



Winckelmann Akademie
München

Schriftenreihe der Winckelmann Akademie für Kunstgeschichte München

Textbeitrag Nr. 63, Juli 2025

www.winckelmann-akademie.de

Der „Fall Munch“ – Berlin 1892

Robert Vlatten

Winckelmann Akademie für Kunstgeschichte München

Für Mara



Abb. 1: „Das kranke Kind“ (1885/86, 119,4 x 118,7 cm, Nasjonalgalleriet Oslo) ^{1 2}

Der Kaiser fuhr gerne zur See.

Wilhelm II. liebte Dampfschiffe und er liebte die Fjorde Norwegens. 25 Jahre in Folge besuchte er sie mit seiner Yacht „Hohenzollern“ und begründete so den Fjordtourismus. War der Kaiser im Sommer in den Fjorden unterwegs, dann war Hochsaison, alle Kreuzfahrten waren ausgebucht ^[1].

1 Alle nicht anderen Quellen zugeschriebenen Fotos in dieser Schrift stammen vom Autor.

2 Alle nicht anderen Künstlern zugeschriebenen Werke in dieser Schrift stammen von Edvard Munch.

Die „Nordlandfahrt“ wurde Mode und Norwegen zum Sehnsuchtsort der Deutschen. Diese Liebe beruhte auf Gegenseitigkeit, verdankten die Bewohner der Fjorde den Gästen aus dem Süden doch hohe Umsätze – Unterkünfte und Restaurants waren in den Sommermonaten ausgelastet.

Wilhelm II. (reg. 1888 – 1918) schwärmte für das idealisierte Idyll und sein Herz erwärmte sich angesichts großformatiger und feinmalerischer Landschaftsbilder (Abb. 2), gerne auch garniert mit Dampf- und Segelschiffen. Tatsächlich versuchte er sich im niederländischen Exil selbst als Maler von Seestücken, gelangte jedoch in für ihn außergewöhnlicher Selbsterkenntnis zu dem Urteil: *„Wenn ich das Talent gehabt hätte, wäre ich kein Kaiser, sondern Marinemaler geworden“*. Dennoch scheute er sich nicht, gelegentlich mit I. R. (Imperator Rex) zu signieren ^[2].

Was der Kaiser jedoch nicht liebte, waren depressive Seelenlandschaften in expressiver Manier.

Die „Rinnsteinrede“

Wilhelm war fasziniert vom technischen Fortschritt und wusste um die Bedeutung moderner Massenmedien. Doch in der Kunst bevorzugte er das Traditionelle und bestimmte damit den kulturellen Stil und das gesellschaftliche Klima einer gesamten Epoche – des Wilhelminismus. Konservativ, historistisch, dunkel und schwer, mitunter schwülstig und nationalistisch, auf jeden Fall heroisch war der Geschmack des Publikums und die Ausbildung an der Akademie. Neobarock, Neogotik und Neoklassizismus feierten Urstände in Architektur, Skulptur und Malerei. Belehren und im Geiste des politischen Systems erziehen, darin sah man die Aufgaben der Kunst.

Ein Verständnis für den Chauvinismus und die Selbstüberhöhung des Kaisers gibt ein Blick in seine berühmte „Rinnsteinrede“ im Berliner Schloss vom 18. Dezember 1901, in der er vor dem versammelten Auditorium akademischer Künstler seine Vorstellungen einer „guten Kunst“ darlegte:

„Die Kunst soll mithelfen, erzieherisch auf das Volk einzuwirken, sie soll auch den unteren Ständen nach harter Mühe und Arbeit die Möglichkeit geben, sich an den Idealen wieder aufzurichten. [...] Wenn nun die Kunst, wie es jetzt vielfach geschieht, weiter nichts tut, als das Elend noch scheußlicher hinzustellen, wie es schon ist, dann versündigt sie sich damit am deutschen Volke. Die Pflege der Ideale ist zugleich die größte Kulturarbeit, und wenn wir hierin den anderen Völkern ein Muster sein und bleiben wollen, so muss das ganze Volk daran mitarbeiten, und soll die Kultur ihre Aufgabe voll erfüllen, dann muss sie bis in die untersten Schichten des Volkes hindurchgedrungen sein. Das kann sie nur, wenn die Kunst die Hand dazu bietet, wenn sie erhebt, statt dass sie in den Rinnstein niedersteigt.“ ^[3]

Wilhelm propagiert in seiner ausführlich in Zeitungen veröffentlichten Rede *„das Gesetz der Schönheit und Harmonie, der Ästhetik“*, die er allein in Antike, Renaissance und Klassizismus verwirklicht sah. Äußerungen dieser Art kommen bei Wilhelm II. nicht von ungefähr, wie seine „Hunnenrede“ aus dem Vorjahr verdeutlicht. Damals hatte der Kaiser ein deutsches Expeditionskorps zur Niederschlagung des Boxeraufstandes in China mit einer Aufforderung verabschiedet. Seine Soldaten sollten die Feinde derart niedermachen, dass die Chinesen noch in 1000 Jahren so vor den Deutschen zittern würden, wie die Europäer dies beim Gedanken an den Hunnenkönig Attila noch heute täten. Fortan – und in englischen Boulevardblättern der Yellow Press bis heute – werden die Deutschen gerne als „the huns“ vorgeführt.

Seiner Ansicht nach sei „eine Kunst, die sich über die von Mir bezeichneten Gesetze und Schranken hinwegsetzt, keine Kunst mehr, sie ist Fabrikarbeit, ist Gewerbe, und das darf die Kunst nie werden.“ Deshalb „möchte Ich Ihnen dringend ans Herz legen: noch ist die Bildhauerei zum größten Teile rein geblieben von den sogenannten modernen Richtungen und Strömungen, noch steht sie hoch und hehr da – erhalten Sie sie so, lassen Sie sich nicht durch Menschenurteil und allerlei Windlehre dazu verleiten, diese großen Grundsätze aufzugeben.“^[3]

Kunst diente Wilhelm somit als Mittel zur Erbauung und insbesondere Erziehung der Bevölkerung, war staatstragend und keine *l'art pour l'art*. Zeitlebens haderte der Kaiser mit der „verspäteten Nation“ und dem verweigerten „Platz an der Sonne“. Den nationalistischen Einsatz von Kunst und Kultur sah er als eine Möglichkeit, das Ansehen Deutschlands in seinem Sinne zu legitimieren. Und diese Kunst hatte seiner Ansicht nach ebenso wie die Natur den „ewigen Gesetzen, die der Schöpfer [...] gesetzt hat, und die nie ohne Gefahr für die Welt durchbrochen werden können“ zu folgen. „Ebenso ist's in der Kunst; [...] hier herrscht auch ein ewiges Gesetz; das der Schönheit und Harmonie, der Ästhetik“.^[3]



Abb. 2: Adelsteen Normann: „Sommerabend in den Lofoten“ (1891, 180 x 275 cm, Nationalgalerie Berlin)

Was hier als Bitte formuliert ist, war tatsächlich eine eindeutige Aufforderung. Entsprach Kunst nicht seinen Vorstellungen, dann verließ er auch schon mal demonstrativ eine Oper oder ein Theater. Dennoch bleibt festzuhalten, dass es anders als unter dem NS-Regime 30 Jahre später bei dieser Art Propaganda blieb und weder Berufsverbote ausgesprochen noch Künstler verfolgt wurden oder das Land verlassen mussten.

Im Gegenteil – öffentliche Kritik war nicht nur möglich, sondern auch laut, spitzzüngig und durchaus wirkungsmächtig. 17 Jahre später hatten Historismus und Wilhelm dauerhaft ausgedient und die Moderne nicht nur die Avantgarde, sondern auch die Institutionen erobert.

Am Anfang dieser Entwicklung stand im Jahre 1892 ein Mann aus Christiania, dem heutigen Oslo – Edvard Munch (1863 – 1944). Mit ihm beginnt der Siegeszug nicht nur der ersten Berliner Secession, sondern der Moderne in Deutschland überhaupt.

Die Ausstellung und der Eklat



Abb. 3: Ausstellungskatalog ^[A]

Am 5. November 1892, pünktlich um 10 Uhr, öffnete die Einzelausstellung von Edvard Munch mit dem Titel „Ibsen'sche Stimmungsbilder“ im Architektenhaus in der Berliner Wilhelmstraße ihre Tore (Abb. 3). Munch hatte die 55 präsentierten Werke selbst ausgewählt und gehängt, war bei der Eröffnung aber nicht persönlich anwesend.

Das Publikum erwartete völlig zu Recht Fjorde und Gebirgslandschaften, wie sie sie von ihren Nordlandfahrten und von den in Berlin beliebten skandinavischen Malern Adelsteen Norman (1848 - 1918, Abb. 2), Anders Zorn, Carl Larsson und Hans Dahl kannte.

Doch es kam anders, und am 12. November 1892 wurde die Ausstellung nach nur einer Woche wieder geschlossen.

Organisator der Ausstellung war der „**Verein Berliner Künstler**“ (VBK) und Ideengeber dessen angesehenes Mitglied Adelsteen Normann, den auch besagter Kaiser sehr schätzte. Normann, ein eher konservativer, norwegischer Landschaftsmaler, hatte den jungen Nachwuchskünstler in Christiania gesehen und war so von ihm beeindruckt, dass er dessen Ausstellung in Berlin empfahl. Tatsächlich handelte es sich um die erste Einzelausstellung eines Künstlers überhaupt, die der seit immerhin 50 Jahren bestehende VBK hier eröffnete ^[4]. Die Liebe des Kaisers zu Norwegen prägte das kulturelle Leben Berlins – sowohl in den Museen als auch auf den Theaterbühnen, sodass Stefan Zweig später vom „Zauber des Nordens“ sprach ^[5].

Bereits am Tag der sehr gut besuchten Eröffnung versuchten die schockierten Vorstände des Vereins unter Führung ihres Vorsitzenden Anton von Werner (1843 – 1915, Abb. 4) die Ausstellung durch einen Eilantrag beim Kammergericht zu verbieten und erklärten sie nach dessen Ablehnung aus eigener Autorität für geschlossen. Diese „*Schweinerei und Gemeinheit*“ sei ein „*Hohn für die Kunst*“ ^[6]. Doch damit überschritt von Werner seine Kompetenzen; zudem regte sich Widerstand unter den jüngeren Mitgliedern des Vereins. Doch von Werner konterte: „*Det is mir alles janz ejal – die Ausstellung wird jeschlossen*“.

Eilig wurde eine Vollversammlung einberufen, auf der 23 Mitglieder die sofortige Schließung beantragten. Allerdings gab es einen entsprechenden Gegenantrag, der von 30 Künstlern unterstützt wurde. In der Abstimmung setzte sich die regressive Position der Munch-Gegner mit 120 zu 105 Stimmen zwar nur knapp durch, doch wurde die Ausstellung daraufhin geschlossen.



Abb. 4: Anton von Werner: „Enthüllung des Richard-Wagner-Denkmal im Tiergarten“ (1908, 227 x 312,3 cm, Berlinische Galerie Berlin)

In einer ersten Reaktion auf diesen zweifelsohne als Zensur zu bezeichnenden Akt verließen 80 Künstler den Versammlungssaal und organisierten sich noch am selben Tag als „**Freie Vereinigung Berliner Künstler**“. Die erste Berliner Secession war geboren ^[7]. Den Protest begründeten die Abtrünnigen nicht mit ausgesprochener Wertschätzung der Kunst Edvard Munchs, sondern damit, dass dieser „*als vom Verein selbst eingeladen betrachtet werden muss, und deshalb verurteilen wir, ohne zu der in den Munch'schen Bildern ausgesprochenen Kunstrichtung irgendeine Stellung zu nehmen, die Schließung der Ausstellung als eine dem üblichen Anstand zuwiderlaufende Maßnahme.*“ ^[6] Für diese Künstler war es somit eine Frage des Anstandes und des guten Benehmens, nicht eine Kritik an der Ablehnung von Munchs Werk.

