

MUNCH

Edvard Munch Der moderne Blick

In Warnemünde sorgte er für einen Skandal. Waren für seine Haushälterin die nackten Frauen aus Berlin, die ihm Modell standen, schon anstößig genug, brachten die männlichen Akte, für die sich zwei sportliche junge Männer in Pose stellten, den ganzen Badeort gegen ihn auf. Er verstand die Aufregung nicht. Eines, der sich entblößt hatte, kostete seine Nebentätigkeit für den Maler die Anstellung als Bademeister. Galeristen in Hamburg wollten die Bilder nicht ausstellen. Auch in Deutschland, wohin Edvard Munch 1902 vor seinen selbstzerstörerischen Empfindungen nach der Trennung von Tulla Larsen geflüchtet war, holten ihn die düsteren Stimmungen ein, spürte er die Dissonanzen zwischen seinem eigenen Fühlen und den Vorgaben seiner Umwelt, folgte er künstlerischen Obsessionen, die sich aus seinen inneren Spannungen speisten.

Zwar war er in dieser Zeit äußerst produktiv und experimentierfreudig, erschloss sich neue Aufgabenfelder wie das Theater, für das er Bühnenbildentwürfe schuf. Aber gegen Ende seines deutschen Wanderlebens, das ihn nach Berlin, Lübeck, Weimar, Chemnitz und in mehrere thüringische Städte geführt hatte, mehrten sich abends die Symptome der bei ihm diagnostizierten bipolaren Störung, wie die manische Depression heute bezeichnet wird. Der Alkohol verschärfte die labile psychische Lage noch. Wahnvorstellungen kamen zu den für das Krankheitsbild typischen Affektstörungen noch hinzu. Die Fassade des Künstlers im bürgerlichen Zeitalter wusste er wohl zu wahren, setzte sich mit blauem Anzug und roter Krawatte an den Tisch des Warnemünder Hotelrestaurants, wo der die Nachmittagstee zu verbringen pflegte. Im ehemaligen Fischerdorf an der Ostsee lag sein letztes deutsche Domizil, bevor er es 1908 Hals über Kopf verließ, um sich acht Monate lang in einer Kopenhagener Nervenheilanstalt behandeln zu lassen. 1909 kehrte er nach Norwegen zurück.

Die Bilder, die Munch zum Gründungs-vater des Expressionismus machten und ihn als Schöpfer einer ganz neuen, vom Schrecken des Daseins gezeichneten Kunst der Emotionen und Befindlichkeiten auswies, hatte er zu diesem Zeitpunkt längst gemalt. „Der Schrei“, „Das kranke Kind“, „Die Madonna“, „Die Pubertät“, „Die Eifer-sucht“ sind Werke aus dem 19. Jahrhundert. Sie sind in den Farben der Seele

Die Ausstellung

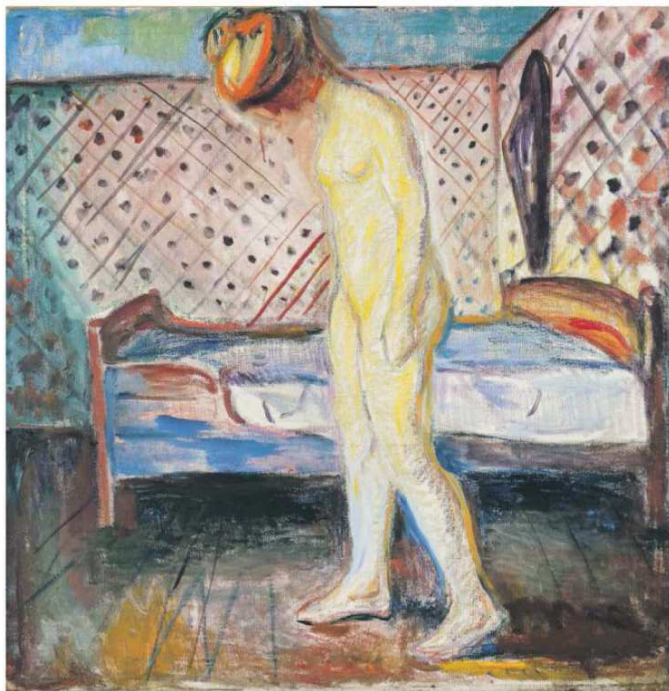
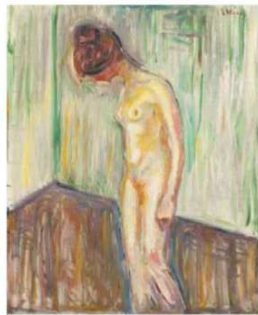
Die in Zusammenarbeit mit dem Centre Pompidou in Paris entstandene Ausstellung „Edvard Munch. Der moderne Blick“ in der Frankfurter Schirn Kunsthalle umfasst etwa 130 Werke. Gezeigt werden 60 Gemälde und 20 Arbeiten auf Papier, zudem sind zwei Kapitel der Schau Munchs eigener fotografischer und filmischer Produktion gewidmet. Zu sehen sind 50 Fotografien in Originalabzügen sowie vier Filme Munchs. Kuratiert haben die Ausstellung Angela Lampe und Clément Chéroux. Die Ausstellung ist vom 9. Februar bis zum 13. Mai zu besichtigen. Geöffnet ist sie Dienstag und Freitag bis Sonntag von 10 bis 19, Mittwoch und Donnerstag von 10 bis 22 Uhr. Informationen gibt es im Internet unter www.schirn.de, per E-Mail unter der Adresse wef.com@schirn.de, telefonisch unter 0 69 29 98 82-0, per Fax unter 0 69 29 98 82-240. Die Deutsche Bahn bietet im Umkreis von 300 Kilometern ein „Kultur-Ticket-Spezial“ für 39 Euro in der 2. oder 59 Euro in der 1. Klasse pro Person hin und zurück an. *lr.*



Fotografie, Zeichnung, Gemälde, allesamt 1907 entstanden: Munch hat Rosa Meissner in unterschiedlichen Medien, aber stets mit gesenktem Kopf aufrecht stehend dargestellt. Auch später wandte sich der Künstler diesem Motiv immer wieder zu. Alle Abbildungen © VG Bild-Kunst, Bonn 2012

Die äußere Innenwelt

Vom 9. Februar bis 13. Mai widmet sich eine Schau in der **Schirn Kunsthalle Frankfurt** auch den weniger bekannten Seiten Munchs. *Von Michael Hierholzer*



gemalt. Die psychische Disposition nicht dieses oder jenes Individuums, sondern des von Gott ebenso wie von der eigenen Rationalität verlassen Menschen schlechthin fand in diesen Bildern erstmals einen Ausdruck. Munch hat davon immer wieder neue Versionen hergestellt. In unterschiedlichen Medien wie Lithographie, Radierung, Aquarell oder Ölgemälde.

