitte: *Kniender weiblicher Akt im Badetub*

1911, Bleistift auf braunem Papier, 42,5 x 33,1 cm

rückseitig mit Nachlass-Stempel und bezeichnet 'B Dre/Bg 45'

rechts: *Badende auf Fehmarn*

1914, Bleistift auf Papier, 52,5 x 37 cm

mit Nachlass-Stempel und bezeichnet 'K Da/Bh 15'

Rückseite: *Szene auf der Stafelalp*, schwarze Kreide, 1920



„Die Frau ist übrigens ein herrliches Geschöpf, ich glaube [ich] werde nur noch die Frau malen,“<sup>1</sup> schrieb Edvard Munch 1885 enthusiastisch an einen Freund. Er kündigte unter dem Einfluss der Kristiania-Bohème einen Bruch des konservativen Tabus gegen weibliche Aktmodelle an. Nach seinem Umzug nach Berlin entstehen Frauenbilder, die symbolgeladen über jene Schilderung privater Momente und Akte im eigentlichen Sinn hinausgehen. Sie setzen sich mit Leiden, Liebe, Schmerz und Tod auseinander und schließen an jene frühen Werke aus Mitte der 1880er Jahre in Kristiania an. Er schuf in seiner Zuwendung zu Themen des späteren Lebensfrieses vieldeutige Frauendarstellungen wie *Madonna* (S. 156) oder *Der Kuss* (S. 154), deren psychologische Lesart bereits 1894 von Stanislaw Przybyszewski propagiert wurde: „Edvard Munch ist es, der es als Erster unternommen hat, die feinsten und subtilsten Seelenvorgänge darzustellen, sowie sie spontan, völlig unabhängig von jeder Gehirntätigkeit in dem reinen Individualitäts-Bewußtsein erscheinen. Seine Bilder sind geradezu gemalte Präparate der Seele in dem Moment, in der alle Vernunftgründe schweigen.“<sup>2</sup> Przybyszewskis Interpretation ist ein Gradmesser, wie

weit sich Munch bereits von Naturalismus und Impressionismus hin zu einer symbolistischen Auffassung entfernt hatte. Doch auch später folgende Aktdarstellungen sind stets vor dem Ausdruck innerer Spannungen zwischen äußerem und innerem Ausdruck, Physis und Psyche gegeben.

Die *Madonna* vereinigt dabei in der lithographischen Version mit einem Rahmen mit Embryo und Spermien in einem Wechselspiel aus Liege- und Standmotiv, Ruhe und Bewegung, Entblößen und Verdecken die Femme fragile und Femme fatale. Dieser Mischtyp konstituiert sich nicht nur aus der Zufügung des Rahmenmotivs, sondern insbesondere aus der Ambivalenz zwischen dem erotischen, ekstatischen Liegemotiv, dem Standmotiv zwischen Tanz- und Seejungfrau sowie dem skelettierten Embryo und den Spermien als Verweis auf Empfängnis und Gebären. Demgegenüber ist die Frauendarstellung in Kirchners Holzschnitt *Akt mit schwarzem Hut* (S. 122), worauf auch die Gemäldfassung verweist, vielmehr der Darstellung einer Verführerin gewidmet, worauf die Betonung der Lippen und Brüste sowie des Geschlechtes, welches Munch bewusst ausspart, verweist.



In seinen 'nach der Natur' geschaffenen Badeszenen ist Kirchners Auseinandersetzung mit stark farbigen Flächen ablesbar, die über Munchs von psychischer Spannung aufgeladenen Figuren und Raum hinausgeht und der Befreiung der Farbe und Form verschrieben ist, dem Programm der Brücke von 1906 folgend „unmittelbar und unverfälscht das wiedergibt, was ihn zum Schaffen drängt“. So experimentierte Kirchner in *Zwei grüne Mädchen mit rotem Haar* (S. 148), wie selbst der Titel vermerkt, mit dem Komplementärkontrast von Grün und Rot. Nicht der psychischen Spannung der Protagonisten, sondern jener der Formen und Farben und deren Zusammenspiel gilt sein Interesse; dies im Unterschied zum psychischen Spannungsraum in *Badende Knaben* (S. 146) von 1904/05. Munchs Gemälde geht weit über das Thema der badenden Knaben hinaus, indem Munch einen Knaben in einer seinen Pubertätsdarstellungen vergleichbaren Körperhaltung, wenn auch stehend, wiedergibt. Die zur Gruppe verschmelzenden Jungen stehen jenem Einsamen außerhalb der Gruppe weilenden entgegen, dessen Einsamkeit, Verzweiflung und Angst Munch in zahlreichen anderen Motiven wie in *Der Schrei*,

*Eifersucht* oder *Melancholie* zum Ausdruck bringt. Selbst in dem Holzschnitt *Badende Jünglinge* (S. 124) sind nicht nur alle drei Badenden von einander isoliert dargestellt, sondern Munch baut durch das Verschränken der Arme des rechts Stehenden eine deutliche Anspannung auf, verschärft die Distanz zu den Badenden.

Gerade in den Aktdarstellungen der beiden Künstler lassen sich deren unterschiedlichen künstlerischen Interessenlagen markant ablesen, auch wenn sich an jenen Munchs nach seiner Krise und seiner Rückkehr nach Norwegen ein Einfluss der deutschen Expressionisten widerspiegelt. Doch weiterhin war „für Munch nur das Individuelle und Persönliche im Modell von Interesse, das er wiedergeben wollte“.<sup>3</sup> DB

- 1 Munch an Olav Paulsen, Brief vom 11.3.1885, Munch-museet, Oslo. Zit. nach: Eggum, Arne (Hrsg.). Edvard Munch og hans modeller 1912-1943. Katalog Munch-museet. Oslo 1988. S. 9
- 2 Przybyszewski, Stanislaw (Hrsg.). Das Werk des Edvard Munch. Vier Beiträge von Stanislaw Przybyszewski, Franz Servaes, Willy Pastor, Julius Meier-Graefe. Berlin 1894. S. 16
- 3 Prestøe, Birgit: Modellen. In: Norsk dameblad, 1/3. 1954. S. 6

EDVARD MUNCH

## Badende Knaben

Öl auf Leinwand  
1904-05  
57,4 x 68,5 cm  
signiert unten rechts  
Woll 592

### Provenienz

- Radium Electric AS (- 1953 -)
- Carlo Z. Thomasen (- 1958 -)
- Paul Støre (- 1967 -)
- Roland, Browse & Delbanco (vor 1972)
- Kenneth Åberg, Gothenburg (1976)
- Galleri Bellman (1981)
- Sigvald Bergesen jr. (ab 1981)
- Cahyadi Kumala, Jakarta
- Collection DOBE Fine Art, USA (- 2004 -)
- Privatsammlung
- Ausstellungen
- Konsträrshuset, Stockholm 1913. Edvard Munch. Nr. 25 "Badande Gutter".
- Gurlitt, Berlin 1914. Edvard Munch. Nr. 30
- Kunstnerforbundet, Oslo 1958. Edvard Munch. Nr. 24
- Galerie Grosshennig, Düsseldorf 1960. Edvard Munch.
- Pinacothèque de Paris, Paris 2010. Edvard Munch ou 'l'Anti-Cri'. Nr. 44 mit Farbabb.

