

EDVARD MUNCH DER MODERNE BLICK

9. FEBRUAR – 28. MAI 2012

WANDTEXTE

Einführung

Edvard Munch, der moderne Blick wirft ein neues Licht auf das Werk des norwegischen Künstlers Edvard Munch. Einige der insgesamt 140 Gemälde, Fotografien, Graphiken, Zeichnungen und Skulpturen dieser Retrospektive waren noch nie zuvor in Deutschland zu sehen. Im Allgemeinen gilt Munch als ein Künstler des 19. Jahrhunderts, dessen tendenziell symbolistische oder prä-expressionistische Malerei wie selbstverständlich in einem Atemzug mit Paul Gauguin oder Vincent van Gogh genannt wird. Zwar wurde Munch 1863 geboren und begann in den 1880er Jahren zu malen, jedoch entstanden Dreiviertel seiner Werke in der Zeit nach 1900. Gestorben ist Munch 1944, wie zufällig im selben Jahr wie Piet Mondrian und Wassily Kandinsky. Im Gegensatz zu den meisten Retrospektiven, die in den letzten Jahren dem Künstler gewidmet wurden, verfolgt diese Ausstellung das Ziel zu zeigen, dass Munch auch ein Maler des 20. Jahrhunderts war.

Munch wird häufig als einsamer Künstler gesehen, der sich ausschließlich der Darstellung seines inneren Universums widmete. In den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts jedoch reiste er ausgiebig, ging ins Kino, hörte Radio, las die internationale Presse und war auf zahlreiche illustrierte Magazine abonniert. Darüber hinaus setzte sich der Maler permanent mit den modernsten Darstellungsformen seiner Zeit auseinander, wie zum Beispiel dem modernen Theater, der Fotografie und dem Film. Er war sich vollkommen der Tatsache bewusst, dass diesen neuen Medien bis dahin nicht bekannte Erzähl- bzw. Darstellungsformen zu Eigen waren und experimentierte selbst mit der Fotografie und dem Film. In seinen Werken setzte er sich mit Konzepten auseinander, die für die Kunst des 20. Jahrhunderts grundlegend wurden. Hierzu gehörte die Reproduzierbarkeit ebenso wie die Autobiographie oder die Stellung des Betrachters. Munch ist durch und durch modern.

Wiederholungen

Kopien, Wiederholungen, Varianten. Munch hat immer wieder Themen aufgegriffen, die er schon zuvor behandelt hatte. Es gibt sechs Varianten von *Das kranke Kind*, ebenso viele von *Mädchen auf der Brücke* und ungefähr zehn von *Vampir*. Zieht man noch die zahlreichen graphischen Adaptationen in Betracht, wird offensichtlich, dass die Wiederholung eine der wichtigsten Konstanten in Munchs Werk ist. Im Gegensatz zur romantischen Vorstellung der Einzigartigkeit ist er zweifellos derjenige Künstler seiner Generation, der sich der für die Kunst des 20. Jahrhunderts grundlegenden Frage der Reproduzierbarkeit des Kunstwerks mit dem größten Scharfblick gestellt hat. Die Gründe für diese vielen Wiederholungen von Motiven bei Munch sind vielfältig: Das Originalgemälde wurde zerstört oder verkauft. Ein Sammler hat eine neue Version in Auftrag gegeben. Der Maler wollte sich intensiver mit dem Motiv auseinandersetzen oder es in eine neue Variante seines Lebensfries' integrieren. Auch die kathartische Wirkung der Wiederholung sollte man nicht unterschätzen. Durch die Wiederholung und die häufig damit verbundene Reduzierung auf seine einfachste Ausdrucksform verselbstständigt sich das Motiv. Es erhält ein Eigenleben, gerade so als würde es zu einem Markenzeichen oder einer Signatur Munchs.