Die Wiederholung, die Neubearbeitungen eines Themas zum Teil über Jahrzehnte hinweg, die Suche nach der ersten, ursprünglichen Erfahrung, nach dem wahren Moment und dem damit verbundenen Gefühl: Munch hat seine einmal gefundenen Sujets immer wieder variiert. Für die Ausstellung „Edvard Munch. Der moderne Blick“ sind diese fortwährende Arbeit an der Erinnerung, das ständige Bemühen um Konzentration auf das Wesentliche und nicht zuletzt das sich hier schon ankündigende, für die spätere Avantgarde so bedeutungsvolle Prinzip des Seriellen mit ein Anlass, den Künstler aus einer eher ungewöhnten Perspektive zu betrachten.

Zudem stellt die Schau das Spätwerk in den Mittelpunkt, in dem sich die auch schon beim frühen Munch deutliche Tendenz noch klarer zeigt: Film und Fotografie haben die Sicht auf die Dinge verändert, und die Anschnitte und Ausschnitte, gewagten Blickwinkel, und dramatischen Inszenierungen auf Munchs Werken lassen auf die veränderte Wahrnehmung in Zeiten der bewegten und unbewegten Lichtbildkunst schließen. So wird Munch als Künstler präsentiert, der sich jenseits der melancholischen Innenweltschau moderner Gestaltungsmittel und Verfahrensweisen bedient.

Etwa 1907, als er das Aktmodell Rosa Meissner in allen möglichen Medien verewigte. Auf einer Fotografie ist neben der jungen Frau schemenhaft auch Munch zu erkennen; er besaß ein Faible für Mehrfachbelichtungen. Wegen der wilhelminischen Prudenz seiner Hausangestellten hatte der Künstler die Sitzungen ins Hotel Rohn verlegt. Etliche Darstellungen hat er rasch hintereinander angefertigt. Es ist die immer gleiche Situation, die er wieder gibt. Die Haltung der Abgebildeten variiert nur minimal. Sie hält den Kopf nach vorne gebeugt, hat gerade den rechten Fuß nach vorne gesetzt. „Weinende Frau“ nennt Munch die Gemälde, die damals entstanden sind. Darauf wirkt sie weitaus trauriger als auf dem Foto. Munch hat die äußere Wirklichkeit eingehend studiert. Und seiner Psyche angepasst.

Im Gespräch: Max Hollein

„Sehr eigene Perspektive“

Fragen an den Direktor von Schirn Kunsthalle, Städel und Liebieghaus

Munch ist ein sehr populärer Künstler, gibt es in seinem Werk überhaupt noch etwas zu entdecken?

Ein wichtiger Schwerpunkt im Programm der Schirn ist es, die (Euvres von Künstlern, bei denen man das Gefühl hat, alles schon gesehen zu haben, noch einmal unter neuen Aspekten zu betrachten. Durch diese Ausstellung werden die Besucher nicht nur das künstlerische Werk noch einmal ganz anders kennenlernen, sondern auch die Person Munch.

In Paris hat fast eine halbe Million Besucher die Ausstellung gesehen. Haben Sie bei Munch auf einen sicheren Erfolg gesetzt?

Wir waren wie die Kollegen im Centre Pompidou überrascht, dass die Ausstellung derart gut angekommen ist. Wir wissen natürlich, dass eine Schau mit Munch-Werken schon a priori Interesse erzeugt. Aber gerade bei solchen (Euvres nehmen wir sehr eigene und auch diskussionswürdige Perspektiven ein. Es ist uns bewusst, dass wir nicht nur ein großes Publikum ansprechen, sondern auch eine größere Verantwortung haben, wenn wir uns einem solchen Werk zuwenden.



Fotografie und Film nehmen breiten Raum ein, obwohl Munch sich nicht als künstlerischer Fotograf verstanden hat. Warum dann die Konzentration auf diese Medien?

Fotografie und Film haben einen grundlegenden Einfluss auf seine bildende Kunst gehabt. Der fotografische Bild bildet einen wichtigen Aspekt bei seiner Bildfindung. Es wird für viele eine Entdeckung sein, dass er nicht nur ein moderner Künstler ist, sondern auch mit damals sehr modernen Methoden gearbeitet hat, um seine Gedankenwelt ins Bild zu setzen.

Die Fragen stellte Michael Hierholzer.



Edvard Munch

„Für einen Künstler ist es vor allem gefährlich, gelobt zu werden.“

Edvard Munch
Der moderne Blick

Der Katalog zur Ausstellung – überall im Buchhandel!