Der Streit innerhalb des VBK war nicht nur dem „Fall Munch“ geschuldet – dieser war eher der auslösende Tropfen auf den heißen Stein. Tatsächlich gärte es in der Berliner Kulturwelt schon länger. 1891 hatte der VBK eine international besetzte Kunstausstellung initiiert, auf der auch französische und norwegische Künstler ausstellen sollten. Doch verliefen die Vorgespräche unter der Ägide von Werners so unglücklich, dass die französische Gruppe, deren Befürworter er abwertend als „Französlinge“ bezeichnete, ihre Teilnahme absagte.

Auch mit den Norwegern kam es zum Eklat, als Anton von Werner – Hofmaler und Direktor der Königlichen Hochschule der bildenden Künste (Abb. 4) – die von diesen eingereichten impressionistischen Werke ohne Begründung ablehnte. Mithilfe seiner weitreichenden Kontakte u. a. zu dem einflussreichen norwegischen Maler Hans Dahl erwirkte von Werner eine Neuzusammenstellung von vornehmlich traditionellen Landschaften und Seestücken, die dann ausgestellt wurden. Auch der romantische Landschaftsmaler Dahl gehörte zum Berliner Kultur-Establishment, hielt er sich doch die meiste Zeit in der preußischen Hauptstadt auf und wurde auf seinem norwegischen Landgut wiederholt von Kaiser Wilhelm II. besucht.

Mittelbare Folge dieses Skandals war die Bildung der Gruppe „**Vereinigung der XI**“ im Februar 1892, deren Mitglieder (einer Stammtischrunde) sich vom konservativ reglementierten Berliner Kunstbetrieb emanzipieren wollten. Dieser lockeren Runde aus qua Satzung elf Malern und Bildhauern (Max Klinger) gehörten sowohl Impressionisten (Max Liebermann, Abb. 5) als auch Realisten (Hans Herrmann), Symbolisten (Ludwig von Hofmann) und Naturalisten (Friedrich Stahl) an und mit der Hofmalerin des rumänischen Königshauses Dora Hitz auch die erste Frau in einer deutschen Künstlervereinigung. Anton von Werner hat während seiner gesamten Karriere als Kulturpolitiker die Aufnahme von Frauen an der Akademie verhindert.



Abb. 5: Max Liebermann: „Rasenbleiche“ (1882, 109 x 173 cm, Wallraf-Richartz-Museum Köln)

Von Beginn an organisierten diese Künstler ihre eigenen, von der Akademie unabhängigen Ausstellungen ohne Jury und ernteten – wie zu erwarten war – von selbiger ablehnende Kritik. Doch erfreute sich die Vereinigung schon bald großer medialer Aufmerksamkeit, hatten sie ihre durchaus umfangreichen Ausstellungen von zumeist dem Realismus, Symbolismus und Impressionismus verbundenen Werke in Eigenregie organisiert. Erstmals reüssierten Künstler selbst als Kuratoren und Händler in eigener Sache. Der Verkauf erfolgte über kommerzielle Galerien, die zur wichtigsten Plattform für diese Künstler wurden ^[8].

War Max Liebermann (1847 – 1935, Abb. 5) das älteste und auf lange Sicht sicherlich erfolgreichste Mitglied dieser Vereinigung, dann war der Impressionist Walter Leistikow (1865 – 1908, Abb. 6) die treibende Kraft dieser elf Separatisten.



Abb. 6: Walter Leistikow: „Fjordlandschaft“ (1897, 63 x 46,5 cm, Berlinische Galerie Berlin)

1891 initiierte er die Gründung der „Vereinigung der XI“, und auch 1898 war er maßgeblich an der endgültigen Abspaltung der zweiten „**Berliner Secession**“ beteiligt, entzündete sich der entscheidende Konflikt mit der Akademie doch an einer – angeblichen – Ablehnung eines seiner Werke für eine große Berliner Kunstausstellung^[9]. Nach sieben Jahren löste sich die Gruppe auf; ihre Mitglieder traten geschlossen der Berliner Secession bei, ebenso wie die meisten Künstler der nach dem Eklat um Munch gegründeten „Freien Vereinigung Berliner Künstler“.

In diese explosive Gemengelage stürzte im Herbst 1892 der junge Nachwuchskünstler Edvard Munch (1863 – 1944), der bis dahin noch kein Bild verkauft und aufgrund eines Stipendiums gerade drei Jahre in Paris gearbeitet und die dortige post- und neoimpressionistische Aufbruchstimmung aufgesogen hatte. Die Arbeiten Paul Gauguins, Pierre Bonnards und der Nabis hatten ihn ebenso beeinflusst (Abb. 7) wie die Schule von Pont-Aven, der eruptive Stil der Impressionisten (Abb. 8), die Arbeiten von van Gogh, Seurat und Toulouse-Lautrec sowie der Symbolismus eines Odilon Redon. Hier war er am Nabel der Zeit und hatte alle Neuerungen begierig aufgegriffen. Zurück in seiner Heimat Norwegen, wurde seine Kunst vom dortigen konservativen Publikum zunächst noch vehement kritisiert.

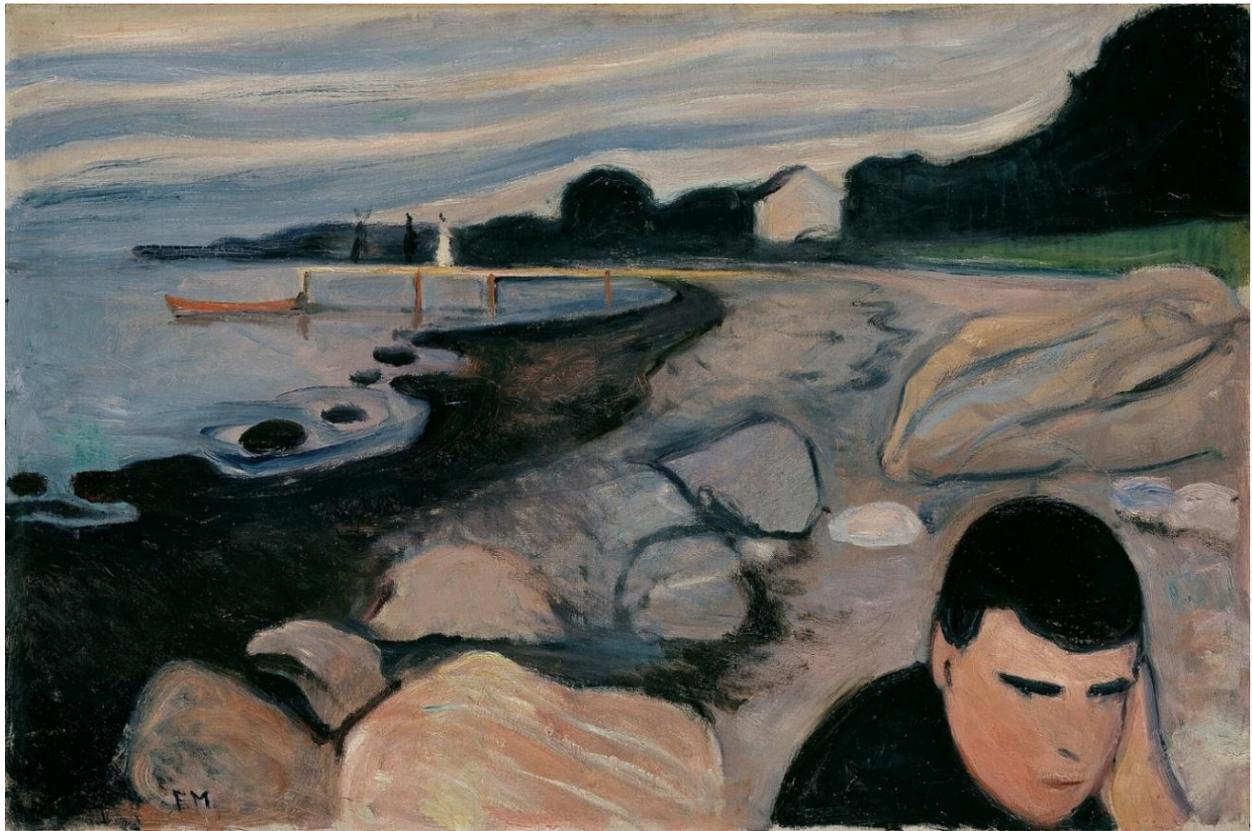


Abb. 7: „Melancholie“ (1892, 64 x 96 cm, Nasjonalmuseet Oslo)

Trotz einer ersten Einzelausstellung in Oslo war Munch nach dem Tod seines Vaters schwermütig, was in seinem symbolistischen Werk „*Melancholie*“ (Abb. 7) zum Ausdruck kommt. Die Reduktion von Form und Farbpalette intensiviert die seelische Befindlichkeit des im Vordergrund dargestellten Künstlers, dessen innere Verfasstheit von der Schwärze des Strandes und des Hintergrundes gespiegelt wird.

Bereits im Alter von fünf Jahren hatte er seine Mutter durch Tuberkulose verloren und auch seine Schwester Sophie starb noch im Kindesalter an der Schwindsucht: ein Schicksalsschlag, der ihn zu dem Werk „*Das kranke Kind*“ (Abb. 1, Seite 2) anregte. Edvard Munch kann gemeinsam mit Vincent van Gogh und wohl auch Francisco de Goyas „*Pinturas negras*“ als einer der ersten Maler betrachtet werden, der seine seelischen Abgründe in Kunst ausdrückte und dies auch nicht mit einem vordergründigen Narrativ zu verbergen suchte ^[10].

Doch während Goya seine schwarzen Apokalypsen noch als Wandfresken in seinem Privathaus vor der Öffentlichkeit verbarg, begann die Generation Munchs und van Goghs, diese in einer Art Selbsttherapie vor aller Augen zu offenbaren. Somit ist Munch auch mehr als nur ein Vorläufer des Expressionismus, welcher den Ausdruck dessen darstellt, was äußere Eindrücke im Künstler an Emotionen bewirken. Bei Munch geht die Expression weiter, sie wird zum Spiegel seiner Seele ^[11]. Stefan Koldehoff spricht in Bezug auf Munch von einem ‚psychologischen Expressionismus‘.

Der Schriftsteller Ola Hansson konstatierte bereits 1893, dass Munch „*nicht das Naturbild selbst malt*“, weder naturalistisch noch impressionistisch, „*sondern das Erinnerungsbild, [...] das subjektive Abbild*“ ^[5]. Dieses Subjektive wird nun der Maßstab für die Darstellung der Wirklichkeit, einer inneren, emotionalen Wirklichkeit, und nicht mehr der sensorische Eindruck

von außen. Nicht mehr „ich male, was ich sehe“, sondern „ich male, was ich fühlte, als ich sah“ ist die Vorgabe. Somit verlegt Munch seine Malerei von der Natur ins Atelier, die Freilichtmalerei der Impressionisten oder der späteren Expressionisten und Fauves ist nicht seine Sache.