Autobiografie

Genau wie Bonnard, Vuillard oder Mucha gehörte Munch zu jener Generation von Malern, die sich um die Jahrhundertwende als Amateurfotografen betätigt haben. In Berlin erwarb der norwegische Künstler 1902 eine kleine Kodak Bull's Eye Kamera und begann zu fotografieren. Neben einigen Aufnahmen von seinen Gemälden oder Orten, mit denen er Erinnerungen verband, machte Munch vor allem Selbstporträts. Eher als mit den Malern seiner Generation ließe sich Munch mit den Schriftsteller-Fotografen dieser Epoche vergleichen. Seine Fotoarbeiten offenbaren, ebenso wie diejenigen eines August Strindberg, Pierre Loti oder Émile Zola, eine Obsession für das Selbstporträt, einen Willen, das eigene Leben in Bildern darzustellen. In einem Interview aus dem Jahr 1930 erklärte Munch: „Eines Tages, wenn ich alt bin und nichts besseres zu tun habe, als meine Autobiographie zu schreiben, werden alle meine Selbstporträts das Licht der Öffentlichkeit erblicken.“

Der optische Raum

Munchs Malerei zeichnet sich durch eine vollkommen einzigartige Behandlung des Raums aus. In vielen Fällen basieren seine Kompositionen auf einer oder zwei diagonalen Kraftlinien, die die Wirkung der Perspektive verstärken, auf einer räumlichen Ausdehnung des Nahen zum Fernen, auf hervorspringenden Vordergründen, die häufig durch den Rahmen abgeschnitten werden, und auf einer Bewegung der Figuren in Richtung Bildvordergrund. Diese Art zu malen zeugt noch von den Lektionen des 19. Jahrhunderts, des Impressionismus, des Japonismus, der Verwendung der *Camera obscura* oder der Fotografie. Allerdings übernimmt sie auch Darstellungsformen, die kennzeichnend sind für das 20. Jahrhundert. Hierzu gehören zum Beispiel solche Bildformen wie sie die illustrierten Magazine oder das Kino mit seinen Bildern von Menschenmengen in Bewegung sowie auf die Kamera zulaufenden Personen oder Pferden eingeführt hatten. Munch bediente sich deshalb so häufig dieser spektakulären und dynamischen Kompositionsform, weil er eine möglichst enge Beziehung zwischen dem Gemälde und dem Betrachter herstellen wollte.

Auf der Bühne

Seit den 1890er Jahren versah Munch die von ihm dargestellten Szenen mit einer gewissen *Theatralität*. Das gilt insbesondere für die Anordnung der Figuren sowie deren feierliche, steife und oftmals frontale Haltung. Unter dem Einfluss von August Strindberg, mit dem er in den 1890er Jahren in Berlin häufig zusammenkam, und von Max Reinhardt, für den er 1906 und 1907 Regie-skizzen und einen Bilder-Fries anfertigte, verstärkte sich diese Tendenz noch weiter. Strindberg und Reinhardt vertraten die Idee eines *intimen* oder *Kammertheaters*, in dem die Distanz zwischen Schauspieler und Zuschauer so gering wie möglich ist, um die emotionale Anteilnahme zu erhöhen. Ihrer Ansicht nach sollte der Bühnenraum einer geschlossenen Kammer ähneln, bei der man lediglich eine Wand entfernt hätte, um sie zum Zuschauerraum hin zu öffnen. Genau diese Maßgabe machte sich Munch in der Serie *Das grüne Zimmer* zunutze, die er 1907, also unmittelbar im Anschluss an seine Zusammenarbeit mit Reinhardt, mit der Absicht begann, den Betrachter stärker in den Bildraum einzubeziehen.

Obsession

Im Jahr 1907, als Munch gerade *Das grüne Zimmer* malte, arbeitete er auch an einem anderen Motiv: dem einer weinenden Frau, die nackt vor einem Bett steht. Innerhalb relativ kurzer Zeit malte er sechs Versionen, fertigte mehrere Zeichnungen, eine Fotografie, eine Lithographie und eine Skulptur mit diesem Motiv an. Hierbei handelt es sich um eine völlig andere Art von Wiederholung als normalerweise, wenn Munch mit einigen Jahren Abstand eine neue Version eines älteren Bildes anfertigte. Dieser Form der Wiederholung durch alle Medien hindurch, derer sich Munch seinerzeit bediente, wohnt eine Art Zwanghaftigkeit inne, die seine Obsession für das Sujet belegt. Es ist nicht wirklich geklärt, was dieses Motiv für ihn bedeutete. War es eine Urszene, eine erotische Erinnerung, ein Urbild des Wehklagens, das er aufs Äußerste zu vereinfachen suchte, indem er es wiederholte, so wie er es bei *Der Schrei*, *Melancholie* oder *Der Kuss* gemacht hatte? Bestimmt war es sehr viel mehr als nur das, zumal der Künstler in Erwägung gezogen hatte, die Skulptur der *Weinenden Frau* für sein eigenes Grab als Grabstein zu verwenden.

