

Edvard Munch – Zeichen der Moderne

Im Mittelpunkt der gross angelegten Retrospektive des norwegischen Malers und Grafikers Edvard Munch (1863–1944) steht die Bedeutung des Künstlers als Vorläufer und Begründer des Expressionismus. Sein Werk ist ein eigenwilliger und zugleich unentbehrlicher Beitrag zur Moderne.

Munchs Auseinandersetzung mit den tiefsten menschlichen Gefühlen wie Einsamkeit, Liebe, aber auch mit dem Tod ist schonungslos und eindringlich. Werden und Vergehen, Zerstörung und Schöpfung sind seine Hauptthemen, die er mit vielfältigen Mitteln zur Darstellung bringt: Er löst die Figuren auf, lässt sie mit dem Hintergrund verschmelzen und über den Bildrand hinausragen. Er kratzt Furchen in die Farboberfläche und unterzieht viele seiner Werke der sogenannten »Rosskur«, indem er sie im Freien ungeschützt Wind und Wetter aussetzt. Munch überschreitet dabei konsequent die historischen Gattungsgrenzen zwischen Malerei und Druckgrafik und beschäftigt sich gleichzeitig intensiv mit Fotografie. Sein unkonventioneller Umgang mit Motiv und Material eröffnet bereits zur Jahrhundertwende einen Ausblick ins 20. Jahrhundert.

Die Ausstellung in Riehen versammelt Leihgaben aus zahlreichen europäischen und amerikanischen Museen und präsentiert neben Munchs Hauptwerken eine grosse Anzahl bisher nicht zugänglicher privater Leihgaben. Die Ausstellung hat Dieter Buchhart in Zusammenarbeit mit Christoph Vitali, Ulf Küster und Philippe Büttner kuratiert.

■ Dieses Zeichen weist in der Ausstellung auf Werke hin, die im Folgenden kommentiert sind.

Bitte achten sie jeweils auf Zahl und Zeichen auf den Beschriftungstäfelchen der Exponate sowie auf die entsprechende Nummer im Text.

1880–1892

Munch als radikaler Neuerer in Auseinandersetzung mit Naturalismus, Impressionismus und Symbolismus

Bereits in frühen Jahren war Munchs Umgang mit Material und Technik experimentell und unkonventionell. In seiner Jugend zeichnete und malte er bei Ausflügen in und um Kristiania (dem heutigen Oslo) kleine Landschaftsstudien sowie Interieurs, Gegenstände und Personen seiner unmittelbaren Umgebung. Angeregt durch die traditionelle norwegische Landschaftsmalerei, strebte er nach einer naturgetreuen Wiedergabe von grosser Klarheit und Genauigkeit. Dabei arbeitete er wohl u. a. mit einer Camera obscura und einer Camera lucida als Zeichenhilfe. Das experimentelle Potenzial von Zeichenapparaten suchte Munch bis Mitte der Achtzigerjahre in einigen seiner Werke auszuloten, indem er die Geräte sehr nahe an seine Modelle heranrückte. Ein Beispiel dafür ist das Gemälde **Morgen** (■ 1) von 1884.

Unter dem Einfluss der Kristianiaboheme entfernte sich der junge Künstler fortan zusehends von der Pleinairmalerei und stellte den Menschen in den Mittelpunkt seiner Auseinandersetzung. Mit seinem unkonventionellen Farbauftrag distanzierte er sich in Werken wie *Das kranke Kind* von 1886 oder einem **Selbstporträt** (■ 2) aus demselben Jahr vom Naturalismus. Mit grosser Unmittelbarkeit trug er die Farbe in mehreren Schichten auf, riss die Oberfläche wieder auf, indem er ganze Farbbereiche abschabte oder tief in die Farbhaut kratzte, und schuf so Werke mit einem Farbkörper von ausgesprochen haptischer Qualität, in dessen Struktur sogar die Bearbeitungsspuren erkennbar blieben.

Als Munch *Das kranke Kind* im Oktober 1886 im sogenannten Herbstsalon in Kristiania unter dem Titel *Studie* erstmals der Öffentlichkeit präsentierte, folgte ein Sturm der Entrüstung. Der Eindruck des Unvollendeten und Skizzenhaften ist bei Munch jedoch kalkuliert, was das Thema der Krankheit wie auch der kom-

plexe Schaffensprozess untermauern, der am mehrschichtigen Farbauftrag sowie an den vielen Korrekturen und Veränderungen ablesbar ist.