Das Werk ist in der Liste der Galerie Commeter, Hamburg von 1906 als 'Badende Jungen' verzeichnet. Commeter hatte 1904 das alleinige Verkaufsrecht für die Gemälde Munchs erhalten, Bruno Cassirer für die Graphik.





ERNST LUDWIG KIRCHNER

Zwei grüne Mädchen mit rotem Haar

Öl auf Leinwand

1909/1926

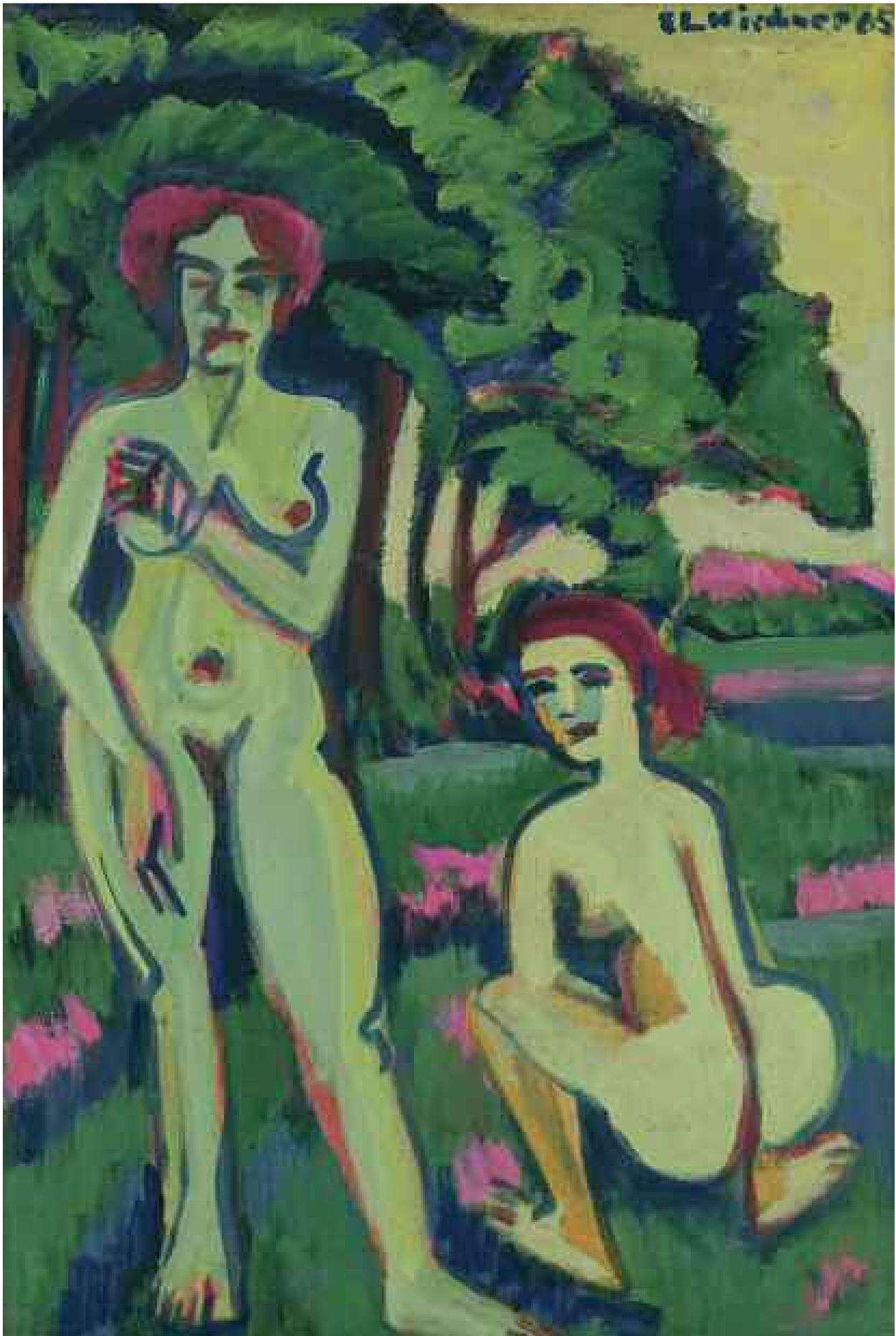
74,5 x 52,5 cm

signiert und datiert '05' oben rechts, rückseitig mit Nachlass-Stempel, bezeichnet 'KN-Dre/BF 4'