Strahlungen

Munch gehört einer Generation von Künstlern an, deren Vorstellungswelt zutiefst von einer Kultur der Strahlen geprägt war, die von den letzten Nachklängen des Mesmerismus über den Glauben an die Heilwirkung von Sonnenstrahlen bis hin zur Entdeckung der Röntgenstrahlen, der Radioaktivität und den kabellosen Telegrafiewellen reichte. Munch hat sich 1902 selbst röntgen lassen und wurde in den Jahren 1908-1909 mit Strom behandelt. In seinen Archiven finden sich zahlreiche Prospekte für Höhensonnen. Munchs Bilder enthalten deutliche Hinweise auf diese Faszination für Strahlen. Er benutzt die für Röntgenstrahlen typischen Transparenzeffekte, so als würde er durch Körper hindurch sehen können, die an und für sich undurchsichtig sind. Er malt das irisierende Sonnenlicht im Gegenlicht oder die farbigen Schwingungen der Schatten. Seine Pinselführung scheint sich der Lichtfrequenz anpassen zu wollen, sie gerät in Schwingung, löst sich auf und beginnt manchmal sogar mit der Abstraktion zu *liebäugeln*.

Der Cineast

Mehrere Zeugnisse belegen, dass Munch in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts gerne regelmäßig ins Kino ging, um sich Wochenschauen, europäische oder amerikanische Spielfilme, Filme von Charles Chaplin usw. anzusehen. In den 1910er Jahren eröffnete sein Freund Halfdan Nobel Roede mehrere Kinosäle, in denen auch Werke von Munch hingen. Während einer Frankreichreise im Jahr 1927 erwarb der Maler eine kleine Amateurfilmkamera vom Typ „Pathé-Baby“. Das erhaltene Filmmaterial mit einer Länge von 5 Minuten und 27 Sekunden veranschaulicht einmal mehr Munchs Faszination für das urbane Leben. In Deutschland und Norwegen filmt Munch das Hin und Her von Fußgängern, die Vorbeifahrt einer Straßenbahn oder Kutsche. Er beobachtet eine Frau, die an einer Straßenecke wartet, um sie dann einen Augenblick lang mit der Kamera zu verfolgen. Er bittet einen Freund, vor der Kamera herzugehen, filmt heimlich seine Tante und seine Schwester, baut schließlich die Kamera vor sich auf, beugt sich zum Objektiv vor und untersucht es eingehend, so als würde er hinter den Spiegel blicken wollen.

Außenwelt

Die Nachwelt hat von Munch das Bild eines *introvertierten* Künstlers verbreitet: einsam, zurückgezogen und nur darauf bedacht, die Qualen seiner verängstigten Seele zu beschreiben. In Wahrheit ist seine Malerei im 20. Jahrhundert der *Außenwelt* sehr stark zugewandt. Er malte häufig nach Vorlagen, ließ sich von Dingen inspirieren, die er gesehen hat, oder von Nachrichten, die er in Zeitungen gelesen hat. Verwüstete ein Brand ein Nachbarhaus, zögerte er nicht, das Ereignis zu malen. Er hielt die Erschießung von Kommunisten in Finnland ebenso fest wie die Panikszene in Oslo nach der Kriegserklärung. Er interessierte sich für die sozialen Forderungen der Arbeiterklasse. Er hatte ganz genau verstanden, dass die illustrierten Magazine und das Kino neue Erzählformen bedingten. Um seinen Streit mit dem Maler Ludwig Karsten darzustellen, setzte er verschiedene Szenen in einer bestimmten Reihenfolge ins Bild. Dabei wandte er das aus Gründen der Bildwirkung in den Anfangszeiten des Kinofilms sehr verbreitete Verfahren der Gegenüberstellung einer schwarzen Figur und einer weißen Figur an.