Ende der Achtzigerjahre wurde die Landschaft für Munch vollends zum Projektionsraum menschlicher Stimmungen und Gefühle. Der Künstler begann nun in Gemälden wie **Abend** (■ 3) die Figur der Landschaft vorzublenzen und in ihrem motivischen Zusammenspiel Gefühlslagen wie Einsamkeit und Melancholie auszudrücken. So setzte Munch erstmals eine monumentale Figur vom Bildrand überschneiden vor die charakteristische Küstenlandschaft am Kristianiafjord. Gedankenverloren und in sich selbst versunken, blickt seine Schwester Laura zur anbrechenden Abenddämmerung in die Ferne und vermittelt ein Gefühl von Einsamkeit und Niedergeschlagenheit.

Während seiner Aufenthalte in Frankreich von 1889 bis 1892 setzte sich Munch in Ansichten der Seine und im mediterranen Licht der südlichen Landschaft von Nizza (**Promenade des Anglais, Nizza; Sonnentag (Nizza); Landschaft bei Nizza** ■ 4) konkret mit der Maltechnik des Impressionismus und Postimpressionismus auseinander, mit dem Ergebnis, dass er endgültig mit dem Naturalismus brach. Gleichzeitig verlagerte sich sein Interesse mehr und mehr von der Materialität des Farbkörpers zu einem eher sparsamen Auftrag und einer trockenen Oberfläche, wie experimentelle Werke in Ölkreide und Pastell belegen (**Melancholie** ■ 5).

In **Nacht in Saint-Cloud** (■ 6) von 1890 verdichtet Munch erneut den Ausdruck der Melancholie zwischen Niedergeschlagenheit, Traurigkeit und depressiver Verstimmung als Ausdruck seiner eigenen Seelenlage nach dem Tod seines Vaters. Leere, Auflösung, Finsternis und Kreuzform verweisen auf Tod, Trauer und Einsamkeit, wobei der Innenraum zum Seelenspiegel wird und das Fenster zur Schnittstelle zwischen innerem Erleben und äusserer Wirklichkeit. Das Fenster als Grenze zwischen Öffentlichkeit und Privatheit oder Aussen- und Innenwelt ist ebenso ein Element in Szenen der Melancholie wie in solchen des Verschmelzens von Liebenden im **Kuss** (■ 7) und sogar in Porträts wie jenem von **Alexandra Thaulow** (■ 8). Es sind dies Werke, zu denen in ihrer modulierten monochromen Farbigkeit auch das impressionistisch geprägte Frauenporträt von **Olga Buhre** (■ 9) zählt, in welchem sich die schemenhafte Gestalt fast ohne Raumbezug aus dem Hintergrund heraus entwickelt, auftaucht und zugleich verschwindet.

Die im Herbstsalon von 1891 unter dem Titel *Abend* ausgestellte Gemäldfassung von **Melancholie** bezeichnete Munchs Malerkollege Christian Krohg als erstes symbolistisches Werk der norwegischen Malerei. In der Tat suchte Munch durch Vereinfachung und Stilisierung von Linie, Form und Farbe die grösstmögliche Intensität des Ausdrucks zu erreichen. Die Hintergrundszenerie des Strandes von Åsgårdstrand ist als gedankliche Projektion der Frontfigur lesbar, die Farbwahl ist von symbolischer Bedeutung.

Im folgenden Sommer schuf Munch in Åsgårdstrand seine ersten symbolistischen Landschaften, darunter **Mondschein am Strand** (■ 10) und **Strandmystik** (■ 11). In **Mondschein am Strand** bildet ein rotes unbenutztes Boot vor dem menschenleeren, einsamen Strand den einzigen Hinweis auf eine mögliche menschliche Gegenwart. Der orange Mond wiederholt sich den Nachbildern auf der Netzhaut oder dem Gegenlichteffekt einer Fotografie vergleichbar, als hätte Munch ein physiologisches oder optisches Phänomen in seine Darstellung übertragen. Der ungewöhnliche Lichteffect verleiht dem Gemälde eine unwirkliche Stimmung von mystischem Charakter. In **Strandmystik** erfährt dieses Geheimnisvolle in einem vielarmigen Lebewesen, amorphen Steinen und einer trollartigen, anthropomorphen Gestalt eine besondere Steigerung. Die Metamorphose der Natur und die Vermenschlichung der Elemente lassen an die nordische Mystik denken.