Gordon 92

Provenienz

- Galerie Thomas, München
- Privatsammlung, Deutschland



EDVARD MUNCH

## Zwei liegende Frauen

Öl auf Leinwand

1918-1919

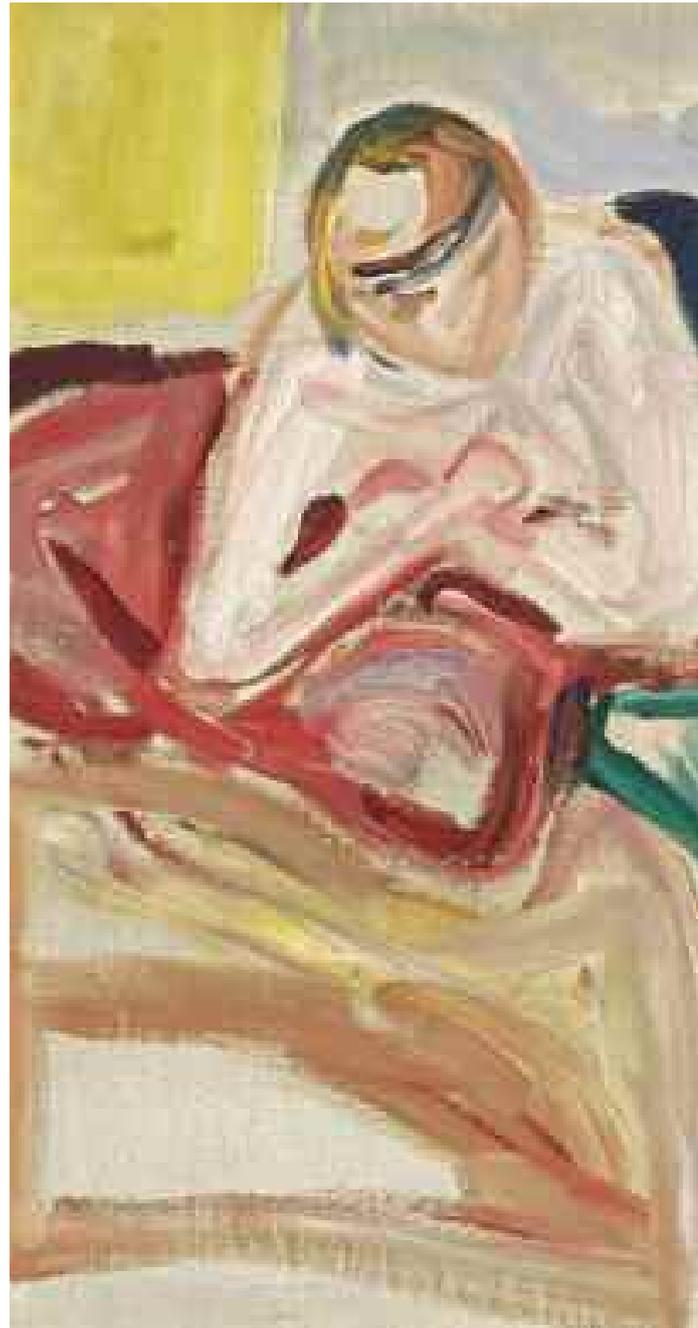
50 x 80 cm

signiert unten rechts

Woll 1278

Provenienz

- Cassirer, Berlin 1921
- Galerie van Diemen, Berlin 1923 - 27
- Herbert Kurz, Meerane 1929
- Art Dealer Rolf Hansen,
- Thomas Olsen, 1958
- Sigval Bergesen jr., 1960
- Marlborough Fine Art, London 1975
- Privatsammlung
- Ausstellungen
- Blomqvist, Kristiania 1919. Edvard Munch.
- Blomqvist, Kristiania 1921. Edvard Munch. Nr. 42 "To liggende damer"
- Cassirer, Berlin 1921. Edvard Munch. Nr. 14
- Arnold, Dresden 1921. Edvard Munch. Nr. 14
- Gerstenberger, Chemnitz 1921. Edvard Munch. Nr. 14
- Caspari, München 1921. Edvard Munch. Nr. 11
- Overbach-Gesellschaft, Lübeck 1921. Edvard Munch.
- Kunsthaus Zürich, Zürich 1922. Edvard Munch. Nr. 73
- Kunsthalle Bern, Bern 1922. Nr. 68
- Kunsthalle Basel, Basel 1922. Edvard Munch. Nr. 66
- Kunsthaus Zürich, Zürich 1925. Edvard Munch. Nr. 321 "Zwei Frauen"
- Kunsthalle Mannheim, Mannheim 1926. Edvard Munch. Nr. 54
- Kunststätte Chemnitz, Chemnitz 1929. Edvard Munch. Nr. 48 "Liegende Frauen"
- Kunstnerforbundet, Oslo 1958. Edvard Munch. Nr. 31
- Literatur
- J.H. Langaard 1967, S. 21 und 68





ERNST LUDWIG KIRCHNER

Zwei weibliche Akte mit Skulptur

Bleistift auf festem Papier

um 1912

26,9 x 36 cm

rückseitig mit Nachlass-Stempel und bezeichnet 'B Be/Bg 59'

Provenienz

- Nachlass des Künstlers
- Privatsammlung



EDVARD MUNCH

## Der Kuss

Radierung auf chamoisfarbenem Kupferdruckpapier

1895

34,5 x 27,8 cm Darstellung / 60 x 44 cm Blattgröße

signiert, betitelt 'Kuss' und bezeichnet 'Radierung' unten rechts, unten links Signatur des Druckers Felsing, Berlin  
rückseitig bezeichnet 'Mi Sch.22b (1895)'

Woll 23 b, Schiefler 22



EDVARD MUNCH

## Madonna

Farblithographie auf dünnem Bütten, auf dünnes Japanpapier aufgezogen  
1895/1902

ca. 60 x 44 cm Darstellung

signiert unten rechts

Woll 39 II, Schiefler 33

Eines von wenigen Exemplaren bei denen der Rahmen in Orange statt in Rot gedruckt ist.

Provenienz

- Privatsammlung, Nizza

Ausstellungen

- Pinacothèque de Paris, Paris 2010. Edvard Munch ou 'l'Anti-Cri'. Nr. 32 mit Farbabb.

- Kunsthal Rotterdam, Rotterdam 2010/2011. Edvard Munch.





ERNST LUDWIG KIRCHNER

### Vier Tänzerinnen

Lithographie auf festem Papier

1911

23,5 x 42 cm Darstellung / 42,7 x 55,9 cm Blattgröße

signiert unten rechts

rückseitig mit Nachlass-Stempel und bezeichnet 'L 167 D'

einer von etwa 8 bekannten Abzügen

Dube L 168



ERNST LUDWIG KIRCHNER

## Tanz

Bleistift und Tuschfeder auf Papier

1919

36,5 x 44,5 cm

signiert unten rechts

rückseitig datiert, betitelt und mit Nachlass-Stempel bezeichnet 'F Da/Bi 1'

sowie den Nummern 'K 9870', 'C 5629' und '9837'

rückseitig: *Badeszene Fehmarn*





## BIOGRAPHIEN IM ZEITGESCHEHEN

	MUNCH	WELTGESCHICHTE	KIRCHNER
	Biographie Edvard Munch	Geschichte und Ereignisse	Biographie E. L. Kirchner
1863	Edvard Munch wird am 12. Dezember auf dem Hof Engelhaug in Løten, in Norwegen als zweites Kind des Militärarztes Dr. Christian und Laura Cathrine Munch geboren.	Edouard Manet malt das <i>Frühstück im Grünen</i> . Es wird im Pariser Salon abgelehnt, da eine nackte Frau mit zwei bekleideten Männern als 'unanständig' gilt. Kaiser Napoléon III weist persönlich an, dass die abgelehnten Bilder in einem separaten Teil der Ausstellung zu sehen sein sollen.	
1863		Eröffnung der Londoner U-Bahn mit Druckluftbetrieb.	
1864	Die Familie zieht in die Hauptstadt Kristiania, das heutige Oslo. Sie wohnen zunächst im ältesten Viertel der Stadt, wechseln in den folgenden zwanzig Jahren häufig die Wohnung.	Jules Verne schreibt den utopischen Roman 'Reise zum Mittelpunkt der Erde'. Gründung der 'Ersten Internationale' in London durch Karl Marx. Ein Zusammenschluss von Arbeitergesellschaften, die nach den provisorischen Statuten dasselbe Ziel verfolgen, nämlich: den Schutz, den Fortschritt und die vollständige Emanzipation der Arbeiterklasse.	
1867		In Paris findet vom 1. April bis 3. November die zweite Weltausstellung (Exposition universelle d'Art et d'industrie) statt. 41 Länder nehmen teil, mehr als 10 Millionen Besucher kommen. Im Salon der Weltausstellung stellen Courbet und Manet ihre Werke aus. Der französische Impressionismus beginnt sich zu entwickeln.	
1868	Die erst dreißigjährige Mutter stirbt an Tuberkulose. Ihre Schwester Karen Bjølstad übernimmt die Sorge für die fünf Kinder und fördert Edwards künstlerisches Talent.	Durchbruch in der Farbphotographie durch den französischen Photopionier Louis Ducos du Hauron.	
1869	Edwards erste Zeichnungen und Aquarelle entstehen.	Spektakuläre Eröffnung des Suez-Kanals, der das Mittelmeer mit dem Roten Meer verbindet.	

1871

Bismarck wird erster Reichskanzler des neu gegründeten Deutschen Reichs.

1873

Heinrich Schliemann findet Troja und den Schatz des Priamos.

1875

Internationale Spannungen. Bismarck warnt Frankreich wegen seiner massiven Aufrüstung.