„Gezeichnet oder fotografiert?“

Nach einer sehr langen Unterbrechung begann Munch Ende der 1920er Jahre wieder zu fotografieren. Eine erste Serie mit Selbstporträts fotografierte er im Atelier. Mit Hilfe der Transparenzefekte durch lange Belichtungszeiten, die er bereits Anfang des Jahrhunderts eingesetzt hatte, scheint der Künstler mit seiner Malerei *eins werden* zu wollen. Eine zweite Serie mit Selbstporträts nahm er im Freien auf. Mit einer heute überall praktizierten Geste hielt der Maler die Kamera wie einen Spiegel mit ausgestreckten Armen und drehte das Objektiv in Richtung Gesicht. Diese zweite Serie mit Selbstporträts muss im Zusammenhang gesehen werden mit einer zur selben Zeit entstandenen Lithographie, denn es handelt sich genau genommen um eine Stellungnahme im Rahmen einer Debatte, die seinerzeit die deutsche Zeitschrift *Das Kunstblatt* über die Frage ausgelöst hatte, ob Fotografie oder Zeichnung besser geeignet seien, die Licht- und Schattenwerte angemessen zur Geltung zu bringen. Es ist leicht nachvollziehbar, dass Munch in einer Zeit, in der er unter erheblichen Sehschwierigkeiten litt, größtes Interesse daran hatte, auf diese Weise die ihm zur Verfügung stehenden Werkzeuge auf ihre Brauchbarkeit hin auszutesten.

Sehstörungen

Mittels des Selbstporträts wendet Munch den Blick um wie einen Handschuh. Nachdem 1930 eine Blutung im Glaskörper des rechten Auges zu einer erheblichen Beeinträchtigung des Sehvermögens beim 66-jährigen Munch geführt hatte, trieb er diese Selbstbeobachtung noch weiter voran. Über einen Zeitraum von mehreren Monaten versuchte er mit größter methodischer Präzision zeichnerisch das wiederzugeben, was er durch sein krankes Auge sah. Im Innern des Auges war der Bluterguss zu einer Form geronnen, die das normale Sehen überlagerte. In diesen Klecksen oder Flecken meinte der Maler einen Vogel, baumartige Formen, konzentrische Kreise zu erkennen. Indem er das zeichnete und malte, was er durch sein krankes Auge erkannte, stellte Munch, der für eine gewisse Zeit zu einem Augenspezialisten wurde, seinen Blick, das Sehen selbst oder, um es mit einem Zitat von Max Ernst aus derselben Zeit zu sagen, „das Innere des Sehens“ dar. Er sah sich sehen. Auch in dieser Hinsicht erweist sich Munch als überaus modern; er ist ein *modernes Auge*.

Der umgekehrte Blick

„Als hätte er sich dazu entschlossen, die Wirkung der vergehenden Zeit aufzuzeichnen, schuf er jedes Jahr ein Selbstporträt“, schrieb der Sammler und Freund Munchs Rolf E. Stenersen. Im 20. Jahrhundert malte Munch vermehrt Selbstporträts. In den 1880er und 1890er Jahren hatte er lediglich fünf Selbstporträts gemalt, nach 1900 kamen mehr als vierzig zusammen. Nicht mitgerechnet die zahlreichen Zeichnungen, Graphiken und Fotos mit Selbstporträts oder die letzte Sequenz des kurzen Films von Munch, wo er auf die laufende Kamera zutritt und sich zu ihr vorbeugt, so als würde er auf die andere Seite des Spiegels treten wollen. Durch diese fortgesetzte Praxis des Selbstporträts steckte Munch die Zeit ab, sah er zu, wie er alterte. Diese Selbstbildnisse, die sich wie ein roter Faden durch sein Werk ziehen, stellen eine faszinierende visuelle Autobiographie dar, die sich völlig mit dem Programm der norwegischen literarischen Bohème vom Ende des 19. Jahrhunderts deckt und dessen oberstes Gebot lautete: „Schreibe dein Leben!“