1892–1895

Berlin: das Experiment Malerei als Zeichen der Moderne

Die umfangreiche Werkschau Munchs im Verein Berliner Künstler in Berlin, die am 5. November 1892 eröffnet wurde, führte zum Skandal. Die Werke wurden von der Presse als unfertig und hässlich kritisiert und die Ausstellung, dem Mehrheitsbeschluss der Künstler folgend, bereits am 12. November vorzeitig geschlossen. Die Bezeichnung der Gemälde als »große Skizzen«, »flüchtige Farbenotizen« und »Studienmaterial« diskreditierte einerseits die ausgestellten Werke, verwies andererseits aber auch, mehr oder weniger unfreiwillig, im Sinne des Unvollendeten und Fragmentarischen auf ein im 20. Jahrhundert noch viel diskutiertes Kennzeichen der Moderne. Der Skandal trug wesentlich zu Munchs Berühmtheit bei und bildete die Grundlage seines späteren Durchbruchs in Deutschland.

Nach seinem Umzug nach Berlin im Dezember 1892 führte Munch seine künstlerischen Experimente fort, wobei er sich zusehends auf die Materialität des Bildträgers und auf die verschiedenen Möglichkeiten der Grundierung und Farbzusammensetzung konzentrierte. Er setzte dem pastosen Auftrag der Gemälde der Achtzigerjahre unbemalte und teils sogar ungrundierte Leinwandpassagen sowie eine oft lasierende Malweise mit stark verdünnten Farben entgegen. Den Bilduntergrund fasste Munch als autonomes Bildmittel auf. Im Rahmen solcher Experimente begann er auch Werke ins Freie zu stellen und Bildträger und Farbschichten der natürlichen Witterung auszusetzen, sodass die Spuren dieser sogenannten „Rosskuren“ zusehends zum allgemeinen künstlerischen Ausdruck für Alterung und Verfall wurden (**Die Frau an der Balustrade/Die Stimme** ■ 12).

In seiner Berliner Zeit verkehrte Munch im intellektuellen Literatenkreis der Weinstube Zum Schwarzen Ferkel, zu dem neben August Strindberg auch der Kunsthistoriker Julius Meier-Graefe und der Schriftsteller Stanislaw Przybyszewski sowie dessen spätere Frau Dagny Juel zählten. Mit grosser Intensität setzte sich Munch in Berlin mit Leid, Liebe, Schmerz und Tod auseinander und knüpfte dabei an seine frühen Werke Mitte der Achtzigerjahre an. Er schuf um 1893 mit **Melancholie** (■ 13), **Der Sturm** (■ 14), **Pubertät** (■ 15) oder **Vampir** (■ 16) jene Hauptwerke, deren Themen ihn für den Rest seines Lebens begleiten und im *Lebensfries* zusammenfinden sollten. Seine vom französischen Impressionismus und Postimpressionismus beeinflussten Sujets wichen der Auseinandersetzung mit der Existenzangst des Zivilisationsmenschen, der Einsamkeit und dem Schmerz. Höchste Steigerung erfuhr der Ausdruck dieser Gefühlszustände in *Der Schrei* als der im Bild personifizierte Lebensangst. In **Pubertät** (■ 15) sitzt das junge Mädchen vor einem überdimensionalen Schatten mit geweiteten Augen auf der Bettkante, ihre gekreuzten Unterarme bedecken das Geschlecht. Munch schildert jene zwei Pole, die den menschlichen Entwicklungszustand zwischen Kindheit und Adoleszenz, Angst und Neugier, Unwissenheit und Ahnung oder Begehren beschreiben.

Ende 1893 setzte sich Munch in seiner Einzelausstellung Unter den Linden 19 in Berlin erstmals mit Gestaltungsprinzipien des *Lebensfrieses* auseinander. So fasste er unter *Studie zu einer Serie* »Die Liebe« erste Gemäldefassungen von **Die Stimme** (■ 17), **Vampir** (■ 16), **Der Kuss** (■ 7), **Madonna**, **Melancholie** (■ 5) und *Der Schrei* zusammen. Munch entwickelte dabei ein Vokabular aus Motiven wie etwa Mondsäule oder Fenster, die als Symbole und malerische Signale unter verschiedenen Themen wiederkehren. Viele Werke sind durch ein Wechselspiel von Auflösung, Materialisierung und Farb- oder Formverschmelzung geprägt. Dabei nutzte Munch den Bildausschnitt zur Fragmentierung und zum Ausdruck des Verschwindens von Figuren aus dem Blickfeld. Maltechnisch experimentierte er mit einem formunabhängig vereinheitlichenden und/oder stark verdünnten Farbauftrag sowie mit Sprühtechniken (**Madonna** ■ 18). Der berühmte *Lebensfries*, den Munch bereits zuvor in seinen literarischen Notizen und Skizzen zu entwickeln begonnen hatte, war jedoch keineswegs

eine starre Aneinanderreihung bestimmter Sujets, sondern vielmehr ein Programm der Offenheit und Variation. So tauschte er in späteren Jahren bestimmte Themen aus oder führte Werke unterschiedlichster Entstehungszeiten zusammen.