1876

Geburtsstunde des Ottomotors mit seiner charakteristischen Verdichtung des Gas-Luftgemisches. Die Weltmotorisierung nimmt ihren Lauf.

1877

Edwards Schwester Sophie stirbt im Alter von 15 Jahren an Tuberkulose.

1879

Munch beginnt ein Ingenieursstudium an der Technischen Hochschule in Kristiania, wo er krankheitsbedingt häufig fernbleibt.

Thomas Alva Edison erfindet die Glühbirne für die industrielle Massenfertigung.

1880

Er fasst den Entschluss, Maler zu werden und schreibt sich an der Königlichen Zeichenschule in Kristiania ein.

1880

1880 wird Ernst Ludwig Kirchner am 6. Mai als erstes Kind von Ernst Kirchner, Ingenieur, und Marie Elise geb. Franke in Aschaffenburg geboren.

1881

Munch besucht die Klasse für Freihandzeichnen und die Aktklasse des Bildhauers Julius Middelthun.

1883

Er debütiert in einer Ausstellung und nimmt erstmals an der Herbstausstellung teil.

Bismarck führt das Gesetz über die Krankenversicherung ein, ein Jahr später das Gesetz zur Unfallversicherung und 1889 die Altersversicherung.

1884

Munch ist in Kontakt mit der berühmten 'Bohème von Kristiania' um den naturalistischen Maler und Schriftsteller Christian Krogh und den anarchistischen Schriftsteller Hans Jæger.

1885

1885

Munch reist mit einem Stipendium erstmals für drei Wochen ins Ausland, auf die Weltausstellung in Antwerpen und nach Paris.

1886

Die erste Version von *Das kranke Kind* entfacht einen Skandal.

Carl Benz erhält das Patent auf den ersten fahrtüchtigen Motorwagen. Der dreirädrige 'Benz Patent Motorwagen' gilt als das erste Automobil der Geschichte.

Die Familie zieht nach Frankfurt am Main um, wo Ernst Ludwig in die erste Klasse der Elementarschule kommt. In den Museen sieht er Bilder von Grünewald und antike Skulpturen, die ersten Zeichnungen entstehen.

1887

1887

Die Freiheitsstatue, ein Geschenk Frankreichs, wird im Hafen von New York errichtet.

Vater Kirchner wird Vize - direktor einer Papierfabrik bei Luzern, wo die Familie für zwei Jahre wohnt.

1889

Nach seiner ersten Einzelausstellung mit 109 Werken in der Studentenunion reist Munch im Herbst mit einem Staatsstipendium nach Paris. Die Nachricht vom plötzlichen Tod des Vaters stürzt ihn in eine tiefe Krise.

Vincent van Gogh malt *Sternennacht*, eines seiner bekanntesten Bilder. Zur Entstehungszeit befindet er sich in der Nervenheilanstalt Saint-Paul-de-Mausole.

Übersiedlung der Familie nach Chemnitz in Sachsen, wo der Vater Professor an der Gewerbeakademie wird.

1890

Umzug nach St. Cloud an der Seine bei Paris. Unter dem Einfluss des Impressionismus und Postimpressionismus Bruch mit dem Naturalismus. Das Stipendium wird in diesem und dem folgenden Jahr verlängert.

Hilla von Rebay, deutsche Künstlerin und Initiatorin des Guggenheim Museum in New York, wird im Mai geboren, der Österreicher Egon Schiele im Juni, Ossip Zadkine, weißrussischer Maler und Bildhauer, im Juli.

1890

1892

Munchs 'Skandalausstellung' in Berlin wird vorzeitig geschlossen, trägt zu seiner Berühmtheit bei. Munch verbringt diesen wie die drei folgenden Winter in Berlin und verkehrt im intellektuellen Literaten-Kreis in der Weinstube 'Zum Schwarzen Ferkel' u. a. mit August Strindberg und Stanislaw Przybyszewski.

Die Münchner Secession wird gegründet. Eine Cholera-Epidemie in Hamburg, verursacht durch unfiltriertes Trinkwasser aus der Elbe und unhygienische Zustände im Armutsviertel fordert über 8.600 Menschenleben.

Ernst Ludwig tritt ins Gymnasium ein. In der Familie wird seine künstlerische Begabung offensichtlich und er darf private Zeichen- und Malkurse besuchen. Seine Leidenschaft für die Kunst wird immer stärker, doch an eine künstlerische Karriere ist nicht zu denken.

1893

Der *Lebensfries* nimmt Gestalt an. Erstmals setzt er seine Bilder in der sogenannten 'Roskur' der natürlichen Witterung aus. Beginn reger Ausstellungstätigkeit in Deutschland und Skandinavien.

1894

1894

Die erste Monographie erscheint. In Berlin entstehen die ersten Radierungen und Lithographien.

1895

Erste Erfahrungen mit dem Holzschnitt.

1896

Reise nach Paris, er druckt die ersten Farblithographien und Holzschnitte mit stark experimentellem Charakter. Erste Beteiligung am Salon des Artistes Indépendants; Einzelausstellung im Salon de l'Art Nouveau von Siegfried Bing.

Theodor Herzl veröffentlicht seine Thesen zur Gründung eines jüdischen Staates.

Die erste Ausgabe der Jugend – Münchner illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben erscheint, die mit stilprägend für den nach ihr benannten Jugendstil wird.

1897

Den Sommer verbringt Munch in Åsgårdstrand, wo er ein kleines Fischerhaus erwirbt und in den folgenden Jahren die meisten Sommer verbringt. Eine umfassende Ausstellung in Kristiania kündigt erstmals breite Anerkennung in Norwegen an. In den folgenden Jahren zahlreiche Reisen und Ausstellungen in Europa.

1897

1898

Er lernt Tulla Larsen kennen.

Der junge Kirchner reist nach Berlin und Nürnberg, wo er Museen besucht und besonders von den Werken Holbeins und Dürers beeindruckt ist.

1899

Munch studiert die monumentalen Werke der Renaissance in Florenz und Rom. Seine schweren Alkoholprobleme sucht er in den folgenden Jahren in unterschiedlichen Sanatorien in den Griff zu bekommen.

Auf der ersten Haager Friedenskonferenz werden Abkommen und Erklärungen zum Kriegsvölkerrecht und zur friedlichen Erledigung internationaler Streitfälle unterzeichnet.

1900

1900

Norwegen nimmt in Paris zum ersten Mal an Olympischen Spielen teil.

In Deutschland findet die erste Zepelinfahrt statt und in Paris beginnt die Rolltreppe ihren Siegeszug auf der Pariser Weltausstellung.

Kirchners erstes Modell ist das gleichaltrige Nachbarmädchen Emma Frisch, die spätere Frau von Karl Schmidt-Rottluff.

1901

Teilnahme an internationalen Ausstellungen im Glaspalast in München, im Hollaendergärten in Oslo und in Trondheim.

Kirchner zieht nach Dresden und beginnt ein Studium der Architektur.

1902

Erstmals zeigt Munch, nachdem er im Vorjahr wieder nach Berlin gezogen war, auf der fünften Ausstellung der Berliner Secession den Lebensfries. Die Beziehung zu Tulla Larsen findet mit einer Schussverletzung seiner Hand ein dramatisches Ende.