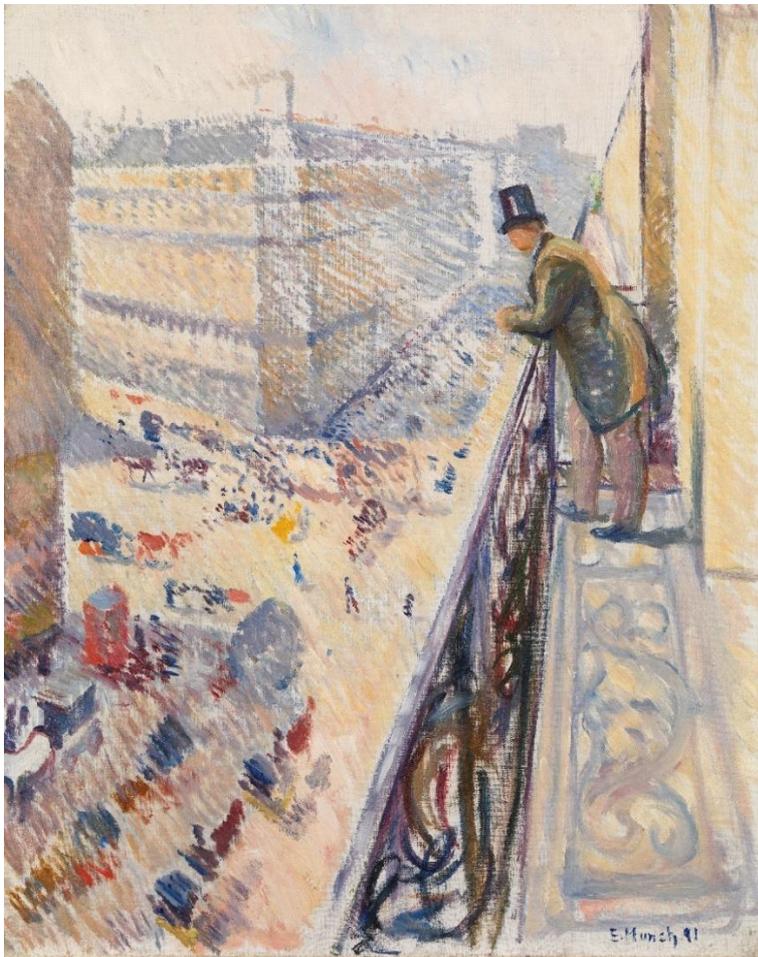


Abb. 8: „Rue Lafayette“ (1891, 92,1 x 73 cm, Nasjonalgalleriet Oslo)

Edvard Munch litt an einer „Melancholie“, die heute als manisch-depressive, bipolare Störung gedeutet wird ^[12]. Entgegen dieser Ferndiagnosen aus heutiger Sicht war Munch nach dem Eklat um seine Ausstellung jedoch keineswegs niedergeschlagen oder gar depressiv. Vielmehr sah er in der Ablehnung durch den VBK und der anschließenden ‚schlechten Presse‘ eine Chance, denn „*Das ist übrigens das Beste, was passieren kann, bessere Reklame kann ich gar nicht haben.*“ ^[13].

Er amüsierte sich, wie sich die „*stolzen Gockel echauffierten*“ und der Direktor [von Werner] „*rot wurde, explodierte, herausrannte und schrie*“ ^[14].

Tatsächlich erfreute er sich nach kurzer Zeit großer Aufmerksamkeit in der Presse und war bei Kunstagenten und Museen gefragt; unmittelbar nach der Berliner Ausstellung wurde er in Galerien in Köln und Düsseldorf gezeigt. Die schockierten VBK-Mitglieder nahm er als „*eine Menge alter und elendiger Maler*“ wahr ^[6]. Der Skandal änderte nichts an seinem Plan nach Berlin zu ziehen und dort den größten Teil der kommenden zwei Jahrzehnte zu verbringen. Den „*ganzen Lärm*“ würde er „*äußerst amüsant*“ finden, schrieb er in einem Brief an seine Tante und Ersatzmutter Karen Bjølstad in Norwegen ^[7].

Der Aufruhr und seine Folgen

Von Beginn an schlug der Eklat hohe Wellen, die Nachricht verbreitete sich wie ein Lauffeuer in ganz Deutschland. In den ersten sechs Wochen nach der Schließung berichteten nicht weniger als 36 Zeitschriften in 110 Artikeln über den „Fall Munch“. ^[4] Lovis Corinth bemerkte, dass „*das Karnickel, um das die ganze Balgerei ging, Edvard Munch, den allergrößten Vorteil hatte; er war urplötzlich der berühmteste Mann im ganzen Deutschen Reich.*“ ^[15] Die öffentliche Meinung wurde von drei Gruppen bestimmt – den empörten Gegnern Munchs, seinen leidenschaftlichen Bewunderern und den Verteidigern der künstlerischen Freiheit.



Abb. 9: „Der Tag danach“ (1892-1894, 114,9 x 152 cm, Nasjonalmuseet Oslo)

Der Kunsthistoriker Adolf Rosenberg verunglimpfte Munch in der „Zeitschrift für bildende Kunst“, indem er ihn dem kulturellen Feindbild der preußischen Gesellschaft schlechthin – dem französischen Impressionismus – nicht nur nahe stellte, sondern sogar konstatierte: „Was der Norweger in Bezug auf Formlosigkeit, Brutalität der Malerei, Rohheit und Gemeinheit der Empfindung geleistet hatte, stellt alle Sünden der französischen Impressionisten in den Schatten.“^[6] – etwa eine betrunkene Frau mit geöffnetem, dreieckigem Mieder (Abb. 9) oder ein nacktes Mädchen zwischen pubertärer Unsicherheit und seelisch aufgewühlter Erregtheit (Abb. 13).



Abb. 10: „Der Ulk“^[B]

Im VBK obsiegte die Sichtweise, dass diese „Schmierwerke“ zu entfernen seien, da sie eine „Kränkung [...] ehrlich strebender Künstler“ seien, denen dadurch „Licht und Raum geraubt wird“ und damit sie „das Publikum nicht länger beleidigen“^[6].

Die satirische Wochenzeitschrift „Der Ulk“ karikiert den Eklat mit einem nicht ernst zu nehmenden Munch mit tropfender Palette und titelt „Einführung des kleinen Moritz in den Kunsthimmel“. Die Altmeister Tizian, Rubens und Dürer beobachten, wie Rembrandt Raffael auffordert, Munch dessen Platz zu überlassen (Abb. 10). Linkisch und mit offener Hose tritt Munch auf den Ehrenplatz zu, gefolgt von einem devoten Offiziellen mit Lorbeerkranz.

Andere Kritiker wie der Publizist Theodor Wolff verwiesen auf die grundsätzliche künstlerische Freiheit zur Ausstellung, unabhängig davon, ob es den eigenen ästhetischen Vorstellungen entspricht oder nicht. Er selbst sei in die Ausstellung gegangen, „um zu lachen“. Aber schlussendlich habe er *„nicht gelacht. [...] Denn zwischen [...] wahren Scheußlichkeiten glaubte ich überzarte Stimmungen“* und *„melancholische Menschen zu sehen“*.

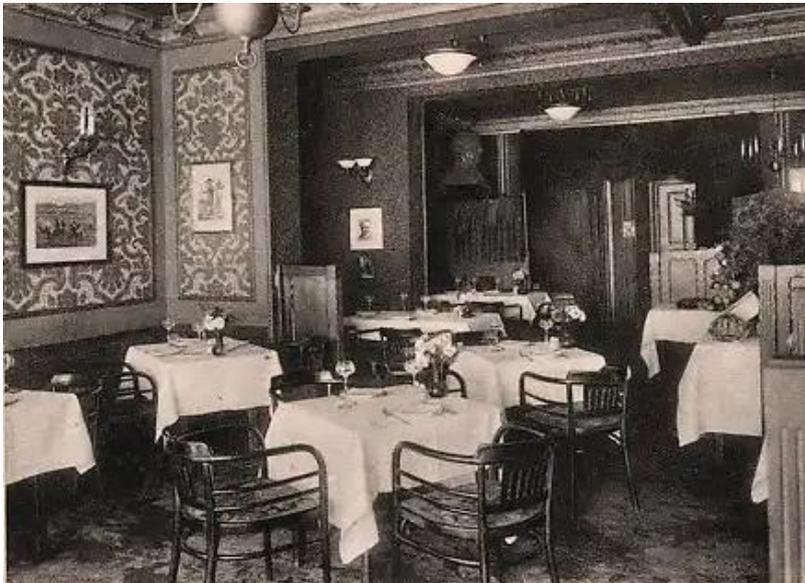


Abb. 11: „Wein- & Austerstube Zum schwarzen Ferkel“, Berlin ^[C]

Nicht unerwartet erhielt Edvard Munch die leidenschaftlichste Unterstützung aus seinem sozialen Umfeld vorwiegend skandinavischer Künstler, welches sich gerne im „Café Bauer“ (hierhin ließ sich Munch seine Post zustellen) und dem Lokal „Zum schwarzen Ferkel“ (Abb. 11) traf, an dessen Theke er treuer Stammgast war.

Der polnische Dichter – und späterer Rivale um die Gunst der norwegischen Dichterin Dag­ny Juel – Stanislaw Przybyszewski pries ihn als radikalen Individualisten, der die *„subtilsten Seelenvorgänge unabhängig von jeder Gehirntätigkeit“* wiedergebe ^[15]. Ebenso Stammgäste im „Schwarzen Ferkel“ waren der Dramatiker August Strindberg, der dem Etablissement den Namen gab, der Kunsthistoriker Julius Meyer-Graefe sowie der Maler und Munchs Lehrer Christian Krogh. Das Lokal an der Ecke Unter den Linden / Wilhelmstraße galt als Treffpunkt skandinavischer Exilanten, die hier in Berlin die Freiheit suchten – nicht nur die künstlerische, sondern auch die soziale und sexuelle Freiheit.

Der Impressionist Walter Leistikow karikierte Munchs Kritiker als konservative Gralshüter, die alles Neue, was *„anders als wir es malen“*, als *„fremd, abstoßend, hässlich, gemein“* brandmarkten und *„Hinaus mit den Bildern, raus, raus!“* riefen ^[16]. Im Vorwort zu der von ihm herausgegebenen Monografie „Das Werk des Edvard Munch“ von 1894 prognostiziert Przybyszewski: *„In den Kulturländern besteht bekanntlich die Sitte, einen Künstler bei Lebzeiten verkommen zu lassen, um ihm als Entgelt dafür nach dem Tode Denkmäler zu setzen. Ich befürchte, dass es Munch so ergehen könnte. Er gehört ja jener Künstlerelite an, die unverstanden, einsam durch das Leben wandert, er ist ja von dem Geschlechte derer, für die sich erst spät, sehr spät die Augen öffnen. Zweifellos ist das Verständnis für Munch sehr erschwert. Unser Kunstideal, das auf einer sehr langen Tradition basiert, ist so unendlich verschieden von dem Munch’schen.“* ^[17]

Wieder andere Künstler, auch die dem Progressiven zugeneigten Mitglieder der „Vereinigung der XI“ um Max Liebermann, fremdelten zunächst mit seinem Stil aus schonungslosem Realismus (Abb. 9 und 13) und impulsivem Postimpressionismus (Abb. 12), welcher *„unserem Auge so*

ungewöhnlich“ ist, dass „man sich [...] kaum in diesem bunten Farbenspiel zurechtfindet“^[6]. Zehn Jahre später wird Liebermann dafür sorgen, dass Munch in der Ausstellung der Berliner Secession 1902 seinen großen Durchbruch feiern konnte, denn „Andere tun so, als ob sie mehr könnten, als sie wirklich können; der Munch ist ein kluger Mann, er macht es umgekehrt.“^[16] Der Journalist Franz Servaes fand Munchs Bilder zwar „hässlich, aber das über sie verhängte Boycott ist lächerlich und verdient entschiedene Zurückweisung.“ Servaes glaubte an Munchs Mut, Talent und seine Überzeugungen, „das Einzige, woran ich nicht glaube, ist an seinen Geschmack“^[18].