1896–1897

Munchs frühe Druckgrafik: ein Ausblick ins 20. Jahrhundert

Im Herbst 1894 begann Munch neben seinen malerischen Experimenten an ersten Radierungen und Lithografien zu arbeiten, die zumeist spiegelbildlich wiedergeben, was in bekannten Gemälden thematisch bereits angelegt war. Munchs frühe Lithografien sind wie seine Radierungen von hoher Experimentierlust geprägt.

Ende Februar 1896 übersiedelte Munch nach Paris und setzte sich dort intensiv mit Druckgrafik auseinander. Hier entstanden seine ersten mehrfarbigen Lithografien, darunter **Das kranke Kind I** (■ 19). Das Gesicht des kranken Mädchens ist nach der Physiognomie der zweiten Gemäldefassung von 1896 (■ 20) ausgeführt. Munch hatte seine Farbwahl keineswegs sorgfältig geplant. Er legte zwar die Farben fest, überliess deren Kombination jedoch dem Drucker, wodurch der Zufall Teil der Experimentreihe wurde. Die zahlreichen Kombinationsmöglichkeiten von Steinen und Farben ergaben eine reiche Palette an Nuancierungen, die Munch zum Teil mit Handkolorierungen weiter bearbeitete. Die Variation und Mischung von kalten und warmen Farbtönen scheinen sowohl den physischen als auch den emotionalen Zustand des kranken Mädchens widerzuspiegeln. Im Herbst 1896 begann Munch sich eingehend mit dem Holzschnitt zu beschäftigen und schuf in kurzer Zeit seine ersten Grafiken in dieser Technik: **Mondschein I** (■ 21), **Melancholie I** (■ 22), **Die Stimme** (■ 23) und **Angst** (■ 24). Die ersten Abzüge waren von stark experimentellem Charakter. **Mondschein I** (■ 21) wurde zum Brennpunkt dieser frühen Versuche. Mehrere vom Künstler selbst mit der Hand gedruckte Variationen von geradezu pastosem Farbauftrag, teils mit Ölfarbe, bilden ein Scharnier zwischen Malerei und Grafik. Indem Munch bis an den unregelmässig beschnittenen Blattrand druckte, sparte er nicht nur Papier, sondern liess vor allem auch den randlosen Abzug wie ein Gemälde erscheinen. In der Folge erweiterte er den anfänglich praktizierten zweifarbigen Druck durch eine dritte Farbplatte, die er – charakteristisch für seine Arbeitsweise – mit einer Laubsäge in mehrere Teile zersägte, um die unterschiedlich eingefärbten Stücke beim Druck puzzleartig wieder zusammenzusetzen.

Im Gegensatz zu diesen malerischen Varianten, bei denen Papierstruktur und Farbzusammensetzung das Bildgeschehen bestimmen, bezog Munch in zahlreichen Holzschnitten auch die dem Ausgangsmaterial des Druckstocks innewohnende Struktur der Holzmaserung mit ein. Munch arbeitete stets mit Langholz parallel zu den Fasern. Dabei konnte eine senkrecht verlaufende Maserung wie bei **Mondschein I** (■ 21) die Vertikalität dargestellter Motive wie Figur, Schatten, Holzplanken und Fensterrahmen verstärken, während sie bei anderen Drucken dieser entgegengief. Ein sparsamer Farbauftrag und eine meist ungeschliffene und unpolierte Holzoberfläche bedingten die Übertragung der Holzzeichnung und des Sägeschnitts auf den Abzug sowie einen Eindruck von Transparenz.

Wie Munch die Präsenz der Holzmaserung in den folgenden Jahren noch gesteigert hat, lässt sich eindrucksvoll am Bildthema des Kusses verfolgen, das er bis kurz vor seinem Tod in zahlreichen Holzschnitten variierte. Als er 1898 mit einer Laubsäge die Silhouette des sich küssenden Paares von **Kuss III** (■ 25) aus dem Holz arbeitete, entwickelte er den Frauenkörper aus einem ellipsoid konzentrischen Bereich der Maserung und passte damit die Holzzeichnung dem Zufall des natürlichen Wachstums an. In einem Abzug druckte er die Silhouette auf den graufarbenen Druck einer von charakteristischen Wachstumsringen und Astknoten bestimmten rechteckigen Holzplatte, wobei die Hintergrundmaserung die vertikale Silhouette horizontal durch-

dringt und sich die Maserungen von Silhouette und Hintergrund überlagern.