1902

Ausstellung mit Graphiken Edvard Munchs in der Galerie Emil Richter/H. Holst, Dresden.

1903

Munch ist auf dreizehn Ausstellungen vertreten und schließt in der Folge Verträge mit den Galerien Cassirer (Berlin) und Commeter (Hamburg) ab. Zahlreiche Ausstellungen und Porträtaufträge folgen in den nächsten Jahren in Deutschland und Europa.

Er setzt sein Studium in München fort „zum Schein .., da meine Eltern gegen die Malerei waren“. Er besucht Kurse im Aktzeichnen an der privaten Kunstschule von Debschitz.

1904

1904

Kirchner, Bleyl und Erich Heckel, die alle an der Sächsischen Technischen Hochschule Architektur studieren, gehen im Sommer an die Moritzburger Seen zum Zeichnen.

1905

Eine Ausstellung von Portraits in der Galerie Cassirer in Berlin bringt Munch zahlreiche Bestellungen, wie die der Familie Esche in Chemnitz. Die Portraitmalerei wird seine wichtigste Einnahmequelle.

Die Auflösung der Union Norwegens mit Schweden wird vollzogen; die konstitutionelle Monarchie als Vertragsform festgelegt und Prinz Carl von Dänemark durch Volksabstimmung zu König Håkon VII. von Norwegen gewählt.

Am 7. Juni gründen Kirchner, Bleyl, Heckel und Schmidt-Rottluff die Künstlergemeinschaft 'Brücke'.

1906

Aufträge für Bühnenbilder Max Reinhardts und für die Ausschmückung des Foyers der Berliner Kammerspiele. Der "Sächsische Kunstverein" in Dresden zeigt Gemälde von Munch

1906

Die 'Brücke' veröffentlicht ihr Programm, von Kirchner verfasst und in Holz geschnitten. Erster Kontakt zwischen der 'Brücke' und Munch. Karl Schmidt-Rottluff schreibt an Munch und lädt ihn ein, an einer Ausstellung moderner Holzschnitte der 'Brücke' teilzunehmen. Munch antwortet nicht. Er ist vertraglich an die Hamburger Galerie Commeter gebunden.

1907

Munch arbeitet im Seeort Warnemünde an intensiven malerischen und photographischen Experimenten, setzt sich erstmals mit dem Thema des modernen Arbeitslebens auseinander.

Pablo Picasso malt *Les Femmes d'Alger*. Das Werk ist ein Wendepunkt in der Geschichte der abendländischen Malerei und leitet den sich ankündigenden Kubismus ein.

1908

Seine psycho-physische Krise erreicht ihren Höhepunkt, Munch läßt sich nach einem Nervenzusammenbruch in die Nervenklinik von Dr. Daniel Jacobson in Kopenhagen einweisen.

Bahnbrechende Erfindung des Kubismus durch George Braque und Pablo Picasso in der südfranzösischen Kleinstadt Cèret. Den Begriff prägt der Kunstkritiker Louis Vauxcelles, der ein Werk von Georges Braque als 'bizarres cubiques' bezeichnet.

Kirchner besucht im Mai eine Ausstellung mit 100 Bildern von Goghs im Kunstsalon Richter, Dresden. Erster Aufenthalt auf Fehmarn.

1909

Rückkehr nach Norwegen, er mietet in der Küstenstadt Kragerø ein großes Holzhaus, wo er sein erstes großes Freiluftatelier einrichtet. Seine Motive sucht er in

1910

seiner näheren Umgebung oder im Atelier. Beginn der Arbeit an Entwürfen für den Wettbewerb zur Ausstattung der Aula Magna der Universität Kristiania.

1911

Munch kauft den Besitz 'Nedre Ramme' in Hvitsten, um sich durch mehr Platz bessere Bedingungen für die Arbeit an den Universitätsentwürfen zu schaffen.

1912

Der endgültige Durchbruch gelingt Munch in der 'Sonderbund-Ausstellung' in Köln, in der er als Hauptträger der Moderne ausgestellt wird.

1913

Er mietet für zwei Jahre das Herrenhaus Grimsrød auf der Halbinsel Jeløya. Er reist anlässlich zahlreicher Ausstellungen durch Europa und nimmt an der Armory Show in New York teil.

1909

Roald Amundsen, norwegischer Polarforscher, erreicht als erster Mensch den geographischen Südpol.

Die Kunstredaktion 'Blauer Reiter' wird gegründet: ihre Entstehung verdankt sie der Abspaltung einiger Künstler um Wassily Kandinsky (1866-1944) und Franz Marc (1880-1916) von der 'Neuen Künstlervereinigung München'. Sie organisieren eine Gegenveranstaltung gleichzeitig mit der Ausstellung der 'NKVM', die demonstrativ die progressive Ausrichtung des 'Blauen Reiter' zum Ausdruck bringt.

1913

Nach seiner Enttarnung als Spion für Russland erschießt sich der österreichische Generalstabschef Alfred Redl.

Kirchner sieht in Berlin Ausstellungen von Matisse und Cezanne.

Kirchner lernt Gustav Schiefler kennen. In Berlin Gründung der 'Neuen Secession', der alle Künstler der 'Brücke' beitreten.

Kirchner schneidet ein Plakat für die Ausstellung 'Paul Gauguin' in der Galerie Arnold, Dresden. Umzug Kirchners nach Berlin, wo er seine zukünftige Lebensgefährtin Erna Schilling kennenlernt.

1911

Kirchner und Munch nehmen an der 'Sonderbund-Ausstellung' in Köln teil. Sie gehen gemeinsam durch die Ausstellung. Kirchner bezeichnet den Norweger in einem Brief an Gustav Schiefler als 'feine Persönlichkeit'. Die 'Brücke' beteiligt sich an Ausstellungen des 'Blauen Reiter' bei Goltz in München und in der Galerie 'Der Sturm' in Berlin. Arbeiten Munchs sind in den Berliner Galerien Fritz Gurlitt, Paul Cassirer, I. B. Neumann und in der Berliner Secession zu sehen.

Munch ist in fünf Ausstellungen in Berlin vertreten. Am 27. Mai Auflösung der 'Brücke'. Ein Bild Kirchners wird in der Armory Show in New York gezeigt.

1914

1914

Erster Weltkrieg zwischen Österreich-Ungarn, Deutschland und Osmanischem Reich auf der einen und Frankreich, England und Rußland auf der anderen Seite. Norwegen versucht seine Neutralität zu wahren, ist aber indirekt durch die Handelsflotte auf der Seite der Entente-Mächte beteiligt. In den USA dringt der Jazz in die Tanzmusik ein.

Eberhard Grisebach: „...Bilder von E. L. Kirchner ... sind sehr gut ... Ich möchte wohl glauben, dass er von der Brücke der bedeutendste ist ...“.

1915

Munch arbeitet in Hvitsten an den Tafeln für die Aula Magna. Er reist zur norwegischen Ausstellung in Kopenhagen, wo einige seiner Vorschläge für die Wandmalereien gezeigt werden.

Der russische Künstler Kasimir Malewitsch malt das Gemälde *Schwarzes Quadrat*, das als eine Ikone der Malerei des 20. Jahrhunderts gilt.