Hatje Cantz Verlag
www.hatjecantz.de

320 S., 279 farbige Abb.
€ 39,80, gebunden
ISBN 978-3-7157-3282-6

HATJE
CANTZ

Obsession: Der wahre Moment

Ein überraschender Aspekt bei den Akt-darstellungen, für die Rosa Meissner ihm Modell stand, ist die mangelnde Erotik: Es scheint gerade so, als wolle Munch sie aus dem Leib der jungen Frau verbannen, indem er etwa ihre Brüste kleiner malt, als sie auf der Fotografie wirken. Andere Arbeiten des Norwegers zeigen angespannte Szenen in Innenräumen mit Maler und Modell, Gefühlsbeziehungen mit Erwartungen und Enttäuschungen, eine sexualisierte Atmosphäre, der sich eine Kunststudentin zu entziehen sucht, während der Künstler die Situation auszunutzen gedenkt. Dergleichen ist in den Akten mit Rosa Meissner nicht zu spüren, es ist eine andere Art von Obsession, die Munch dazu treibt, die gleiche Haltung, den gleichen Ausdruck, das gleiche Gefühl von Traurigkeit immer wieder neu zu fassen. Zahllose Versionen dieses Bildes sind überliefert. Nicht nur aus dem Jahr 1907, als Munch das Modell in allen denkbaren Medien vereewigt hat. Auch Jahrzehnte später noch malt und zeichnet er aus der Erinnerung jene Szene im Hotel in Wärnämünde. Er sei, sagen seine Interpreten, mitunter zweifelt und zäh am ursprünglichen Augenblick interessiert gewesen, am Moment der wahren Empfindung. Diesen Augenblick so authentisch zu erinnern, wie es möglich ist, und ihm womöglich einen noch präziseren Ausdruck zu verleihen, als dies in den bisherigen Bearbeitungen des Themas geschah, beschäftigte den Künstler ein Leben lang. „Die weinende Frau“ verliert auf diese Weise zusehends ihren Sinn als Darstellung eines individuellen Menschen, sondern wird zu einem Archetypus der Traurigkeit, die sich im Tränenfluss allerdings schon wieder mit der Wirklichkeit versöhnt. zer.



Selbstporträt auf der Veranda, Ekely, 1930

Zeichnung und Fotografie

1930 litt Munch an einem Augenleiden. Betroffen war sein rechtes Auge, das ihm stets als das wichtigere erschien. In der Phase, in der er sich von der Krankheit erholte, machte er zahlreiche Selbstporträts mit der Fotokamera, die ihn aus unterschiedlichen Blickwinkeln zeigen, aber immer als Close-up und mit arrogant nach vorne gerecktem Kinn. Mit der Hand hatte er die Kamera von sich weg gehalten und auf den Auslöser gedrückt. So entstand eine Serie von Aufnahmen, die als Studien zu betrachten sind: Der Künstler kontrolliert sein Sujet, sich selbst, erprobt unterschiedliche Ansichten, prüft seine Gesichtszüge.

Er macht sich selbst zum Modell und arbeitet statt mit Spiegel, Zeichenstift und Papier mit dem Fotoapparat. Die Aufgabe der Zeichnung übernimmt hier die Fotografie, sie ist ein Mittel der

Selbstbetrachtung, der Selbstanalyse, der Selbstversicherung. Munch hat diese Fotografien gewiss noch nicht in der Weise verstanden, wie etwa die Künstler der Body Art später ihre Körper, ihre Gesichter in Serie fotografiert und damit Konzeptkunstwerke geschaffen haben. Der selbstbezogene, ja: narzisstische Charakter dieser Arbeiten aus der Zeit der sogenannten zweiten Avantgarde, die in den sechziger Jahren des vorigen Säkulums hervortrat, eignet aber auch schon Munchs fotografische Selbstporträts. Sie entstanden in seinem Atelier in Ekely oder davor, und auch diese Nähe zur gewöhnlichen Arbeitssituation des Künstlers legt nahe, dass es sich bei dieser Art von Fotografie um eine Parallele zur Zeichnung handelt, insofern diese als Skizze, Studie, Vorbereitung von Gemälden zu verstehen ist. zer.



Weinender Akt, Bronze, 1907



Allee im Schneegestöber, 1906

Der optische Raum

Die Ästhetik von Fotografie und Film floss in die Kompositionen von Edvard Munch ein, der sich für die aktuellen technischen Entwicklungen sehr interessierte und wohl schon früh mit der Camera obscura und anderen Vorläufern der Cinematographie vertraut war. Dem neuen Medium Film widmete er später ebenso seine Aufmerksamkeit wie den Möglichkeiten der Fotografie. Perspektivische Verkürzungen, Menschen, die aus dem Bild

hinausgehen scheinen und deren Körper vom Bildrand abgeschnitten werden, Bewegtheit im Bild trotz dessen statischen Charakters: Seit 1900 verstärken sich die Anleihen bei den noch am Anfang ihrer Entwicklung stehenden, aber schon umso mehr an Einfluss auf die allgemeine Wahrnehmung gewinnenden Bildgebungsverfahren. Ruhige Bewegung, aber auch den Rausch der Geschwindigkeit überträgt Munch ins gemalte Bild.

Da rast etwa ein Pferd im Galopp auf den Betrachter zu. Oder Personen verlassen gemächlichen Schrittes die Bildfläche. Assoziationen zu Standbildern stellen sich ein. Der Raum, der sich hinter den Dargestellten öffnet, löst sich auf dem Bild „Allee im Schneegestöber“ in einem Farbbirbel auf und lässt an Bühnenbilder oder Filmkissen denken. So gibt der Künstler dem Natürlichen ein künstliches Aussehen. zer.

Edvard Munch Der moderne Blick

Variationen eines Themas

Die Ausstellung führt in mehreren Kapiteln Aspekte von Edvard Munchs Kunst vor, die weniger bekannt sind. Und sie legt einen Schwerpunkt auf seine Fotografien und Filme.