Tatsächlich zog sich die Grenze zwischen Befürwortern und Gegnern von Munchs Ausstellung quer durch die politischen Lager. Nicht jedes liberale Feuilleton zeigte sich aufgeschlossen und nicht jeder konservative Journalist erstarrte in Ablehnung^[19]. Die Künstler selbst verhielten sich ebenfalls ambivalent. Einerseits legten einige Dozenten der Akademie aus Protest ihr Lehramt nieder und die Abspaltungen der „Vereinigung der XI“ sowie der „Freien Vereinigung Berliner Künstler“ waren durchaus erfolgreich, doch gingen deren Mitglieder nicht so weit, aus dem VBK auszutreten und damit erhebliche Ausstellungsmöglichkeiten zu verlieren^[6]. Und tatsächlich gelang es Anton von Werner den Skandal zu überstehen und im Folgejahr als Vorsitzender des VBK wiedergewählt zu werden. Dennoch: die Saat für die Emanzipation der Kunst von der Bevormundung durch den akademischen Betrieb war gelegt und sollte ein Jahrzehnt später aufgehen.

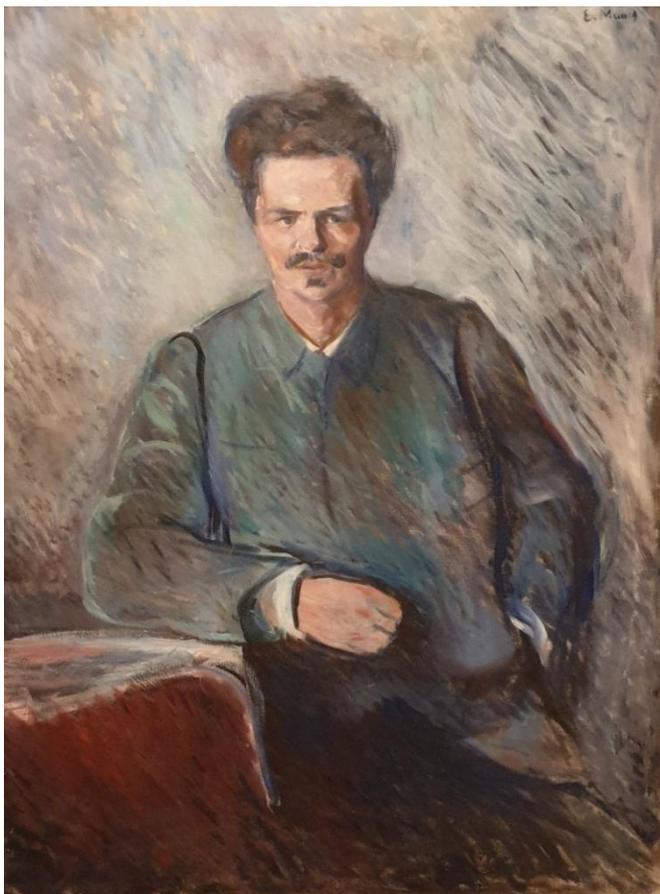


Abb. 12: „August Strindberg“ (1892, 122 x 91 cm, Moderna Museet Stockholm)

Und Edvard Munch? Ähnlich einem modernen Medienprofi organisierte er direkt nach der Schließung eine Wanderausstellung seiner nunmehr reichsweit bekannten Werke, die überall großes Interesse fand^[4].

Direkt im Anschluss an den Eklat stellte er in Köln und Düsseldorf aus und bereits im Dezember des gleichen Jahres wieder in Berlin – in von ihm selbst angemieteten Räumen. Dort präsentierte er nicht nur sich selbst, sondern mit dem Porträt August Strindbergs (Abb. 12) einen gefeierten Schriftsteller der Zeit – die Berliner Avantgarde war skandinavisch^[5].

Zwar „brüllte und wieherte die Berliner Intelligenz, [...] doch wurde Munch unsagbar populär“, so Stanislaw Przybyszewski.

Ähnlich den „Brücke“-Malern 15 Jahre später hatte auch er sofort erkannt, dass jede Presse, so schlecht sie auch ist, besser ist als keine Presse. Auch wenn Edvard Munch trotz des großen

öffentlichen Interesses der kommerzielle Erfolg noch bis zur Jahrhundertwende verwehrt blieb, veränderte sich nach dem „Fall Munch“ und den ersten separatistischen Bestrebungen der Jahre 1891/92 der Berliner Kunstmarkt spürbar. Waren bis dahin die großen, von der Akademie unter der Leitung von Anton von Werner organisierten Kunstausstellungen der zentrale Marktplatz für Künstler und Sammler, so wurden es nunmehr zunehmend private Galerien. Hier trafen sich Künstler, Galeristen und Sammler ohne die reglementierende Aufsicht der Akademie. Der Kunsthandel in Berlin begann die Entwicklungen nachzuholen, die Paris vorgegeben hatte.



Abb. 13: „Pubertät“ (1895, 151,4 x 109,9 cm Nasjonalmuseet Oslo) ^[D]

Bereits 1894 gründete sich aus dem Umkreis der ersten Berliner Secession die Kunstzeitschrift „Pan“, welche den avantgardistischen Kunstrichtungen der Zeit – Impressionismus, Symbolismus und Jugendstil – nahestand und als Organ junger Künstler fungierte, die sich von der Kulturpolitik der Akademie nicht repräsentiert fühlten.

Die offizielle Gründung der (zweiten) „Berliner Secession“ erfolgte dann am 2. Mai 1898, somit ein Jahr nach der „Wiener Secession“ um Gustav Klimt und sogar sieben Jahre nach der „Münchener Secession“. Erster Präsident wurde Max Liebermann, der auch an der „Münchener Secession“ beteiligt war, und Paul Cassirer war als Geschäftsführer ihr übermächtiger Manager.

Letztlich hatte der Kaiser selbst das Fass zum Überlaufen gebracht, als er 1898 die Verleihung einer Medaille an Walter Leistikow mit der Begründung ablehnte, dieser habe wegen seiner blau gemalten Bäume keine Ahnung von der Natur. Und die Verleihung an eine Frau – Käthe Kollwitz – „geht ja wohl doch zu weit“ ^[20]. 1899 forderte er den Direktor der Nationalgalerie, Hugo von Tschudi, auf, französische Impressionisten abzuhängen und fortan jeden Ankauf von ihm genehmigen zu lassen ^[21]. Auch im Weiteren versuchte Wilhelm II. die Secession zu bekämpfen, indem er sie beispielsweise 1904 von der Teilnahme an der Weltausstellung in St. Louis ausschloss und den vorsichtigen Annäherungsversuch der Akademie durch eine Liebermann-Retrospektive verhinderte. 1897 war dies zu Liebermanns 50. Geburtstag tatsächlich möglich gewesen; auch war er seit 1898 selbst Professor an der Akademie.



Abb. 14: „Der Kuss“ (1892, 73 x 92 cm, Nasjonalgalleriet Oslo) ^[E]

Unter den nahezu einhundert Mitgliedern der „Berliner Secession“ waren auch ausländische Künstler vertreten – neben Munch der Schweizer Ferdinand Hodler, der Russe Wassily Kandinsky, der Deutsch-amerikaner Lyonel Feininger und der Belgier Henry van de Velde. Auch Frauen war die Mitgliedschaft gestattet, u. a. Dora Hitz, Käthe Kollwitz und Maria Slavona.

Hauptmotivation zur Selbstorganisation waren neben der Kritik an der wilhelminischen Kulturpolitik auch die schlechten Ausstellungsmöglichkeiten und die damit verbundene Unsichtbarkeit in der Öffentlichkeit. Idealismus für künstlerische Freiheit und wirtschaftlicher Eigennutz gingen somit Hand in Hand. Trotzdem blieb die „Berliner Secession“ bis zum Ersten Weltkrieg hauptsächlich auf deutsche Künstler konzentriert. Sowohl bei den Ausstellungen der „Wiener Secession“ als auch ganz besonders denen der „Münchener Secession“ waren deutlich mehr ausländische Maler und Bildhauer vertreten ^[22]. Dennoch bildete die „Berliner Secession“ im nationalistisch aufgeheizten Klima der wilhelminischen Kulturpolitik vor dem Ersten Weltkrieg eine willkommene Anlaufstelle für ausländische – vornehmlich französische – Künstler. Auf den insgesamt 25 Ausstellungen bis 1913 wurde Werke von über 250 ausländischen Künstlern aus mehr als 20 Ländern präsentiert.

Indirekt nahm Munch ein weiteres Mal Einfluss auf die Entwicklung der „Berliner Secession“, als 1902 mehr als ein Dutzend Mitglieder des konservativen Flügels aus Protest gegen seine Teilnahme an der Jahresausstellung austraten. Der Galerist und spätere Vorsitzende der Secession, Paul Cassirer, hatte Munchs Beteiligung durchgesetzt, ihn damit endgültig ins Rampenlicht gerückt und zudem die letzten Traditionalisten aus der Secession gedrängt ^[15].

Zeigte sich die „Berliner Secession“ den post- und neoimpressionistischen Strömungen und selbst dem französischen Fauvismus und Kubismus gegenüber noch aufgeschlossen, war das bei dem ab 1905 einsetzenden deutschen Expressionismus schon nicht mehr der Fall. Folglich war auch die „Berliner Secession“ ein Jahrzehnt nach ihrer Gründung bereits nicht mehr Avantgarde und lehnte ihrerseits junge, revolutionäre Künstler ab. Max Liebermann, zwei Jahrzehnte vorher noch vom Akademiedirektor Anton von Werner als Impressionist ausgeschlossen, lehnte nun als Vorsitzender der Secession die Expressionisten um Emil Nolde und Max Pechstein ab (Abb. 15). Und selbst der expressionistische Edvard Munch befürchtete angesichts eines Werkes von Karl Schmidt-Rottluff das Schlimmste für die moderne Kunst. Doch schon am nächsten Tag kam er zu der Einsicht, dass *„ich darauf genauso reagiert habe, wie die Leute vor Jahren auf meine Werke“*

[23]. 1912 kommentierte er die Sonderbundausstellung in Köln als „das Wildeste, das in Europa gemalt wird, der Kölner Dom wankt in seinen Grundfesten“ und „ich bin nichts als ein verblichener Klassiker“ [24], obwohl ihm hier ein gesamter Raum gewidmet war – eine Ehre, die ansonsten nur Cézanne, van Gogh und Gauguin zuteilwurde.



Abb. 15: Liebermann als Tyrann der Berliner Secession (1902) [P]

Folgerichtig traten Dutzende Künstler wie Emil Nolde und Max Beckmann aus der Secession aus. Als Reaktion gründete sich 1910 die „**Neue Secession**“ um die Maler der „Brücke“, die ihre eigene Ausstellung unter Bezugnahme auf den französischen „Salon des Refusés“ ebenfalls „Zurückgewiesene der Berliner Secession 1910“ nannten. Nach einer erneuten Austrittswelle 1914 gründete der 1911 ebenfalls ausgetretene Max Liebermann die „**Freie Secession**“. Mittlerweile war er vom Lieblingsfeind Wilhelms II. zu dessen Kunsterklärer geworden und konnte zufrieden feststellen, dass „die Revolutionäre von gestern die Klassiker von heute“ sind [20].

Ab 1920 amtierte Liebermann dann als Präsident der Berliner Akademie der Künste und stand nun an gleicher Position wie sein ehemaliger Gegenspieler Anton von Werner: an der Spitze der deutschen Kulturpolitik.