Bildbeschreibungen

Der Kuss am Strand bei Mondschein

Munch hat zehn verschiedene Arbeiten mit dem Titel *Der Kuss* ausgeführt, die alle auf ein Gemälde aus dem Jahr 1897 zurückgehen. Im Laufe der Jahre probierte er unterschiedliche Kompositionsschemata aus. Das Paar umarmt sich, nackt oder bekleidet, vor einem Fenster oder am Strand. Es scheint, als würde der Maler die Kulissen einer sich endlos wiederholenden Theaterszene auswechseln. Munch machte regen Gebrauch vom Selbstzitat. Das reflektierende Mondlicht in „i-Form“ ist ein Motiv, das sich sehr häufig in den Landschaftsbildern wiederfindet, die er seit den 1890er Jahren in Åsgårdstrand malte. Darüber hinaus ist *Der Kuss* eines der wichtigsten Motive des großen Projekts der Moderne, dem Munch den Namen *Lebensfries* gab und das er wie folgt beschrieb: „Der *Fries* ist als Serie angelegt, die als Ganzes ein Panorama des Lebens bildet. Durch sie hindurch ziehen sich die Wellen des immer gleichen Gestades. Darüber hinaus erstreckt sich das stets wogende Meer. Unter den Bäumen entfaltet sich das Leben in seiner ganzen Fülle und Vielfalt, mit seinen Freuden und Leiden.“

Arbeiter im Schnee

Um 1908/09 begann Munch sich für die Welt der Arbeit zu interessieren. Seinerzeit wurde zwischen Oslo und Bergen eine Eisenbahnlinie gebaut. Dieses nach der Unabhängigkeit Norwegens von Schweden für die nationale Identität bedeutende Ereignis scheint den Künstler fasziniert zu haben, der in seinen Archiven mehrere Fotos und Postkarten vom Bau der Bahnstrecke aufbewahrt hat. Das Gemälde entstand, während Munch in Kragerø lebte, einer am Oslofjord gelegenen Küstenstadt in der Region Telemark. In der Zeit der Industrialisierung lebten in dieser Region viele Arbeiter, die vor allem aus Schweden kamen und die neue gesellschaftliche und gewerkschaftliche Theorien mit ins Land brachten. Munch interessierte sich sehr für diese moderne politische Kultur, mit der er insbesondere durch den schwedischen Arbeiter Kristoffer Stoa in Berührung kam. Dieser diente ihm als Modell für den Arbeiter im Vordergrund des Bildes. In dem ihm gewidmeten Saal der Ausstellung des Sonderbunds in Köln 1912 wies Munch diesem monumentalen Werk eine zentrale Stelle zu.

Die Sonne

Anlässlich der Hundertjahrfeier ihres Bestehens im Jahr 1911 beschloss die Universität Oslo, einen neuen Festsaal (die Aula) bauen und diesen mit Wandmalereien ausschmücken zu lassen. Nach einigem Hin und Her erhielt Munch den Auftrag für die Gestaltung der Wandflächen und konnte 1916 nach mehreren Jahren Arbeit seine monumentalen Gemälde installieren. Dieses Gemälde ist einer von zahlreichen Entwürfen, die Munch für das Gemälde *Die Sonne* angefertigt hat, das über der Hauptwand des Festsaals thronet. Der gesamte Bildraum wird von konzentrischen Kreisen durchflutet, die eine halbkugelförmige Oberfläche suggerieren, gerade so, als solle sich das Motiv der Sonne mit dem Sehorgan vermischen. Für Munch war die Erforschung der Aktivität des Auges gleichbedeutend mit der Entdeckung der Transformation von Sonnenstrahlen in Nervenenergie. Das Licht ist hier nichts anderes als sichtbarer Ausdruck jener Magnetwellen, die nach Ansicht des Künstlers die Welt bewegen.

Die Prügelei

Im Sommer 1905 entwickelte sich zwischen Munch und dem Maler Ludvig Karsten während eines Abendessens in dem kleinen Haus in Åsgårdstrand ein heftiger Streit. Munch, der sich im Gegensatz zu Karsten nicht freiwillig gemeldet hatte, um im Zuge der Unabhängigkeitserklärung von Schweden sein Land militärisch zu verteidigen, wird von Karsten mangelnder Nationalismus vorgeworfen. Munch fühlt sich beleidigt. Unter Alkoholeinfluss kommt es zwischen den beiden Männern zu Handgreiflichkeiten. 1932, mehr als ein Vierteljahrhundert später, greift der Künstler dieses Vorkommnis in mehreren Arbeiten mit dem Titel *Die Prügelei* wieder auf. Während Karsten weiß gekleidet ist, ist Munch in einem dunklen Anzug und in einer Perspektive dargestellt, die dem Betrachter den Eindruck vermittelt, er sei besonders aktiv an der Handlung beteiligt. Um seine Erinnerung in Szene zu setzen, erschuf Munch eine Art kleinen Film, indem er sich eines in den Kindertagen des Kinos sehr beliebten Prinzips bediente, das eindeutig aus Gründen der Bildwirksamkeit darin besteht, einen weißen Menschen einem schwarzen Menschen gegenüberzustellen.