Die Variationen des Bildausschnitts einer auf der Druckplatte vorgebildeten Darstellung – wie bei den verschiedenen Abzügen der Farblithografie **Madonna** (■ 26) von 1895/1902 ersichtlich – bedeuten ein sowohl motivisches als auch physisches Verschwinden, da die Formatänderungen die Präsentation des Sujets durch die Grösse des Druckbereichs wie auch das Blatt selbst unter dem Sujet betreffen. Dabei war das Verändern des Bildausschnitts motivisch kalkuliert und inhaltlich veranlasst. So wurde der Gedanke der Vergänglichkeit, das Werden und Vergehen, im Druckprozess durch Zufügung und Löschung von Teilen des Sujets buchstäblich verkörpert.

1898–1908

Stilwandel und Zusammenbruch:

Munchs eigenwilliger Beitrag zur Moderne

Nachdem sich Munch während seines Parisaufenthaltes in den Jahren 1896/97 intensiv mit der Lithografie und dem Holzschnitt auseinandergesetzt hatte, begann sich in den folgenden Jahren in seinen Gemälden ein stilistischer Wandel abzuzeichnen. Seine Arbeiten der Jahrhundertwende sind zusehends von einem stärker dekorativen Einsatz von Farbe, Linie und Fläche und einem Streben nach Monumentalität geprägt. So kennzeichnet die Gemälde dieser Zeit eine stilistische Ambivalenz zwischen räumlicher Flucht und artikuliertem Volumen sowie flächenhafter Stilisierung (**Der Tanz am Strand** ■ 27). In **Studentenlunden** (■ 28) etwa zeigt sich eine markante Differenz zwischen dem weitgehend realistisch geschilderten Kastanienbaum auf der linken Seite und dem sich küssenden Paar im Vordergrund rechts, das – kaum noch modelliert – auf eine weisse und eine schwarze Fläche reduziert ist.

Zur Jahrhundertwende schuf Munch in Ljan ausserhalb Kristianias auch eine Reihe von Landschaften, die in ihrer Tendenz zur Monochromie und einer Bewegtheit der dargestellten Bäume und Schatten einen Höhepunkt des Symbolismus bilden. So bestimmt eine verschnittene Waldlichtung die **Sternennacht** (■ 29) von 1901, deren Bildraum von drei in die Tiefe führenden und dort zusammenlaufenden Baumschatten erschlossen wird. Die amorphen Gestalten der Steine im Vordergrund und der Baumsilhouetten im Hintergrund erzeugen eine rätselhafte Stimmung gleich einer Traumlandschaft.

Im April 1902 zeigte Munch auf der *Fünften Kunstausstellung der Berliner Secession* unter dem Titel *Fries. Darstellung einer Reihe von Lebensbildern* erstmals den später so bezeichneten *Lebensfries* mit 22 Gemälden zu den Themen Liebe, Angst und Tod. Die Gemälde wurden tatsächlich friesartig im oberen Wandbereich gehängt. 1904 gab der Lübecker Augenarzt und Kunstsammler Max Linde zur Ausschmückung eines Kinderzimmers bei Munch einen Fries in Auftrag, dessen Ausführung er allerdings als nicht kindgerecht ablehnte. Auf einer der Leinwände des **Linde-Frieses, Sommertag** (■ 30), hat Munch später im Vordergrund ein Paar ergänzt. Die Frau hat ihren Kopf von dem sie umarmenden Mann leicht abgewandt, als wolle sie sich seinen Küssen entziehen. Durch die Transparenz der Übermalung wirken die beiden wie das Erinnerungsbild eines vergangenen Geschehens. Munchs Überarbeitung von **Sommertag** (■ 30) geschah wohl während seines Aufenthaltes im Seebad Warnemünde in den Jahren 1907/08, einer Zeit, die von intensiven malerischen und fotografischen Experimenten geprägt war, die vor allem in seiner Malerei zu markanten stilistischen Veränderungen führen sollten. Die Bilder wurden expressiver, der Farbauftrag unmittelbarer und das Kolorit intensiver. **Badende Männer** (■ 31) bildet eine fulminante Zusammenführung dieser Farbexperimente. Die Transparenz und Auflösung der linken männlichen Rückenfigur erinnert nicht zufällig an Munchs experimentelle »Schicksalsfotografien« der Jahre 1902–08, die von Doppelbelichtung, unkontrolliertem Licht, Transparenz, geisterhafter Bewegungsunschärfe der Figuren bis zu aggressiven Close-ups bestimmt sind. Der unor-