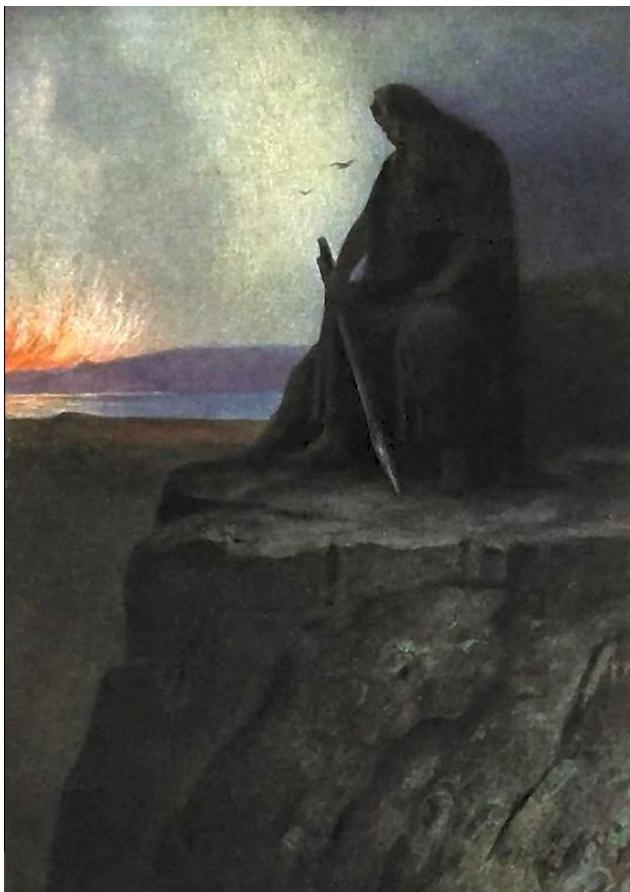


Abb. 16: Hermann Hendrich: „Götterdämmerung“ (1906) [F]

Doch nicht alle neu gegründeten Künstlervereinigungen gelten als progressiv-multikulturelle Reaktion auf die konservative Akademie. Der in der Gesellschaft zunehmend aufflammende Nationalismus und Kulturchauvinismus fand neue Anhänger, die sich u. a. im 1907 von Hermann Hendrich (Abb. 16) gegründeten, völkisch-rassistischen „**Werdandi-Bund**“ organisierten und eine „Gesundung der germanischen Kultur“ propagierten. Die Mitglieder – darunter arrivierte Künstler wie Wilhelm Busch, Max Klinger, Franz von Stuck oder Otto Modersohn – scheuten sich nicht, „durch harte Germanenfaust aus völkischen Empfindungswuchten mythisch-mächtige Walkürenwolken“ und „aus düsterem deutschem Gestein Rolandstatuen edlerer Begrifflichkeiten“ zu fordern, damit „die todkranke deutsche Kunst gesunde“ [25].

Bereits in den 1880er Jahren hatte sich die noch vom damaligen Reichskanzler Otto von Bismarck unterstützte „**Berliner Bewegung**“ mit dem Ziel gegründet, das jüdische Leben in Deutschland möglichst konsequent zurückzudrängen. Eines ihrer prominentesten Mitglieder, der Dirigent der Berliner Philharmoniker Hans von Bülow, bezeichnete die Kunst der „Vereinigung der XI“ 1891 als „*ein Verbrechen*“^[8].

Deutschnationale, antisemitische und populistische Propaganda verstärkte sich ab den 1880er Jahren und konkurrierte mit liberalen Positionen um die Meinungsführerschaft. Hierbei kam der „Berliner Secession“ trotz interner Zwistigkeiten eine wichtige Funktion zu. Nicht zuletzt dieser Bewegung verdankt die Berliner Kulturszene ihre herausragende Bedeutung für die europäische Kunst der kommenden zwei Jahrzehnte^[26].

Fischbrei mit Hummersoße – Munchs Malweise

Als Edvard Munch 1892 die Berliner Kunstszene in Panik versetzte, war er auch in seiner Heimat Norwegen noch nicht anerkannt und weit entfernt von seinem zukünftigen Status als Nationalheld. Konstatierte ein norwegischer Kritiker, seine Malerei erinnere ihn an „*Fischbrei mit Hummersoße*“, so kommentierte der naturalistische Maler Gustav Wentzel: „*Du malst wie ein Schwein, Edvard.*“ So könne er keine Hände malen, sie glichen „*Vorschlaghämmern*“^[7]. Und in Berlin feierte die konservative Presse 1892 die Entfernung seiner 55 Werke – im „*wilden Norwegen mag man sich barbarischen Geschmacks erfreuen, bei uns ist Edvard Munch exkommuniziert*“^[27]. Was an Munchs expressiv-symbolistischer Malerei (Abb. 14, Seite 15) hatte Anton von Werner und die Mehrheit des VBK so empört?

Munchs Frühwerk wurzelt – anders als bei seinen vom traditionellen Naturalismus geprägten Altersgenossen – in der Avantgarde seiner Zeit, in Impressionismus, Realismus und Symbolismus. In den Jahren vor der berühmten Ausstellung experimentierte er mit seinen in Frankreich zuvor erworbenen Kenntnissen in impressionistischer Malerei. Als Jugendlicher versuchte er sich an Zeichenhilfen wie der Camera obscura und der Camera lucida und malte vorwiegend plein air in der heimatlichen Landschaft. Doch schon früh tauschte er naturalistische Landschaftsmalerei mit der Darstellung von Menschen im Atelier und entwickelte eine ganz eigene, sehr individuelle und unverwechselbare Handschrift.

Damit stellt er sich in der Rückschau schon in jungen Jahren in eine Reihe mit den großen Meistern seiner Generation, den Begründern der Klassischen Moderne, mit van Gogh, Gauguin, Monet und Cézanne. Tatsächlich wird der Begriff „Begründer der Moderne“ nahezu inflationär benutzt, doch trifft er auf diese Titanen und ihre Wegbereiter Turner, Goya, Delacroix und Courbet uneingeschränkt zu.

Munch war – ähnlich Monet und Cézanne in dieser Generation – ein Vorreiter der Serialität, wobei er unterschiedlichste Motive über viele Jahre in immer neuen Variationen bearbeitete, bestimmte Personen und Szenerien in zahlreichen Fassungen neu formulierte und in andere Materialien übertrug^[36]. Zudem übte er sich kunstfertig in der gattungsübergreifenden Verwendung verschiedenster Techniken wie Malerei, Druckgrafik, Aquatinta, Tuschemalerei, Holzschnitt oder Fotografie. Emil Nolde und die ‚jungen Wilden‘ Erich Heckel und Ernst Ludwig Kirchner – sie alle waren beeindruckt von seiner Experimentierfreude mit Radiernadel und Lithografiestein^[23].



Abb. 17: „Madonna“ (1893, Farblithografie, 60,06 x 26,7 cm, Staatliche Museen zu Berlin)

Sein radikaler Individualismus war es dann auch, der das Publikum schockierte. Hierbei waren es nicht die Themen und Motive seiner Werke, auch wenn er – wie bei seiner Serie „Madonna“ (Abb. 17) – die Rahmen bisweilen mit Spermien und Embryonen versah, sondern die Art und Weise, wie er sie umsetzte. Von Schwindsucht oder Tuberkulose gepeinigten jungen Menschen oder wie hier Prostituierte waren in dieser Zeit allgegenwärtig und prominent in Malerei, Dichtung und Theater vertreten. Allerdings wurden diese Sujets eher sentimental interpretiert und nicht so authentisch, ungeschminkt und erschreckend real wie bei „Das kranke Kind“ (Abb. 18 und 1, S. 2). Da ist weder Fröhlichkeit noch Voyeurismus zu sehen, jedoch viel Rohheit und Verzweiflung^[28].

In der Art und Weise, wie er die Leinwand behandelt, macht Munch seine emotionalen Leiden sichtbar. Er übermalt mehrfach, hinterlässt Farbschlieren, lässt andere Stellen dagegen völlig unbemalt oder nicht grundiert. Kratzt mit dem Pinselstiel in die Farben (Abb. 18), schabt ganze Farbflächen wieder ab, verwischt Konturen, löst damit Formen auf und lässt sie mit dem Hintergrund verschmelzen, verzerrt Perspektiven. Eruptive Kurvaturen mit breitem Pinsel erzeugen Malströme und taumelnde Abgründe; Landschaften mutieren in eine amorphe Organik^[29], Farben bekommen einen Darstellungswert oder werden autonom, die Figuren bleiben flach.

Munch arbeitet die Expression der seelischen Qualen seiner Figuren heraus und beginnt an einigen Stellen wie dem Kopfkissen und dem Vorhang zu abstrahieren (Abb. 18). Die Farben setzt er dabei autonom ein und inszeniert damit seine Emotionen. Zwar sind 1892 bei ihm noch Lokalfarben erkennbar, doch beginnen sich diese bereits zu diesem frühen Zeitpunkt zu verselbständigen und verlieren die Abhängigkeit von der Mimese der Wirklichkeit. Für ihn ist „die Natur nicht allein das mit den Augen Wahrnehmbare [...] sie umfasst auch innere Bilder der Seele [...] Bilder auf der Rückseite der Augen“^[24].

Um den expressiven Ausdruck seiner Werke zu verstärken, setzt er sie mitunter tagelang ungeschützt im Freien der Witterung aus^[30], was bei vielen Gemälden auch zu deren Zerstörung führte^[36]. Die Oberflächen werden haptisch ertastbar und der Schaffensprozess im Detail nachvollziehbar. Sein Werk bleibt somit unvollendet, fragmentarisch und skizzenhaft, obwohl es – anders als bei den späteren Expressionisten und Fauves – nicht eruptiv schnell, sondern in geschichteten Farblasuren durchaus komplex komponiert ist. Er transferiert innere Empfindung

in eine äußere Darstellung, schafft eine mitunter disharmonische, aus dem Lot geratene Ausdruckskunst. Dennoch – oder gerade deswegen – disqualifizierte man sie als bloße Studien, Werkstattexperimente, unfertig und roh.

Das Expressive und Skizzenhafte war so neu nicht, zumindest in der Gattung der Karikatur war es lange tradiert und allgemein anerkannt ^[31]; nur durch die Verzerrung konnte der Karikaturist seine Meinung zu einem Thema deutlich machen. Doch als Künstler wie van Gogh und Munch diese Stilmittel benutzten, um damit tiefe Emotionen in der hehren Gattung des Tafelbildes auszudrücken, schlug die gesellschaftliche Akzeptanz in Ablehnung um.

In diesem Genre störte sich das Publikum nicht so sehr an der Verzerrung der Wirklichkeit, sondern an der Verzerrung der Schönheit. Künstler veränderten plötzlich die Wirklichkeit nicht, um sie zu idealisieren, sondern um sie ‚hässlich‘ zu machen ^[32]. Dabei hat Munch durchaus die Schönheit dargestellt, mitunter in Porträts wie dem der Violinistin Eva Mudocci („Die Brosche“), vor allem aber in seinen zahlreichen Landschafts- und Naturgemälden ^[33], welche seine innige Beziehung zur nordischen Heimat widerspiegeln.