Zwei Menschen. Die Einsamen, 1905

Wiederholungen

„Das kranke Kind“ ist in sechs Versionen überliefert, „Die Mädchen auf der Brücke“ in sieben, und das sind nur die Ölgemälde. Von diesen Sujets existieren auch noch zahllose Graphiken. Genauso verhält es sich mit vielen Arbeiten Munchs: Er kehrte immer wieder zu denselben Themen zurück, führte sie teilweise in einem veränderten Stil wieder aus, ließ weg, was ihm jetzt entbehrlich schien, konzentrierte sich ganz auf die Person oder aber gestaltete den Raum neu, in dem sie sich aufhält. Detaillierte Schilderungen des Interieurs wichen

etwa abstrakteren Hintergründen. So ist bei der „Pubertät“ von 1914–1916 ebenso wie auf jener von 1894–1895 zwar das dunkle Etwas zu sehen, das als Schatten oder Aura oder Astralleib oder erwachende Sexualität gedeutet werden kann. Und hier wie dort sitzt das Mädchen, das im Begriff ist, zur Frau zu werden, nackt auf der Kante eines Bettes. Auf dem späteren Gemälde ist jedoch nicht nur die Wand im Flickepteppich aus Farbflecken, auch das Bett und selbst der Leib der Pubertierenden zeugen von einem pointillistisch-nervösen

Farbhauftrag. Die frühen Themen Munchs sind auch seine späten: der Mensch als Wesen, das sich paaren möchte, aber nicht zum oder zur anderen findet, sondern allzeit allein bleibt, eingeschlossen in seinem Leib, vielleicht die Natur schneidend vor Augen wie Mann und Frau auf den zahlreichen Darstellungen der entzweiten Zweisamkeit am Ufer des Meers. Munch wollte das Gefühl, um das es in seinen Bildern geht, jeweils so rein wie möglich zum Ausdruck bringen. Daher blieb es nicht bei einem Versuch. zer.



Arbeiter im Schnee, 1910

Die Außenwelt

Munch als Maler der Ängste und der inneren Anspannungen überhaupt, das depressive, nach innen gekehrte und nur sich selbst zugewandte, vor der Welt und den Menschen fliehende, von seinem persönlichen Schicksal und seiner psychischen Störung arg gebeutelte Individuum: dies alles charakterisiert gewiss den Künstler Edvard Munch. Die Ausstellung möchte aber dem Eindruck, der Maler sei darauf zu reduzieren, entgegenarbeiten. Schließlich fand er seine Sujets nicht per Introspektion, sondern in der äußeren Welt. Vieles auf seinen Bildern ist zu identifizieren, gemalte Personen, Straßen, Häuser, Landschaften haben allesamt einen Bezug zur Realität. Wenn es galt, Formen und Kompositionsweisen für die Darstellung der Außenwelt zu finden, bediente sich Munch bewusst und unbewusst auch der Sprache von Film und Fotografie, obwohl entsprechende Vorlagen im Einzelnen schwer nachzuweisen sind. Sicherlich aber wurde er von Fotografien inhaltlich zu einer Reihe von Werken inspiriert, ebenso griff er zu Pinsel oder Zeichenstift, wenn er zum Augenzeugen von Vorgängen wurde, die sein Interesse weckten. Um das Jahr 1910 begann er, sich verstärkt für die Lage der Bauern und Arbeiter zu interessieren. Die soziale Frage war ein zentrales Thema jener Jahre, wurde in den Zeitungen heftig diskutiert, und es kam immer wieder zu Streiks, von denen ausführlich berichtet wurde. Munch malte Menschen in größeren Gruppen, malte sogar Menschenmengen. Deren Organisation im Bild stellte ihn vor neue Herausforderungen. zer.



Selbstporträt im Atelier in Skrubben, Kragera, 1909–1910

Autobiographie

Ein Fotokünstler im zeitgenössischen Sinn war Munch nicht. Aber er nutzte die Filmkamera ausgiebig und offensichtlich mit großem Spaß. Manches wirkt heute geradezu konzeptionell. So experimentierte er mit Vorliebe bei der Belichtungszeit, verließ den Lichtbildern durch Mehrfachbelichtungen und lange geöffnete Blende etwas Gespenstisches, den darauf sichtbaren Personen etwas Schemenhaftes, der Szenerie etwas Unwirkliches. Dabei ist die Vielzahl an Selbstporträts auffällig, die er im Lauf der Jahrzehnte angefertigt hat. Er setzte und stellte sich in Pose, im Atelier vorwiegend oder auf der Veranda eines seiner Wohnsitze, und gestaltete mittels Selbstauslöser Fotos vom Maler als Schöpfer, der seine Produkte hinter sich versammelt. Munch nahm aber auch seine jeweilige Umgebung auf, dokumentierte Landschaften und das häusliche Ambiente.

Die Erforschung der Umwelt und des eigenen Ich mittels der Fotografie hat womöglich keinen direkten Einfluss auf das malerische und zeichnerische Werk gehabt, auf vermittelte Weise aber doch. Der Blick durch die Kamera versetzt den Betrachter in ein anderes Verhältnis zur Welt. Er nimmt immer nur einen Ausschnitt wahr und muss sich auf einen bestimmten Blickwinkel beschränken. Die Unschärfe, die Überblendungen und Überlagerungen, wie sie damals für die Fotografie charakteristisch waren, finden sich auch auf den

Leinwänden Munchs wieder. Die Wirklichkeit lässt sich niemals so, wie sie sich dem Auge auf natürliche Weise darbietet, im Bild wiedergeben. Fotograf wie bildender Künstler müssen auswählen, arrangieren, komponieren, den rechten Moment erwischen. Munch befasste sich mit Weitwinkel- und Close-ups, und die wiederkehrenden Motive auch in seinen fotografischen Bildern, allesamt Amateur- und Serienaufnahmen, lassen ebenso an das serielle Prinzip denken wie seine auf die immer gleichen Motive zielende Malerei. So lässt sich die These wagen, dass einige seiner Bilder zumindest von der Fotografie und ihren Methoden, etwas in Szene zu setzen, inspiriert waren, wenn nicht die Fotografie sogar eine wesentliche Hilfestellung bei der Erarbeitung einiger Gemälde und Zeichnungen gespielt hat. Die fotografische Verkürzung beispielsweise, die Munchs Amateurkamera durch ihre einen Weitwinkel effekt erzeugende Linse hervorrief, entspricht ziemlich genau der Raumauffassung Munchs auf vielen seiner Gemälde.