thodoxe Farbauftrag einiger dieser innovativen Werke ist von stark verdünnter, rinnender, aber auch direkt aus der Tube pastos auf die Leinwand aufgetragener Farbe gekennzeichnet. In Warnemünde schuf Munch auch zwei weitere Versionen von **Das kranke Kind** (■ 32). In der gezeigten Fassung variiert die Pinselschrift zwischen längeren vertikalen Strichen im rechten Bildbereich und einem auffällig unruhigen Farbauftrag auf der Seite des Mädchens. Dessen Gesicht scheint vor der belebten, in ihrer Wirkung durch Kratzspuren noch verstärkten Kissenfläche buchstäblich zu vibrieren und ist weitaus aktiver und lebendiger als die vorgebeugte Frauengestalt.

In diese schaffensreiche Zeit fällt auch der Zyklus *Das grüne Zimmer*, in dem sich Munch anhand mehrerer Variationen zum Bildthema »Eifersucht« mit den Erlebnissen der gescheiterten Liebesbeziehung zu Tulla Larsen auseinandersetzt, die 1902 mit einer Schussverletzung dramatisch geendet hatte. Die Erfahrung von Verletzlichkeit, die er dabei durch den Verlust eines Fingergliedes erlebt hatte, reflektiert Munch in **Selbstporträt in der Hölle** (■ 33). Das flammenhafte Spiel von Licht und überdimensionalem Schatten im Hintergrund wie die angedeutete Schnittwunde am Hals, die seinen geröteten Kopf vom gelben Körper trennt, verweisen auf den schmalen Grat zwischen Leben und Tod.

Munchs künstlerischer Erfolg und sein Durchbruch in Deutschland änderten in diesen Jahren nichts an seiner tiefen Krise, die sich in Alkoholabhängigkeit und psychischen Problemen widerspiegelte. Als er 1908 nach Kopenhagen übersiedelte, liess er sich nach einem schweren Nervenzusammenbruch in die Nervenklinik von Dr. Daniel Jacobson einweisen, die er erst nach seiner Genesung Anfang Mai 1909 wieder verliess.

1909–1919

Fotografie, Film und Bewegung

Das Gemälde **Frauen im Bad** (■ 34) zeigt eindrücklich, mit welcher Radikalität sich Edvard Munch mit der Fotografie und der fotografischen Darstellung von Bewegung auseinandergesetzt hat. In diesem Werk verknüpfte er bewusst zwei Darstellungsebenen, indem er die eine wie eine Folie transparent über die andere legte. Für derartige Doppelbelichtungseffekte verstärkte er die Lesbarkeit der ersten Farblage durch Akzentuierungen mit Fettkreide. In **Mann und Frau beim Fenster** (■ 35) übertrug er in Form übersteigerter Lichtreflexionen seine Experimente mit Blitzlicht aufs Gemälde. Die Darstellung eines Mannes und einer Frau blitzt buchstäblich auf und wird im Moment des Geschehens eingefroren. Im Vergleich zu einer späteren Variante des Themas, **Mann und Frau II** (■ 36), ist die markante Differenz zur Zeitaufnahme mit langer Belichtungszeit ablesbar. Beide Gemälde stehen in Zusammenhang mit Munchs Werkgruppe zum Thema »Künstler und Modell«. In **Mann und Frau II** forcieren Deckenbalken den starken Tiefensog des Raumes, dessen Fluchtpunkt im Brustbereich der Frau liegt. Die doppelte Silhouette der Vordergrundfigur markiert deren Bewegungsgrenzen und damit, das Zeitintervall zwischen dem Öffnen des Verschlusses und dem Beenden der Belichtungszeit. Die Darstellung von Dauer im Sinne einer Konservierung von Zeit im Gemälde weist diese als Antipoden zur Momentdarstellung in **Mann und Frau beim Fenster** aus.

In seinen Gemälden **Pferde** (■ 37) und **Der gelbe Baumstamm** (■ 38) arbeitete Munch, selbst ein begeisterter Besucher früherer Stummfilme, mit ausgeprägter Tiefenflucht, wie sie für damalige Dokumentarfilme typisch war. Der Vergleich mit einem schwedischen Dokumentarfilm über den Arbeitsalltag in der Holzindustrie drängt sich auf. Dabei ging es dem Künstler nicht um die Bewegung an sich, sondern darum, sie als inhaltliches Ausdruckselement zu nutzen. So liegt in **Der Mörder in der Allee** (■ 39) das Mordopfer gleich einem blauvioletten Schatten transparent auf der Allee. Die Tat ist begangen und der skizzenhaft angedeutete Kopf des Mörders droht aus dem Bild zu verschwinden. Diese »Flüchtigkeit« kann als tatsächliche