Kirchner wird zur Feldartillerie eingezogen, im Herbst nervlich zerüttet entlassen. Carl Hagemann beginnt mit dem Aufbau einer Kirchner-Sammlung.

1916

Westlich von Kristiania kauft Munch den Besitz Ekely bei Skøyen, wo er bis zu seinem Tod die meiste Zeit verbringt. Die Universitätsdekorationen werden im September eingeweiht.

In Zürich und Genf tritt die künstlerische Bewegung des Dadaismus auf, gegründet von Hugo Ball, Tristan Tzara, Richard Huelsenbeck, Marcel Janco und Hans Arp.

Kirchner schreibt ins Skizzenbuch: „Gauguin und Munch sind wirklich nicht meine Väter, es tut mir leid“. In diesem Jahr mehrere Aufenthalte in Sanatorien.

1917

Eintritt der Vereinigten Staaten in den Ersten Weltkrieg.

Erster Kuraufenthalt in Davos. Im Juli wohnt Kirchner auf der Stafelalp oberhalb von Frauenkirch.

1918

Munch besucht während eines Deutschlandaufenthaltes noch einmal das Haus Am Strom 53 in Warnemünde. Heute ist es eine Begegnungsstätte für norwegische und deutsche Künstler.

Die wirtschaftliche Situation in Norwegen verschlechtert sich, es kommt zu einer Schuldenkrise im Land. In Deutschland wird das allgemeine Frauenstimmrecht eingeführt. Erster regelmäßiger Luftverkehr mit Flugzeugen zwischen New York und Washington, sowie zwischen Berlin und Weimar.

Im Sommer ist Kirchner wieder in Davos, ab September mietet er das Haus 'In den Lärchen'.

1918

1919

Munch erkrankt an der spanischen Grippe. Er wendet sich verstärkt der Aktdarstellung zu. Er feiert Erfolge in ganz Europa.

1919

Die Galerie Ludwig Schames zeigt fünfzig Gemälde und vier Plastiken Kirchners. Eine sehr positive Kritik dazu von Paul Ferdinand Schmidt wird in der 'Kunstchronik' veröffentlicht. Kirchners Druckerpresse trifft aus Berlin in Davos ein. Er beginnt das 'Davoser Tagebuch'.

1920

Reise nach Paris und Berlin, wo Munch mit Cassirer eine Ausstellung für das kommende Jahr vorbereitet.

Norwegen gibt seine neutrale Position auf und tritt dem Völkerbund bei. Gründung der NSDAP (Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei) in München mit dem Parteivorsitzenden Adolf Hitler.

Oktober/November: Ausstellung in der Kunsthalle Bremen 'Munch und die Künstler der Brücke'. Im Winter Ausstellung von 15 wichtigen Bildern Kirchners im Kronprinzenpalais der Berliner Nationalgalerie.

1922

Reise nach Berlin. Große Ausstellung im Kunsthaus Zürich mit 73 Bildern und 389 graphischen Arbeiten. Munch malt einen Fries aus 22 Tafeln für die Schokoladenfabrik 'Freia'. Er kauft eine große Anzahl von Graphiken deutscher Künstler, um diese zu unterstützen.

Howard Carter findet im Tal der Könige die Mumie des ägyptischen Pharaos Tutanchamun.

Ausstellung mit Werken Munchs im Kunsthaus Zürich. Gustav Schiefler besucht auf der Rückreise Kirchner in Davos: „...der Höhepunkt unserer Reise ... habe ich ... alles, was Sie uns zeigen konnten, mit vollen Sinnen in mich [aufgenommen].“ Die Wohnung in Berlin wird von Erna endgültig aufgelöst.

1923

# 1923

Schiefler besucht Kirchner und arbeitet am 2. Band des Werkverzeichnisses der Druckgraphik (erschienen 1931). Zuvor hatte er bei Ernst Arnold, Dresden, 'Edvard Munchs graphische Kunst' herausgegeben. Kirchner bezieht ein Bauernhaus auf dem 'Wildboden'. Bis zu seinem Tode 1938 lebt und arbeitet er dort.

1924

Ernst Alexanderson schickt das erste Fax über den Atlantik.

Große Ausstellung in Winterthur, die einhellig abgelehnt wird.

1925

Munch wird in München zum Ehrenmitglied der Bayerischen Akademie der Bildenden Künste ernannt.

Die norwegische Hauptstadt Kristiania erhält wieder ihren früheren Namen Oslo.

Deutschlandreise. Kirchner besucht Will Grohmann in Dresden, Schmidt-Rottluff und Max Liebermann in Berlin.

1926

Reisen nach Deutschland, Venedig, Kopenhagen, Zürich und Paris. Munchs geistesranke Schwester Laura stirbt.

Der norwegische Ingenieur Erik Rotheim erfindet die Sprühdose.

Der 1. Band des Werkverzeichnisses der Druckgraphik Kirchners von Schiefler erscheint, ebenso die Monographie von Grohmann.

1927

Umfangreiche Retrospektiven in der Berliner Nationalgalerie und der Nasjonalgalleriet in Oslo. Munch wird nun auch in seiner Heimat als einer der größten Vertreter der modernen Kunst anerkannt.

Die farbige Sängerin Josephine Baker feiert erste Erfolge in Paris, nachdem sie ein Talentsucher in New York entdeckt hatte. Charles Lindbergh fliegt als erster allein ohne Zwischenlandung über den Atlantik von New York nach Paris.

# 1927

1928

Beteiligung an Ausstellungen in San Francisco und an der Royal Academy in London. Arbeit an Entwürfen zu Wanddekorationen für das Rathaus von Oslo, die jedoch nicht realisiert werden.

1928

Der 2. Band der Druckgraphik von Edvard Munch erscheint. Im August Besuch vom Kunsthändler Günther Franke.

1929

Bau seines berühmten 'Winterateliers'.

Gründung des Museum of Modern Art in New York. Das Museum eröffnet mit Werken von Cezanne, Gauguin, Seurat und van Gogh.

Reise nach Deutschland. Kirchner kritisiert den Galeristen Ferdinand Möller, weil er „... diesen süßen Norweger M.“ ausstellt.

1930

Das Platzen eines Blutgefäßes an Munchs rechtem Auge führt beinahe zur Erblindung und leitet eine intensive Auseinandersetzung mit Alter und Tod ein.

1931

1931

Kirchner nennt Munch einen 'Pseudovater'. Er wird Mitglied der Preußischen Akademie der Künste. Der zweite Band von Schiefflers 'Die Graphik Ernst Ludwig Kirchners' erscheint.

1933

Anlässlich seines 70. Geburtstages wird Munch mit dem 'Großen Kreuz des St. Olav Ordens' und Monographien von Pola Gauguin und Jens Thiis geehrt. Er lebt zunehmend zurückgezogen auf Ekely.

Ernennung von Adolf Hitler zum Reichskanzler.

Große Kirchner-Retrospektive in der Kunsthalle Bern mit fast 300 Werken. Museumsdirektoren und Sammler kommen auch aus Deutschland. Das Kunstmuseum Bern erwirbt *Alpsonntag – Szene am Brunnen*.

1934

1936

Kirchner erhält in Davos Besuch von Oskar Schlemmer und besucht Paul Klee in Bern.