In einer Hinsicht jedoch ist die Fotografie nicht nur ein Hilfsmittel, sondern ein zentraler Bestandteil seines Lebens: als Mittel der Autobiographie. Munch hat alle möglichen Lebensphasen mit der Kamera dokumentiert, hat etwa festgehalten, wie er während des Aufenthalts in Dr. Jacobsens Kopenhagener Privatklinik ein Zimmer in ein Studio umgewandelt hat. zer.

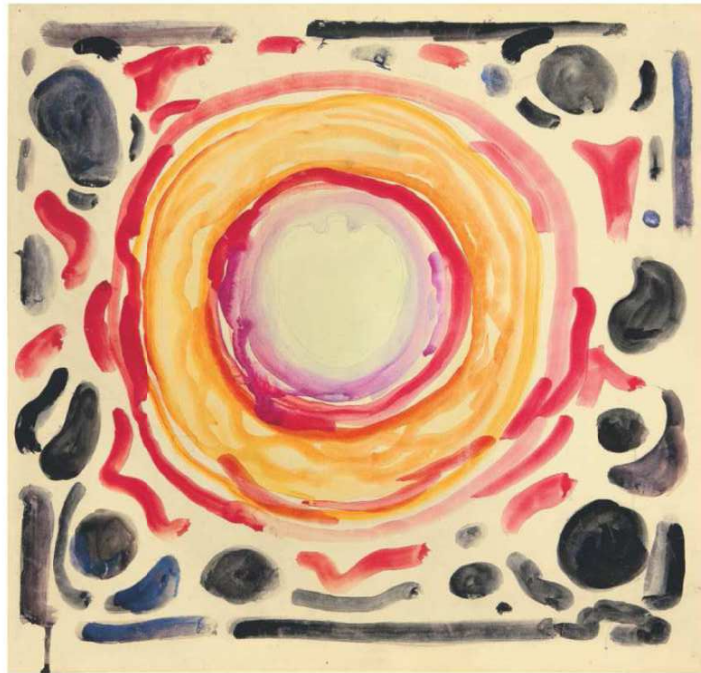


Selbstporträt in Bergen, 1916

Der umgekehrte Blick

Das Selbstporträt hat eine lange Geschichte in der abendländischen Kunst. Ein Maler wie Rembrandt hat viel Zeit darauf verwendet, sich auf unterschiedliche Weise und in verschiedenen Lebensphasen selbst abzubilden. In einem späteren Jahrhundert hat Max Beckmann sich in wechselnden Posen und Stimmungen dargestellt, wobei die Fallhöhe vom selbstbestimmten Künstler-Bürger zum leidenden Zeitgenossen besonders hoch ist. Auch Munch hat sich in diversen Lebens- und Gefühlslagen selbst porträtiert. Etwa 80 Selbstbildnisse in Form von Gemälden sind erhalten. Der kritische Blick lässt nichts aus, die Zeichen von Krankheit und Alter werden schonungslos geschildert, und auch die Spanische Grippe hielt 1919 den Künstler nicht davon ab, sich selbst in Szene zu setzen – mit ei-

nem Gesicht, das dem Tod schon so nah zu sein scheint wie das Antlitz, das sich im „Schrei“ verformt und einem Totenschädel gleicht. Dass das Menschenleben vom Tod umfungen ist, deutet Munch vor allem in seinen späten Selbstporträts an. Da scheint auf einem winterlichen Bild sogar die Heizung vereist zu sein, draußen liegt ohnehin Schnee, und der Künstler, der Mundwinkel mürrisch herabgezogen, schaut desillusioniert in ein Nirgendwo. Auf einem anderen Gemälde lässt er die Unterlippe herabhängen, auch dies kein vorteilhaftes Detail. Der durchaus auch selbstbewusst auftretende und von seiner künstlerischen Bedeutung überzeugte Maler offenbart sich hier als Verlierer. Er schaut eher traurig als ängstlich in die Welt und den Betrachter an. zer.



Der Künstler und sein krankes Auge. Optische Illusion, 1930

Sehstörungen

Das Sehen selbst darzustellen: dazu sah Munch sich förmlich genötigt, als im Sommer 1930 ein Netzhautriss festgestellt wurde, der zu einer Blutung im rechten Auge führte. Er hielt es für sein „gutes“. In den Wochen der Rekonvaleszenz hielt der Künstler die Eindrücke,

wie er sie mit verletzter Netzhaut wahrnahm, systematisch in Bildern fest. „Ein großer dunkler Vogel bewegte sich langsam vor mir“, schrieb er am 2. Juni 1930, „ein Vogel mit dunkelbraunen Federn, von dem eine leuchtend blaue Strahlung ausging, die in Grün um-

schlug und sich schließlich in einem herrlichen gelben Ring verwandelte.“ Eine Reihe von Aquarellen und Zeichnungen entstand, leuchtende konzentrische Kreise, die überraschende Parallelen zu Munchs Darstellungen der Sonne aufweisen. zer.



Eifersucht, 1913

Auf der Bühne

Es ist immer wieder bemerkt worden, wie nah die Raumauffassung Munchs der Theaters ist. Geschlossene, ja: hermetische Szenarien, in denen die Leidenschaft sich gleichsam unabhängig von äußeren Einflüssen entfalten können und zur Tragödie drängen, gehören ebenso zum Repertoire von Munchs Malerei wie dramatische Figurenkonstellationen, in denen sich die Affekte äußern. Das im Frankfurter Stüdel behi-

matete Gemälde „Eifersucht“ gehört in diese Kategorie. Man denkt nicht zu Unrecht an Ibsen oder Strindberg, die sich mit realistischer Härte des Seelenlebens der bürgerlichen Gesellschaft annähmen. Munch hatte August Strindberg in den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts in Berlin kennengelernt. Für Max Reinhardt schuf er 1906 und 1907 Bühnenskizzen und einen dekorativen Fries. Strindberg und Reinhardt rückten die

Schauspieler und damit die Handlung nah an das Publikum heran, verfochten eine Theaterästhetik des Einfühlens: Die Besucher sollten sich als Teil dessen verstehen, was auf der Bühne geschah, sich berühren lassen von den dramatischen zwischenmenschlichen Ereignissen und gegebenenfalls ihre Schlüsse daraus ziehen. Auf diese unmittelbare Beziehung zwischen Kunstwerk und Betrachter zielt auch Munch. zer.