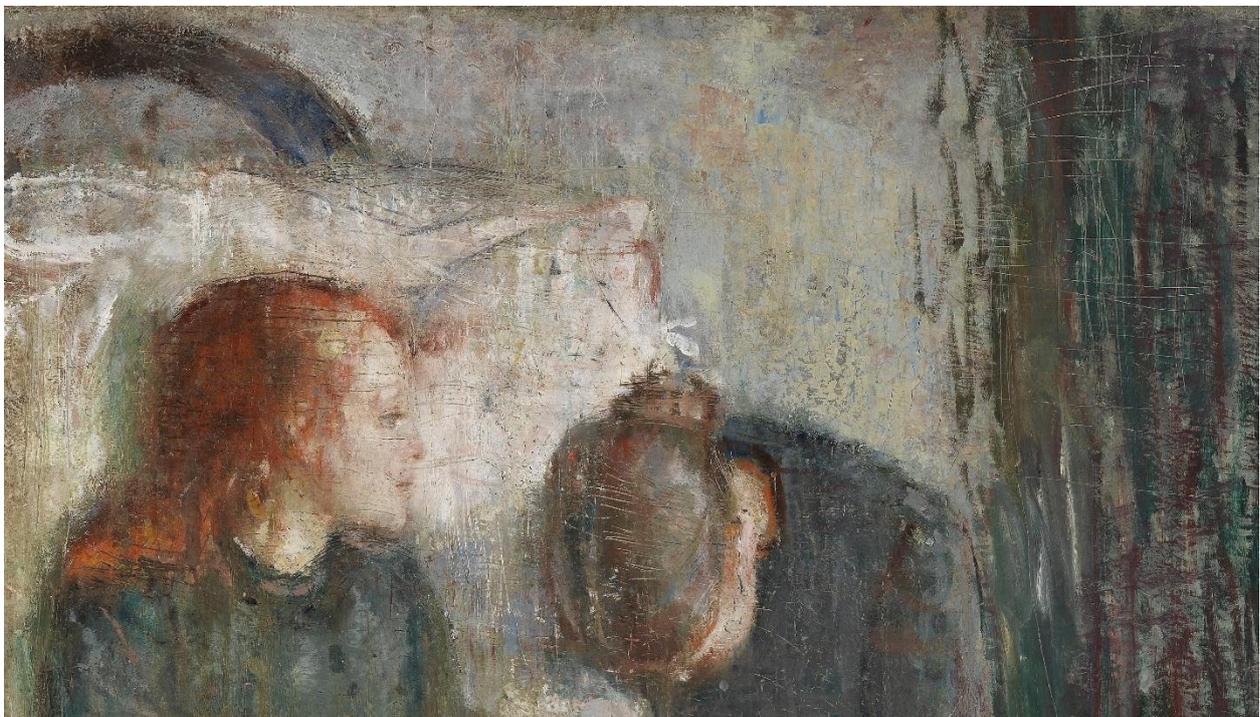


Abb. 18: „Das kranke Kind“, Detail aus Abb. 1

Darstellungen wie „Das kranke Kind“ (Abb. 18) hatte man noch nicht gesehen, hierfür war die Zeit nicht reif. Die unmittelbare Konfrontation mit dem Tod wird neben dem Pinselduktus auch von der depressiven, abgedunkelten und tonalen Farbpalette unterstützt. Das Werk ist ein einziger Schrei aus Hoffnungslosigkeit und Trauer; Munch bietet dem Betrachter keinen positiven Ausweg, kein Happy End ^[34]. Das Kind Sophie leidet offensichtlich, wird jung sterben, seine Pflegemutter Tante Karen wird ihr Leben lang trauern, es gibt keinen Plan B. Munchs schonungslose Malweise ist geprägt von resignativer Trostlosigkeit, Einsamkeit und Angst ^[28].

Ein weiterer Vorwurf betraf Munchs Missachtung aller tradierten Werte in der Malerei. Harmonische Auswahl von Gegenstandsfarben, maßstabsgerechte Perspektive mit kohärenten Tiefenräumen, feinmalerische Valeurs im Inkarnat, naturalistische Oberflächengestaltung,

ausgewogene Komposition der dargestellten Motive – den gesamten Kanon akademischer und jahrhundertlang geübter Stilmittel lässt Munch vermissen, er interessiert ihn nicht. Das ist eine kaum zu überbietende Provokation, hatte sich doch die ehrwürdige Riege etablierter Hofmaler dazu herabgelassen, dem unbekanntem Emporkömmling aus dem wilden Norden eine exklusive Ausstellung zu gewähren – und dann solch eine Dreistigkeit!

Nur ein Jahr nach dem „Fall Munch“ erhielt der Künstler 1893 eine weitere Einzelschau in Berlin, bei der er 50 Werke präsentierte, darunter erstmals Arbeiten seines Langzeitprojektes „Lebensfries“. Hatte die Kritik im Jahr zuvor vor allem die Malweise abgelehnt, so bezog sich die jetzige Ablehnung auf die Motive, bei denen man einen gewissen Irrsinn (Abb. 19) und Triebhaftes zu erkennen glaubte.

Mitte des 19. Jahrhunderts begann mit der Degenerationslehre des französischen Psychiaters Augustin Morel die bis heute mehr oder weniger ausgeprägte Neigung, alle modernen und einem nationalistisch-völkischen Publikum unliebsamen Kunstrichtungen als „Entartung“ im Sinne einer psychischen und moralischen Krankheit des Künstlers zu diskreditieren ^[35]. Mit dem Verweis auf dessen Psychopathologie hatte die Kritik ein Totschlagargument gegen alles Unliebsame an der Hand, welches der Betroffene nur schwer entkräften konnte.

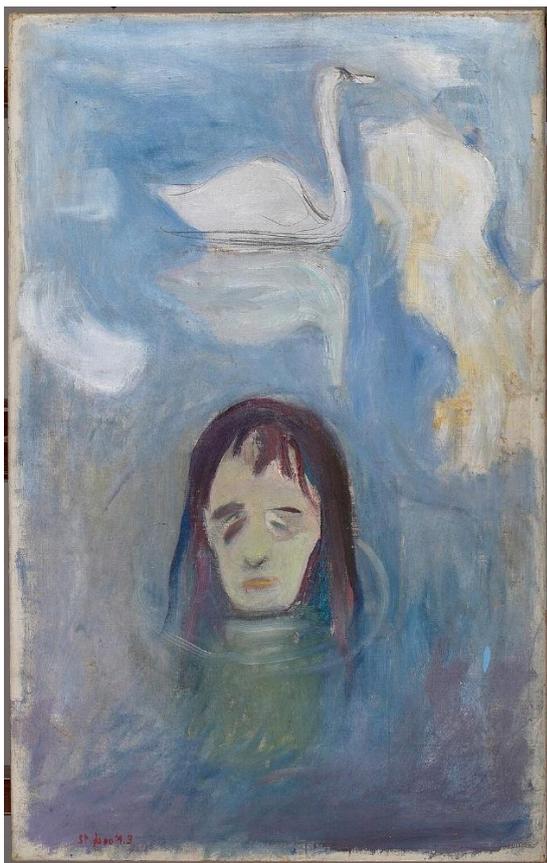


Abb. 19: „Vision“ (1893, 72,5 x 45,5 cm,
Munchmuseet Oslo) ^[6]

Munchs Darstellungen von Liebe, Tod, Schmerz, Eifersucht, Erotik und Hoffnung (Abb. 19 – 21) ließen das Publikum an seinem Geisteszustand zweifeln, er wurde für verrückt gehalten ^[18]. Kaum ein Künstler vor Munch – abgesehen von seinem Zeitgenossen van Gogh – wurde derart pathologisiert und letztendlich auch als entartet bezeichnet.

Selbst 40 Jahre später noch wurden seine Werke vom NS-Regime konfisziert, obwohl Goebbels ihm, dem „nordischen Maler“, 1933 schriftlich zum 70. Geburtstag gratuliert hatte.

Tatsächlich erschien genau im Jahr der Munch-Ausstellung Max Nordaus Buch „Entartung“, indem der Arzt und Schriftsteller die zeitgenössischen Kunstströmungen mit diesem Begriff brandmarkte und einen angeblich krankhaften Geisteszustand der Künstler dafür verantwortlich machte ^[35].

Diese Form der Kritik ist nicht neu, wird jedoch immer aggressiver. Bereits in den 1870er Jahren wurden die Impressionisten um Pissarro und Monet nicht nur künstlerisch, sondern persönlich diskreditiert – der Kritiker Albert Wolff resümierte 1876 im „Le Figaro“ über eine Ausstellung in Paris, „man muss sie bemitleiden, diese verlorenen Seelen“.

Munchs Dämonen sind jedoch nicht mehr die figurativen Personifizierungen eines Matthias Grünewald, Pieter Brueghel oder Hieronymus Bosch, und auch nicht mehr die Gargouilles an den Regentrinnen gotischer Kathedralen oder die Nachtmahre eines Heinrich Füssli, sondern in abstrakten Motiven aufgelöste innerste Emotionen. Diese blieben den meisten Betrachtern jedoch unverständlich; das Publikum zeigte wenig Verständnis. 1902 beschrieb der Psychologe Willy Hellpach das „*Schwelgen in unbegründeten Stimmungswechseln, die Ausmalung überspannter Gefühlskontraste*“ als „*pathologisch*“^[35]. Genau das war es aber, was in Munchs Ausstellungen präsentiert wurde. Der Schritt, diese Polemik nicht nur auf einen konkreten Künstler, sondern pauschal auf ganze Kunstströmungen, oder – schlimmer noch – aufgrund rassistischer Vorurteile auf komplette Bevölkerungsgruppen anzuwenden, war dann nicht mehr weit. Der Expressionismus ist krankhaft, die jüdische Kultur ist entartet.

Edvard Munch verlässt Deutschland, lange bevor die Nationalsozialisten die Macht übernehmen, er wurde weder verfolgt noch bestand Gefahr für Leib und Leben. Dennoch musste auch er – vordergründig als Nordländer und Christ sogar privilegiert – über ein Jahrzehnt um seine Anerkennung kämpfen, in künstlerischer wie in gesellschaftlicher und wirtschaftlicher Hinsicht. Erst nach der Jahrhundertwende liberalisierte sich die Berliner Kulturszene langsam und Munch konnte mit seiner Kunst seinen Lebensunterhalt finanzieren. Mittlerweile hatte sich die zweite „Berliner Secession“ gegründet, der Expressionismus stand in den Startlöchern und der Historismus interessierte nur noch ewig Gestrige. Angestoßen hatte das Ganze ein unbekannter Maler aus dem Traumland des Kaisers.

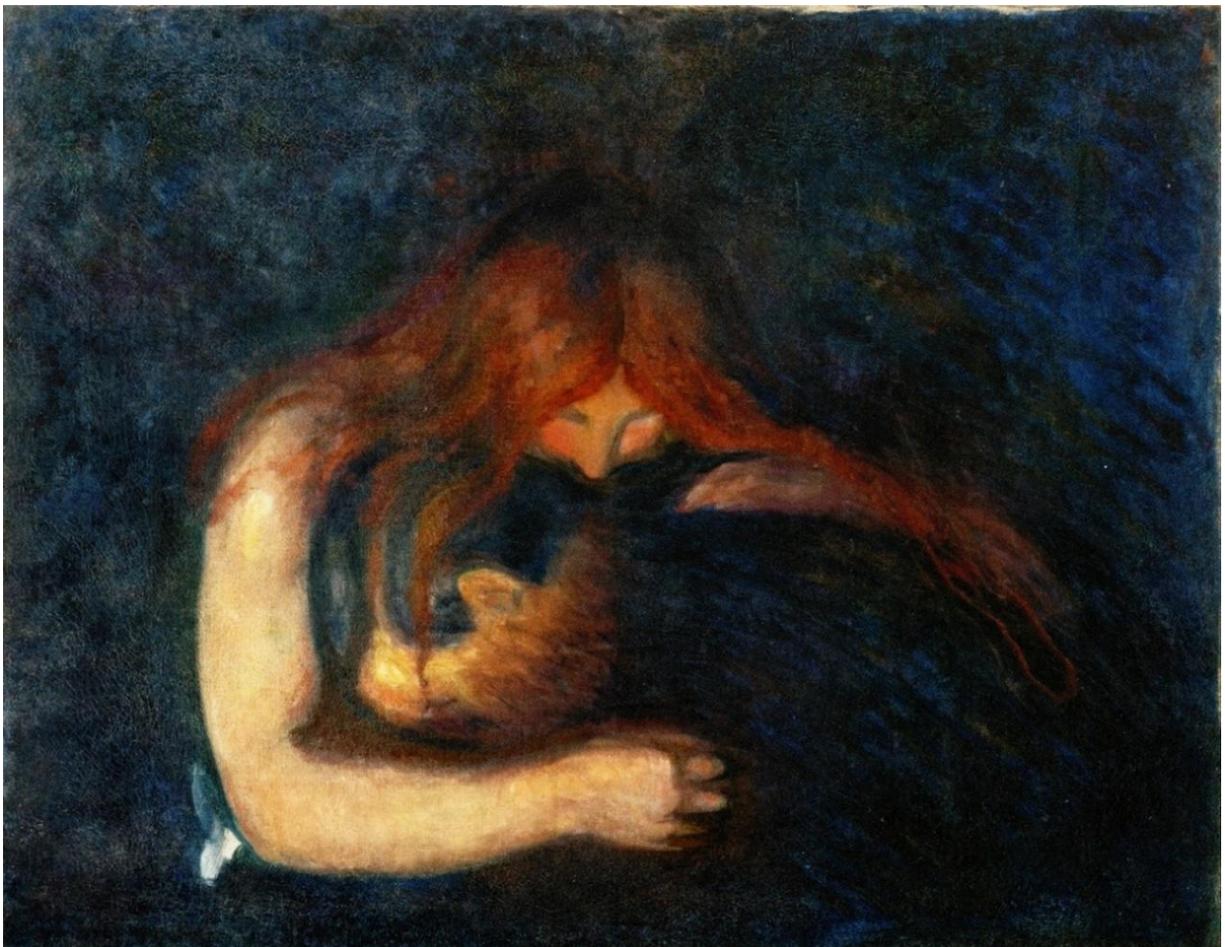


Abb. 20: „Vampir“ (1893, 80,5 x 100,5 cm, Munchmuseet Oslo)^[H]