Das kranke Kind

Dieses Gemälde ist eine Variante, die Munch nach einem der wichtigsten Werke seiner frühen Schaffensphase anfertigte: *Das kranke Kind* (1885 / 86). Er schrieb: „Mit *Das kranke Kind* bahnte ich mir neue Wege – es wurde zu einem Durchbruch in meiner Kunst. Die meisten meiner späteren Werke verdanken diesem Bild ihre Entstehung.“ Dessen ungeachtet, erregte das Gemälde bei seiner Ausstellung auf dem Herbstsalon von Kristiania [Oslo] 1886 Anstoß, weil es unfertig und hingeschludert wirkte. Auch wenn die Arbeit sehr einfühlsam die schmerzhaft Erfahrung des Todes der älteren Schwester Sophie zum Ausdruck bringt, betraut er das junge Modell Betzy Nielsen mit der Aufgabe, das seinerzeit bei den naturalistischen norwegischen Künstlern sehr beliebte Thema Krankheit zu verkörpern. *Das kranke Kind*, von dem Munch zwischen 1885 und 1927 sechs Varianten schuf, steht beispielhaft für sein Verfahren, ein und dasselbe Thema im Laufe seines Lebens mehrfach zu wiederholen.

Zum süßen Mädels

Dieses Bild gehört zu einer Reihe von ungefähr zehn Werken mit dem Titel *Das grüne Zimmer*. Die im Sommer 1907 im deutschen Ostseebad Warnemünde entstandene Serie verarbeitet die Erfahrungen, die Munch im Jahr zuvor an den Kammerspielen beim Deutschen Theater in Berlin gesammelt hatte. Deren Direktor Max Reinhardt hatte Munch mit der Ausführung der Bühnenbilder für Henrik Ibsens *Gespensster* beauftragt. Nach dem Vorbild des von Reinhardt entwickelten szenischen Mittels, den Abstand zwischen Zuschauern und Schauspielern zu verringern, ordnet Munch seine Figuren hier in einer Art Kasten an, der nur auf einer Seite geöffnet ist. Die wie Kulisser wirkenden Wände dieses geschlossenen Raums erzeugen eine starke perspektivische Wirkung. Die Szene scheint sich über den Rahmen hinaus fortzusetzen und lädt den Betrachter somit ein, in den intimen Raum des Paares einzudringen. Das aus grünen Rauten bestehende Dekor verstärkt diese beklemmende Atmosphäre, die den gesamten Zyklus beherrscht. Im darauffolgenden Jahr begab sich Munch in eine Klinik, um seine Depressionen behandeln zu lassen.

Selbstbildnis. Zwischen Uhr und Bett

Dieses bedeutende Gemälde, für das Munch zahlreiche Vorstudien angefertigt hat, gehört zu den letzten Selbstbildnissen des Künstlers. Sich selbst gegenüber stellt er unumwunden die Frage nach der Endlichkeit des Daseins. Zwischen einer zeigerlosen Uhr – Symbol für eine nunmehr abgelaufene Zeit – und einem Bett – Vorzeichen des nahen Todes – steht Munch aufrecht in einer feierlichen Haltung, die an diejenige der Protagonisten einiger anderer seiner Werke erinnert. Zwei halboffene Türen hinter ihm lassen ein lichtdurchflutetes Zimmer erkennen: die zahlreichen Gemälde an den Wänden stehen für den vom Künstler zurückgelegten Weg. Da sie jedoch in der Kulisse verschwinden, gehören sie bereits der Vergangenheit an. Ein Bild, das einen weiblichen Akt darstellt, schwebt wie ein Geist über dem Bett. Die visuelle Kraft von Munchs Gemälden hat zahlreiche Künstler des 20. Jahrhunderts beeinflusst. Das gilt insbesondere für Jasper Johns, der Anfang der 1980er Jahre eine Serie von Bildern schuf, die denselben Titel tragen wie dieses Selbstbildnis von Munch.