Der Cineast

Mit der Erfindung der bewegten Bilder änderte sich die Wahrnehmung grundlegend. Das neue Medium hatte bald großen Einfluss auf die traditionellen Künste, in denen zunehmend die Bewegung selbst, szenische Abläufe, Bildschnittverfahren, Perspektivenwechsel, die radikale Subjektivität des eigenen Auges eine Rolle spielten. Dergleichen lag gewissermaßen in der Luft. Auch auf Munch fehlten die Möglichkeiten des Films nicht ihre Wirkung. Seine Kompositio-



Film, 1927

nen sind oft dynamisch, halten einen Moment in einem Bewegungsablauf fest, suggerieren Geschwindigkeit. Figuren treten nach vorne, als wollten sie das Bild verlassen, tatsächlich aber ist es die statische Kamera, die den Personen einen Rahmen gibt. Und der Film als Medium, das im Wortsinn die Massen bewegt, beeinflusste ohne Zweifel Munchs Gemälde von größeren Menschensammlungen.

In den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts ging Edvard Munch regelmäßig ins Kino, um sich Wochenschauen und Spielfilme anzuschauen, Charlie Chaplin etwa galt sein besonderes Interesse. Auf einer Frankreichreise erwarb der Maler 1927 eine kleine Amateurfilmkamera und begann selbst zu drehen. Die noch erhaltenen vier, insgesamt fünf Minuten und 27 Sekunden langen Filme lassen die Faszination erkennen, die das urbane Leben auf Munch ausübte. Die Aufnahmen zeigen Fußgänger, eine vorbeifahrende Straßenbahn, einen Lieferwagen, eine an einer Straßenecke wartende Frau. Munch nahm auch heimlich seine Tante und seine Schwester auf.

Die Ausstellung, die vom Centre Pompidou über die Schirm weiter in die Tate Gallery wandert, nimmt sich vieler formaler Aspekte seines Werkes an, die oft zu kurz gekommen sind, weil sich das Hauptinteresse zumeist auf die expressionistische Seelenmalerei konzentrierte und auf die ikonisch gleich die Moderne grundlegenden Meisterwerke aus dem 19. Jahrhundert. Dabei wurde übersehen, dass Munch den Großteil seines Œuvres im 20. Jahrhundert geschaffen hat. Auch räumt die Schau mit dem Klischee vom still in der Ecke sitzenden depressiven Maler auf. Munch war auch als Geschäftsmann in der Moderne angekommen. So war er etwa einer der Ersten, der an den Erlösen von Ausstellungen seiner Werke beteiligt war.

Der moderne Blick, an auch sich der Titel der Schau bezieht, ist einer, der sich im Wesentlichen der Fotografie und dem Film verdankt. Im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks waren die Künstler gefordert, sich neue Strategien zu überlegen, um weiterhin die Einzigartigkeit des Originals behaupten zu können. Eine von Munchs Antworten darauf war, ein einmal gewähltes Motiv so lange zu bearbeiten, bis es im Auge des Künstlers nicht mehr verbesserungsfähig war: Malerei als Prozess, der sich der Vollkommenheit annähert. Eine andere war, sich der durch Film und Fotografie veränderten Sichtweise auf die Dinge zu bedienen und sie in Malerei und Zeichnung so zu verdichten, wie es den neuen Medien nicht gelingen konnte. Den Primat der Malerei hätte Munch nicht aufgegeben, und das unterscheidet ihn von den Avantgardisten, die schon um 1913 den Aussitzer aus dem Bild postulierte und die abbildende Funktion der Kunst dem Film und der Fotografie überließen. zer.



Die Sonne, 1910–1913

Strahlungen

Edvard Munch hatte schon in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts allerlei theosophische und okkultistische Spekulationen kennengelernt. Er tendierte zu einem holistischen Weltbild, und Goethes Wort vom Auge, das sonnenhaft sein muss, weil es sonst die Sonne nicht erkennen könne, dürfte mit seinen Ansichten vom Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt, Ich und Welt durchaus vereinbar sein. Die Durchdringung des Kosmos mit Strahlen, die nicht unbedingt etwas mit dem Licht zu tun haben, schien mit der Entdeckung Röntgens evident zu sein. Die Mehrfachbelichtungen, die Munch so gerne anfertigte, korrespondieren mit der am Ende des 19. Jahrhunderts populären „Geisterfotografie“, bei denen auf Fotografien nach Geistwesen gefahndet wurde. Gewiss glaubte Munch nicht an derlei Unfug, aber die durchscheinende Darstellung der Körper auf den Fotos hat ihn fasziniert und gemahnte an die immaterielle Seite des Menschen, die damals oft als feinstofflicher Leib aufgefasst wurde, als Od-Körper oder Astralleib. Munch

malte diese entmaterialisierten, aber doch noch stofflichen Elemente als auratische Erscheinungen, die mit dem Körper verbunden sind. So wie die Menschen dadurch mit einer höheren Wirklichkeit in Verbindung stehen, haben die Himmelskörper eine geistige Ausstrahlung, die sich in ihrem Leuchten manifestiert. Wenn die Sonne ins Meer sinkt, kann das Auge sie fassen, auch wenn es von den Strahlen immer noch geblendet wird. Die Hoffnung auf ein größeres Ganzes keimt auf, die Beziehung von Sonne und Auge verheißt Zusammenhänge, die über das Irdische hinausgehen, aber auch die hell leuchtenden Sterne in der Nacht künden von irdisch-überirdischen Konstellationen, von einer Verbindung des Himmels mit der Erde, von sichtbar und unsichtbarer Strahlung. „Die Planeten glänzen, die Atome glänzen“, schrieb Munch 1932. Die Natur als Einheit, als allumfassende Mutter: Auch in seinen monumentalen Gemälden für die Aula der Osloer Universität hat diese Idee Gestalt angenommen. zer.