Fluchtbewegung oder als Erinnerung an die bereits vergangene Tat gelesen werden. Wie in **Arbeiter auf dem Heimweg** (■ 40) bewirkt der Tiefenzug eine geradezu filmische Sichtweise, wenn die Arbeiter aus der Tiefe heraus auf den Betrachter zuschreiten und sich in direkte Konfrontation zu ihm begeben, während er selbst sich in leicht erhöhter Kavalierspersion befindet, die etwa dem Blickpunkt eines Reiters entspricht. Filmischen Massenszenen in Dokumentarfilmen, Wochenschauberichten und Historienfilmen vergleichbar marschieren die Arbeiter unter der Kamera vorbei. Durch die suggestive Steigerung der räumlichen Tiefe, die Bewegung aus dem Bild heraus und die markant verzerrte Körperperspektive verweist das Gemälde auf das kinematografische Bild, wobei es Munch gelingt, den Betrachter geradezu physisch mit der Arbeiterthematik zu konfrontieren.

Späte Druckgrafik und das Verschwinden des Motivs

Munchs druckgrafisches Werk umfasst mehr als 750 Motive in Radierung, Lithografie und Holzschnitt und vermutlich bis zu 30000 Abzüge. Eine exakte zeitliche Zuordnung ist bei zahlreichen Grafiken nur schwer möglich, da der Künstler oft nach vielen Jahren neue Varianten von einer älteren Platte abgezogen hat. Munch hielt sich nicht an bestimmte Auflagenhöhen und verzichtete zumeist auf eine Nummerierung. Die heute grösstenteils nicht mehr rekonstruierbaren Gesamtauflagen der einzelnen Motive scheinen sowohl von Munchs Experimentierlust und seiner sukzessiven Auseinandersetzung mit einem Thema als auch von dem Bedarf des Kunstmarktes gesteuert gewesen zu sein. Bis in die Zwanzigerjahre entstanden von Holzschnitten wie **Die Einsamen** (■ 41) oder **Zwei Frauen am Strand** (■ 42) eine Reihe unterschiedlicher Farbvarianten, in denen Munch Bildelemente sowohl mittels zusätzlicher Papierschablonen und Linoleumplatten als auch Handkolorierungen ergänzte. So verknüpfte er in seiner Lust am Experimentieren mit Farbe, Form und Zusammenstellung das Thema der »Einsamen« mit dem der »Frauen am Strand« über das Bildelement der Sonne und ihrer phallusartigen Reflexion, indem er hierfür dieselbe Schablone verwendete. Auf Blättern der Farblithografie **Das kranke Kind I** (■ 43) von 1896 zeigen sich sowohl eine zufallsbestimmte, experimentelle Farbwahl als auch verschiedene Modi der Handkolorierung. Zumeist lasierend gesetzt, ergänzen oder akzentuieren sie Haare, Gewand oder Hintergrund oder sie fügen neue Motive hinzu. In einer Version ergänzte Munch, den Gemäldfassungen vergleichbar, einen nach vorne gebeugten Frauenkopf mit geknotetem Haar mit wenigen schwarz lasierenden Linien im rechten unteren Eck. Der skizzenhafte Farbauftrag betont das Moment des Flüchtigen als Zustand zwischen Anwesenheit und Absenz. Diese Einführung eines neuen Bildelements als transparente motivische Ergänzung geschah auf jeden Fall nach der Jahrhundertwende, vermutlich um 1907/08 in Warnemünde. Ende der Zwanzigerjahre folgte eine Reihe weiterer Handkolorierungen, die teils von stark malerischem Charakter geprägt sind. So ist ein Abzug des Holzschnitts **Brigitte III** (■ 44) durch Überarbeitung mit Gouachefarben regelrecht zu einem Werk der Malerei geworden. In einer Variante des PorträtHolzschnitts **Rolf E. Stenersen** (■ 45) übermalte Munch das Hemd des Mannes und den Hintergrund grösstenteils deckend, sparte jedoch das nur mit wenigen, sehr feinen Linien geschnittene Gesicht aus. In den Dreissiger- und Vierzigerjahren steigerte Munch in einer Reihe von Holzschnitten die Einbeziehung der Holzmaserung ins Druckbild bis zum Verschwinden des Motivs. Während das Motiv in **Sternennacht** (■ 46) noch entschlüsselt werden kann, ist es in den monochromen Abzügen von **Kuss auf dem Felde** (■ 47), worin Munch 1943 kurz vor seinem Tod ein letztes Mal das Thema des Kusses aufgegriffen hat, extrem reduziert. Mit wenigen feinen Linien schnitt der Künstler ein sich küssendes Paar vor einer bergigen Landschaft, das in der starken Präsenz der Maserung auf dem braunen Abzug buchstäblich verschwindet. Das Motiv tritt zugunsten der reinen Materialität der Holzplatte zurück, die sowohl farblich als auch strukturell wiedergegeben wird, in einem Materialdruck, der das Schaffen

der Natur repräsentiert. Munch führt das ästhetische Potenzial dieses natürlichen Schaffens und zugleich seine Zeitlichkeit vor Augen, wie sie durch die Jahresringe bezeugt wird.