Thorvald Løchen

In den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts entwickelt sich eine neue Form von Fotoporträts im Freien, die sich sehr von den Studioporträts, mit ihren statischen Posen, unterscheidet. Auf den Alleen großer Städte oder in Urlaubsorten machten Straßenfotografen ohne deren Wissen Aufnahmen von Passanten, auf welchen diese meist gerade den einen Fuß vor den anderen setzen und in einer zugleich anmutigen und dynamischen Haltung den Eindruck von Bewegung vermitteln. Carl Størmer machte bereits seit dem Ende des 19. Jahrhunderts derartige Aufnahmen in Oslo. Die Zeitschriftenpresse, die seinerzeit einen großen Boom erlebte, fragte solche dynamischen Fotos sehr stark nach, weil sie damit ihre Gesellschaftsrubriken illustrierte. Zahlreiche Zeugnisse belegen, dass Munch illustrierte Zeitschriften schätzte. In seinen Archiven findet sich eine große Zahl solcher Zeitschriften, von denen einige auch besagte Porträts von vorbeigehenden Passanten enthalten. Als Munch das Porträt des norwegischen Anwalts Thorvald Løchen malte, hat er sich zweifellos an diese Art Porträtaufnahmen erinnert.

Neuschnee in der Allee

Dieses Gemälde aus dem Jahr 1906 veranschaulicht – ebenso wie das ebenfalls in diesem Saal ausgestellte Bild *Der Mörder in der Allee* (1919) – die besondere Aufmerksamkeit, die Munch der Darstellung des Bildraums widmete. Die stark betonte Schräge, die der Weg und der durch den Rahmen abgeschnittene dominante Bildvordergrund erzeugen, erinnert an stereoskopische Fotografien, die einen räumlichen Eindruck vermitteln und die sich seit Mitte des 19. Jahrhunderts sehr häufig dieser Wirkung bedienen. Das Interesse des Malers an dynamischen Perspektiven nahm nach 1900 deutlich zu, nachdem er Kinovorführungen gesehen hatte. Das Kino erfand das projizierte Bild, das die Leinwand durchbricht und sich buchstäblich auf den Zuschauer stürzt. In den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts nutzt Munch in seiner Malerei immer wieder filmische Effekte, indem er verstärkt Figuren malt, die sich auf den Bildvordergrund zubewegen. Auf diese Weise stellt er eine engere Beziehung zwischen Betrachter und Bild her.

Todeskampf

In diesem Bild setzt Munch die Erinnerung an den Tod seiner Schwester Sophie im Jahr 1877 in Szene. Zwischen 1893 und 1915 schuf Munch unter verschiedenen Titeln insgesamt vier Gemälde, mehrere Zeichnungen und eine Lithografie, die dieses Thema behandeln. Diese Version

unterscheidet sich sehr eindeutig von der ersten. Während der 22 Jahre hat der Künstler insbesondere die Malerei van Goghs kennen gelernt und ist sowohl mit dem Expressionismus als auch mit dem avantgardistischen Theater in Berührung gekommen. Durch die Zusammenarbeit mit Max Reinhardt, dem Leiter der Berliner Kammerspiele, hat er mehrere Erkenntnisse gewonnen, unter anderem diejenigen in Bezug auf den „Stimmungsraum“, den er in diesem Gemälde in Szene setzt. Die roten Flecken an den Zimmerwänden sowie die kräftigen Licht- und Schatteneffekte tragen zur Schaffung einer dramatischen Atmosphäre bei. Die Familie scheint wie von einer Art Rampenlicht von unten her beleuchtet zu werden. Das Zusammenwirken von allgemeiner Stimmung und Raumaufbau des Bildes bewegt den Betrachter dazu, an der Trauer teilzuhaben.

Panik in Oslo

Panik in Oslo gehört zu einer Serie grafischer Arbeiten, die Munch während des Ersten Weltkrieges schuf. Da ihn die Schlachten, die Europa damals in Brand setzten, sehr besorgten, hielt er sich in der Presse und in Wochenschauen über den Fortgang der Ereignisse auf dem Laufenden. Die Menschenmenge, die sich in diesem Bild auf den Betrachter zubewegt, wirkt bedrohlich, die Gesichter angsterfüllt. In einem vom Oktober 1922 datierten Brief an Gustav Schiefler erklärt Munch den Ursprung des Motivs, das er bereits 1915 (in *Panik*) benutzt hatte: „Ich habe *Panik in Oslo* nach Unruhen in einer Straße von Kristiania [Oslo] realisiert.“ In Norwegen herrschte seinerzeit große materielle Not und das Land wurde von gesellschaftlichen Unruhen heimgesucht. Diese Druckgrafik ist auch im Zusammenhang zu sehen mit den Illustrationen für Henrik Ibsens Drama *Die Kronprätendenten*, an denen Munch zur selben Zeit arbeitete. Im 4. Akt des Stücks muss die Bevölkerung Oslos vor der anstürmenden feindlichen Armee fliehen.