Ein Fazit

Zunächst mag es erstaunen, welchen Aufruhr die nicht gerade umfangreiche Ausstellung eines unbekanntes, 29-jährigen, norwegischen Malers erzeugen konnte. Doch schnell wird klar, dass Munchs Frühwerk zum Anlass genommen wurde, um einen schon länger gärenden und tiefgreifenden Konflikt in der preußischen Kulturpolitik eskalieren zu lassen. Repressive Antimodernität stand einer aufstrebenden Künstlergeneration gegenüber, die sich nicht länger bevormunden lassen wollte. Für sie bekämpften die bestimmenden Repräsentanten des Wilhelminismus nicht ‚schlechte‘ Kunst, sondern ‚moderne‘ Kunst ^[5].



Abb. 21: „Verzweigung“ (1892, 92 x 67 cm, Thielska galleriet Stockholm) ^[1]

Des Kaisers „Rinnsteinkunst“ war nicht mangels künstlerischer Qualität verfehlt, sondern weil sie sich nicht mit seinen politischen Zielen vereinbaren ließ. Weil das politische System in der Moderne nicht nur Verrat an den klassischen Vorbildern sah, sondern immer auch einen Hang zu Anarchie, Obrigkeitsfeindlichkeit, Terrorismus und Sozialismus vermutete.

Wer die Werte des Systems infrage stellt und in der Kunst die Objektivität der Akademie durch die Subjektivität des Künstlers ersetzt, der stellt auch das System selbst infrage. Munchs Ausstellung wird zum Katalysator dieses Konfliktes und er selbst mutiert in der Rückschau zum Initiator der Moderne in Deutschland.

Neben dem hehren Streit um die Freiheit der Kunst ging es in diesem Konflikt auch um handfeste wirtschaftliche Interessen. Die Akademie und der VBK bestimmten, welche Künstler die begehrten Ausstellungsflächen bespielen durften und damit auch deren Marktposition und Marktchancen; ihre Sichtbarkeit für Sammler, Kunsthandel und Museen.

Dieser Markt war selbst in der Hauptstadt Berlin überschaubar und die Riege der Traditionalisten sah keinen Anlass, hier zurückzutreten. Die Kampflinien in diesem Konkurrenzkampf zogen sich jedoch nicht nur zwischen Modernisten und Akademisten, zwischen Alt und Jung, sondern auch zwischen Einheimischen und Zugewanderten ^[18]. Natürlich waren auch die Werke französischer oder skandinavischer Künstler Konkurrenz sowohl für die Altvorderen als auch für die Separatisten. Auch deren angeblich freie Ausstellungen ohne Juryzwang waren größtenteils deutschen Künstlern vorbehalten.

Was bleibt?

Bereits 1894 erschien die erste Monografie über Edvard Munch, in der sein Freund und Bewunderer Stanislaw Przybyszewski die überragende Bedeutung Munchs für die Entwicklung der Kunst in den kommenden Dekaden herausstellte. Er sei der erste gewesen, der „*die feinsten und subtilsten Seelenvorgänge darstellte, so wie sie spontan, völlig unabhängig von jeder Gehirntätigkeit in dem reinen Individualitäts-Bewusstsein erscheinen*“^[17].

Seine Conclusio, dass Munch „*psychische Vorgänge nicht durch Metaphern, sondern unmittelbar in seinen farbigen Äquivalenten wiedergibt*“, ist letztendlich eine Vorwegnahme des Grundgedankens des Expressionismus und verarbeitet die großen Fragen seiner Generation nach Geschlechterkampf, Leben und Tod, Sexualität, Lebensangst und Freiheitssehnsucht. Damit ist Munch seiner Zeit voraus, Sigmund Freuds epochemachende Veröffentlichungen über die Bedeutung des Seelischen, des Unter- und Unbewussten, erscheinen erst ein halbes Jahrzehnt später und der deutsche Expressionismus formiert sich noch später ab 1905.

Der scheinbare Sieg des systemkonformen Kaiserfreunds, Akademiedirektors und „Uniformmalers“ von Repräsentations- und Propagandakunst Anton von Werner war nur von kurzer Dauer. In der Kunstgeschichte gilt er heute trotz seiner feinmalerischen Meisterschaft als Randnotiz und ist eher von politisch-gesellschaftlichem denn von künstlerischem Interesse. Letztlich nutzte der „Fall Munch“ langfristig anderen – sowohl der Berliner Kunstszenen als auch Munch selbst, der ein Œuvre von 1 750 Gemälden, nahezu 10 000 Zeichnungen und circa 750 Druckgrafiken hinterlassen hat. Heute gilt der expressionistische Symbolist Munch als Titan der Moderne, als Weltmaler und Nationalheld. Die Aktualität und Bedeutung Munchs auch im 21. Jahrhundert zeigt Abbildung 22.



Abb. 22: Emoji „Der Schrei“

Der stilisierte „*Schrei*“ war nicht nur 2012 das mit 120 Millionen Euro teuerste Gemälde überhaupt, sondern artikuliert eine weltweit von Milliarden Menschen in allen Kulturen verstandene Emotion – existenzielle Angst, Panik, pathologische Verzweiflung. Seine Themen, seine Seelenbilder, sind in unserem Leben ebenso aktuell wie in dem seiner Zeitgenossen Ende des 19. Jahrhunderts. Auch in unserer Gegenwart kann man mit Munch durch das ganze Leben gehen^[34], von Kindheit über Pubertät, erste Liebesbeziehungen, Familie, Alter, Krankheit und Tod – jedes Thema ist von Munch mit bemerkenswerter Aktualität dargestellt worden.

Noch heute bieten seine Werke Projektionsräume für die großen Gefühle der Menschheit und füllen als stets ausverkaufte Blockbuster die größten Museen der Welt. Nur wenigen Künstlern gelingt die digitale Verewigung als Emoji in Social Media und damit die Aufnahme in die Alltagswelt aller gesellschaftlichen Schichten, Altersgruppen und Kulturzugehörigkeiten; bei weitem nicht nur der Kunstinteressierten, sondern als zeitlose Ikone der Popkultur.

Und tatsächlich scheint man in dessen Gesichtsausdruck den der Mitglieder des Vereins Berliner Künstler beim Betreten der Ausstellung am 5. November 1892, Punkt 10 Uhr, zu erkennen.

Die Protagonisten

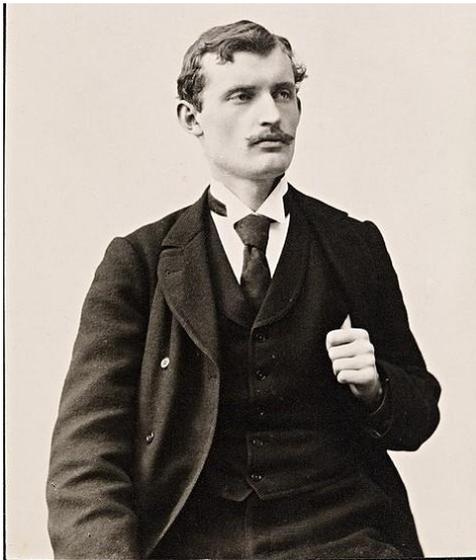


Abb. 23: Edvard Munch ^[J]

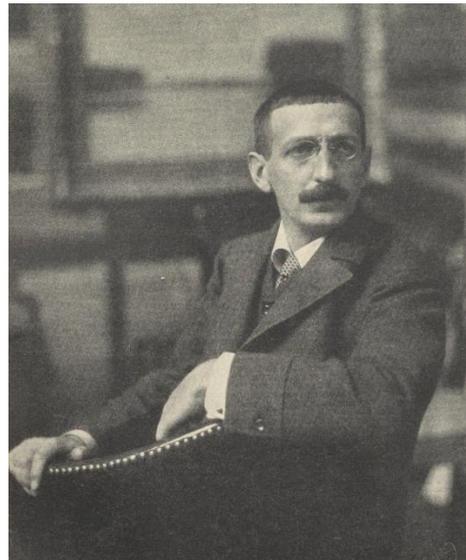


Abb. 24: Walter Leistikow ^[K]



Abb. 25: Stanislaw Przybyszewski ^[L]

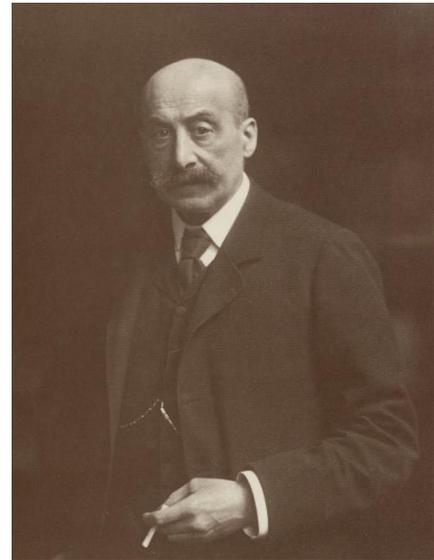


Abb. 26: Max Liebermann ^[M]



Abb. 27: Anton von Werner ^[N]



Abb. 28: Wilhelm II. ^[O]

Quellen:

- [1] Kulke, Ulli: *Wie ein deutscher Kaiser den Fjordtourismus erfand*. Welt, 15.05.2017. <https://www.welt.de/reise/nah/article164494818/Wie-ein-deutscher-Kaiser-den-Fjordtourismus-erfand.html>. Abruf am 18.05.2025.
- [2] Gütchlein, Karin: *Der verhinderte Marinemaler*. Stern, 19.09.2003. <https://www.stern.de/politik/geschichte/kaiser-wilhelm-ii--der-verhinderte-marinemaler-3515556.html>. Abruf am 15.05.2025.
- [3] Deutsche Geschichte in Dokumenten und Bildern: *Die wahre Kunst*. In: Band 5. Das Wilhelminische Kaiserreich und der Erste Weltkrieg, 1890-1918, Wilhelm II.
- [4] Huber, Hans Dieter: *Edvard Munch: Der Kunstskandal im Kaiserreich*. Deutschlandfunk Nova, 04.11.2022. <https://www.deutschlandfunknova.de/beitrag/der-schrei-edvard-munch-und-der-kunstskandal-von-berlin-1892>. Abruf am 23.05.2025.
- [5] Schneede, Uwe M.: „*Aus der Erinnerung und mit der Phantasie*“. Munch und Deutschland. Katalog zur Ausstellung „Munch und Deutschland“, Hamburger Kunsthalle 1994
- [6] Heller, Reinhold: *Anton von Werner, der Fall Munch und die Moderne im Berlin der 1890er Jahre*. Hirmer Verlag, München 1993.
- [7] Thiele, Carmela: „*Viel Lärm um Munch*“. Deutschlandfunk, 05.11.2017. <https://www.deutschlandfunk.de/vor-125-jahren-viel-laerm-um-munch-100.html>. Abruf am 16.05.2025.
- [8] Hilgenstock, Andrea: *Elf Künstler revolutionieren das System: „Vereinigung der XI“ im Bröhan- Museum*. In: tipBerlin, 20.06.2019. <https://www.tip-berlin.de/kultur/ausstellungen/elf-kuenstler-revolutionieren-das-system-vereinigung-der-xi-im-broehan-museum/>. Abruf am 18.05.2025.
- [9] Reber, Simone: „*Vereinigung der XI“ im 19. Jahrhundert: Als die Berliner Malerei rebellierte*. In: Tagesspiegel, 17.07.2019. <https://www.tagesspiegel.de/kultur/als-die-berliner-malerei-rebellierte-5026174.html>. Abruf am 16.05.2025.
- [10] Brömming, Ulrich: *Edvard Munch: Der Kunstskandal im Kaiserreich*. Deutschlandfunk Nova, 04.11.2022. <https://www.deutschlandfunknova.de/beitrag/der-schrei-edvard-munch-und-der-kunstskandal-von-berlin-1892>. Abruf am 23.05.2025.
- [11] Koldehoff, Stefan: *Edvard Munch: Der Kunstskandal im Kaiserreich*. Deutschlandfunk Nova, 04.11.2022. <https://www.deutschlandfunknova.de/beitrag/der-schrei-edvard-munch-und-der-kunstskandal-von-berlin-1892>. Abruf am 23.05.2025.
- [12] Aarkrog, Tove: *Edvard Munch: the life of a person with borderline personality as seen through his art*, Lundbeck Pharma A/S, Dänemark 1990.
- [13] Berlinische Galerie: *Die Affäre Munch*. <https://berlinischegalerie.de/ausstellungen/vorschau/edvard-munch/>. Abruf am 16.05.2025.

- [14] von Hellfeld, Matthias: *Edvard Munch: Der Kunstskandal im Kaiserreich*. Deutschlandfunk Nova, 04.11.2022. <https://www.deutschlandfunknova.de/beitrag/der-schrei-edvard-munch-und-der-kunstskandal-von-berlin-1892>. Abruf am 23.05.2025.
- [15] Dürkoop, Wilfried: *Plötzlich im ganzen Reich bekannt*. In: Kreiszeitung.de, Bremen 30.11.2011. <https://www.kreiszeitung.de/kultur/ploetzlich-ganzen-reich-bekannt-1510505.html>. Abruf am 18.05.2025.
- [16] Dittmar, Peter: *Anton von Werners Pyrrhussieg*. In: Die Welt, 06.01.2003. <https://www.welt.de/print-welt/article326313/Anton-von-Werners-Pyrrhussieg.html>. Abruf am 18.05.2025.
- [17] Przybyszewski, Stanislaw: *Das Werk des Edvard Munch*. S. Fischer Verlag, Berlin 1894.
- [18] Kampf, Indina: *„Ein enormes Ärgernis“ oder: Die Anarchie in der Malerei*. In: Munch und Deutschland. Katalog zur Ausstellung „Munch und Deutschland“, Hamburger Kunsthalle 1994
- [19] Krisch, Monika: *"Die Munch-Affäre – Rehabilitierung der Zeitungskritik. Eine Analyse ästhetischer und kulturpolitischer Beurteilungskriterien in der Kunstberichterstattung der Berliner Tagespresse zu Munchs Ausstellung 1892"*. Tenea Verlag, Mahlow bei Berlin 1997.
- [20] Stein, Joachim: *Berlin: Belle Époque und Secession*. In: Die Belle Époque in Europa. <http://www.la-belle-epoque.de/germany/berlin/berlinxd.html>. Abruf am 23.05.2025.
- [21] Heilwagen, Oliver: *Wie Liebermann dem Kaiser trotzte*. In: Welt am Sonntag, 21.10.2001. <https://www.welt.de/print-wams/article616335/Wie-Liebermann-dem-Kaiser-trotzte.html>. Abruf am 23.05.2025.
- [22] Best, Bettina: *Secession und Secessionen. Idee und Organisation einer Kunstbewegung um die Jahrhundertwende*. Matthes & Seitz Verlag, München 2000.
- [23] Verna, Sacha: *Der Meister und die Expressionisten*. Deutschlandfunk 22.02.2016. <https://www.deutschlandfunk.de/munch-ausstellung-in-new-york-der-meister-und-die-100.html>. Abruf am 23.05.2025.
- [24] Matzner, Alexandra: *Edvard Munch*. In: Art in Words. <https://artinwords.de/edvard-munch/>. Abruf am 28.05.2025.
- [25] Parr, Rolf: *Der Werdandi-Bund*. In: Uwe Puschner, Walter Schmitz, Justus Ulbricht: Handbuch zur Völkischen Bewegung 1871 – 1918. Saur, München 1996.
- [26] Meister, Sabine: *Die Berliner Secession. Internationale Vernetzung und konservative Reaktion*. In: Ich, Max Liebermann. Ein Europäischer Künstler. Sandstein Verlag, Dresden 2022.
- [27] Rebbert, Anke: *Edvard Munch, norwegischer Maler*. In: Zeitzeichen, WDR 5, 23.01.2019. <https://www1.wdr.de/mediathek/audio/zeitzeichen/audio-edvard-munch-norweg-maler-todestag--100.html>. Abruf am 22.05.2025.
- [28] Illies, Florian: *Wo Munch Munch wurde*. Zeit Online, 05.10.2023. <https://www.zeit.de/2023/42/zauber-des-nordens-edvard-munch-ausstellung-berlinische-galerie>. Abruf am 23.05.2025.

- [29] Krämer, Steffen: *Moderne Kunst im 19. und 20. Jahrhundert*. In: Aufbaukurs Moderne, Winckelmann Akademie München, 2025.
- [30] Buchhart, Dieter: *Edvard Munch – Zeichen der Moderne*. Fondation Beyeler, Riehen 2007.
- [31] Vlatten, Robert: *Karikatur als Mittel der Propaganda im Kulturkampf*. Winckelmann Akademie für Kunstgeschichte, München. Schriftenreihe Artikel 43/2022
- [32] Gombrich, E. H.: *Die Geschichte der Kunst*. Phaidon Verlag, 16. Auflage, Berlin 2002
- [33] Clarke, Jay A.: *Munchs lebendige Natur*. In: Munch – Lebenslandschaften. Ausstellungskatalog zur Ausstellung im Museum Barberini, Prestel Verlag, München 2023.
- [34] Ohlsen, Nils: *Ein großer Titan*. In: Deutschlandfunk Kultur, 12.12.2013. <https://www.deutschlandfunkkultur.de/edvard-munch-ein-grosser-titan-100.html>. Abruf am 23.05.2025.
- [35] Krämer, Steffen: *Entartung in der Kunst. Die Verbindung von Psychopathologie und moderner Kunst von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum Nationalsozialismus*. Winckelmann Akademie für Kunstgeschichte, München. Schriftenreihe Artikel 6/2013.
- [36] Messer, Thomas M.: *Edvard Munch*. Verlag M. DuMont Schauberg, Köln 1976

Bildnachweise:

- [A] Hamburger Kunsthalle: *Munch und Deutschland*. Katalog zur Ausstellung „Munch und Deutschland“, Hamburg 1994
- [B] Hamburger Kunsthalle: *Munch und Deutschland*. Katalog zur Ausstellung „Munch und Deutschland“, Hamburg 1994
- [C] <https://oldthing.de/AK-Berlin-Restaurant-Pauquet-Zum-schwarzen-Ferkel-Dorotheenstrasse-31-0044967884>. Abruf am 18.05.2025.
- [D]: Gemeinfrei: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1e/Puberty %281894-95%29 by Edvard Munch.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1e/Puberty_%281894-95%29_by_Edvard_Munch.jpg). Abruf am 28.05.2025.
- [E] Gemeinfrei: [https://de.wikipedia.org/wiki/Der_Kuss_\(Munch\)#/media/Datei:Edvard Munch - Kiss by the window \(1892\).jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Der_Kuss_(Munch)#/media/Datei:Edvard_Munch_-_Kiss_by_the_window_(1892).jpg). Abruf am 23.05.2025.
- [F] Flickr: <https://www.flickr.com/photos/amber-tree/21350401996/in/album-72177720302440245>. Abruf am 25.05.2025
- [G] Gemeinfrei: [https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Edvard Munch - Vision.jpg#/media/File%3AEdvard Munch - Vision - MM.M.00114 - Munch Museum.jpg](https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Edvard_Munch_-_Vision.jpg#/media/File%3AEdvard_Munch_-_Vision_-_MM.M.00114_-_Munch_Museum.jpg). Abruf am 24.05.2025.
- [H] Gemeinfrei: [https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Edvard Munch - Vampire %281893%29, Munchmuseet.jpg#/media/File%3AEdvard Munch - Vampire - MM.M.00292 - Munch Museum.jpg](https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Edvard_Munch_-_Vampire_%281893%29,_Munchmuseet.jpg#/media/File%3AEdvard_Munch_-_Vampire_-_MM.M.00292_-_Munch_Museum.jpg). Abruf am 24.05.2025.
- [I]: Gemeinfrei: [https://de.wikipedia.org/wiki/Verzweiflung_\(Munch\)#/media/Datei:Edvard Munch Despair Thielska 286.tif](https://de.wikipedia.org/wiki/Verzweiflung_(Munch)#/media/Datei:Edvard_Munch_Despair_Thielska_286.tif). Abruf am 28.05.2025.

[J] Gemeinfrei: https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Portrett_av_Edvard_Munch,_26_%C3%A5r_gammel.jpg. Abruf am 22.06.2025.

[K] Gemeinfrei: [https://de.wikipedia.org/wiki/Walter_Leistikow#/media/Datei:Walter_Leistikow_\(uncropped\).jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Walter_Leistikow#/media/Datei:Walter_Leistikow_(uncropped).jpg). Abruf am 22.06.2025.

[L] Gemeinfrei: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stanislaw_Przybyszewski._od_1905_\(75554102\)_cropped.jpg?uselang=pl#Licencia](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stanislaw_Przybyszewski._od_1905_(75554102)_cropped.jpg?uselang=pl#Licencia). Abruf am 22.06.2025.

[M] Gemeinfrei: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d5/Hilsdorf%2C_Jacob_-_Max_Liebermann_%28Zeno_Fotografie%29.jpg. Abruf am 22.06.2025.

[N] Gemeinfrei: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/23/Anton_von_Werner_in_seinem_Atelier%2C_1906.jpg. Abruf am 22.06.2025.

[O] Gemeinfrei: [https://de.wikipedia.org/wiki/Wilhelm_II._\(Deutsches_Reich\)#/media/Datei:Kaiser_Wilhelm_II_of_Germany_-_1902.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Wilhelm_II._(Deutsches_Reich)#/media/Datei:Kaiser_Wilhelm_II_of_Germany_-_1902.jpg). Abruf am 22.06.2025.

[P] Gemeinfrei: https://de.wikipedia.org/wiki/Max_Liebermann#/media/Datei:Liebermann_Karikatur.jpg. Abruf am 22.06.2025.