1919–1944

Auflösung und Temporalität in Munchs Spätwerk

Nach dem Kauf des Anwesens Ekely im Jahre 1916 widmete sich Munch in Landschafts-, Garten- und Interieurbildern vor allem seiner nächsten Umgebung. Weiterhin beschäftigten ihn Themen wie Verführung, das Verhältnis zum anderen Geschlecht oder der Künstler als gesellschaftlicher Aussenseiter. Seine Erkrankung an der Spanischen Grippe 1919 führte in mehreren Werken zu einer erneuten Auseinandersetzung mit Vergänglichkeit und der erfahrenen Todesnähe. Nach seiner Genesung wandte sich Munch dem Thema »Künstler und Modell« (**Der Künstler und sein Modell II** ■ 48) und verstärkte auch der Aktdarstellung (**Akt kniend, Kniender Akt, Kniender weiblicher Akt** ■ 49) zu, bei der er bis Anfang der Zwanzigerjahre das Potenzial unterschiedlicher Stellungen des Modells im Hinblick auf eine besonders farbige, emotional ansprechende Darstellung auszuloten suchte. Während er im Leben immer stärker auf Distanz zu Frauen ging und zusehends zurückgezogen auf seinem Gut Ekely lebte, pflegte er künstlerisch bis zu seinem Lebensende die Arbeit mit weiblichen Modellen. Seine Beziehungen zu den Modellen waren stets von Vertrautheit und seinem Interesse am Individuellen und Persönlichen geprägt. Auch seine Auseinandersetzung mit dem Porträt (**Ernst Anton Brünings, Heinrich Hudtwalcker, Porträt des Architekten Hernick Bull** ■ 50) setzte Munch anhand von oft ganzfigurigen Bildnissen bis ins hohe Alter fort. Dabei experimentierte er mit unterschiedlichen künstlerischen Techniken, zumeist in mehreren Fassungen. Zudem arbeitete Munch in den Zwanziger- und Dreissigerjahren an zahlreichen Monumentalentwürfen. So malte er 1922 zwölf Tafeln in Friesform für die Arbeiterkantine in der Schokoladenfabrik Freia in Kristiania und von 1926 an schuf er die Monumentalkomposition **Menschenberg**, die jedoch als Dekoration für die Universität in Oslo abgelehnt wurde. Im Spätwerk wurde das Prozesshafte und Temporäre im Sinne eines tatsächlichen physischen Verschwindens von Materie zum allgemeinen Ausdruck von Vergänglichkeit und zugleich zum Merkmal von Munchs spezifischer Modernität. Seine Beschäftigung mit Transparenz und Auflösung intensivierte er in den letzten Lebensjahren im Sinne einer Todessymbolik. Die Verselbständigung des Schattens zum Doppelgänger in **Selbstporträt mit gestreiftem Pullover** (■ 51) weist bereits auf den Moment des Sterbens hin; die Transparenz des Körpers auf dessen Auslöschung. Demzufolge versteht Munch den Tod nicht als einen Moment, sondern als erlebbare Dauer. In dem Brustbildnis ist er en face gegeben, der Körper bildet keine Einheit mehr, sondern ist in einem Zustand mehrfacher Fragmentierung dargestellt. Munch schreibt: »Das ist ja auch sonderlich, völlig zu verschwinden, dass du musst, dass die Stunde kommen muss, wo du dir selbst sagen kannst: nun hast du zehn Minuten, noch fünf Minuten und dann wird es passieren, dann wirst du spüren, wie du nach und nach zu Nichts wirst.« Am 23. Januar 1944 starb Edvard Munch in seinem Haus in Ekely.

Text von Dieter Buchhart, Kurator der Ausstellung
Redaktion: Daniel Kramer, Janine Schmutz
Wir freuen uns auf Ihr Feedback an fondation@beyeler.com

FONDATION BEYELER

Baselstrasse 101, CH-4125 Riehen, www.beyeler.com