Es seien, sagt Ingeborg Ydstie, die Leiterin des Osloer Munch-Museums, gewiss auch die Motive gewesen, die dem Publikum Anlass zur moralischen Entrüstung gegeben hätten. Vor allem aber habe der Stil die heftige Ablehnung der 1892 im Verein Berliner Künstler gezeigten Bilder hervorgerufen. „Eine Beleidigung der Kunst“ seien diese Gemälde, hieß es damals, die Ausstellung wurde nach einer Woche geschlossen, der Skandal war perfekt. Dennoch kam die Schau nach Düsseldorf und Köln, um anschließend noch einmal in Berlin präsentiert zu werden. Edvard Munch hatte etwas Neues geschaffen. In fiebernden Farben und der Auflösung naher Formen widmete er sich den Tatsachen des Lebens. Was man heute gern seine „symbolistische Phase“ nennt, war die Entstehungszeit einer Mythologie des Daseins, in der existentielle Grunderfahrungen ins Bild gesetzt wurden. Der Beginn des Lebens etwa in der „Madonna“, einer jungen Frau, die, woran kein Zweifel bestehen kann, gerade einen Orgasmus erlebt. Dass es dabei um die Empfängnis geht, lassen Versionen des Bildes erkennen, an deren Rändern eine Reihe von Spermien gemalt war. Erhalten sind davon nur Grafiken.

Edvard Munch wurde am 12. Dezember 1863 in Loten in der norwegischen Grafschaft Hedmark geboren. Sein Vater war Militärarzt, seine Mutter stammte aus einer wohlhabenden Familie von Seeleuten und Holzhändlern. 1864 zogen die Munchs nach Kristiania, dem heutigen Oslo. Edwards Kindheit war überschattet von Todesfällen: 1868 starb seine Mutter an Tuberkulose, 1877 seine Schwester Sophie mit 15 Jahren an derselben Krankheit. Munch wird sich immer wieder damit auseinandersetzen, malt Krankenzimmer mit Sterbenden und „Das kranke Kind“ in zahlreichen Variationen, wobei es sich hier nicht um konkrete Szenen vom Sterben seiner Schwester handelt, sondern um Versuche, grundiert von der frühen Erfahrung des Todes anderer, einen künstlerischen Ausdruck für das Ende des menschlichen Lebens zu finden.

1879 beginnt Munch ein Architekturstudium an der Technischen Universität in Kristiania. Es war der Wunsch des Vaters, der sich über die Schicksalswege mit einer Hinwendung zum Puritanismus hinwegzutrusten versucht.

Neue Farben und Formen für die Tatsachen des Lebens

Munchs Kindheit war geprägt vom frühen Verlust naher Angehöriger, sein Leben von traumatischen privaten Auseinandersetzungen.



Künstlerstreit in Åsgårdstrand: Die Schlägerei, 1932–1935, der Ort heute

Im Ferienhaus: Unerwünschte Gäste, 1932–1935 Foto: Rja C. Hensel, Werkabteilungen Schirn

1880 ist das Jahr, in dem Munch beschließt, bildender Künstler zu werden, er wird zur Königlichen Zeichenschule zugelassen. 1882 mietet er ein Atelier in Kristiania, ein Jahr später nimmt er dort zum ersten Mal an der Herbstausstellung teil. Den ersten handfesten Skandal löst er mit dem Gemälde „Das kranke Kind“ aus, das er 1885/86 verfertigt hat. Es sei „unfertig und schlampig gemalt“, heißt es. 1889 kommt er erstmals nach Åsgårdstrand, einen Badeort am Oslofjord, wo er in den nächsten 20 Jahren fast jeden Sommer verbringen wird.

Sein Haus mit weitem Blick über den Küstenstreifen wird mehrfach zur Szenerie für heftige Auseinandersetzungen. So kommt es 1905, als Munch für kurze Zeit aus Deutschland nach Norwegen zurückgekehrt war, zu einer Schlägerei mit seinem Künstlerfreund Ludvig Karsten. Munch kommt von dieser Episode zeit seines Lebens nicht los. Noch Jahrzehnte später malt er Bilder, die sich mit ihr beschäftigen und dem Vorfall eine geradezu mythische Bedeutung verleihen. Die für Munch typische Verbindung von realen, wiedererkennbaren Orten und eigenwilligen Kompositionen von Figuren und Szenen lässt sich an den Arbeiten, die sich auf diesen Streit beziehen, besonders gut erkennen. Die Situation in Åsgårdstrand hat sich bis heute kaum verändert, und auch das Haus Munchs ist so erhalten, wie es nach seinem Tod 1944 vorgefunden wurde. Schon 1902 hatte es eine schlimme Auseinandersetzung mit Tulla Larsen gegeben, bei der er sich selbst mit einer Pistole in die linke Hand schießt. Er verliert ein Fingerglied.

Für seine künstlerische und intellektuelle Entwicklung waren mehrere Aufenthalte 1889 und 1890 in Frankreich wichtig, 1882 zog er nach Berlin, 1883 entwarf er den „Fries des Lebens“, er unternahm Reisen durch Europa, lernte 1898 in Italien Larsen kennen, die ihn fortin begleitete. Die Liebesbeziehung verlief turbulent. Nach dem Gewalttodes in Åsgårdstrand war sie beendet, Munch ging nach Deutschland, kehrte erst 1909 endgültig nach Norwegen zurück. Er mietete ein Holzhaus in Kragero an Norwegens Südküste. 1916 kaufte er das Anwesen Ekeley in der Nähe Oslos, wo er bis zu seinem Tod lebte und arbeitete. In seinem Atelier ist heute ein Gastkünstler untergebracht. Die Villa wurde Anfang der sechziger Jahre abgerissen. *zer.*

Die Idee vom Künstlergenie

Er konnte sich nur schwer von seinen Werken trennen. Der Kinderlose nannte sie seine „Kinder“. Immer wieder fotografierte er die von ihm geschaffenen Bilder, gerne auch zusammen mit sich selbst, ihrem Schöpfer. In späteren Jahren versuchte er alles, was er herstellen, zu behalten oder wiederzuerlangen: Mit hohem Aufwand etwa holte er Druckstöcke aus Deutschland zurück nach Norwegen, weil er befürchtete, sie könnten in den Wirren des Ersten Weltkriegs verlorengehen.