1936

Der Kunsthändler Curt Valentin besucht Kirchner vor seiner Emigration wegen einer Ausstellung in den USA

1937

Aus deutschen Museen werden 82 Werke Munchs als 'entartete Kunst' konfisziert.

Pablo Picasso malt *Guernica*, in Erinnerung an die spanische Stadt, die im spanischen Bürgerkrieg vollkommen zerstört wurde. Die Ausstellung 'Entartete Kunst' wird am 19. Juli in den Hofgarten-Arkaden in München eröffnet. Ausgestellt sind Werke von 112 Künstlern, darunter Feininger, Klee, Dix, Munch und Kirchner.

1937

Im Januar Ausstellung in Detroit, USA. Ausschluss Kirchners aus der Preußischen Akademie der Künste. Aus deutschen Museen werden 639 seiner Werke entfernt. Kirchner beantragt für sich und Erna die schweizerische Staatsbürgerschaft. Ausstellung in der Kunsthalle Basel.

1938

Ein Augenleiden, das ihn seit 1930 mal mehr, mal weniger stark beeinträchtigt, wird wieder schlimmer. Zahlreiche, von den Nationalsozialisten in Deutschland beschlagnahmte, Werke Munchs werden in Oslo versteigert.

1938

Der Anschluss Österreichs an Deutschland im März fördert Kirchners Angst, die Deutschen könnten in der Schweiz einmarschieren. Er verbrennt seine Holzschnittstöcke und viele seiner Holzskulpturen.

Am 15. Juni erschießt er sich in Frauenkirch-Wildboden.

1940

Norwegen wird von den Deutschen besetzt. Munch lehnt den Kontakt zu den Besatzern und zu norwegischen Kollaborateuren ab. Arbeit an den letzten Selbstportraits.

Die Deutschen fallen mit der Unternehmung 'Weserübung' in Norwegen ein und besetzen es. Die Königsfamilie flieht ins Exil nach London und kehrt 1945 – nach der Kapitulation der deutschen Truppen – nach Oslo zurück.

Erna Schilling wird erlaubt, den Namen Kirchner zu führen. Bis zu ihrem Tod 1945 lebt sie weiter auf dem Wildboden.

1942

Die erste größere Ausstellung Munchs wird in den USA eröffnet.

1943

Munch schafft seine letzten Werke. Zu seinem 80. Geburtstag finden zahlreiche Feiern statt.

1943

1944

Am 23. Januar stirbt Edvard Munch im Alter von 81 Jahren auf Ekely. Sein gesamter Nachlass geht an die Stadt Oslo.

Ende des zweiten Weltkriegs in Europa. Das Dritte Reich zerfällt, die Alliierten teilen Deutschland in vier Besatzungszonen auf. In Norwegen wird die monarchische Staatsform nach Beendigung des Krieg grundsätzlich nicht in Frage gestellt.

1945

1963

1963

Hundert Jahre nach seiner Geburt wird in Oslo am 29. Mai 1963 feierlich das Munch-museet eröffnet.

1982

1982

Das Kirchner Museum wird 1982 in Davos gegründet und ist zunächst im alten Postgebäude in Davos-Platz untergebracht. Am 4. September 1992 wird das neu gebaute Kirchner Museum eröffnet.

# AUSGESTELLTE WERKE NACH KAPITELN

## Kapitel I – PORTRAIT

EDVARD MUNCH Inger Barth, 1921	14
ERNST LUDWIG KIRCHNER Portrait Nele van de Velde, 1918	16
EDVARD MUNCH Sitzende junge Frau, 1916	18
EDVARD MUNCH Das kranke Kind I, 1896	20

## Kapitel II – LANDSCHAFT

ERNST LUDWIG KIRCHNER Landschaft, Weg mit Bäumen, 1907	44
EDVARD MUNCH Herbstarbeit in der Nähe des Treibhauses, 1923-25	45
EDVARD MUNCH Junge Frau und Butterblumen, 1909	47
ERNST LUDWIG KIRCHNER Küstenlandschaft, 1913	50
ERNST LUDWIG KIRCHNER Fehmarndorf, 1908	50
ERNST LUDWIG KIRCHNER Frauen und Kinder auf einem Steg, 1905	51
EDVARD MUNCH Lebensbaum, ca. 1910	52
EDVARD MUNCH Das Leben, 1910	54
EDVARD MUNCH Der Tanz des Lebens, um 1900	56

## Kapitel III – SELBSTPORTRAIT

EDVARD MUNCH Selbstporträt, 1895/1906	78
EDVARD MUNCH Selbstporträt mit Zigarre, 1908-09	80
ERNST LUDWIG KIRCHNER Selbstbildnis, 1915	81
ERNST LUDWIG KIRCHNER Der Kranke, 1919-1920	82
EDVARD MUNCH Selbstbildnis im Schatten, 1912	84
ERNST LUDWIG KIRCHNER Selbstbildnis und Frauenprofil, 1926	85

#### **Kapitel IV – RÜCKZUG AUFS LAND**

EDVARD MUNCH Getreideernte, 1917	92
ERNST LUDWIG KIRCHNER Heuernte, 1924-26	93
ERNST LUDWIG KIRCHNER Alpsonntag, 1921	95
EDVARD MUNCH Galoppierendes Pferd, 1915	98
ERNST LUDWIG KIRCHNER Ziegen im Föhn, 1918	99
ERNST LUDWIG KIRCHNER Kühe im Schnee, 1918	99
ERNST LUDWIG KIRCHNER Rastende Spaziergänger, 1918	100
EDVARD MUNCH Arbeiter im Schnee, 1912	102
ERNST LUDWIG KIRCHNER Milchmädchen mit Kanne, 1921	103
EDVARD MUNCH Grabende Arbeiter, 1920	104
ERNST LUDWIG KIRCHNER Bergtannen im Nebel, 1918	105
ERNST LUDWIG KIRCHNER Bauer und Mädchen auf Waldweg, 1920	105
ERNST LUDWIG KIRCHNER Das Dorli, 1917	106
ERNST LUDWIG KIRCHNER Bogenschützen (auf dem Wildboden Davos), 1935-1937	107

#### **Kapitel V – HOLZSCHNITT**

ERNST LUDWIG KIRCHNER Akt mit schwarzem Hut, 1911	122
EDVARD MUNCH Badende Jünglinge, 1899	124
EDVARD MUNCH Zwei Menschen. Die Einsamen, 1899	126
EDVARD MUNCH Meereslandschaft, 1897	128
ERNST LUDWIG KIRCHNER Die ewige Sehnsucht, 1918	130
EDVARD MUNCH Mondschein I, 1896	132
EDVARD MUNCH Der Kuss auf das Haar, 1915	134
ERNST LUDWIG KIRCHNER Kopf Ludwig Schames, 1918	136
EDVARD MUNCH Mädchen auf der Brücke, 1920	138
EDVARD MUNCH Auf der Brücke, 1912/13	141