Das kranke Auge des Künstlers 20. Sept.

Der Abstand zwischen dem Vogelschnabel
und dem neuen Schnabel darunter wirkt
größer
größer.
Man erkennt 2 Buchstaben
wogegen es vorher 1 Buch(stabe)* war
Der Vogelhals
wirkt länger
Ich dünne auf
der linken Seite aus
Das bedeutet, dass
das Kinn (?) auf dieser Seite
verschlungen wird.
N Der Vogelkopf mit
dem Schnabel

* Anmerkung der Übersetzung: Vermutlich hat Munch hier nur die Hälfte des Wortes „boks-tav“ (Buchstabe) ausgeschrieben, denn für sich allein genommen ergäbe das Wort „boks“ (Kiste, Kasten) keinen Sinn.

Edvard Munch-Ausstellung in der Galerie Blomqvist, Kristiania

Am 24. September 1902 eröffnete Munch in der Galerie Blomqvist in Kristiania [Oslo] eine Ausstellung seiner Gemälde. Die Ausstellung war nur spärlich besucht, bis dann am 2. Oktober in der Zeitung Aftenposten ein anonymes Brief veröffentlicht wurde, der zum Boykott der Ausstellung aufrief. Dieser Brief weckte die Neugier des Publikums und sorgte für einen Skandalserfolg. Zwei Wochen nach Veröffentlichung des Briefes, am 17. Oktober, beschäftigte sich das Satirejournal Tyrihans in einer Doppelkarikatur von Ragnvald Blix mit diesem Vorkommnis. Die Karikatur zeigt zunächst, wie das Schattenbild des Künstlers alleine durch die Ausstellung geistert, in die sich dann die Menschenmengen drängen. Genau diese Karikatur hat Munch in seinem Foto in Szene gesetzt, indem er lange Belichtungszeiten benutzte, um seine schattenhafte, gleichsam geisterhafte Anwesenheit bei seinen Bildern zum Ausdruck zu bringen. Die Einverleibung des Künstlers in seine eigenen Werke wird in anderen Selbstporträts noch intensiver betrieben. Mittels der Fotografie verschmilzt Munch mit seinen Gemälden zu einer Einheit.

Selbstportrait „A la Marat“ in Dr. Jacobsons Klinik in Kopenhagen

Dieses Selbstporträt gehört zu einer Serie von Fotografien, die in den Jahren 1908 / 09 in der Klinik von Dr. Jacobson in Kopenhagen entstanden, wo Munch seine Depression behandeln ließ. Der Titel des Fotos verweist auf das Thema *Marats Tod*, ein in der Kunstgeschichte häufig wiederkehrendes Motiv, welches auf den Mord an Jean Paul Marat, einem Protagonisten der Französischen Revolution, Bezug nimmt. Hiermit beschäftigt sich der Künstler seit 1906, also vier Jahre nach dem heftigen Streit mit seiner Geliebten Tulla Larsen, der schließlich zur Trennung von ihr führte. Im Verlauf dieses Streits löste sich versehentlich ein Schuss aus einem Revolver und Munch erlitt eine schwere Fingerverletzung an seiner linken Hand. In der Folge stellt sich der Maler regelmäßig mit den Zügen Marats dar, während seine ehemalige Geliebte stets die Züge von Charlotte Corday, der Mörderin Marats, trägt. Gegen Ende seines Klinikaufenthaltes verarbeitete Munch diese tragische Episode fotografisch. Das mit einer Amateurkamera mit kurzer Brennweite und ohne Selbstauslöser aufgenommene Foto wirkt, als sei es mit einem Weitwinkelobjektiv gemacht worden, das den Abstand zwischen dem Vorder- und dem Hintergrund verkleinert. Das Foto veranschaulicht perfekt die Verfahren der optischen Verzerrung, die Munch auch in seiner Malerei entwickelt.