Sein Nachlass war daher immens. Er vermachte ihn der Stadt Oslo. Diese richtete in den sechziger Jahren eigens dafür ein Museum ein. 1963 wurde es eröffnet: das Munch-Museum, das heute mehr als die Hälfte des gesamten Œuvres von Munch besitzt. 1100 Gemälde, 4500 Zeichnungen und 18 000 Graphiken, dazu sechs Skulpturen verwahrt die Institution. Daneben Druckstöcke, den Briefwechsel Munchs, seine Tagebücher, seine Bibliothek und vieles andere. Seine Filmkamera beispielsweise. Direktorin Ingeborg Ydstie sagt, die Idee, dem Künstlergenie ein Museum zu weihen, sei Munch stets sehr sympathisch gewesen. Rodin habe ihn da ange-regt. Die heutige Präsentation käme ihm wohl etwas nüchtern vor. Munch habe eine Reihe Werke von hoher Qualität an die Osloer Nationalgalerie und das Kunstmuseum in Bergen verkauft. Mit der Menge an erstklassigen Objekten, die das Munch-Museum beherbergt, können sich beide Institutionen aber nicht messen.

So ist es kein Wunder, dass der Großteil der Leihgaben für die Ausstellung, die in Paris etwa 490 000 Besucher an-zog, jetzt in Frankfurt gezeigt wird und anschließend in London zu sehen sein wird, aus den Beständen dieses Hauses stammt, das gelegentlich international Schlagzeilen machte, weil es schon

Der Großteil der Leihgaben für die Munch-Schau kommt aus dem nach ihm benannten Osloer Museum. Es besitzt seinen kompletten Nachlass.

Munch-Atmosphäre: Blick aus seinem Haus auf die Küstenlinie von Åsgårdstrand Foto: Rja C. Hensel



Direktorin Ingeborg Ydstie im Depot des Osloer Munch-Museums



Munchs Atelier auf dem Anwesen Ekeley

mehrfach zum Ziel von Kunsträubern und Vandalen geworden ist. Zuletzt wurden bei einem bewaffneten Überfall 2004 der „Schrei“ und die „Madonna“ aus dem Gebäude geraubt. 2006 konnten die Gemälde sichergestellt werden, sie waren beschädigt, eines davon, die „Madonna“, irreparabel. Die Sicherheitsvorkehrungen wurden seither noch verschärft, und wer gar das Depot besuchen will, muss mehrere Panzer-gastüren passieren. Dort aber empfangen die Besucher eine überwältigende Fülle an Arbeiten, von denen etliche geeignet wären, als Glanzstücke in Sonderausstellungen die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Manche unbekanntere Seite des norwegischen Künstlers lässt sich hier entdecken: der Maler eines üppi-gen Obstgartens etwa, der die Früchte in so leichten und leichten Farben dar-stellt, dass an Trübsinn nicht zu denken ist.

Die Ausstellung „Edvard Munch. Der moderne Blick“ konzentriert sich auf das Spätwerk des Künstlers, das im Munch-Museum lückelos vorhanden ist. „Der ‚Fries des Lebens‘ ist ein nie endendes Projekt“, sagt die Museumleiterin. „Er malt die Themen immer wieder neu und probiert andere künstlerische Methoden aus. Vom ‚Vampir‘ haben wir sieben Gemälde.“ Munch habe dann auch bei Wiederholungen von Motiven die Titel geändert. „Er möchte“, sagt Ydstie, „sich distanzieren von der frühen symbolistischen Periode und von der dunklen Seite, die er damals bevorzugt hat.“ Also habe er das Sujet des „Vampirs“ umbenannt in „Mann küsst Frau auf den Hals“ – das gehe schon mehr in die Richtung „Neue Sachlichkeit“.

Es gab Pläne für einen Neubau des Munch-Museums in der Nähe des neuen Osloer Opernhauses. Bis jetzt aber wurde nichts daraus. Dabei ist es gewiss der weltweit wichtigste Ort für Freunde des Werks von Edvard Munch. Ziele für Munch-Touristen sind auch sein Feriendomizil Åsgårdstrand und Ekeley, wo einst seine Villa stand und jetzt nur noch das bunkerartige Ateliergebäude zu besichtigen ist – in der Regel nur von außen. Motive seiner Wirkungsorte lassen sich freilich auf vielen Bildern des Künstlers erkennen. Und diese lassen sich jetzt erst einmal in der Frankfurter Schirn bewundern. *zer.*

Edvard Munch

Die Sonderseiten „Edvard Munch. Der moderne Blick“ sind eine Beilage der Frankfurter Allgemeinen Zeitung / Rhein-Main-Zeitung.
 Redaktion: Michael J. Hübeler
 Chefin vom Dienst: Dr. Elina Giese
 grafische Gestaltung: Tobias Star
 verantwortlich für Anzeigen: Andreas Fornen (Verlags-geschäftsführer); für Anzeigenproduktion: Stephan Pab, sämtlich in Frankfurt am Main.
 Druck: Frankfurter Societäts-Druckerei GmbH, Mühlendamm-Waldhof.
 Die Sonderseiten „Edvard Munch. Der moderne Blick“ und alle in ihnen enthaltenen Beiträge und Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt.
 © Copyright Frankfurter Allgemeine Zeitung GmbH, Frankfurt am Main.
 Ansicht der Redaktion und des Verlags:
 Postanschrift: 60267 Frankfurt am Main;
 Hausanschrift: Hellerstraße 2–4,
 60337 Frankfurt am Main (englisch auch ladungs-fähige Anschrift) für alle im Impressum genannten Verantwortlichen, Telefon (0 69) 75 91-0.