#### **Kapitel VI – FIGUREN**

ERNST LUDWIG KIRCHNER Rückenakt mit Katze, 1929	144
ERNST LUDWIG KIRCHNER Kniender weiblicher Akt im Badetub, 1911	145
ERNST LUDWIG KIRCHNER Badende auf Fehmarn, 1914	145
EDVARD MUNCH Badende Knaben, 1904-05	146
ERNST LUDWIG KIRCHNER Zwei grüne Mädchen mit rotem Haar, 1909/1926	148
EDVARD MUNCH Zwei liegende Frauen, 1918-1919	150
ERNST LUDWIG KIRCHNER Zwei weibliche Akte mit Skulptur, um 1912	152
EDVARD MUNCH Der Kuss, 1895	154
EDVARD MUNCH Madonna, 1895/1902	156
ERNST LUDWIG KIRCHNER Vier Tänzerinnen, 1911	158
ERNST LUDWIG KIRCHNER Tanz, 1919	159

# AUSGESTELLTE WERKE IN ALPHABETISCHER REIHENFOLGE

## Munch

Arbeiter im Schnee, 1912	102
Auf der Brücke, 1912/13	141
Badende Jünglinge, 1899	124
Badende Knaben, 1904-05	146
Das kranke Kind I, 1896	20
Das Leben, 1910	54
Der Kuss, 1895	154
Der Kuss auf das Haar, 1915	134
Der Tanz des Lebens, um 1900	56
Galoppierendes Pferd, 1915	98
Getreideernte, 1917	92
Grabende Arbeiter, 1920	104
Herbstarbeit in der Nähe des Treibhauses, 1923-25	45
Inger Barth, 1921	14
Junge Frau und Butterblumen, 1909	47
Lebensbaum, ca. 1910	52
Mädchen auf der Brücke, 1920	138
Madonna, 1895/1902	156
Meereslandschaft, 1897	128
Mondschein I, 1896	132
Selbstporträt, 1895/1906	78
Selbstporträt mit Zigarre, 1908-09	80
Selbstbildnis im Schatten, 1912	84
Sitzende junge Frau, 1916	18
Zwei liegende Frauen, 1918-1919	150
Zwei Menschen. Die Einsamen, 1899	126

## Kirchner

Akt mit schwarzem Hut, 1911	122
Alpsonntag, 1921	95
Badende auf Fehmarn, 1914	145
Bauer und Mädchen auf Waldweg, 1920	105
Bergtannen im Nebel, 1918	105
Bogenschützen (auf dem Wildboden Davos), 1935-1937	107
Das Dorli, 1917	106
Der Kranke, 1919-1920	82
Die ewige Sehnsucht, 1918	130
Fehmarndorf, 1908	50
Frauen und Kinder auf einem Steg, 1905	51
Heuernte, 1924-26	93
Kniender weiblicher Akt im Badetub, 1911	145
Kopf Ludwig Schames, 1918	136
Küstenlandschaft, 1913	50
Kühe im Schnee, 1918	99
Landschaft, Weg mit Bäumen, 1907	44
Milchmädchen mit Kanne, 1921	103
Portrait Nele van de Velde, 1918	16
Rastende Spaziergänger, 1918	100
Rückenakt mit Katze, 1929	144
Selbstbildnis, 1915	81
Selbstbildnis und Frauenprofil, 1926	85
Tanz, 1919	159
Vier Tänzerinnen, 1911	158
Ziegen im Föhn, 1918	99
Zwei grüne Mädchen mit rotem Haar, 1909/1926	148
Zwei weibliche Akte mit Skulptur, um 1912	152

## **DANKSAGUNG**

Wir bedanken uns ganz herzlich bei:

Munch-museet, Oslo

Museum Biberach, Dr. Uwe Degreif und Hanspeter Ihle

Ernst Ludwig Kirchner Archiv, Wichtrach

Ingeborg Henze-Ketterer und Dr. Wolfgang Henze, Wichtrach

Wolf Zech, Restaurator, München

sowie allen nicht genannten Leihgebern und Unterstützern der Ausstellung, und den Autoren

# WERKVERZEICHNISSE

## Ernst Ludwig Kirchner:

Dube, Annemarie und Wolf Dieter.

E. L. Kirchner Das Graphische Werk. Bd. I Katalog; Bd. II Abbildungen. München 1967.

Gordon, Donald E.

Ernst Ludwig Kirchner. Mit einem kritischen Katalog sämtlicher Gemälde. München 1968.

## Edvard Munch

Schiefler, Gustav.

Edvard Munch. Das Graphische Werk, Bd. I bis 1906; Bd. II 1906–1926. Berlin 1907 bzw. 1927

Woll, Gerd.

Edvard Munch Complete Paintings. Catalogue Raisonné. Vol. I - IV, London 2009.

Woll, Gerd.

Edvard Munch. Werkverzeichnis der Graphik. München 2001.

# ABBILDUNGEN

Alle Abbildungen von Werken Edvard Munchs:

© The Munch Museum / The Munch Ellingsen Group / VG Bild-Kunst, Bonn 2012

S. 6+179	Munch Photo	Photo: A.F. Johansen, Munch Museum Archives (MM B 1840(F))
S. 22	Munch Photo	Photo: Unbekannter Photograph, Munch Museum Archives (B2140(F))
S. 25	Munch Außenatelier Photo	Photo: Anders B. Wilse, Munch Museum Archives (MM B 2013)
S. 32	Sonderbund 1912 Photo	Photo: unbekannter Photograph
S. 44/46	courtesy Grev Wedels Plass	Kunsthandel, Oslo
S. 90	Munch in Ekely	Photo: Inger Munch / Oslo Museum
S. 110	Holzskulpturen	Photo vermutlich von E. L. Kirchner
S. 112	Jim Dine	© VG Bild-Kunst, Bonn 2012
S. 113	Georg Baselitz	© Georg Baselitz
S. 113	Rainer Fetting	© Rainer Fetting
S. 114	Andy Warhol	© The Andy Warhol Foundation / Artists Rights Society, 2012
S. 115	Salomé	© VG Bild-Kunst, Bonn 2012
S. 116	Jasper Johns	© VG Bild-Kunst, Bonn 2012
S. 150	courtesy Blomqvist	Kunsthandel, Oslo

# IMPRESSUM

Preise auf Anfrage.  
Es gelten unsere Lieferungs- und Zahlungsbedingungen.  
Maße: Höhe vor Breite.

Katalog 125  
© Galerie Thomas 2012

Ausstellungsordination:  
Bettina Beckert

Katalogbearbeitung:  
Silke Thomas, Patricia von Eicken

Katalogproduktion:  
Vera Daume

Texte:  
Dr. Dr. Dieter Buchhart  
Prof. Dr. Dr. Gerd Presler  
Prof. Øivind Storm Bjerke

Photographie:  
Walter Bayer

Übersetzung:  
Frank Süßdorf (S. 111f.)

Layout:  
Sabine Urban, Gauting  
Lithos:  
Reproline mediateam GmbH + Co. KG, München  
Druck:  
SDM, Stulz-Druck & Medien GmbH, München

Mo - Fr 9-18 · Sa 10-14

Maximilianstrasse 25 · 80539 München · Germany  
Telefon +49-89-29 000 80 · Telefax +49-89-29 000 888  
info@galerie-thomas.de · www.galerie-thomas.de

**GALERIE THOMAS**



**GALERIE THOMAS**